ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

MONATSSCHRIFT FÜR EINE GEISTIGE ERNEUERUNG DER DEUTSCHEN MUSIK

GEGRÜNDET 1834
VON ROBERT SCHUMANN

HERAUSGEGEBEN VON GUSTAV BOSSE



103. JAHRGANG 1936

1. HALBJAHR (JANUAR MIT JUNI)

GUSTAV BOSSE VERLAG, REGENSBURG

INHALTSVERZEICHNIS

103. Jahrgang

1. Halbjahr (Januar mit Juni)

I. Leitartikel und Auffätze

(Beiträge belletriftifchen Inhaltes find mit * gekennzeichnet.)

II. Kreuz und Quer

III. Opern-Uraufführungen

IV. Konzert und Oper

V. Musikfeste und Tagungen

VI. Rundfunk-Kritik

VII. Neuerscheinungen

VIII. Besprechungen

Bücher:

Musikalien:

IX. Notizen

X. Bilder*)

*) Die eingeklammerten Seitenzahlen beziehen ſich auf den jeweils zugehörigen Text.

XI. Musikbeilagen

XII. Musikalische Preisrätsel

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

MONATSSCHRIFT FÜR EINE GEISTIGE ERNEUERUNG DER DEUTSCHEN MUSIK

GEGRÜNDET 1834
VON ROBERT SCHUMANN

HERAUSGEGEBEN VON GUSTAV BOSSE



103. JAHRGANG 1936

2. HALBJAHR (JULI MIT DEZEMBER)

GUSTAV BOSSE VERLAG, REGENSBURG

INHALTSVERZEICHNIS

103. Jahrgang

2. Halbjahr (Juli mit Dezember)

I. Leitartikel und Auffätze.

(Beiträge belletriftifchen Inhaltes find mit * gekennzeichnet.)

II. Kreuz und Quer.

III. Opern-Uraufführungen.

IV. Konzert und Oper

V. Musikfeste und Tagungen

VI. Rundfunk-Kritik

VII. Neuerscheinungen

VIII. Besprechungen

Bücher:

Musikalien:

IX. Notizen

X. Bilder*)

*) Die eingeklammerten Seitenzahlen beziehen sich auf den jeweils zugehörigen Text.

XI. Muſikbeilagen

XII. Muſikaliſche Preisrätſel

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

*

GEGRÜNDET 1834
VON ROBERT SCHUMANN

*

103. JAHRGANG



HEFT 1 *1936* *JANUAR*

VERLAG DER ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

GUSTAV BOSSE VERLAG / REGENSBURG

Verlagspostanstalt: Regensburg

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

SCHRIFTLEITUNG FÜR NORDDEUTSCHLAND: DR. FRITZ STEGE, BERLIN
SCHRIFTLEITUNG FÜR WESTDEUTSCHLAND: PROF. DR. HERMANN UNGER, KÖLN
SCHRIFTLEITUNG FÜR ÖSTERREICH: UNIV.-PROF. DR. VICTOR JUNK, WIEN

103. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / JANUAR 1936 HEFT 1

INHALT

Bildbeilagen:

BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitschrift für Musik kostet im In- und Ausland im Vierteljahr RM 3.60, Einzelheft RM 1.35

Sie ist zu beziehen: a) durch alle Buch- und Musikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitschrift für Musik" Gustav Bosse Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Postämter (bzw. beim Briefboten zu bestellen). Bei Streifbandzustellung werden Portospesen berechnet. Der Bezugspreis ist im voraus zu bezahlen. Zahlstellen des Verlages (Gustav Bosse Verlag): Bayer. Staatsbank, Regensburg; Postscheckkonto: Nürnberg 14349; Österr. Postsparkasse: Wien 156451.

AUS NEUEN ZEITSCHRIFTEN

„Deutſche Sängerbundeszeitung", 7. Sept. 1935: „Der Totalitätsgedanke in der Kunſt" von Wilhelm Matthes, Nürnberg.

Die „Deutſche Sängerbundeszeitung" gab im vorigen Jahre ein Heft heraus, in dem mit zahlreichen erläuternden Artikeln das „Kulturprogramm" des DSB umriſſen wurde. Dieſer „Wille und Weg des Deutſchen Sängerbundes" ſollte die kulturelle Richtlinie von mehr als 800 000 muſikaliſch intereſſierten Volksgenoſſen darſtellen. Die benannten Artikel griffen viele Schlagworte als Motto auf, mit denen man den Totalitätsgedanken in der Kunſt durchſetzen möchte. Es ſcheint daher wichtig, ſich mit dieſem Thema zunächſt einmal ganz allgemein auseinanderzuſetzen, bevor wir zu den konkreteren Zukunftsfragen des deutſchen Chorgeſanges übergehen.

Der Totalitätsgedanke wird gegenwärtig in Deutſchland auf allen Gebieten menſchlicher Gemeinſchaft mit Leidenſchaft in den Vordergrund geſtellt. Er iſt an ſich fraglos die einfachſte Formel, nach der ſich die Weltanſchauung des Nationalſozialismus im praktiſchen Leben durchführen läßt. Dieſer Totalitätsgedanke hat ſeine nationale und ſeine ſoziale Bedeutung. Er will in der Geſamtheit erfaſſen, was deutſch iſt. Er will zu dieſem Deutſchtum auf dem Gebiete des politiſchen Denkens, des religiöſen Glaubens, des künſtleriſchen Schaffens und Aufnehmens alles hinführen, was zu der großen Volksgenoſſenſchaft dieſes Deutſchlands gehört.

Dieſe Ziele ſind ſo klar und einfach, daß es eigentlich nicht mehr viel darüber zu reden oder zu ſchreiben, ſondern nur noch danach zu handeln gäbe. Wer erſt fragen muß „was iſt deutſch", „was iſt ſozial", der gibt von vornherein zu erkennen, daß er in dieſer Volksgenoſſenſchaft ein Fremdling iſt.

Nun aber kommen die Gefährlichen, die Programmatiker, die Problematiker. Sie verwechſeln Totalität mit Kollektivismus. Sie predigen die Vermaſſung und tragen damit unwillkürlich und vielleicht auch unbewußt neuen Hader, neue Klaſſenunterſchiede in das Volk. Sie ſchüren einen glimmenden Haß gegen das Individuum. Sie ſpotten ihrer ſelbſt, denn ſie wiſſen nicht, daß der Begriff der überragenden Individualität mit Führertum zuſammenfällt.

Sie richten ſich gegen das Ich und ahnen nichts von großer Weltgeſchichte, die in ihren entſcheidenden Phaſen immer nur aus dem Ich das Wir formte.

Aus dem Ichbewußtſein eines Martin Luther: „Hier ſtehe ich, ich kann nicht anders", gewann ein großer Teil des deutſchen Volkes die Kraft zu einem neuen Glaubensbekenntnis. „Wo ich ſitze, iſt oben", ſagte Bismarck, als man ſich entſchuldigte, daß der Altkanzler des Deutſchen Reiches bei einer Tafelrunde nicht formgerecht präſidieren durfte. Dieſes Bismarckſche Ichbewußtſein wurde zum Bewußtſein des „Wir", wurde Totalitätsgedanke des deutſchen Volkes, der Deutſchlands Weltſtellung beſtimmte. „Ich will dem Schickſal in den Rachen greifen", rief Beethoven aus in dem verzweifelten Kampf ſeiner Individualität gegen den Kollektivismus eines verbrauchten Formſchemas. Das ganze Schaffen Goethes iſt aus dem Ichbewußtſein ureigenſter Erlebniſſe entſtanden. Sein Fauſt iſt in großen Zügen die dramatiſche Verdichtung ſeiner ichbetonten Lebensdarſtellung „Wahrheit und Dichtung". Aber wir wiſſen auch, daß die kleineren Formen, etwa die Ballade „Der Erlkönig", bei Gotehe nur aus dieſem ganz perſönlichen Erleben Geſtalt gewannen. Und gibt es ſchließlich einen edleren Ausdruck „ichbetonter Lyrik" als die Verſe, die Goethe mit den Worten „Wanderers Nachtlied" überſchrieb? Iſt im deutſchen Liede das Ichbewußtſein jemals eindeutiger und leidenſchaftlicher fühlbar geworden, als in Schuberts „Winterreiſe"? — Die überdimenſionale Weite, die das Schaffen Richard Wagners vom ichbegrenzten Individualismus auf die Geiſtes- und Willensrichtung des geſamten deutſchen Volkes übertrug, hat der Bayreuther Meiſter ſelbſt in ſeinen Schriften am ſchärfſten charakteriſiert: „Das Leben des Menſchen iſt eine Entwicklung im Egoismus und Wiederentäußerung desſelben zugunſten der Allgemeinheit."

Die gegenwärtig weitverbreitete Furcht vor der ichbetonten Kunſt muß man reſtlos mit jenen teilen, die ſich gegen die künſtleriſche Machtſtellung und Aufdringlichkeit eines kleinen oder mittelmäßig begabten Individualismus wehren, und man darf gewiß ſein, daß gerade der DSB in den Kreiſen ſeiner Männerchorkomponiſten und Vereinsvorſtände zu ſolchen Abwehrmaßnahmen guten Grund hat. Um es akademiſch auszudrücken: Eine ſolche Abwehr richtet ſich gegen den Begriff der Individualethik, die ausſchließlich auf die Lebensintereſſen des einzelnen gerichtet iſt.

Aus dieſer Abwehrſtellung hat ſich aber auch bei vielen eine Feindſchaft gegen jede artbedingte Kunſt herausgebildet, die ſo wegen

beſtimmter geiſtiger und ſeeliſcher Vorausſetzungen bezeichnet werden muß. Man will die Schranken zwiſchen Volks- und Kunſtmuſik zerbrechen. Die Folge wäre, daß wir die großen Orgelwerke Bachs oder die letzten Streichquartette Beethovens für immer den Ohren der großen Volksgemeinſchaft verſchließen müßten. Im Schaffen ſolcher Meiſter hat der Totalitätsgedanke in ſeiner reinſten, umfaſſendſten Geiſtigkeit Geſtalt angenommen, denn ſie ſchufen für alle Schichten des Volkes. Man ſchreitet heute mit fröhlichem Mut nach den Rhythmen des Beethovenſchen Yorckmarſches, aber man will einer „überfeinerten, geiſtig überſpitzten, dünnen Geſellſchaftsſchicht von Äſtheten" die Türe der Konzertſäle verſchließen, in denen allein jene höchſten geiſtigen Entäußerungen eines Beethoven und anderer Meiſter den ſeeliſchen Widerhall ſeeliſch beſonders begabter Menſchen fanden.

Dieſe ſeeliſche Sonderbegabung ſteckt nicht im Smoking oder im großen Abendkleid. Ich kenne begeiſterte Anhänger des Smoking, die um den Konzertſaal oder um das Opernhaus herumgehen wie um einen Friedhof, und ich kenne Arbeiter im blauen Kittel, die nach Berlin kamen und dort einen Gang durch die Muſeen dem pflichtmäßigen Beſuch einer Verſammlung vorzogen. Es gibt Fanatiker, die eine ſolche Handlungsweiſe verräteriſch nennen. Wir dürfen aber gewiß ſein, daß derartige Sonderbegabungen, ob groß oder klein, von einem ſolchen Muſeumsbeſuch mehr in die deutſche Familie tragen, als von der Beſprechung materieller Tagesfragen.

Wir verlangen heute gebieteriſch nach Gemeinſchaftsmuſik und tun ſo, als wäre die Neunte von Beethoven, dieſer „Kuß der ganzen Welt", niemals geſchrieben worden, als wüßten wir nicht, daß dieſer Gemeinſchaftsgedanke am ſchönſten in den Chorälen der großen Bachſchen Paſſionen zum Ausdruck kommt, die mitten in die kunſtvollen Formen der Arien und Chorſätze zur ureigenſten geſanglichen Anteilnahme des Volkes geſtellt wurden.

Sind dieſe Aufführungen Bachſcher Paſſionen oder der Beethovenſchen Neunten nun heute überfüllt von allen Volksſchichten, oder könnten wir glauben, dem Totalitätsgedanken genügend Tribut gezollt zu haben, wenn wir das werktätige Volk dort zu Hauf' pflichtmäßig hineinführen würden?

Die Masse ist gut oder sie ist schlecht. Sie war immer gut, wenn ihre Führer etwas taugten, und sie wurde verdorben, d. h. ihre bösen Instinkte traten hervor, wenn Schwächlinge, verwaschene Charaktere, Egoisten der vorstehend charakterisierten Individualethik die Macht in die Hand bekamen.

Diesen kulturellen Hoch- oder Tiefstand bestimmt aber zuletzt nicht der Staatsmann, sondern der Künstler. Der Mangel an künstlerischer Eigenprägung und das hilflose Nachbilden alter Stilarten, mit denen man so oft die letzte deutsche Kaiserzeit kritisiert hat, ergriffen in ihrer unkünstlerischen Totalität das kleinste Bürgerhaus. Sie waren nicht Abbild einer degenerierten Monarchie, sondern Mangel an künstlerischen Individualitäten.

Was hier mit einigen ganz einfachen, allgemeinverständlichen Beispielen und Gesichtspunkten vom Totalitätsgedanken in der Kunst belegt wurde, gilt im einzelnen auch für den „Willen und Weg des Deutschen Sängerbundes" und für die „Zukunftsentwicklung des Chorgesangs".

Dem Totalitätsgedanken leben, heißt, den deutschen Menschen in seiner Gesamtheit erfassen. Zu dieser Gesamtheit gehören aber auch die, denen eine Chorprobe voll hingebungsvoller Arbeit, die Auseinandersetzung mit dem Wunderbau einer Quadrupelfuge oder einem Streichquartett mehr gibt, als eine Offene Singstunde mit einstimmigen Chorliedern. Die Totalität der deutschen Gesinnung ist unser nationales Ziel. Eine Totalität der seelischen und geistigen Begabung gibt es nicht. Diese Klassenunterschiede wurden von der Natur geschaffen. Ihnen entspringt die Verpflichtung zur gegenseitigen Achtung und Duldsamkeit. Das ist kein pazifistisch-liberalistisches Deuten, sondern der einzige Weg zur wahren Volksgenossenschaft; das ist das soziale Ziel einer neuen Kulturarbeit, die sich den Totalitätsgedanken als Weltanschauung zu eigen machte.

EHRUNGEN

Der Führer des deutschen Reiches verlieh Jean Sibelius zu seinem Festtag die Goethe-Medaille für Wissenschaft und Kunst.

Die Nordische Gesellschaft ließ Jean Sibelius zu seinem 70. Geburtstag ein Ehrensiegel überreichen, das von folgenden Worten begleitet war: „Dem Künder Finnlands, dem Sänger der nordischen Kultur, dem großen Symphoniker verleiht die nordische Gesellschaft ihr Ehrensiegel".

Prof. Dr. Roderich von Mojsisovics, der bekannte deutschösterreichische Komponist, der nunmehr eine Lehrstelle an der Trapp'schen Hoch-

schule für Musik zu München bekleidet, erhielt für sein Gesamtschaffen den großen österreichischen Staatspreis für Musik.

PREISAUSSCHREIBEN U. A.

Zum Tage der Hausmusik veranstaltete die Ortsmusikerschaft in Frankfurt a. M. einen Wettbewerb unter den jugendlichen Instrumentalspielern, der Ende März des kommenden Jahres ausgetragen werden soll. Es ist dies der zweite derartige Wettbewerb. Die Bewerber müssen einen im Sinne der Reichsmusikkammer ordnungsgemäßen Musikunterricht nachweisen. Sechs Preisträger sollen als Sieger hervorgehen, daneben ist eine Anzahl lobender Anerkennungen vorgesehen. Als Preise werden Sparkassenbücher der Städtischen Sparkasse mit Beträgen von je 10 Mark ausgegeben. Die Altersgrenze für die Bewerber liegt zwischen 8 und 14 Jahren.

Ein großzügiger Wettbewerb für den Text zu einer Nationalhymne wurde in der Schweiz ausgeschrieben. Der Jury lagen 1819 eingesandte Texte vor. Aber nicht ein einziges Gedicht konnte mit dem ersten Preis gekrönt werden.

Die im Jahre 1838 vom Frankfurter Liederkranz ins Leben gerufene Mozart-Stiftung zu Frankfurt, welche die Unterstützung musikalischer Talente zur Ausbildung in der Kompositionslehre bezweckt, beabsichtigt, wie der Verwaltungsausschuß mitteilt, zum 1. September 1936 ein neues Stipendium zu vergeben. Der Stipendiat erhält für den Zeitraum des Stipendiums eine Freistelle an Dr. Hochs Konservatorium zu Frankfurt. Es steht ihm aber frei, nach zweijährigem Studium an dieser Hochschule seine Ausbildung bei einem Meister eigener Wahl zu vollenden. Außerdem gewährt die Stiftung dem Stipendiaten noch einen jährlichen Zuschuß von 1200 Mk. — Folgende Bestimmungen sind hierbei maßgebend: „1. Jeder Deutsche bis zum Alter von 24 Jahren, der unbescholtenen Rufes ist, besondere musikalische Befähigung besitzt und arisch im Sinne des Berufsbeamtengesetzes ist, kann sich um die Unterstützung bewerben. 2. Erscheinen die vorgelegten Zeugnisse genügend, so wird dem Bewerber die Komposition eines vom Ausschusse bestimmten Liedes, sowie eines Instrumental-Quartettsatzes aufgegeben. 3. Über die eingelieferten Arbeiten haben drei Musiker von Rang als Preisrichter zu erkennen." — Bewerbungen mit Altersangabe, Leumundszeugnis, Nachweis der arischen Abstammung und eine gedrängte Darstellung des seitherigen Lebens- und Bildungsganges, unter Anlage der erforderlichen Zeugnisse sind bis zum 31. Januar 1936 an den Sekretär des Verwaltungsausschusses B. A. Anthes, Frankfurt a. M., Sömmerringstraße 7, zu richten.

VERLAGSNACHRICHTEN

In der Edition Peters ist ein Orchester- und Chorkatalog erschienen, der von Gabrieli und Schütz bis zu Grieg, Reger und Strauß reicht und den neuartigen Versuch unternimmt, die Werke der Hauptabteilungen nach ihrer Entstehung und Uraufführung, nach Inhalt, Besetzung, Aufführungsdauer, Art der Ausgabe und dergleichen zu beschreiben.

Die Richard Wagner-Gesellschaft in Buenos Aires hat neuerdings eine Kommission für die Verbreitung der Werke Richard Wagners eingesetzt, die eine spanische Übersetzung der Wagnerschen Musikdramen anstrebt. Übersetzer ist Dr. Carlos Duverger. Zunächst wird der „Ring des Nibelungen" herausgegeben.

Soeben erscheint der 6. Jahrgang des „Neuen Beethoven-Jahrbuches" von Geheimrat Prof. Dr. Adolf Sandberger. Auch dieser neue Band enthält wieder eine Reihe wertvoller Beiträge zur Beethovenforschung.

Der „Strantz'sche Opernführer" liegt nunmehr in einer neuen von Walter Abendroth besorgten Ausgabe vor.

Die 14. Auflage von Frank-Altmanns „Tonkünstler-Lexikon" geht ihrem Abschluß entgegen. Es liegen bereits 10 Lieferungen (bis Rabl, Walther) vor. Der Herausgeber hat keine Mühe gescheut, die gesamte Musikwelt, so erschöpfend als nur irgend möglich zu erfassen, so daß das Werk tatsächlich das umfassendste Nachschlagewerk über die vergangene wie über die lebende Musiker-Generation darstellt.

ZEITSCHRIFTEN-SCHAU

„Deutsche Volksbildung" widmet ihr Dezemberheft dieses Jahrganges Robert Schumann zu seinem 125. Geburtstag. Es findet sich darin eine Würdigung seiner Persönlichkeit aus der Feder des kürzlich verstorbenen Freiherrn von der Pfordten und eine Reihe von Aussprüchen Robert Schumanns „Gedanken über Musik und Musiker". Den Titel ziert die Robert Schumann-Zeichnung von Prof. Hans Wildermann-Breslau.

Pariser „Guide Musical" bringt anläßlich der 60. Wiederkehr des Todestages von Georges Bizet (3. Juni 1875) einige interessante

Betrachtungen. „Wenn die Pariser sonntags die Capitale in westlicher Richtung verlassen und die Seine entlang gehen, kommen sie bei Bougival (vor St. Germain) an einem Landhaus vorbei, an welchem eine Gedenktafel angebracht ist. Hier hat der damals erst 37jährige Komponist der „Carmen", nach anfänglichen Mißerfolgen seines Meisterwerkes im Frühjahr 1875 die ländliche Stille gesucht und in Gesellschaft seiner jungen Gattin (geb. Strauß) und einiger Freunde seine letzten Tage zugebracht. — Bizets Gesundheit war schon zerrüttet, als er Paris verließ: von Kindheit an litt er alljährlich an Angina, die ihn nach jedem Anfall mehr ermattete. Eines Abends bat er seinen Freund Giraud, ihm Fragmente aus „Piccolino" vorzuspielen, unterbrach ihn jedoch schon nach den ersten Takten mit den Worten: „Warte bitte, ich setze mich auf die andere Seite, auf diesem Ohr höre ich nichts mehr!" Bald darauf erlitt er einen schweren Ohnmachtsanfall, man ließ einen Arzt kommen, der den Kranken wieder zu sich brachte, leider nicht für lange! Das sonst frische junge Gesicht des Komponisten war nur noch ein Schatten und er selbst fühlte bereits sein Ende nahen. Der Tod ereilte ihn als man in der „Opéra Comique" die 33. Vorstellung von „Carmen" gab und nie hat Bizet geahnt, welcher Erfolg dieser Oper in der Welt noch beschieden sein wird." A. v. R.

AUS TAGESZEITUNGEN:

Düsseldorfer Nachrichten, Düsseldorf, 26. 11. 1935 (Beilage Rheinischer Sang):

„Eine böse Entgleisung passierte in den letzten Wochen dem Deutschlandsender bei Übertragung einer Anzahl Jugendchöre: Es wurde dort nach der Melodie des Weihnachtsliedes „Morgen Kinder, wird's was geben" in einfachem mehrstimmigem Satz der Liedtext „Morgen müssen wir verreisen", also ein ausgesprochenes Abschiedslied wehmütigen Inhaltes auf obige freudig anmutende Melodie gesungen. Will man damit unsere alten schönen Volkslieder verhöhnen?! Die „Deutsche Presse", Nr. 45, das amtliche Organ des RV. der deutschen Presse, beschäftigt sich in einem Leitartikel mit der Rundfunkkritik, ist erstaunt über so manche unbegreiflich matten Sendungen und verlangt bei der gewaltigen Verbreitung des Rundfunks, daß nur allerbeste Aufführungen gesendet werden. Im übrigen schärft sie den Rundfunkkritikern das Gewissen und verlangt offenere Kritik bei verfehlten Aufführungen auch den allmächtigen Rundfunkintendanten gegenüber. „Es geht um die Sache, und da muß man auch schon einmal den Mut haben, sich unbeliebt zu machen. Was gut ist, soll gelobt, was minder gut oder gar gänzlich verfehlt, freimütig kritisiert werden. So allein ist das Niveau zu halten."

Prof. Dr. Hermann Unger: „Was ist deutsche Musik?" (Düsseldorfer Nachrichten, Düsseldorf, 13. 11. 1935).

Dr. Konrad Huschke: „Johannes Brahms' Nationalgefühl" (Völkischer Beobachter, Berlin, 14. 11. 1935).

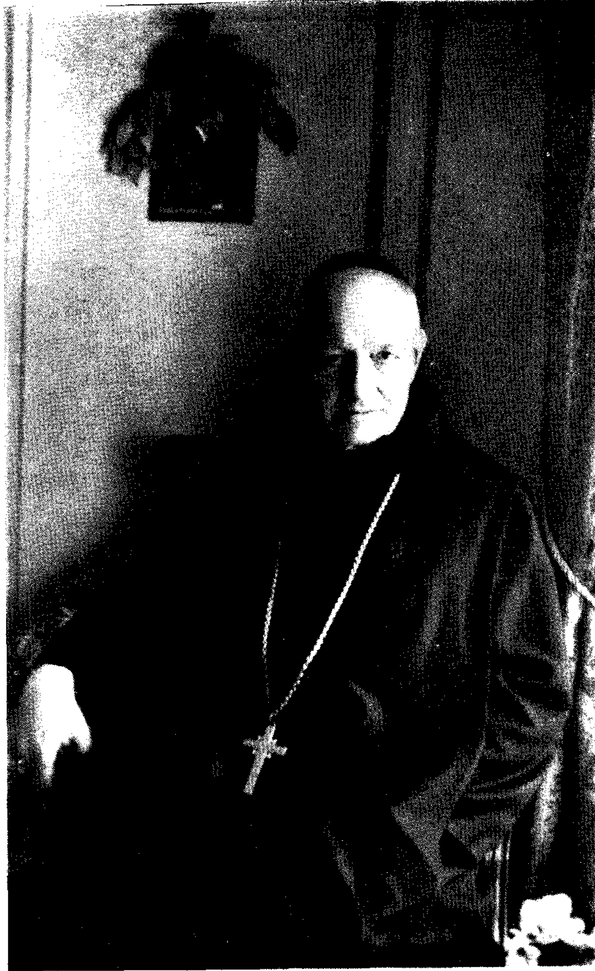
Max Menge: „Nietzsches Gedanken über Beethoven" (8 Uhr Abendblatt, Berlin, 4. 12. 1935).

Türkische Post, Istambul, 25. 11. 1935: „Die Verbannung des Jazz":

„In der „Kurun" veröffentlicht S. Gezgin einen Aufsatz über das Verbot des Jazz in Deutschland: „Dadurch, daß sie aus der Heimat Richard Wagners dieses Lärmzeug beseitigt haben, bewiesen die Deutschen, daß sie Menschen sind, die jenem genialen Menschen zur Ehre gereichen. Die Jazz-Musik war ein Geschwür, das sich an der seelischen Niederlage, die der Weltkrieg verursachte, nährte. Es mußte entfernt und weggeworfen werden, sobald der Körper stark war, diese Operation auszuhalten."

Hans Költzsch in der National-Zeitung, Essen, 17. 11. 1935:

In der soeben erschienenen neuen Nummer der „Brabantsche Folklore" gibt Ph. van Boxmeer das Ergebnis seiner langjährigen Nachforschungen nach Beethovens Ahnen in Flamisch-Brabant bekannt: In verschiedenen Dörfern in Brabant kommt der Name Beethoven häufig vor. In einem Dokument vom 14. März 1676 sind Angaben über den Verkauf eines Cornelius van Beethoven von Mecheln und seiner Frau Catharina Leempoels in Nederockerzeel — einige Kilometer von Brüssel gelegen — gehörigen Grundstücks enthalten. Das Grundstück war der Lage und Größe nach genau beschrieben. Das betreffende Gelände gelangte, wie aus einem Dokument vom 16. Februar 1637 hervorgeht, durch Erbschaft an die Ehefrau von Marcus van Beethoven. Ein Sohn dieses Ehepaars, Cornelius van Beethoven, der am 20. Oktober 1641 in Berthem geboren wurde, lebte nachweislich von 1677 bis 1684 in Mecheln. Später kehrte Cornelius van Beethoven nach Nederockerzeel zurück, wo sein letztes Kind geboren wurde. In dieser Gemeinde, ebenso wie in Bergh und in Campenhout gelang es, weitere Ahnen der van Beethovens festzustellen. Der Familienname erinnert an Beethof sowie an die „Herrlichkeit Bethofen", Betouw oder Betuwe. Bei der Stadt Tongeren liegt das Schloß Betho, was der Bezeichnung Hof von Bethe, Betof oder Beethoven entspricht. In seinen „sceaux amories" zitiert De Raadt eine Elisabeth van Beethoven, Mutter des Jan van Kerstbeke, deren Wappen dem des Geschlechtes der von Betho auf Schloß Betho entspricht. Ferner wird in einem Dokument vom 14. September 1460 ein Walter van Beethoven erwähnt.



Aufnahme Hans Jooß, Bad Aibling

Abt Albanus Schachleiter

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

103. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN/JANUAR 1936 HEFT 1

Abt Schachleiter 75 Jahre alt.

Von Paul Ehlers, München.

Am 20. Januar 1936 vollendet Albanus Schachleiter, freiresignierter Abt des Benediktiner-Stiftes Emaus in Prag, sein 75. Lebensjahr.

Wer in der kurzen und doch so inhaltsreichen und inhaltsschweren Geschichte unserer Bewegung Bescheid weiß, der kennt den Namen dieses Abtes, der begreift auch, warum die „Zeitschrift für Musik" von dem Tage, an dem er sein fünfundsiebzigstes Lebensjahr vollendet, Kenntnis nimmt. Unser Führer ist dem Abt Schachleiter Freund; er ehrt in dem Kirchenfürsten den echten, aufrechten Deutschen, den auch die schwersten Verfolgungen und hinterlistigsten, verleumderischsten Verdächtigungen niemals in seinem Bekenntnisse zum Deutschtum irre, geschweige denn wankend haben machen können. Wie stark Abt Schachleiters Glaube an das Ewige Deutschland ist, ermessen wir am besten daran, daß dieser katholische und somit dogmatisch gebundene, übrigens seinem der Kirche und dem Orden gegebenen Gelübde treu gehorsame Priester als einer der ersten unter Seinesgleichen und zwar zu einer Zeit, als es noch „gefährlich" war, für den Nationalsozialismus eintrat. Diese ihm von seinem Gewissen und seiner tiefen Erkenntnis alles Wesenhaften gebotene unerschrockene Haltung hat ihm denn auch des Schweren und Schlimmen genug eingetragen. Wenn ihm von gewissen kirchlichen Kreisen schon seine in den ersten Jahren nach dem Kriege und der marxistischen Revolte in verschiedenen Kirchen Münchens gehaltenen feurigen, den Geist der Kraft atmenden und ausstrahlenden deutschen Predigten schwer verdacht wurden und ihn zum ruhelos Verfolgten machten, so traf ihn sein tapferes Eintreten für Adolf Hitler und dessen germanistischen Freiheitskampf mit einer der schwersten Strafen, die einem so innig gläubigen Priester, wie Abt Schachleiter widerfahren konnte: ihm wurde verboten, Messe zu lesen. Inzwischen ist diese Maßregelung wohl aufgehoben worden, aber der Abt hat schwer darunter gelitten, schwerer, als mancher, der in seine großen, ruhig klaren Augen schauen durfte, wohl annehmen mochte. Abt Schachleiter hätte kein Deutscher, kein Gottsucher sein müssen, wenn ihm aus seiner Treue zum kirchlichen Gelübde und seiner nationalsozialistischen Gesinnung kein Zwiespalt erwachsen wäre. In seinem Gewissen und vor seinem Gott bestand keine Feindschaft zwischen dem urewigen Christentum, wie Jesus es gemeint und gelebt hat, und dem auf dem Grundsatze „Gemeinnutz geht vor Eigennutz" ruhenden Nationalsozialismus, wie ihn Adolf Hitler meint und lebt. Der Kampf begann für ihn erst, als sich hierarchische Dogmatik dem reinen Gedanken des Nationalsozialismus widersetzte und damit auch über ihn selbst ihre Gewalt auszuüben begann. Wäre Abt Schachleiter ein weniger ernster, ein weniger im innersten treuer Charakter, so hätte er sich leicht über die in die Grundwesenheit

seines Seins von außen eingreifende Forderung seiner Kirche hinwegsetzen können. Aber er würde glauben, gegen sich selbst untreu zu handeln, wenn er seinen Gehorsamseid verletzen wollte. Sein Gewissen, das ihn das Adelsrecht der deutschen Freiheitsidee und des deutschen Freiheitskampfes Hitlers anerkennen hieß, konnte zwar kein hierarchischer Lehrsatz vergewaltigen und zum Schweigen bringen — jenseits dieser Gewissensgrenze fügte sich der Priester, eben weil er deutsch und treu ist, den Anordnungen der Kirche, auch dann, als sie ihm die Dornenkrone des Verfemten aufs Haupt preßte.

Man muß, um Abt Schachleiters Verhalten zu verstehen, seinen Lebensgang kennen. Wenn jemand meinen möchte, Abt Albanus hätte das Beispiel des Augustinermönches Martin Luther, der ja anfangs keineswegs beabsichtigte, die katholische Kirche zu bekämpfen, sondern sie nur im Sinne des Evangeliums umbilden, „reformieren“ wollte, wiederholen und der Kirche abschwören sollen, als sie ihm das Recht des freien Bekennens abzusprechen versuchte, der weiß nicht, welche gradezu mythische Gewalt der Katholizismus und insonderheit die Form, wie er sich in den gottesdienstlichen Handlungen kundgibt, offenbar auf Abt Schachleiter von Jugend auf ausgeübt hat und ausübt. Der Abt ist nichts weniger, als ein Eiferer, der womöglich jeden „Ketzer“ gepfählt und gebraten sehen möchte; er wirbt im Gegenteil für ein friedvoll gegenseitiges Verstehen der beiden christlichen Bekenntnisse und hat auch öffentlich in der Zeitung — was wiederum die Mißgunst gewisser engherziger zelotischer Glaubensbrüder auf ihn herabbeschwor! — für die Heiligung des höchsten protestantischen (und eigentlich, weil der Idee des Opfertodes geweiht, allgemein christlichen) Feiertages, des Charfreitages, mit freimütigem Worte gekämpft. Aber bei aller Toleranz ist er unwandelbarer Katholik.

Ich glaube mich nicht zu irren, wenn ich annehme, daß, neben der von ihm tief empfundenen christlichen Mystik, auch das im katholischen Gottesdienste so stark ausgeprägte Künstlerische den jungen Mainzer Kaufmannssohn dazu bestimmte, sich dem Priesterstande zu widmen. Der Künstler in ihm wurde gewiß ebensosehr wie der religiöse Mensch getroffen, als er zu Weihnachten 1881 auf einer Reise nach Prag in Emaus bei den Beuroner Benediktinern war. Das geistige Erlebnis war so überwältigend, daß der Einundzwanzigjährige, der sich bis dahin dem Studium von Kultur- und Kunstgeschichte, Sozialwissenschaft und Geschichte ergeben gehabt hatte, allerdings auch an den durch den sogenannten Kulturkampf geweckten Geisteskämpfen aufs lebhafteste teilgenommen hatte, trotz des Widerstrebens der Eltern wenige Monate nach den emäischen Weihnachtstagen ins Kloster eintrat, wo er nach dem Mainzer Heiligen den Namen Alban erhielt.

Wichtig für seine ganze Entwicklung und für die spätere Gestaltung seines Lebensganges war es, daß er während seiner Leipziger Universitätszeit am dortigen Konservatorium Musik studierte und sich in Kontrapunkt, Klavier und Orgel ausbildete; in Leipzig schloß er Freundschaft mit Dr. Paul Marsop. Schachleiter würde, wenn er sich nicht der Theologie ergeben gehabt hätte, ein ebenso ausgezeichneter Musiker geworden sein, wie er ein hervorragender Priester ist. Das heißt: er wäre es nicht nur geworden, sondern er *ist* es, und Musik kommt für ihn, wie für Luther, gleich nach der Theologie, ja, ich bin nicht ganz sicher, ob sie nicht ganz heimlich der Gottesgelahrtheit den Rang streitig macht. Ob gegenwärtig noch, weiß ich nicht genau: aber bis in die letzten Jahre übte er, der auch als junger und alter Geistlicher die Orgel spielte, Musik praktisch aus; daß er nach seinem Rücktritt in München die Konzerte, ebenso wie die Oper besuchte, wenn Gutes und Bedeutendes geboten wurde, versteht sich fast von selbst.

Seine künstlerische Begabung und seine mit lebendigstem Geist erfaßte große allgemeine Bildung gaben der Zeit, die er, erst als Pater, dann als Abt, in Emaus lebte, ihr ganz besonderes, für die Geschichte dieses Stiftes bedeutungsvolles Gepräge. Zehn Jahre nachdem er ins Kloster eingetreten war, kam er nach Emaus, und hier blieb er, bis ihn der von Marxisten aufgestachelte tschechische Pöbel im Jahre 1918 von dort zu fliehen trieb. Die 28 Jahre seines Lebens und Wirkens in Emaus erhoben das Benediktiner-Stift zu einer weithinleuchtenden Glanzstätte der Kunst und der Geisteskultur im kirchlichen Österreich. Mit seiner hohen gebietenden

Gestalt und dem vom Geiste gemeißelten Kopfe muß der junge Pater Alban von Anfang an absichtslos eine beherrschende Stellung unter den Patern eingenommen haben. Nur so ist es zu erklären, daß auf seinen Antrieb hin und unter seiner Leitung das Gotteshaus und der Gottesdienst in Emaus schon während der Jahre seiner Paterschaft grundlegend erneuert und ausgebaut wurden. Künstler, die wie z. B. Paul Marsop, das Stift in späteren Jahren besucht haben, wußten nicht genug die mit feierlicher Pracht verbundene Schönheit des Hauses und nicht minder die großartige musikalische Ausgestaltung des Gottesdienstes zu rühmen. Wenn der Abt Alban sein geliebtes Stift sich immer noch reicher entfalten ließ, so konnte er das nur tun, weil der Pater Alban die Grundlage bereitet hatte, worauf er weiterbauen konnte. Schon der Pater Alban leitete in den Klosterwerkstätten den Neubau der großen Orgel. Pater Alban war es, dem Emaus die Feierlichkeit seines Gottesdienstes, seinen berühmten, von über siebzig Chormönchen, rund fünfzig Laienbrüdern und vierzig Oblatenknaben ausgeführten Chorgesang, die Vollendung der Erneuerung von Kirche und Kloster zu danken hatte. Als Alban Schachleiter im Jahre 1908 zum Abte gewählt wurde, konnte er das als Pater angefangene Werk mit unumschränkter Macht weiterführen. Unter ihm erreichte das Stift Emaus seine höchste Blüte, kirchenpolitisch wie künstlerisch. Das Stift stellte ein Gemeinwesen im Kleinen dar. Wie es in seinen Räumen alle Handwerke unterbrachte, so bot es auch dem wissenschaftlichen Unterricht ein Heim; der Ruhm des Benediktinermönches auf dem Gebiete der Wissenschaft wurde im Emaus des Abtes Alban Schachleiters gewahrt und gemehrt. Vor allem aber errichtete der Abt der geliebten Musica einen Thron in seinem schönen Gotteshause. An Sonntagen kamen bis zum Kriegsbeginn hin Künstler von Ruf und Namen, um mit dem die Orgel meisternden Abte zu musizieren, und jeder rechnete es sich zur Ehre an, zu diesen musikalischen Aufführungen in Emaus eingeladen zu werden.

Der Krieg kam, und ihm folgte das schmachvollste Ende. Auch Emaus wurde ins Durcheinander des Zusammenbruches hineingerissen. Vergessen war, was der Abt an aufopferndster Mildtätigkeit Gutes getan hatte, vergessen auch, daß er das Pflegepersonal für einen Lazarettzug gestellt hatte, der von 1915 bis zum Kriegsende durch alle Gebiete gezogen war. Er war deutsch und war überdies kaisertreu: das genügte, ihn den Inhabern der neuen Gewalt zu verdächtigen. Dreimal verhafteten sie ihn auf roheste Art. Er mußte mehrmals fliehen, kehrte dann aber immer wieder zurück. Bis er einsehen mußte, daß seines Bleibens an dem Orte, dem er zu Ruhm und Größe verholfen hatte, nicht mehr war — am 8. Dezember 1918 verließ er die Stätte seiner Lebensarbeit. Kann man sich vorstellen, was das für einen Mann bedeutete, der alles, was er schafft, mit seinem Herzblute bezahlt? Auch hier wurde ein Fürst seines Reiches beraubt, eines Reiches aber, das er nicht ohne eigenes Verdienst ererbt, sondern in selbstlosem Mühen erarbeitet hatte, woran er freudig gewirkt hatte, damit es größer und schöner aus seiner Hand gehe, als wie es ihm übergeben worden war.

Die Augustiner-Chorherren des durch Anton Bruckner musikalisch geweihten Stiftes St. Florian gewährten dem Vertriebenen erstes Obdach. Dann kehrte er für einige Zeit in seine Heimat am Rhein zurück. Ihn, den allzeit Tätigen, litt es jedoch nicht in der Ruhe, noch dazu ohne Musik. So erbat und erhielt er vom Papst Benedikt den Auftrag, in München eine Schola Gregoriana zu gründen. Nachdem er in anderthalb Jahren die Sänger im Stile des unbegleiteten einstimmigen, mit reichen Melismen gezierten Gesanges geschult hatte, begann er mit seiner Schola am 1. Adventssonntag des Jahres 1922 in der Allerheiligen-Hofkirche zu München den Gottesdienst. Mit Abt Schachleiters Weggange von München hörte auch die Schola Gregoriana zu bestehen auf; es hatte sich niemand gefunden, um das Werk fortzusetzen, das gleich so vielem Außerordentlichen ans Geschick einer Persönlichkeit gebunden war.

Die Münchner Jahre boten, wie ich schon erwähnte, dem Schwergeprüften keinen sicheren Zufluchtsort vor Verfolgungen, die ihm sein mutiges Bekenntnis zum Deutschtum zuzog. Die seltsame Unlogik der Priesterhierarchie, die jedem Geistlichen, nur dem Deutschen nicht, erlaubt, sich seiner Nationalität freudig und stolz zu rühmen, offenbarte sich auch an Abt Schachleiter. Aber was ihm Träger kirchlicher Gewalt als Schuld anrechneten, das ist in den

Augen von Millionen deutscher Volksgenossen heiliges Verdienst. Das letzte Mal, da ich den Abt sah und in sein gütiges Auge geblickt habe, war an einem wundervollen, leuchtenden Sommertage im bayrischen Voralpenorte Feilnbach, wo er im Hause „Gott Dank" bei seinen treuen Freunden, Herrn und Frau Dr. Engelhard, ein sorglich behütetes Heim gefunden hatte. Es war musiziert worden. Da meldete sich eine SA-Standarte, die dem Abte ihre Ehrenbezeugung erweisen wollte. Es war ein ergreifender und zugleich erhebender Anblick, diese Männer stramm und ehrfurchtsvoll dem katholischen Würdenträger ihre Huldigung darbringen zu sehen. Und schön waren die Worte, die der Abt an die SA-Männer richtete, worin er sie zum Frommsein und zur Treue gegen den Deutschland von Gott zum Heil gesandten Führer Adolf Hitler ermahnte.

Auch wir huldigen gleich den SA-Männern dem tapferen Bekenner, und mit uns werden es alle wahrhaften Deutschen tun, denen Deutschland ein heiliger, alles umschließender Begriff ist. Aufrecht und standhaft: so sehen wir ihn vor uns,

den deutschen Abt Alban Schachleiter.

*

Einige musikalische Daten aus dem Leben des Abt Schachleiter.
Von ihm selbst mitgeteilt.

Hätte ich tüchtige Musiklehrer gehabt, wäre etwas ganz anderes aus mir geworden! Immerhin war mein Klavierspiel als Gymnasiast ordentlich und gut musikalisch; im Technischen hat es gefehlt. Die rechte Klaviertechnik gewann ich auch nicht am Leipziger Konservatorium. Ich war oft am Verzweifeln! Meine Lehrer waren: Oskar Paul und Jadassohn für Klavier, Harmonielehre, Kontrapunkt, Papperitz und Piutti für Orgel. Man war mit meinen Leistungen, namentlich mit meinem Bach-Spiel zufrieden, einmal gab man mir den Mendelssohnpreis. Komponiert habe ich nie etwas; auch zum Improvisieren hatte ich kein Talent. Als Knabe hatte ich eine schöne Stimme; ich war im Mainzer Domchor, damals unter Domkapellmeister Weber, der außerordentlich tüchtig war und dem ich sehr viel verdanke. In Mainz war der Stiftsgottesdienst im Dom aufgebaut auf gregorianischen Choral und Palestrina-Stil; nie wurde etwas Modernes gesungen, außer Haller, der sich gut auf die Alten verstand. Wir Sänger standen im Chorkleid bei (hinter) dem Altar; es war eine schöne echte Liturgie.

Im Kloster wurde ich sehr bald auf der Orgel verwendet. Von 1882 an war ich immer Organist. In Emaus und Seckau, zeitweise auch in Beuron; von 1892 an bis 1908 in Emaus. Da ich nicht, wie ich wollte, improvisieren konnte, suchte ich mir passende Vor-, Nach- und Zwischenspiele mühselig zusammen. Habe bei Bach zum Choral viel Passendes gefunden. Die großen Sachen dienten nur an Festen als Prae- und Postludien, außerdem Rheinberger und Piutti. (Für Reger reichte meine Orgeltechnik nicht.) In den Jahren 1882 bis 1899 wurde nach meinen Angaben die große Orgel gebaut (66 Register auf 2 Manualen); sie wurde im Kloster gebaut, jedes Register in der Kirche ausprobiert; sie galt als die schönste Orgel in Österreich.

Von 1892 an bis zu meiner Abtswahl war ich in Emaus auch Kantor, d. h. die ganze Leitung des liturgischen Gesanges war in meine Hand gegeben. Es gelang mir unter meinem sel. Vorgänger, die Emautiner Liturgie in einer Weise auszugestalten, daß sie an Schönheit, Korrektheit und Vollständigkeit nirgends ihresgleichen hatte; in dieser herrlichen Kirche, dem prachtvollen Chor und Altar, den feierlichen Zeremonien, der unvergleichlichen Akustik! Obwohl nur der einstimmige Choral ein wunderbares Gesamtkunstwerk! (Ein schwaches Abbild dieser Liturgie im Gottesdienst der Schola Gregoriana in der Allerheiligen-Hofkirche zu München vom Advent 1922 bis Herbst 1930.)

Als ich Abt geworden, wurde auch Profanmusik in Emaus gepflegt. Oft spielten an Sonntagen in unserem Musiksaal das Böhmische Streichquartett und andere Quartettvereinigungen, auch Instrumentalsolisten. Geladen waren hervorragende Persönlichkeiten der deutschen und der tschechischen Gesellschaft. Meine Absicht war auch die, die nationalen Gegensätze zu überbrücken.

Die Schola Gregoriana.

Ein Nekrolog, geſchrieben 1930

von Abt Alban Schachleiter, O. S. B., vordem in Prag-Emaus.

Am 5. Sonntag nach Pfingſten, 13. Juli l. J. haben wir unſeren letzten Gottesdienſt in der Allerheiligen Hofkirche in München gehalten. Am 1. Sonntag des Advents im Jahre 1922 war er begonnen worden — mit dem Segen, den Papſt Benedikt XV. am 20. Januar 1921 mir eigens für dies Unternehmen geſpendet hatte. Nun iſt die Schola Gregoriana aufgelöſt. — Kirchenmuſiker, Freunde der Liturgie und des Chorals mögen ein Intereſſe daran haben, zu erfahren, um was es ſich gehandelt bei dieſem Gottesdienſt, was für Erfahrungen wir dabei gemacht.

So war mein Plan: dem alten ehrwürdigen gregorianiſchen Choral in München eine beſondere Pflegeſtelle zu verſchaffen. In der ſo ſtimmungsvollen, für ſtrenge Liturgie ſo trefflich geeigneten Allerheiligenhofkirche wollte ich neben der klaſſiſchen Polyphonie Paleſtrinas und Orlando di Laſſos auch die antike Schönheit der Choralmelodie zur Geltung bringen.

Ich ſammelte einige Herren um mich, ſuchte mir ſtimmbegabte Knaben, etwa zehn an der Zahl. Anderthalb Jahre widmete ich der Schulung und Vorbereitung, die wahrlich nicht leicht war. Sonntag, den 3. Dezember 1922 eröffneten wir, im Chorkleid vor dem Altare ſtehend, in aller Einfachheit unſeren Chordienſt. Ich ſage Chordienſt, denn eben auf einen ſolchen kam es mir an, nicht darauf, die Zahl der beſtehenden Kirchenchöre, die allſonntäglich ihr Hochamt ſingen, um eine Chorvereinigung zu vermehren.

Geſungenes Chorgebet iſt der Choral, nicht kirchenmuſikaliſche Aufführung. Mit einem ganzen Kranze von feierlich zu ſingenden Gebeten hat die hl. Kirche ihr euchariſtiſches Opfer umgeben, und gerade in den reichſten und ſchönſten Melodien läßt ſie dies ihr Lobgebet — ihr Lobopfer, sacrificium laudis — eindringen in die feierliche Darbringung des hl. Meßopfers. Nur wer dies im Auge hat, wird die Eigenart der gregorianiſchen Melodien ganz verſtehen können. Von dieſem geſungenen Chordienſte des liturgiſchen Gebetes wollten wir, wenn auch nur an Sonn- und Feiertagen etwas wenigſtens zur Darſtellung bringen: die Terz, als die unmittelbare Vorbereitung auf das Hochamt, dann das liturgiſche Abendopfer, die Veſper. Oft hat man mir zugeredet, die Terz wegzulaſſen, wie man mir auch riet, um der großen Schwierigkeiten willen, auf die Veſper zu verzichten. Nie hätte ich mich dazu verſtehen können. Um einen Chordienſt handelte es ſich mir, nicht darum, „nur Choral" beim Hochamt zu ſingen.

So waren denn Terz, Hochamt und Veſper unſer regelmäßiger Dienſt, in den nur die Schulferien, Juli und Auguſt eine Unterbrechung brachten. Auch anderes haben wir immer geſungen: die Vigilmeſſe von Weihnachten, die Meſſe am Aſchermittwoch, die Lichterweihe, an Allerſeelen Totenoffizium mit Requiem, dazu die ganze Karwoche, die Weihnachtsmetten und ſo weiter.

Unſere Liturgie war dadurch gekennzeichnet, daß wir immer alles geſungen; nichts wurde „bloß rezitiert". Nur für den überlangen Tractus am 1. Faſtenſonntag und am Palmſonntag behalfen wir uns für einige Verſe mit einer gekürzten, ſich immer gleichbleibenden Melodie. Man ſchaue in den Chorbüchern jene nach der Meinung vieler erſchreckend langen Melodien der Gradual- und Alleluja-Verſe, und man mag die Leiſtungen eines Chores würdigen, der ſich in ſeinen guten Tagen aus 4, 5 Herren und 6—8 Knaben zuſammenſetzte.

Ich möchte gleich dem Einwande begegnen, das ſei doch wohl des Guten zu viel geweſen, und dies Zuviel müßte den Choral langweilig machen. Ich antworte: Die Kirche iſt's, die dieſe Melodien in dieſer Ausdehnung, in dieſer Geſtaltung bietet. Gewiß, ſie geſtattet, die

vorgeschriebenen Texte, statt zu singen, „in directum“, das heißt auf einen Ton langsam und feierlich zu lesen.

Es ist das ein Ersatz, bei den meisten Kirchenchören in häufigster Verwendung, aber doch nur ein Ersatz, ein Notbehelf. Die Schola Gregoriana durfte mit einem Ersatz sich nicht zufrieden geben. Die Anstrengung war freilich oft genug recht groß, aber auch, wenn ganz lange Texte und sogar Sequenzen zu singen waren, — Terz und Hochamt wurden immer in knapp fünf Viertelstunden ohne Hast zu Ende gebracht. Nicht ganz eine Stunde dauerte die Vesper, bei der zum Schluß vor ausgesetztem Allerheiligsten viel Schönes aus dem reichen Schatze der mittelalterlichen Festliturgien zum Vortrag gebracht wurde.

In den ersten Jahren fügte ich in unseren Gottesdienst zwischen Terz und Hochamt kleine „liturgische Einführungen“ ein. Später ersetzte ich diese in der Weise, daß ich die jeweiligen Meßformularien, lateinisch und deutsch, mit kurzen Erklärungen versehen auf den Kirchenbänken auflegen ließ. (Ich benutzte dazu die trefflichen Heftchen „Das feierliche Hochamt, Einleitung, Übersetzung und Erklärung von P. W. Schmidt, S. V. D.“, Druck und Verlag Missionshaus St. Gabriel, Mödling b. Wien.) Es war so den Anwesenden die Möglichkeit geboten, die Texte zu verstehen und auch bei ganz langen Melodien mitbeten zu können.

Ein anderes noch kennzeichnete den Gottesdienst der Schola Gregoriana. Wir sangen immer ohne Orgelbegleitung, mit Ausnahme des Hochamtes am Karsamstag, wo Orgelspiel vorgeschrieben, und geradezu eine liturgische Notwendigkeit ist. — Ich gestehe offen: Hätten wir die Orgel der Allerheiligenhofkirche zur Verfügung gehabt, wäre ein Orgelspieler zu finden gewesen, der leicht und mühelos und künstlerisch gut unserem Singen hätte folgen können, — schon möglich, daß ich dann dem Drängen vieler nachgegeben und unseren Choral hätte begleiten lassen. Die Choralmelodien wären dadurch ja auch dem modernen Verstehen und Fühlen näher gebracht worden. Aber ich hatte die Orgel nicht und hatte auch keinen geeigneten Orgelspieler. Drum machte ich aus der Not eine Tugend: aus dem Fehlen der Orgel einen Gewinn erhoffend.

Um mit einem Satze alles zu sagen: unmöglich hätte meine kleine Schar so viel leisten können, wenn ich ihr Singen mit Orgelbegleitung belastet. Meine Sänger, namentlich die Knaben, sangen vollkommen sicher; nicht die allergeringste Hilfe oder Stütze hätte ihnen die Orgel gewährt. In der freien rhythmischen Bewegung aber wäre ihnen auch die beste Begleitung zum Hindernis geworden, und gewiß hätten sich nicht selten Differenzen auch in der Tonhöhe geltend gemacht, da ja Knaben, die frisch und begeistert singen, den Ton gern in die Höhe treiben. Es ist die Erfahrung meiner fünfzigjährigen Choralpraxis: der Choral singt sich leichter ohne Begleitung.

In der Allerheiligenhofkirche fehlten uns allerdings die Zwischenspiele, und ganz besonders das feierliche Vorspiel und Nachspiel beim Ein- und Auszug des Chores und des Celebranten. Dies war tatsächlich ein Mangel, den man unter anderen Verhältnissen hätte fern halten können. — Ein anderes flößte mir mehr Bedenken ein. Bekanntlich schreibt die Kirche vor, daß im Advent und in der Fastenzeit die Orgel schweige. Da mußte nun meine Sorge sein, daß in den festlichen Zeiten des Kirchenjahres unser Hochamt nicht den Charakter eines Fastengottesdienstes bekomme. Irgendwie mußten die fehlenden Zwischenspiele ersetzt werden, namentlich nach dem Offertorium und nach der hl. Wandlung. Ich versuchte dies so, daß ich die Offertoriumsverse, wie sie im Mittelalter gebräuchlich waren, in unsere Liturgie einführte. So konnte ich alle Lücken zudecken, alle Pausen ausfüllen. Das stellte freilich neue Anforderungen an unsere Sänger, die nun durch das ganze Hochamt in Tätigkeit waren.

Also beständig Gesang, immerfort der eintönige Choral! „Kaum zum Aushalten“ so mag wohl mancher Leser denken. Nicht mit Unrecht, — in dem Falle nämlich, daß keine Möglichkeit vorhanden ist, den Choralgesang abwechslungsreich zu gestalten.

Auch dies eine der großen Erfahrungen, die ich mit meiner Schola gemacht: ein Chor, der sich auf den Choral beschränkt, der noch gar ohne Orgelbegleitung und ohne Zwischen-

spiele singt, muß auf möglichst große Abwechslung bedacht sein. So hielt ich es in unserem Gottesdienst: jetzt sangen alle zusammen, Herren und Knaben, dann sangen zwei Knaben allein, dann nur der Cantor mit seinem Succentor. Denen von meinen Lesern, die um den Choralgesang sich bemühen, kann ich nur dringend raten: reiche Abwechslung im Choralsingen ist unerläßlich.

Und man muß die Singenden auch sehen können! Wenn die Beuroner Mönche bei ihrem Gottesdienste unsichtbar wären, würde niemals der tiefe Eindruck erreicht werden den die Liturgie nach Beuroner Art tatsächlich hervorruft. Drum ließ ich meine Sänger, namentlich die Knaben, oft in die Mitte treten und vor den Altarstufen singen.

Auf einige Besonderheiten unseres Gottesdienstes möchte ich noch eigens hinweisen. — Eben in der Absicht, eine größere Abwechslung zu erzielen, erlaubte ich mir, gewiße Kyrie-Melodien zu „kombinieren". — In der Missa Nr. 11 z. B. trifft auf das Wort „eleison" neunmal die gleiche Tonweise. Auch in vielen anderen Kyries hört man beständig die gleichen Tonformeln. Werden alle neun Kyrie-Melodien gesungen, läßt sich eine gewisse Eintönigkeit kaum vermeiden. Bei ganz kurzen Formeln mag man dies in Kauf nehmen, anders verhält es sich bei ausgedehnten, zumal bei besonders charakteristischen Melodien. Ich suchte dem abzuhelfen. In das Kyrie Nr. 11 z. B. fügte ich das Kyrie der Messe 13 ein; so zwar, daß ich zweites Kyrie, erstes und drittes Christe und das vorletzte Kyrie der Missa 13 entnahm. In der gleichen Art verband ich mit Kyrie 1 das Kyrie Nr. 9 aus dem Appendix (auch ein Oster-Kyrie); mit Kyrie 4 Nr. 7 im Appendix; mit Kyrie 7 Nr. 5, mit Kyrie 8 Nr. 8 im Appendix mit Kyrie 14 Nr. 12. Für Kyrie 17 a und b, für Kyrie 2, auch für das Kyrie im Requiem dienten mir Melodien, die ich in einem Prager Choral-Manuskript gefunden. Niemand wird sagen können, daß hier Stilwidriges geschehen sei; aufs allerbeste fügten sich diese Kyries, natürlich dem gleichen Tonus angehörend, aneinander und ineinander.

In der Vesper empfand ich es schmerzlich, daß mit Ausnahme des Advents an allen festfreien Sonntagen die gleichen Antiphonen und somit die gleichen Psalmtöne gesungen werden sollen. Ein mittelalterliches englisches Antiphonal bot mir Antiphonen aus dem jeweiligen Sonntagsevangelium. In Septuagesima und Fastenzeit benützte ich die Antiphonen zu den kleinen Horen, Fehlendes ergänzend. Eintönigkeit zu vermeiden, erlaubte ich mir auch in der österlichen Zeit, da alle fünf Psalmen „sub una antiphona", also im gleichen Psalmton zu singen sind,[1] mit diesen zu wechseln. Etwa in folgender Art: 7. 4. 1. 6. 7.; oder: 7. 5. 2. 8. 7. (wegen der Antiphon mußte im ersten und letzten Psalm der siebente Ton beibehalten werden).

In Rücksicht auf Abwechslung und um dem Introitus sozusagen keine Konkurrenz zu machen, ließ ich bei Austeilung des Weihwassers am Sonntag immer eine der kurzen Melodien des Asperges singen. Für das Vidi aquam entnahm ich einem Prager Graduale eine Melodie, die der großen Weise nachgebildet ist.

Die eucharistischen Andachten, die wir im Anschluß an die Vesper hielten, waren in nachstehender Weise gestaltet:

Zur Aussetzung des Allerheiligsten sangen wir etliche Antiphonen, oder einen oder zwei Verse eines Hymnus zu Ehren des hl. Sakramentes; es folgte eine Sequenz oder ein Hymnus, ein Responsorium, eine Groß-Antiphon, auf das jeweilige Fest oder die Festzeit sich beziehend; anschließend Versikel und Oration. Dann Pange lingua mit Versikel und Oration; darauf der hl. Segen. Diesem folgte das bekannte Adoremus in aeternum mit Psalm 116. Während der Celebrans zur Sakristei zurückging, sangen wir ein deutsches Lied aus der bei Herder erschienenen Sammlung „O Christ hie merk" von G. Dreves. Die eben erwähnten Gesänge vor dem Allerheiligsten entnahmen wir meist den „Variae preces" von Solesmes, auch anderen bei Desclée, Tournai, erschienenen Publikationen. Für Hochamt und Vesper benutzten wir:

[1] An Sonntagen 72mal hintereinander ohne Unterbrechung die gleiche Tonformel! Den Versuch, solches noch gar mit Orgel zu begleiten, halte ich für geschmacklos, ja unerträglich. Eine künstlerisch gute Begleitung ist bei so vielen Wiederholungen ganz unmöglich.

Liber usualis Missae et Officii im gleichen Verlag. Es ist dies ein Chorbuch, das wirklich alles enthält, wessen ein Sängerchor an Sonn- und Festtagen bei reichentwickelter Liturgie bedarf, Weihnachtsmette, Karwoche, Ostermetten, Totenofficium mit eingerechnet.

Wenn ein Leser sich die Frage stellen sollte, warum die Schola Gregoriana aufgelöst wurde, der mag die Antwort zur Kenntnis nehmen: Es hat sich niemand gefunden, der die Schola Gregoriana und ihren Gottesdienst weitergeführt und auch die finanzielle Seite des Unternehmens übernommen hätte. Mir selber wollten die Kräfte nicht mehr reichen, einen solchen Chor in der Weise, wie dies nötig, zu führen und selber singend alles Gesangliche zu tragen. Ich sagte mir: Besser zu früh als zu spät aufhören! Auch unser letztes Hochamt und die letzte Vesper (Votivvesper zum hl. Herzen Jesu) am 13. Juli 1930 war noch immer schön und erbaulich.

Auch dies dürfte für die Leser dieser Zeitschrift von Interesse sein: Wie war die Aufnahme die unser Gottesdienst in München gefunden? — Sie war nicht gut. Nur eine kleine Gemeinde kam treu und regelmäßig zum Hochamt; mehr als 50 Personen waren es selten, davon nicht alle zur Vesper kamen. Ich hatte es an „Reklame" nicht fehlen lassen, ich hielt in all den Jahren Vorträge mit Choralvorführungen in großer Zahl. In der Universität, in Konzert- und Vereinssälen. Immer wieder erschienen Artikel in den gelesensten Zeitungen. An Lob und Anerkennung von Seiten der Musikkritik auch in Hinsicht auf das rein Künstlerische hat es nicht gefehlt, — es war aber alles umsonst!

War es wirklich, wie oben schon gefragt, „des Guten zu viel", was wir taten? Es war doch nur ein kleiner Teil von dem, was die hl. Kirche von einem liturgischen Chor verlangt! Darüber war nur eine Stimme: Unsere Liturgie war höchst erbaulich, wenn auch nicht sehr kurzweilig. Auch künstlerischen Ansprüchen suchte sie gerecht zu werden.

In den späteren Jahren wird man wohl zur Erkenntnis kommen, was das gewesen ist, was da durch 8 Jahre in der Allerheiligenhofkirche zu München in Stille und Verborgenheit blühte. Es steht wohl zu hoffen, daß der Same, der hier gesäet war, doch noch einmal aufgeht zur Ehre Gottes und seiner hl. Kirche.

Aufbau des Musiklebens einer deutschen Mittelstadt.

Von Felix Oberborbeck, Weimar.

Die starke Beachtung, die der heutige Staat dem Ausbau des kulturellen Lebens, vor allem dem Musikleben deutscher Städte zuteil werden läßt, ermutigt mich, Grundsätzliches zu diesem Thema auf Grund meiner persönlichen Erfahrungen als langjähriger künstlerischer Leiter des Musiklebens der kleinsten deutschen Großstadt Remscheid (mit 102 000 Einwohnern) und der praktischen Erfahrungen in einer Mittelstadt wie Weimar (mit 50 000 Einwohnern) seit 1934 hier kurz zu skizzieren.

Das Beste, was in der Gegenwart zum Musikleben deutscher Städte gesagt worden ist, enthält Peter Raabes Schrift „Die Musik im dritten Reich". Jeder, der sich mit dem Ausbau und Aufbau städtischer und dörflicher Musikkultur beschäftigt, darf an diesem prachtvollen Werk nicht vorübergehen. Nicht minder wichtig ist die Denkschrift über die Bedeutung des Chorwesens für die städtische Musikkultur, herausgegeben vom Amt für Chorwesen und Volksmusik innerhalb der Reichsmusikkammer, die jedermann als Sonderdruck der Zeitschrift „Die Musikpflege" 6. Jahrgang, Heft 8 zugänglich ist. Beide Schriften enthalten Wichtiges zu unserem Thema.

Der städtische Musikbeauftragte.

Mit der Schaffung des Amtes eines städt. Musikbeauftragten für alle Mittel- und Großstädte hat die Reichsmusikkammer in Verbindung mit dem deutschen Gemeindetag einen einschneidenden Schritt in der Förderung einer musikalischen Planwirtschaft getan. Was nützen in unserem deutschen Musikleben alle lebendigen Kräfte, wenn sie in unsystematischem Nebeneinanderarbeiten, statt einander zu ergänzen, sich gegenseitig befehden und so die besten Aus-

wirkungen auf die Allgemeinheit wieder aufheben! Alle diese Organe in einen geordneten musikalischen Plan zu bringen, wird in Zukunft der städtische Musikbeauftragte als wesentliches Ziel seiner Arbeit sehen müssen. Er braucht kein musikalischer „Fachmann" zu sein, soll aber seiner Stadtverwaltung ratend und tätig zur Seite stehen, um das vielgestaltige Netz der musikalischen Kräfte in ein Ganzes zu bringen. Es gehört Geschick und Taktgefühl zu diesem wichtigen Amt, dem zweifellos für die Zukunft eine wichtige organisatorische Aufgabe zufallen wird.

Der städt. Musikbeauftragte wird mindestens einmal jährlich die Vertreter aller musikalischen Vereine, aller Konzertveranstalter und Besucherorganisationen zu einer grundsätzlichen Besprechung zusammenrufen und versuchen, die verschiedenen Einzelziele unter einen großen städtischen Gesamtplan zu bringen. Die wichtigste Frage dürfte die Regelung der musikalischen Termine einer Stadt sein. Hier hat der städt. Musikbeauftragte für sinngemäße Verteilung aller musikalischen Veranstaltungen zu sorgen, gegebenenfalls muß eine bestimmte Karenzzeit zwischen den einzelnen Konzertveranstaltungen zur städtischen Vorschrift gemacht werden. Jede Stadt hat die Mittel, Vereine und Organisationen, die sich diesen Gesichtspunkten nicht fügen wollen, durch Aufhebung von Steuererlaß oder Steuerermäßigung zu zwingen. So ergibt sich die Möglichkeit, gleichzeitig fallende Veranstaltungen zu verhindern. Die zweite wichtige Aufgabe für den städt. Musikbeauftragten ist die Beschaffung von

Mitteln für Musik im städtischen Haushaltplan.

Das Musikwesen einer Stadt „hat Anspruch darauf, als wichtiges Organ der Volkserziehung und Volksbildung gewertet zu werden. Wie bei allen gemeinnützigen, der Volkserziehung und Volksbildung dienenden Anstalten sind städtische Beihilfen notwendig, um das Musikleben der Stadt auf einen würdigen Stand zu bringen. Es erhebt sich also die dringende Forderung, in den Etat der Städte, für die wohl ohne Ausnahme die Unterstützung der Sportpflege eine Selbstverständlichkeit bedeutet, auch Mittel für die Musikpflege einzustellen. Eine Stadtverwaltung, die jährlich Hunderttausende, wenn nicht gar einen Millionenbetrag für ihr Theater aufbringt und zuläßt, daß heute noch durch diese Zuschüsse serienweise künstlerisch wertlose, nur dem flüchtigen Unterhaltungsbedürfnis dienende Operettenaufführungen ermöglicht werden, muß, wenn sie ihre Kulturaufgaben richtig erfaßt, nämlich als Verpflichtung, breiteste Volksschichten zur Kunst zu erziehen, einige tausend Mark übrig haben" (Denkschrift über die Bedeutung der städtischen Musikkultur, herausgegeben von der Reichsmusikkammer) für die Darbietung der höchsten musikalischen Werke unserer großen Meister. Adolf Hitler hat in seiner Nürnberger Kulturrede 1935 sich mit allem Nachdruck dagegen gewehrt, daß die Städte je nach dem Stand ihrer Finanzen die kulturellen Dinge verabschieden und herbeiholen könnten. Unabhängig von der Einrichtung und Erhaltung eines Theaters muß gerade für das Gebiet der Musik, das weiteste Volkskreise als Hörer und Ausübende erfaßt, gefordert werden, daß eine, wenn auch nur geringe Summe, im städtischen Haushaltplan für die Musikpflege bereitsteht. Für keinen Haushaltplan ist es heute mehr eine Streitfrage, ob für Schulen, Volksbildung, Krankenhaus gleichbleibende Summen im Etat stehen, nur für das Gebiet der Musik glaubt man je nach persönlicher Ansicht der Ratsherren Summen an- und absetzen zu können. Hier ist es nun wirklich höchste Zeit, daß von Seiten der Regierung die Erhaltung einer, wenn auch nur geringen Summe, allen Mittel- und Großstädten zur Pflicht gemacht wird.

Der Musikgroschen jeden Einwohners als Schlüsselzahl.

Fragt man sich nach der Höhe der Summe, die eine Stadt für die Musikpflege ausgeben soll, so ist zunächst zu berücksichtigen, ob die betreffende Stadt bereits ein eigenes Theater unterhält, oder auch Zuschüsse für ein Theater gibt, durch das die Stadt bespielt wird. Werden bereits für das Theater und damit für das Orchester größere Summen gestellt, so dürfte als Schlüsselzahl für einen Musikzuschuß der jährliche Groschen pro Einwohner die Mindestsumme darstellen. Z. B.: eine Stadt von 100 000 Einwohnern müßte einen Mindest-

zuschuß von 10 000 M, eine Stadt von 20 000 Einwohnern einen Mindestzuschuß von 2000 M bereitstellen. Besitzt die betreffende Stadt keine eigene Theaterkultur und gibt es auch keine Möglichkeit, sich bespielen zu lassen, so müßte diese Zuschußsumme zum Musikleben mindestens verdoppelt werden. Das Minimum einer Zuschußsumme für ein Musikleben würde sich also bei verschieden großen Städten auf folgende Summen belaufen:

Stadt mit 5 000 Einwohnern	mit Theater 500 M	ohne Theater 1 000 M
Stadt mit 20 000 Einwohnern	mit Theater 2 000 M	ohne Theater 4 000 M
Stadt mit 50 000 Einwohnern	mit Theater 5 000 M	ohne Theater 10 000 M
Stadt mit 100 000 Einwohnern	mit Theater 10 000 M	ohne Theater 20 000 M

Das würde heißen, daß auf den Kopf der Bevölkerung mit einem Theater 10 Pfg., ohne Theater 20 Pfg. entfällt.

Verteilung der Zuschuß-Summe.

Auf Grund praktischer Erfahrung denke ich mir die Verteilung eines städtischen Zuschusses in folgender Weise:

- 50% zur Veranstaltung von Chor- und Orchesterkonzerten,
- 25% zur Veranstaltung von Kammermusik, kirchenmusikalischen Aufführungen und Solisten-Abenden,
- 20% als Zuschuß für Noten und andere Anschaffungen für Vereine, die sich in den Dienst der öffentlichen Veranstaltungen stellen,
- 5% als Beitrag für Preise, Beihilfen zur Drucklegung von Kompositionen und für besondere Zwecke.

Ein solches Schema müßte je nach Größe und besonderen Verhältnissen einer Stadt modifiziert oder erweitert werden.

Das Orchester als Grundlage der städtischen Musikpflege.

Auch die deutsche Mittelstadt kann es sich selbst in schwierigen Zeiten erlauben, entweder ein eigenes Orchester zu halten, oder doch einem heimischen Orchester eine solch starke künstlerische Basis zu geben, daß es sich halten kann. Das am Ort befindliche Orchester gibt dem heimischen Musikleben erst die nötige Entfaltungsmöglichkeit. Für die Unterhaltung eines Orchesters gibt es folgende Möglichkeiten:

a) Die Stadt besitzt ein eigenes Orchester, das im Angestellten- oder Beamtenverhältnis steht. Das Orchester leistet den Theater- und Konzertdienst und wird zu allen kulturellen Veranstaltungen herangezogen. Hier darf es jedoch nicht bei den üblichen Theater- und Konzertveranstaltungen bleiben. Ein städtisches Orchester kann darüber hinaus in hervorragender Weise in die Breite wirken, wenn die Stadt die Möglichkeit gibt, daß auch private Vereine zu besonders günstigen Bedingungen oder sogar ohne Vergütung das Orchester für kulturell wertvolle Veranstaltungen zur Verfügung gestellt wird. Leider herrscht in den meisten deutschen Städten noch immer der betrübliche Zustand, daß viele Vereine ihre ideellen Ziele nicht verfolgen können, weil ihnen aus kleinlicher Selbstsucht der musikalisch leitenden Kräfte einfach ein Orchester nicht zur Verfügung gestellt wird. Viele künstlerisch hervorragende Aufgaben können aus diesem Grunde nicht in Angriff genommen werden. Welch reiches Konzertleben würde sich in den deutschen Städten entfalten, wenn die Stadt ihr Orchester auch privaten Vereinigungen anläßlich bedeutsamer Aufführungen umsonst oder zu erschwinglichen Preisen zur Verfügung stellen würde. Auch hier würde eine Verfügung des deutschen Gemeindetages Wunder wirken, wenn die Stadt, die ein Orchester subventioniert, gleichzeitig verpflichtet würde, tüchtigen am Ort befindlichen Vereinen im Jahr zwei- oder

dreimal das Orchester zu wichtigen Veranstaltungen zu überlassen. Dazu kommen die vielseitigen volksbildnerischen Aufgaben eines Orchesters: Konzerte und Mitwirkung in Schulen und industriellen Werken; Aufgaben, die viele Städte mit Erfolg in die Hand genommen haben.

b) Städte, die kein eigenes Orchester haben, verfügen jedoch meist über einen Instrumentalverein, der teils leistungsfähige Dilettanten, teils Berufsmusiker in seinen Reihen hat, die sich aus Freude und Liebe zur Sache zum Orchester zusammengeschlossen haben. Diese Orchester werden durchwegs nur von privaten Kräften unterhalten, würden aber ein weitaus stärkeres Wirkungsfeld erhalten, wenn die Stadtverwaltung ihnen einen Zuschuß für Proben, Notenbeschaffung und Veranstaltung von Konzerten zur Verfügung stellen würde. Die Instrumentalvereine sind zumeist in ihrem Wirken isoliert, weil ihnen die Verbindung mit dem Chorwesen der betreffenden Stadt fehlt. So ergibt sich oft das traurige Bild, daß einerseits die Chöre, andrerseits die Instrumentalvereine einer Stadt nicht leben und nicht sterben können, weil sie jeder ihre eigenen Wege gehen, anstatt miteinander in tätige Arbeitsgemeinschaft zu treten.

c) In den kleineren Mittelstädten wird die gesamte Instrumentalmusik in den weitaus zahlreichsten Fällen von den Blasorchestern betrieben. SA-Kapelle und andere Blasorchester stellen hier den instrumentalen Kulturfaktor.

Das Chorleben.

Der stärkste Faktor im deutschen Musikleben sind in allen deutschen Landschaften die Chöre. Nicht alle verfolgen nur künstlerische Ziele. Dort, wo aber die musikalischen Aufgaben im Vordergrund stehen, ist es eine Pflicht der Stadtverwaltung, wertvolle Veranstaltungen, die aus privater Initiative allein nicht zu Stande kommen, zu unterstützen und zu fördern. Die Denkschrift der Reichsmusikkammer über die Bedeutung des Chorwesens spricht sich im einzelnen über die Möglichkeit der Chorpflege im Musikleben der Städte aus. Die Möglichkeit der Verwendung der Chöre haben sich in den letzten Jahren ungeheuer vergrößert. Volkssingen, Mitwirkung bei politischen Veranstaltungen, offenes Singen, musikalische Feierstunden haben die bisherige Allein-Bedeutung des Konzertes abgelöst. Die Stadt kann dem Chorwesen unerhörten Auftrieb geben, nicht nur durch die Anerkennung der ideellen Werte, die dem Chorleben inne sind, sondern auch durch Erteilung von Aufträgen: durch Heranziehung bei städtischen Veranstaltungen, durch Gewährung von Räumen für Proben und Aufführungen, durch Gemeinnützigkeitserklärung, durch Überlassung des städtischen Orchesters und durch finanzielle Beihilfen (vgl. Denkschrift der Reichsmusikkammer). In vielen Mittel- und Großstädten besteht ein besonderer städtischer Chor, dem die Pflege der klassischen Oratorienkunst im Rahmen der städtischen Konzerte obliegt. Es kann doch heute nicht mehr dabei bleiben, daß nur dieser, von der Stadt ohnehin unterstützte Chor die alleinige Monopolstellung erhält, während die übrigen privaten Vereine sich mühselig durchschlagen müssen. Eine wichtige Aufgabe der Stadt besteht hier in der Aktivierung der privaten Chöre, der Zuziehung zu wichtigen Veranstaltungen im Rahmen der städtischen Konzerte.

Es ist eine bedenkliche Einseitigkeit des Musiklebens einer Stadt, wenn nur ein bestimmtes Repertoire zu Gehör gebracht wird. Im Rahmen der städtischen Konzerte fehlen meist

die Männerchöre

vollständig. Das hat seinen Grund oft darin, daß viele Männerchöre die geselligen Aufgaben vor die künstlerischen stellten und in ihren eigenen Veranstaltungen oft die künstlerischen Gesichtspunkte beiseite ließen. Das hat sich in den letzten Jahren jedoch fast überall gewandelt. Umso mehr haben auch unsere tüchtigen Männerchöre Anspruch darauf, im Rahmen eines städtischen Musiklebens berücksichtigt zu werden. Auch die Männerchor-Literatur ist reich genug, ihre wertvollsten Erzeugnisse großer Meister im Rahmen der großen Konzertveranstaltungen zu Gehör zu bringen. Erst dann kann ein städtisches Konzertprogramm Anspruch auf eine gewisse Universalität erheben, wenn es nicht nur bei den obligaten Orchester-

konzerten mit gelegentlicher Einstreuung von Oratorien bleibt, sondern wenn ein städt. Konzertprogramm bereits ein lebendiges Bild vom vielseitigen Musikschaffen vergangener und gegenwärtiger Zeit und von der Fülle und Vielseitigkeit der am Orte wirkenden Kräfte gibt.

Programm-Gestaltung.

In der Aufstellung der Programme ist es in den meisten deutschen Städten recht trübe bestellt. Seit Jahrzehnten erscheinen immer wieder dieselben bis zum Überdruß gehörten Werke auf dem Programm. Obgleich wir Deutsche einen unermeßlichen Schatz wertvollster, hochstehender Musik von Palestrina bis zur Gegenwart besitzen, beschränken sich die maßgebenden Leiter immer wieder auf eine Auswahl traditionell gewordener Werke, die mit fahrplanmäßiger Sicherheit jährlich auf jedem Konzertprogramm erscheinen. Es sind immer wieder dieselben traditionellen Kantaten Bachs, die aus dem reichen Schatz der Hunderte seiner Kantaten ausgesucht werden, es sind aus der Unzahl der Symphonien Haydns immer dieselben 12, die aufgeführt werden, und selbst unsere klassischen Meister müssen es sich gefallen lassen, immer in denselben repräsentativen Werken wieder zu erscheinen. Gar nicht zu reden von der Unzahl wertvoller Werke der romantischen Zeit, die einfach nicht mehr auf dem Konzertprogramm stehen. Sind nicht auch Schuberts 1. bis 5. Symphonie wert, gehört zu werden? Sind die kleineren Chorwerke Robert Schumanns, Wilhelm Bergers, die Orchesterwerke von Götz und anderen Romantikern wirklich zur Vergessenheit verdammt? Es kann nur mit Unkenntnis und Bequemlichkeit der künstlerischen Leiter erklärt werden, daß unsere musikalischen Programme fast zur Schablone geworden sind. Schuld daran sind nicht zuletzt die

Gastdirigenten,

deren Verpflichtung in vielen deutschen Städten zu einer Selbstverständlichkeit geworden ist, wobei von den Auftraggebern wenig Wert auf das Programm, sondern nur auf die Tatsache gelegt wird, daß eben dieser oder jener bedeutende Dirigent als Gast erscheint. Dann spielt sich das betrübliche Ereignis ab daß in einer mittleren Stadt Brahms' erste Symphonie zweimal innerhalb kurzer Zeit, andere, ebenso bedeutende Werke aber in Jahrzehnten nicht erklingen. Hier macht sogar Berlin keine Ausnahme. Auch in der deutschen Reichshauptstadt kann man mit Sicherheit dieselben Standard-Werke unserer Literatur ein dutzendmal hören, während andere, gleich bedeutende Schöpfungen aus Bequemlichkeit unberücksichtigt bleiben. Es soll hier nicht gegen die Einrichtung der Gastdirigenten gesprochen werden, doch müßte in allen Städten bei der Verpflichtung auswärtiger Leiter zur Bedingung gemacht werden, daß sie sich einer

Planwirtschaft der Programmgestaltung

fügen. Ein auswärtiger Dirigent, der nur einmal in einer Stadt erscheint, hat keine Ahnung von dem, was an Musikwerken in der Zeit vorher geboten worden ist, oder was noch in Aussicht steht. Es darf nicht sein, daß diesem die Auswahl der dargebotenen Werke einfach überlassen bleibt Hier müßte der städt. Musikbeauftragte eingreifen und müßte dem Gastdirigenten einfach zur Pflicht machen, sich dem musikalischen Gesamtplan unterzuordnen. Auf diese Art würde der ewig wiederholten Vorführung musikalischer Paradestücke ein Riegel vorgeschoben. Die Verpflichtung von Gastdirigenten hat nur dann einen Sinn, wenn sie nicht zur Befriedigung eines billigen Sensationsbedürfnisses dient, sondern wenn sie eine wesentliche Ergänzung der Aufgaben eines am Ort tätigen Dirigenten darstellen. Es muß für jedes Orchester und auch für die Zuhörerschaft ein besonderer Reiz sein, neben den am Ort tätigen Dirigenten auch einmal einen anderen Gestalter am Werk zu sehen; das bedeutet nicht nur für die Zuhörerschaft, sondern auch für die Mitwirkenden im Orchester neue Anregung, für den am Ort tätigen Dirigenten aber eine Vergleichsmöglichkeit und neuen Ansporn zur Weiterarbeit.

Pflege der Kammermusik.

Pflegt sich bei der Gestaltung der Orchester- und Chorkonzerte noch ein bestimmter Plan herauszubilden, so fehlt bei der Veranstaltung von Kammermusik-Programmen zumeist jede Systematik. Es ist üblich geworden, daß man den zu Gast weilenden Quartetten und Trios

die Auswahl der zu Gehör kommenden Werke völlig überläßt; da pflegt ſich der Übelſtand herauszubilden, daß Schumanns B-dur Klaviertrio, oder das Streichquartett „Der Tod und das Mädchen" von Schubert, Beethoven Quartett op. 18 Nr. 1 oder op. 59 Nr. 2, Smetanas Streichquartett „Aus meinem Leben" und dergleichen mehr ſich wiederholen, während andere, ebenſo bedeutſame Werke jahrzehntelang an einem Ort nicht zu Gehör kommen. Auch hier hätte der ſtädt. Muſikbeauftragte die Verpflichtung zur Überwachung einer programmatiſchen Planwirtſchaft. Das gilt in vermehrtem Maße für die zu Gaſt weilenden Sänger und Pianiſten, die erfahrungsgemäß den Kreis ihrer Darbietungen ſehr eng zu ziehen pflegen. Auch hier iſt es für das Publikum von heute weniger wichtig, zu erfahren, wie dieſer oder jener Pianiſt Brahms' f-moll Sonate interpretiert. Jeder, der in einem klaſſiſchen Programm mitwirkt, hat die moraliſche Verpflichtung, im Rahmen ſeines Programms ſich auch einmal für Zeitgenoſſen einzuſetzen. Gerade

die Pflege zeitgenöſſiſcher Muſik

müßte im ſtädtiſchen Muſikleben eine ſyſtematiſche Pflege erfahren. Gewiß ſtehen hier oft finanzielle Intereſſen und Werbung für zeitgenöſſiſche Komponiſten im Gegenſatz zueinander. M. E. gibt es zwei Möglichkeiten, zeitgenöſſiſche Muſik in glücklicher Weiſe in den muſikaliſchen Geſamtplan einzubauen:

1. Man bringt in allen muſikaliſchen Veranſtaltungen u. a. neben den bekannten Werken der Vergangenheit ein unbekanntes Werk zeitgenöſſiſcher Tonſetzer. Das hat allerdings für dieſes den Nachteil, daß von Seiten der Zuhörerſchaft der Vergleich mit den ihr vertrauten Stücken der Vergangenheit oft zu Ungunſten des zeitgenöſſiſchen Komponiſten ausſchlägt. Das fällt jedoch nicht ſo ſtark ins Gewicht gegenüber dem Vorteil, daß alle die Zuhörer, die im weſentlichen gekommen ſind, um die ihnen vertrauten Werke zu hören, nun mehr oder minder unfreiwillig auch in die Lage gebracht werden, ſich mit den Werken unſerer Zeitgenoſſen auseinander zu ſetzen.
2. Die andere Möglichkeit beſteht in der Veranſtaltung von Abenden zeitgenöſſiſcher Muſik. Hier fällt das letzte Bedenken einer nachteiligen Zuſammenſetzung verſchiedenartiger Stilepochen weg, dafür pflegen ſolche Veranſtaltungen jedoch einen beſonderen Kreis von Zuhörern anzuziehen, die wirklich aus Intereſſe an dem Werk ſelbſt kommen. Am beſten müßten ſolche Veranſtaltungen bei freiem Eintritt ſtattfinden. Von Seiten der Reichsmuſikkammer iſt kürzlich noch der Vorſchlag gemacht worden, daß jedes Kultur-Orcheſter von der betreffenden Stadt verpflichtet werden müßte, mehrere Proben jährlich dem Durchſpielen neuzeitlicher Werke zu widmen. Dieſer Vorſchlag könnte ohne Schwierigkeiten dahin erweitert werden, daß ſich jedes Orcheſter (und in Verbindung damit auch Chöre der Stadt) zur Darbietung zeitgenöſſiſcher Werke ein oder mehrere Male im Winter bereit finden. (Ich habe jahrelang mit Erfolg bei freiem Eintritt zeitgenöſſiſche Kompoſitionen in muſikaliſchen Morgen- oder Abendfeiern aufgeführt. Die Mitglieder meines ſtädtiſchen Orcheſters haben ſich zu dieſen Veranſtaltungen ohne Vergütung immer mit Freude zur Verfügung geſtellt.)

Hausmuſik.

Äußerlich hat der Staat durch die Einrichtung eines Tages der deutſchen Hausmuſik einen kraftvollen Anſtoß gegeben. Es darf natürlich nicht bei dieſen vereinzelten Veranſtaltungen am Tag der Hausmuſik bleiben. Jede Stadt müßte m. E. auch die vorbildliche Darbietung guter Hausmuſik mit in den Konzert-Geſamtplan einbauen. Hierbei läßt ſich die am Ort tätige Privatmuſiklehrerſchaft in glücklichſter Weiſe aktivieren. (In Ergänzung zu den Chor-Orcheſterkonzerten habe ich jahrelang Hausmuſik-Abende dargeboten, die, von der Privatmuſikerlehrerſchaft der Stadt eingerichtet, in einem kleinen Saal des Heimat-Muſeums ſtattfanden und einen großen Zuſtrom hatten.) Notwendig dabei iſt, daß ſolche Programme ſtilgerecht und unter einen beſonderen Geſichtspunkt geſtellt werden, wie etwa:

Ein Muſikabend bei Schubert / Muſik am Hofe Anna Amalias / Der unbekannte Haydn / Wolfgang und Nannerl Mozart auf einer Konzertreiſe

und dergleichen mehr. Bei der Aufstellung von solchen Stilprogrammen scheiden ohne weiteres Musiklehrer aus, die sich um die Erwerbung eines stilistisch geschlossenen Repertoires keine Mühe geben. Die Schwierigkeit, nur die besten Kräfte heranzuziehen, pflegt bei der Auswahl solcher Programme von selbst zu schwinden. Die regelmäßige Einrichtung solcher Hausmusikveranstaltungen (und noch bei freiem Eintritt) aktiviert einmal die am Ort tätigen Privatmusiklehrer, bringt sie in Verbindung mit den musikalischen Kreisen der Stadt und gibt vielfach die Anregung, solche Programme auch in engeren Rahmen, etwa in der Schule oder der HJ und im Familienkreise, zu wiederholen. Damit wird unsere Aufmerksamkeit auf ein sehr wichtiges Gebiet der Musikpflege, die Jugend-Musik, gerichtet. Soweit sie sich nur in der Schule abspielt, entzieht sie sich dem öffentlichen Musikleben. Keine Stadtverwaltung sollte sich jedoch der Pflicht, auch die Jugend in besonderen Veranstaltungen zu

Jugendkonzerten

zusammenzurufen, verschließen. Solche Jugendkonzerte dürften keine Kopie von Konzerten für Erwachsene darstellen. Die Generalproben für Konzerte einfach für die Jugend herunter zu spielen, kann nicht der Zweck solcher Erziehungsversuche sein. Viel wichtiger und nutzbringender ist es, einerseits die Jugend bei solchen Veranstaltungen selbst zu aktivieren, andererseits in Form und Inhalt den jungen Menschen die Musik so darzubieten, daß sie ihrer eigenen Erfahrung und ihrem Auffassungsvermögen angepaßt ist. Jugendkonzerte müßten folgende Bedingungen erfüllen:

1. Alle jungen Besucher müßten bei diesen Konzerten aktiv in gemeinsamen Liedern mitwirken,
2. den Darbietungen müßten kurze, erklärende Einführungen vorangehen,
3. die Zusammenstellung und die Dauer der Darbietungen müßte dem Auffassungsvermögen und den Interessen der Jugend angepaßt sein,
4. die Solisten und Spieler müßten nach Möglichkeit aus der Jugend selbst hervorwachsen,
5. die Dauer eines solchen Jugendkonzertes dürfte eine Stunde nicht überschreiten.

Viele deutsche Städte haben Jugendkonzerte für die Schuljugend bereits zu regelmäßigen Einrichtungen erhoben. Dort, wo sie wirklich der Jugend angepaßt sind, haben sie sich mit großem Erfolg eingebürgert. Die aktive Mitwirkung der Jugend dürfte sich nicht auf solche Jugendkonzerte beschränken, sondern ist heute vor allem bei der

Fest- und Feiergestaltung

zu einem wichtigen Faktor des Musiklebens geworden. Das Musikleben der deutschen Städte spielt sich längst nicht mehr nur in der Form der Konzerte ab. Viele wertvolle musikalische Werke unserer Zeit dienen längst dem Gedanken der festlichen Gestaltung außermusikalischer Ereignisse: Oratorien der Arbeit, Fest-Kantaten, Rahmen-Musiken usw. werden heute gemeinsam von Berufsmusikern, Jugend und Chören dargeboten. Hier ergibt sich für jede Stadtverwaltung eine ganz besondere Aufgabe: Mittel und Wege für die musikalische Ausgestaltung der städtischen Feste, der nationalsozialistischen Tagungen, der Veranstaltungen der Partei-Organisationen und Betriebe zu finden.

Erfahrungsgemäß sind Kräfte zu dieser Ausgestaltung genügend vorhanden, es gilt nur, sie an der rechten Stelle einzusetzen. Chöre, Kapellen und Jugendverbände wetteifern heute in einer zeitgemäßen Ausgestaltung der Tagungen und politischen Veranstaltungen. Hier ist es wichtigste Aufgabe des städtischen Musikbeauftragten, die wertvollsten musikalischen Kräfte diesen Veranstaltungen dienstbar zu machen. Noch immer kann man erleben, daß im Wort eine Parteiveranstaltung fortschrittlich und gegenwartsnah ist, aber die dazu ertönende Musik zeitfremd im bösesten Sinne.

Musikfeste.

Der Gedanke der Musikfeste hat im Lauf der beiden letzten Jahrzehnte eine merkliche Verengung erfahren. Der eigentliche Festgedanke ist ganz beiseite getreten hinter den Reklame- und Werbungssüchten unserer aufstrebenden Städte. Jede Stadt möchte für sich ihr Musikfest oder Musikfestchen haben. Eine Regeneration des Musikfestes müßte heute aus außermusika-

lischen Bezirken kommen. Der Festgedanke läßt sich nicht allein auf Grund der Musik aufrecht erhalten. Die Gegenwart hat seit 1933 klar erkannt, daß Musik nur eine Begleiterscheinung eines umfassenden Festgedankens sein kann. Feste sollen für die Allgemeinheit sein; der „Festgedanke" kann erst dann wieder lebendig werden, wenn die musikalische Ausgestaltung eines solchen Festes wieder auf breitester Grundlage sich äußert. Und so sollten unsere Städte dazu übergehen, keine Musikfeste mehr zu veranstalten, sondern einen umfassenden Festgedanken mit wirklich passender Musik zu verschönern und zu erheitern.

Musikpreise und Zuschüsse an einzelne Personen.

Zum Schluß sei noch einer wichtigen Aufgabe unserer Stadtverwaltungen gedacht: der Unterstützung besonders begabter Musiker und der Förderung von Tonsetzern. Jede Stadt sollte wenigstens einen kleinen Teil ihres Musik-Zuschusses dazu benutzen, unterstützungsbedürftigen Musikern Freikarten zu großen musikalischen Veranstaltungen, wie den Bayreuther Festspielen und hervorragenden Musikfesten zur Verfügung zu stellen. Größere Städte können dem Gedanken von Preisen für besondere neue musikalische Werke nähertreten, wobei natürlich unter keinem allzu engen örtlichen Gesichtswinkel geurteilt werden darf.

Das dritte Reich hat uns unter vielem anderen einen großen Fortschritt gebracht, der einer großzügigen Entwicklung unseres Musiklebens die besten Aussichten gibt: durch den Wegfall der Parteien ist einem Hin- und Herzerren der Kunstbelange in den städt. Kultur-Ausschüssen ein Ende bereitet. Zum ersten Mal können die künstlerischen Aufgaben eines städtischen Musikwesens kräftig in die Hand genommen werden, ohne daß zu befürchten ist, daß engstirnige und querköpfige Ratsherren ihre Ansicht von heute auf morgen in das Gegenteil verkehren und damit das eben begonnene künstlerische Leben und Ansehen aufs neue zum Erliegen bringen. Gemeindetag und Reichsmusikkammer haben durch die Denkschrift und durch den Posten eines städt. Musikbeauftragten die Grundlagen für eine einheitliche Gestaltung der Musikkultur in den deutschen Städten geschaffen. An den Stadtverwaltungen und den führenden Musikern wird es nun liegen, dies Gebäude mit neuem, frischen Leben zu erfüllen.

Zur Reform des musikwissenschaftlichen Studiums.

Von Hans Joachim Moser, Berlin.

In den letztvergangenen zwei Jahren haben die jungen Fachschaften der musikwissenschaftlichen Studierenden an den deutschen Universitäten mancherlei Beratungen gepflogen und Vorschläge gemacht, wie man den Ausbildungsgang verbessern könne. Es ist vielleicht nicht unnütz, wenn zu diesem Thema jemand das Wort ergreift, der tagtäglich noch bei seiner eignen Forschertätigkeit und Bücherproduktion spürt, wo es ihm „zur rechten Zeit gefehlt hat", der aber auch aus fünfzehnjähriger Lehrtätigkeit an Universitäten und Hochschulen weiß, wo jeder schönen Utopie die realen Grenzen entgegenstehen. Freilich ist das ganze Thema insofern vage, als das Studien*ziel* in unserem Fach ein sehr wechselndes ist. Die Doktorprüfung oder das Examen im Zusatzfach Musikwissenschaft vor dem wissenschaftlichen Prüfungsamt sind ja doch niemals Endstationen, sondern sollten immer nur als vorläufige formale Abschlüsse gelten. Beruflich verzweigt sich die Ausmündung der Lernbemühungen ins Leben auch schon sehr stark: der eine „wird" Musikkritiker, der andere will zum promovierten Kapellmeister, Sänger oder Instrumentalvirtuosen aufsteigen, der dritte wendet sich zur Laufbahn des Musikbibliothekars, ein vierter geht zum Verlagswesen über, ein fünfter ist in der Hauptsache Schul- oder Kirchenmusiker, erst der zehnte hat das Zeug und die Möglichkeit zum Musikgelehrten und -forscher, und vielleicht nur der fünfundzwanzigste wird in diesem Fach wieder Dozent und Professor werden können. Für keinen dieser Spezialfälle läßt sich jeweils ein Sonderweg ausmachen, zumal da die Gabelung sich meist erst verhältnismäßig spät entscheiden wird — man kann also wohl nur darauf bemüht sein, für dasjenige vorzusorgen, was allen diesen Teilzielen gemeinsame Grundlage zu sein pflegt. Was nun schon seit etwa 1918 die Studienfrage gegen ehedem außerordentlich ungünstig beeinflußt hat, ist — nach außenhin ge-

sehen — die wirtschaftliche Lage der Studierenden, die (ganz abgesehen vom Werkstudententum und von den neueren Arbeitsdienstverpflichtungen) zu möglichst knapp bemessener Studiendauer drängen läßt. Es war für uns Musikwissenschaftler von 1900 bis 1914 nicht nur Sache des (damals ohnehin wohl reichlicher vorhandenen!) Respekts und der Verehrung, sondern auch der „largeren" Lebensverhältnisse, daß wir unbedingt Zeit hatten, wenn ein Riemann oder Kretzschmar uns für noch so zeitraubende Privat-Arbeiten einspannte, und die noch Früheren haben mit mindestens der gleichen Begeisterung für Spitta und Chrysander wissenschaftliche Kärrnerdienste geleistet — wir Heutigen müssen uns stets fragen, ob wir den jungen Leuten dies und jenes mit gutem Gewissen zumuten können. Das wirkt sich auch bei der Wahl der Dissertationsthemen, und hier für den Doctoranden noch weit verhängnisvoller, aus — wie oft haben mir die betr. Kandidaten, wenn man ihnen die reizvollsten Themen vorschlug, entgegnet: „Das scheint mir zu weitläuftig", „Das kostet zuviel Zeit", „Da muß ich eine Auslandsreise unternehmen", „Das kann ich in meiner späteren Praxis nicht direkt auswerten" — und was verwandter Einwände mehr sind. Solches sei nicht im Ton des Vorwurfs festgestellt, sondern rein sachlich als Gegebenheit, um zu folgern: es hat keinen Zweck, weiträumige Idealpläne für 10—12 Semester aufzustellen, wenn eben nur für 6—8 Semester notdürftig die Studiengelder aufzubringen sind. Obendrein ist gerade heute in hohem Maß mit einzukalkulieren, was alles an Zeit und Kraft für Arbeitsdienst, Reichswehr, fachschaftliche Gemeinschaftsarbeit usw. abzusetzen ist — gottlob hat sich vom Posten Gemeinschaftsarbeit gegenüber dem anfänglichen Übermaß vieles von selbst wieder zurückgebaut, was mangels geeigneter Jungführer doch z. T. nur Leerlauf und Zeitvergeudung bedeutet hatte. Was vielleicht am meisten bedauert werden muß bei der geschilderten Verknappung der wirtschaftlichen Voraussetzungen: daß heut die meisten jungen Leute gradlinig auf's Examen losstudieren müssen ohne die herrlichen, uns vormeist oft unerwartet fruchtbar gewordenen Umwege und Seitensprünge in Nachbarfächer oder auch in Vorlesungen oder Übungen auf scheinbar ganz entfernten Gebieten. Das führt zu einer spezialistischen Einengung (abgesehen von den erfreulichen Horizonterweiterungen durch die volkspolitische Schulung), die dem Wissenschaftlertyp der Zukunft nicht sehr günstig zu werden verspricht. Aber in diese Tatsächlichkeiten muß man sich eben schicken.

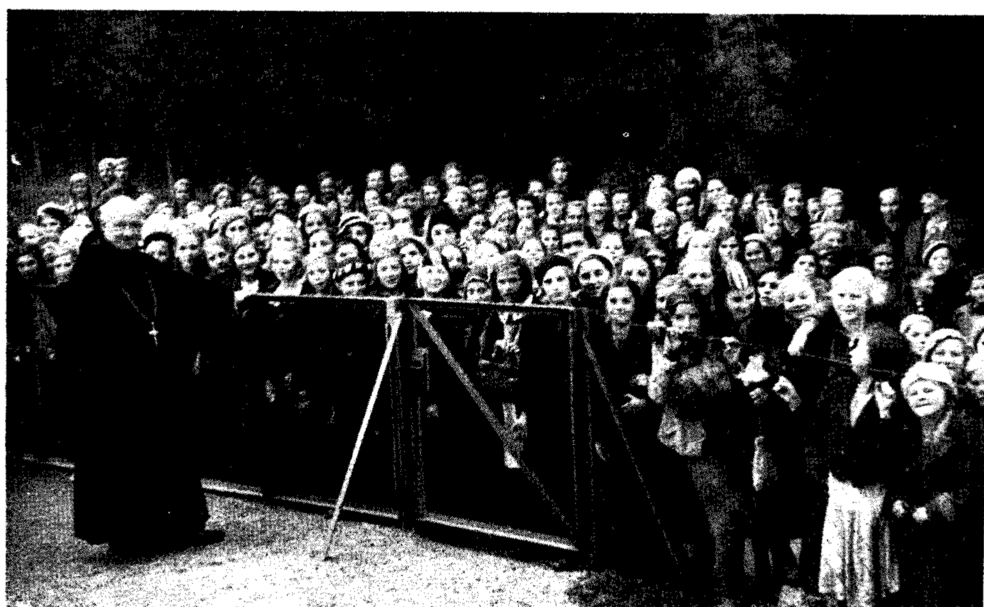
Was und wie man Musikwissenschaft studiert, wird natürlich in weitgehendem Maße von den Persönlichkeiten der Lehrer und der — Schüler abhängen. Hat nicht ein großer französischer Musiker einmal gebrummt: „Gute Lehrer? — es gibt nur gute Schüler!"? Immerhin glaube ich, daß das Wesentliche, was organisatorisch zugänglich bleibt, nicht die letzten, die sozusagen „klinischen" Semester sind, sondern diejenigen v o r dem musikwissenschaftlichen „Physicum" und womöglich sogar die Vorbereitungszeiten vor Beginn des eigentlichen Universitätsstudiums. Das Sonderproblem gerade unseres Fachs betrifft ja das Verhältnis von musikalischer Praxis (und Musik-Theorie) zum wissenschaftlichen Bezirk. Grundsätzlich kann dazu wohl nur auf gut Altkretzschmarisch und Altriemannisch gesagt werden: sei ein möglichst guter und vielseitiger praktischer Musiker, bevor du dich an die Historie wagst — diejenigen Musikgelehrten, die nur als „gestrandete Klavierspieler", als „zu unmusikalisch für die Praxis erfunden" in unserem Fach bloße Philologie ohne Künstlerinstinkt treiben, sind im Grund traurige Gesellen, die wie die Blinden von der Farbe reden.

Wir wollen umgekehrt ganz gewiß nicht die strengstfundierte Gelehrsamkeit verachten zugunsten eines Typs von bloßen Pseudo-Wissenschaftlern, die besser Kapellmeister geblieben wären; aber jenen Klangtauben sollte man immer wieder als Ideal etwa Hermann Abert, Peter Wagner, Adolf Sandberger entgegenhalten, nämlich den „M u s i k e r mit der Erweiterung in die Dimension der Vergangenheit". Auch die Fétis, Gevaert, Mackenzie sind ausgezeichnete Praktiker neben aller Gelehrsamkeit gewesen.

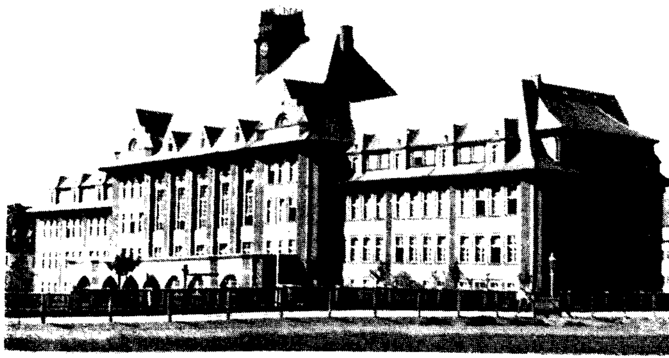
Immerhin, auch hier gebietet die strenge Wirklichkeit, zu fragen: w a s von den vielen Zweigen der musikalischen Praxis braucht der werdende Musikforscher am dringlichsten? Ich glaube aus eigner Erfahrung: besonders zweierlei —: Generalbaßspiel und Schlüssellesen; sehr



Haus Gottdank in Feilnbach bei Bad Aibling, das Heim des Abt Albanus Schachleiter



Der Kinderfreund Abt Albanus Schachleiter vor Haus Gottdank



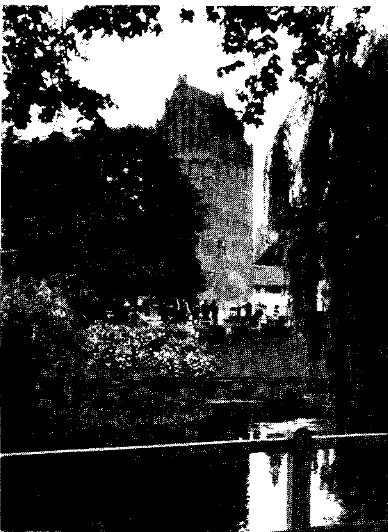
Hochschule für Lehrerbildung in Lauenburg i. Pommern



„Anruf-Lied“ vor dem Rathaus in Stolp



Appell vor dem Bahnhof in Köslin



Bummel in den Anlagen der Stadt Stolp



Frohe Heimkehr mit dem Swinemünder Dampfer

(Aufnahmen von Student Vollbrecht)

(Zu dem Aufsatz von Prof. Otto Spreckelsen: „Studenten singen fürs Volk“)

ſchön, wenn man außerdem ſingt, geigt, bläſt, Klavier ſpielt — aber die ſichere Beherrſchung der Harmonielehre und das muſikaliſche Verſtehen beſonders der älteren a cappella-Partituren ſind doch wohl jene Grundforderungen jenſeits aller perſönlichen Spezialbegabung, die man möglichſt ſchon vor dem Abiturium erfüllt haben ſollte, die für jedes Proſeminar Aufnahmebedingung ſein müßten. Wenn möglich, ſollte man auch ſchon in den letzten Gymnaſialjahren einer muſikaliſchen Arbeitsgemeinſchaft angehört haben: was ſich bei einem Schulorcheſter an Literaturkenntniſſen unvermerkt anreichert und was man ſo mit Kameraden an allgemeinerem Muſikſchrifttum zuſammenlieſt, ergibt eine „Atmoſphäre“, die kaum hoch genug für das weitere Studium veranſchlagt werden kann.

Und was ſoll man dem jungen Fux an Studiengebieten in den erſten Semeſtern raten? Dreierlei vor allem: erſtens Liturgik und Gregorianik, zweitens italieniſche Sprache, drittens allgemeine Palaeographie und Mittellatein. Denn mit dieſen Hilfswiſſenſchaften hapert es faſt ſtets am allermeiſten. Erſt wenn man ſie mit einiger Sicherheit beherrſcht, kommt man auch im Hauptgebiet erfolgreich voran. Die katholiſche Liturgik, d. h. Kenntnis des Stundenoffiziums und der Meſſe ſowie der lateiniſchen Pſalmen, der Perikopen, der Einrichtung des Gradual- und Antiphonarbuchs ſind ſo grundlegend für das Verſtändnis der geſamten älteren Kirchenmuſik, daß wir Proteſtanten ſelbſt für unſere eigene Liturgik im Halbdunkel tappen, wenn wir uns über dieſe alten Ordnungen nicht ſyſtematiſche Klarheit verſchaffen. Der Katholik iſt uns da durch Kindheitserinnerungen oft um manches voran — aber, Hand aufs Herz, wieviele auch von ihnen wiſſen da über das „Warum“ immer wirklich Beſcheid? Dann das Italieniſche: die großen Gebiete des Madrigals, der Solokantate, der Oper ſind, wie ſich's nun einmal geſchichtlich entwickelt hat, nur von der italieniſchen Muſikentwicklung aus voll verſtändlich, und auch da wieder vor allem vom Text her. Alſo muß der Neophyt der Muſikgeſchichte verſuchen, möglichſt bald Eingang in die Dichtung der Marini, Guarini, Zeno, Metaſtaſio, Daponte zu erlangen, und gewiß wird jeder Univerſitätslehrer des Italieniſchen gern bereit ſein, von Zeit zu Zeit einen entſprechenden Muſikerkurs einzulegen. Drittens und beinahe am wichtigſten: Übungen in der Handſchriftenkunde des Mittelalters und im Mönchslatein. Man könnte einwenden, die Beſchäftigung mit der Ars antiqua und der Ars nova ſei eine Spezialliebhaberei für wenige. Aber ganz abgeſehen davon, daß gerade in den letzten Jahrzehnten der geiſtesgeſchichtliche Neuaufſchwung der Mittelalterforſchung auch von der Muſikgeſchichte wichtige Unterſtützung erwartet und ihr viel Wertvolles zu vermitteln hat, iſt dies Gebiet doch das gegebene Tummelfeld, um die Methodik unſerer Wiſſenſchaft üben zu lernen; obendrein mache man ſich klar, daß ohne Kenntnis z. B. von Sequenz und Tropus ſelbſt die Bach'ſche Kirchenkantate in vielen Fällen wiſſenſchaftlich nicht zu bewältigen iſt. Und auch für die Beurteilung von handſchriftlichen Muſikdenkmälern des 16. bis 17. Jhs. iſt die Beherrſchung der Urkundenzeichen (Zeitbeſtimmung, Abkürzungen, Waſſerzeichenfeſtſtellung, Textleſung) unentbehrlich; von da erſt ergibt ſich der Weg zur engeren Muſiknoten-Palaeographie als ſinnvoll. Und die Kenntnis des Mittellatein? Lieber Himmel, wie iſt die philologiſche Kenntnis unſerer Abiturienten vielfach heruntergekommen ... Wenn man Griechiſch an die Collegtafel ſchreibt, wird geſcharrt, ſelbſt bei Latein begegnet man angeſichts der immer wachſenden Zahl bloßer Oberrealſchulabſolventen meiſt nur einem reizenden Lächeln des Unverſtändniſſes, da das gegebenenfalls nachgemachte „Kleine Latinum“ in der Praxis doch oft nur eine zweckloſe Formalität war, von Italieniſch ganz zu ſchweigen. Welch unerſchöpfliche Anregung verdanke ich da etwa den Vorleſungen und Übungen des Berliner Profeſſors Karl Strecker, in die ich ſ. Zt. als Student aus halbem Zufall geraten bin: über die lateiniſchen Spielmannſequenzen, über das Studentenliederbuch der Carmina burana u. dgl. — da harrt gerade auch für die Muſikforſchung noch ein weites Gebiet der fortſchreitenden Beackerung. Mit dieſen Anregungen wird auch inſofern keine utopiſche Mehrbelaſtung gefordert, als ſich ſo von ſelbſt für manchen die nötigen „Nebenfächer“ des Examens, ſei es romaniſche Philologie oder Mittellatein, mittlere Geſchichte oder Germaniſtik, Raſſen- und Volkskunde oder Kirchengeſchichte entwickeln werden; die Fächerwahl wird ja immer freier und beweglicher,

während der bisherige Zwang zur „Philosophie“ vielfach in Wegfall gekommen ist. Wie fruchtbar ferner für die schönsten Dissertationsthemen, wenn einer einmal gut Spanisch oder eine nordische oder slavische Sprache spricht! Wenn wir irgendwo den Polyglotten brauchen können, dann in der Musikwissenschaft — man denke vollends an deren „vergleichenden“ Zweig und an die Instrumentenkunde. Wie sehr wir einer sicheren Musikphilologie bedürfen, zeigt selbst das heut so in den Vordergrund getretene Gebiet der deutschen Volksliedforschung und musikalischen Volkskunde — gottlob, daß dafür das aesthetisierende Geschwätz um die feinsten „-ismen“ einigermaßen überständig geworden ist.

Zu dieser „gesunden Handwerks-Vorausbildung“ des jungen Musikwissenschaftlers rechnet endlich die technische Fertigkeit im Spartieren. Wenn man bedenkt, daß bis gegen das Jahr 1650 Partituren fast überhaupt nicht, sondern beinahe stets nur Stimmbücher begegnen, sodaß man sich von der betr. Literatur (außer durch direktes Musizieren aus den „Partes“) nur ein Bild machen kann, wenn man die Einzellinien unter einander setzt, so ist es unumgänglich, daß diese Tätigkeit (trotz den häufigen Fußangeln der Mensuralregeln) leicht und sicher erlernt und gehandhabt wird; außerdem ist es dringend erwünscht, daß die Seminare nach gemeinsamem Organisationsplan so allmählich einen möglichst reichen Schatz von Anschauungsmaterial lesbar bereitstellen, ohne daß unnütze Doppel- und Dreifach-Arbeit vergeudet wird. Ist solche Studentenarbeit meist kaum für Denkmäler-Ausgaben qualifiziert, so ist sie dennoch für den genannten Hilfsdienst nützlich und trägt ihren Segen in sich — kein Musikwissenschaftler sollte in die Doctorandenkurse des Seminars aufgenommen werden, der sich nicht durch das Purgatorio einiger hundert Seiten sauberer Übertragungen durchgerungen hat.

Sind diese Bedingungen erfüllt, so wird sich das Studium leicht in die verschiedensten Einzelrichtungen zu gabeln vermögen; wozu nur noch der Wunsch ausgesprochen sei: es möge der Studierende, um dem betonten Philologismus der Erstlingssemester den erforderlichen künstlerischen Ausgleich entgegenzustellen, sich so früh und eifrig wie möglich dem Singen und Spielen im akademischen Chor und Orchester (Collegium musicum) hingeben. Denn Denkmälerkenntnis vom realen Klangbild her ist schließlich doch unendlich viel wichtiger als das Reden *über* die Dinge, die man vielleicht nur von fernher kennt.

Dazu sei denn auch eine Anregung für den Vorlesungsplan gestattet. Es würde sicher mit Dank seitens der Studenten aufgenommen werden, wenn die Collegthemen möglichst nur solche Gegenstände behandelten, die man nicht ungefähr ebensogut in einem Bruchteil der Zeit aus Büchern entnehmen kann — was soll z. B. (abgesehen etwa von persönlichen neuen Forschungen der betr. Dozenten) eine vierstündige Beethoven- oder Wagner- oder Brahms-Vorlesung angesichts der unendlichen Zahl trefflicher Biographien jedes Formats? Genau so unpraktisch sind jene Vorlesungen (typisch für sehr junge Universitätslehrer), in denen spezialisierte Einzelforschungen vorgetragen werden, die im Grunde nur den Verfasser interessieren — da wartet der Hörer gern, bis die betr. Habilitationsschrift endlich gedruckt vorliegt. Dagegen sind knappe Zusammenstellungen von Gattungs-Entwicklungen, Jahrhundert-Geschichten, Nationalhistorien äußerst erwünscht. Und dann ein Vorlesungstypus, den ich als die eigentliche Zukunftsform der Musikvorlesung an Universitäten ansehen möchte, die den „Hörer aller Fakultäten“ genau so wie den engsten Fachstudierenden der Musikwissenschaft angeht: die *Interpretation der führenden Kunstwerke*. Es ist eine Erfahrung, die man in sehr vielen Doctorexamina machen kann: die Kandidaten kennen allenfalls die abgelegensten Musikgebiete (naturgemäß besonders die Tummelplätze der betr. Professoren), aber sie sind im Zentralschatz der lebendigen Musik viel zu wenig zuhause! Das aber ist nicht nur sachlich zu bedauern, sondern bliebe ein kaum gut zu machender Schaden sozusagen an der Menschlichkeit, am Seelenbesitz des jungen Musikers und Musikwissenschaftlers. Nur in München, Berlin, Leipzig etwa könnte man den Nachwuchs auf entsprechend eifrigen Konzert- und Opernbesuch verweisen. Aber auch der genügt gerade für ihn nicht, denn er soll ja mit diesen Kunstwerken nicht nur von der Seite des naiven Kunstgenusses her in leichte Berührung kommen, sondern soll mit ihrer formalen und inhaltlichen Wesenheit, mit dem Wollen,

das die Meister in ihnen ausgesprochen und gestaltet haben, möglichst vertraut gemacht werden.

Nach meinen Erfahrungen ist da die Musikgeschichtsprüfung der Schulmusiker vor dem künstlerischen Prüfungsamt stofflich das vernünftigste der einschlägigen Examina, so bescheiden auch seine spezifisch wissenschaftlichen Anforderungen notgedrungen bleiben müssen: diese Prüfung zielt eben darauf, daß neben dem allgemeinen Überblick über die Musik seit 1500 vor allem eine Reihe von Kernwerken der deutschen Musik, etwa die Großwerke Bachs, die wichtigsten Oratorien Händels, die deutschen Opern Mozarts, die neun Sinfonien Beethovens, seine Streichquartette und Klaviersonaten, die Liederzyklen Schuberts, der „Freischütz" und die „Meistersinger" wirklich lebendig und im Zusammenhang mit den Geistströmungen ihrer Zeit gekannt und begriffen sind. Um das zu erreichen, habe ich in den sechs Jahren meiner Leitung der Berliner „Staatl. Akademie für Kirchen- und Schulmusik" das Hauptgewicht meiner Lehrtätigkeit auf die Vorführung und Besprechung dieser Kunstwerke unter dem Nottitel „Kulturkunde der Musik" gelegt. Waren dort die Möglichkeiten der praktischen Vorführung vielleicht ungewöhnlich günstige insofern, als wir dort beliebige Solisten an Dozenten und Studierenden zur Verfügung hatten und das ganze Auditorium von etwa 120 Hörern mit den Klavierauszügen in der Hand die Turbae der Passionen wie die Opern- und Oratorienchöre vom Blatt sang, woran sich jeweils historische und literarische, formale und musiktheoretische, dirigier- und gesangstechnische Erläuterungen schlossen, so wird man sich doch auch an den Universitäten mit Schallplatten, mit Kleinensembles und hie und da einem Sänger helfen können. Bloß vor einer Form der Musikillustration werde gewarnt: vor jenem scheußlichen „Klavierantippen" von Gregorianik oder alter a cappella-Musik, das zu meiner Studentenzeit selbst berühmte Professoren der Musikgeschichte für das Gegebene erachteten; davon hatte niemand etwas — im Gegenteil: es wurden dadurch nur falsche und abschreckende Vorurteile erweckt. Im Orgel- und Klavierfach gab je ein geeigneter Fachlehrer der Akademie ähnliche praktische Literaturübersichten. Es verstand sich von selbst, daß die Kulturkundestunden auch oftmals den Charakter des Colloquiums annahmen, das ja wohl überhaupt weit fruchtbarer, weil eindringlicher, abläuft als der Monolog einer Vorlesung, die oft gerade über das hinwegläuft, was der Hörer nicht verstanden hat und was der Spezialnacharbeitung in Rede und Gegenrede dringlichst bedürftig gewesen wäre.

Man wende nicht ein, daß die Form solcher „Vorlesung", die manchmal fast wie eine „Opernprobe" aussehen mag, die Gefahr einer ungebührlichen Popularisierung in sich trüge: es lassen sich auch so die gelehrtesten und schwierigsten Dinge erörtern — vor allem aber verläuft dies in dauernder Lebens- und Kunstnähe. Das scheint mir das Wichtigste auch für die Vorstellung von unserem Fach, die der junge Musikwissenschaftler mit ins Leben nehmen soll: gründliche Musikphilologie sei unser Handwerkszeug, unser Ziel aber immer wieder: in den Kern der tönenden Musik einzudringen und das dort mit allen menschlichen Organen Erlebte für das Nacherleben der andern im gedruckten oder gesprochenen Wort oder als Interpret neu lebendig werden zu lassen.

Praktische Musikwissenschaft.

Von K. G. Fellerer, Freiburg (Schweiz).

Der geistige Umbruch einer Zeit, wie wir ihn in unseren Tagen erleben, fordert auch die Nachprüfung des Standes, der Aufgaben und Möglichkeiten der einzelnen Kunst- und Wissenschaftszweige. Die Musikwissenschaft hat sich in den letzten Jahrzehnten überaus entwickelt, nicht nur in ihrer inneren Arbeitsweise, sondern auch in ihrer äußeren Stellung. Die Begründung musikwissenschaftlicher Seminare an allen deutschen Universitäten hat die Musikwissenschaft fest in den Unterrichtsplan der philosophischen Fakultäten eingegliedert. Ihre Bedeutung für die allgemeine Geschichtsforschung ist auch denen klar geworden, die ihr als aufstrebender Wissenschaft an der Universität keinen Platz gönnen wollten und nicht recht einen Unterschied zwischen akademischem Musikdirektor und Musikwissenschaftler zu machen verstanden.

Durch strenge historisch-philologische Methode hat sich die Musikwissenschaft ihre Stellung im Rahmen der historischen Wissenschaften erworben. Ihr Forschungsbereich reicht aber über das Geschichtliche hinaus. Das große Gebiet der systematischen Musikwissenschaft greift über die Tonpsychologie zur Naturwissenschaft (Akustik, Tonphysiologie) und Technik (mechanische Musik) über und hat in der vergleichenden Musikwissenschaft einen Völkerkunde, Kulturgeschichte und Psychologie gleich interessierenden Fragenkomplex in Bearbeitung genommen. Volkskunde, Gesellschaftslehre und Pädagogik stehen mit der Musikwissenschaft in besonderem Zusammenhang. Schon die Andeutung dieser Fragenkomplexe zeigt die weite Verzweigung musikwissenschaftlicher Arbeit und ihre bindende Bedeutung im Rahmen der Wissenschaftsgebiete.

Wenn man demgegenüber vergleicht, welche Möglichkeiten praktischer Verwendung solcher Studien bestehen, dann muß man eine Aschenbrödelstellung der Musikwissenschaft erkennen, wie sie unserem allgemeinen Geistesleben nicht zum Vorteil sein kann. Gerade die heutige Betonung der volksgebundenen Kunstpflege und der Erkenntnis stammhafter Werte bedarf ernster Heranziehung der Musikwissenschaft, um nicht einem Dilettantismus Tür und Tor zu öffnen, der der Sache mehr schadet als nützt. Während der Kunsthistoriker das beruhigende Gefühl haben kann, daß seine Schätze vom Staate geschützt, sachgemäß gesammelt und verwaltet werden, ist das Musikgut alter Zeit, mag es sich um alte Noten oder Instrumente handeln, vogelfrei, eine Aufnahme der Bestände ist erst sehr spärlich versucht worden — abgesehen von den „Denkmälerkatalogen" — und wenn, dann vielfach durch Liebhaber, nicht durch vorgebildete Musikwissenschaftler. Es ist ein betrübliches Zeichen, wie wenig Musikwissenschaftler im wissenschaftlichen Bibliotheksdienst beschäftigt werden, selbst an Bibliotheken mit großen Musikbeständen. Die rein bibliothekarische Ausbildung in Ehren — aber so wenig man die orientalische Abteilung durch einen Mediziner verwalten läßt, kann die Musikabteilung durch einen Altphilologen oder Juristen, wenn er auch noch so musikinteressiert ist, fachgemäß verwaltet werden. Für kleine Musikabteilungen größerer Bibliotheken kann der „Nebenfach-Musikwissenschaftler" gute Dienste tun.

Auch die musikalische Volksbibliothek, deren Gründung und Ausbau eine dringende Aufgabe der Städte und Musikorganisationen ist, gehört nicht in die Hände eines ausgedienten Musikers oder Musikkritikers, sondern in die des vorgebildeten Musikwissenschaftlers, der der höheren Tochter etwas mehr raten kann, als Chopin op. x zu spielen.

Noch weniger als die Bibliotheken zeigen die Museumsverwaltungen Verständnis für ihre oft recht ansehnlichen Musikbestände. Es würde mehr als ein Karnevalsheft füllen, wollte man verkehrte Bezeichnungen alter oder exotischer Musikinstrumente in Museums-Katalogen zusammenstellen. Wie für die Kunstgegenstände Kunsthistoriker im Museumsdienst sind, so sollte es eigentlich Selbstverständlichkeit sein, daß für Musik-Bestände ein Musikwissenschaftler zur Verfügung steht, der auch dafür Verständnis hat, daß, soweit als möglich, alte Instrumente spielbar gemacht werden und zu Aufführungen alter Musik zur Verfügung stehen müssen.

Mindestens ebenso wichtig ist aber die Aufnahme von Noten- und Instrumentenbeständen im Lande. Für Erhaltung von Denkmälern der bildenden Kunst haben wir kunsthistorisch vorgebildete Provinzialkonservatoren, die ängstlich jedes Stück hüten und allgemeiner kunsthistorischer Betrachtung zugänglich machen. Alte Orgeln dagegen läßt man verfallen oder verunstalten, wertvolle Notenbestände von Mäusen zernagen, wenn nicht gerade per Zufall der „Denkmälerkatalog" von solchen Beständen „Wind bekommt" und ihnen eine Nummer in seinen Akten gewährt, um ihre Existenz festzunageln. Hier ist auch die dringende Notwendigkeit der Erhaltung musikalischen Volksgutes zu erwähnen. Mit wenigen Ausnahmen machen unsere Volkskundeinstitute rein literarische Volksliedaufnahmen und wenn sie einmal daran denken, daß zum Volkslied auch die Melodie gehört, dann wird diese vielfach in einer oft recht bedenklichen Umschrift geliefert. Wäre nicht hier für den Musikwissenschaftler die Aufgabe, durch Phonogrammaufnahmen und deren richtige Auswertung in letzter Stunde wertvolles deutsches Volksgut zu retten, das von Tag zu Tag durch Veränderung der soziologischen Gegebenheiten und der damit verbundenen Verlagerung der Interessensphären wie durch Einwirkung der mechanischen Musik schwindet? Was von musikalischen Denkmälern erhalten und

zugänglich gemacht wurde, iſt privater Initiative, insbeſondere der Kirchen und einzelner Organiſationen zu danken. Muſikaliſche Denkmalpflege iſt aber ebenſo eine öffentliche Verpflichtung, wie die Pflege von Denkmälern der bildenden Kunſt. Neben den Provinzialkonſervator für bildende Kunſt muß der Konſervator muſikaliſcher Denkmäler treten, der aber gleichzeitig für ihre Lebendigerhaltung in ihrer ſtammlichen Gemeinſchaft ſorgen muß. Denn Muſik lebt nicht, wenn ſie in Archiven regiſtriert und ſie ſtiliſtiſch unterſucht iſt, ſie muß ſtilgemäß geſungen und geſpielt werden. Hier erwachſen vor allem der Jugend und den Muſikvereinen große Aufgaben, die in engſter Zuſammenarbeit mit dem „Muſikkuſtos" zu bewältigen wären, der auch darüber wachen müßte, daß keine muſeale Angelegenheit daraus würde. Würden manche von den zahlreichen oft nebeneinander arbeitenden, mehr oder minder glücklich beſetzten Muſikpöſtchen zuſammengelegt und vor allem die amuſiſch-ſtatiſtiſchen Arbeiten der Muſikorganiſationen vereinfacht, dann könnte leicht mit bereits beſtehenden Mitteln nicht nur dieſe Arbeitsbeſchaffung für junge Muſikwiſſenſchaftler geſchaffen, ſondern es könnten auch bleibende Werte gehoben werden. Der Muſikkonſervator, man wird für ihn leicht eine klangvollere Amtsbezeichnung finden, mit abgeſchloſſener muſikwiſſenſchaftlicher Vorbildung iſt ein Erfordernis unſerer Zeit.

Durch die Neuordnungen der Ausbildung der Schulmuſiker iſt hier der Muſikwiſſenſchaft eine beſſere Stellung eingeräumt. Ebenſo wird auch an muſikaliſchen Fachſchulen größerer Wert auf Muſikgeſchichte und Einblick in die Muſikwiſſenſchaft als Grundlage richtigen Muſikverſtändniſſes und ſtilgetreuer Aufführung gelegt als vor dem Weltkrieg. Doch beſtehen auch hier noch viele Möglichkeiten und auch Notwendigkeiten weiterer muſikwiſſenſchaftlicher Durchdringung und Vertiefung, die die Beſchäftigung eines Muſikwiſſenſchaftlers an Konſervatorien vorausſetzen, während die Ausbildung des Schulmuſikers, wie das in Preußen und Thüringen ſchon der Fall iſt, in enger Verbindung mit der Univerſität erfolgt. Nur durch eine allgemeine und ernſte Muſikerziehung auch im Privatmuſikunterricht werden wir die in manchen Kreiſen verbreitete Meinung, daß es zum guten Ton gehöre, unmuſikaliſch zu ſein, wenngleich man für bildende Kunſt Verſtändnis haben müſſe, oder daß das Album Nr. X von „Tee und Tanz" das höchſte zeitgenöſſiſcher Kunſt ſei, überwinden und wiederum das Ideal muſikaliſchen Intereſſes und Verſtändniſſes, wie es in Deutſchland vor Jahrhunderten lebendig war, erreichen. Dazu müſſen Muſiker und Muſikwiſſenſchaftler zuſammenarbeiten.

Die Schätze muſikaliſcher Vergangenheit müſſen in einwandfreien praktiſchen Ausgaben zugänglich gemacht werden, das Verſtändnis für die ſtiliſtiſche und klangliche Eigenart dieſer Kunſt muß in Tat, Wort und Schrift geweckt werden. Der Muſikfreund muß eine Anleitung zur Einführung in die alte Kunſt haben, die entfernt iſt von dem ſchweren Geſchütz wiſſenſchaftlicher Probleme und noch entfernter von dem, was man als popularwiſſenſchaftliche Literatur in die Maſſen ſchleuderte. Hier hat unſer Schrifttum eine empfindſame Lücke auszufüllen, wie das den Kunſthiſtorikern ſchon gelungen iſt.

Ein beſonderes Feld bietet dem Muſikwiſſenſchaftler das Theater. Als Regiſſeur, Dramaturg und Intendant kann er im Dienſte der Kunſt und künſtleriſchen Volkserziehung das im muſikwiſſenſchaftlichen Studium erworbene Stilgefühl und die Literaturkenntnis bewähren. Gerade letzteres iſt von großer Bedeutung. Zahlreiche Opern aus alter Zeit, die uns auch heute noch etwas zu ſagen haben, ruhen in den Bibliotheken; ſie nicht als verſtaubte Muſeumsſtücke, ſondern in ſtilgemäßer Bearbeitung lebendig werden zu laſſen, bedeutet eine Belebung des oft nur zu ſehr auf „Repertoire" eingeſtellten Spielplans. Insbeſondere wird aber der Dramaturg und Schriftleiter der heute verbreiteten Programmhefte und Theaterzeitſchriften zu praktiſcher Auswertung muſikwiſſenſchaftlicher Vorbildung kommen. So wird auch hier der muſikwiſſenſchaftlich vorgebildete Theaterfachmann Bevorzugung erfahren müſſen.

Auch für Theater- und Muſikbüros, für Programmfragen und zur Abfaſſung der immer mehr verbreiteten Konzert-Einführungen beſitzt der Muſikwiſſenſchaftler entſprechende Vorbildung. In Rundfunk und Schallplatteninduſtrie iſt er der gegebene Bearbeiter von Programmfragen. Insbeſondere wird der Rundfunk die in ſeiner Muſik-, Programm- und Zeitſchriften-

Abteilung geforderte Vorbildung mehr dem Musikwissenschaftler zuerkennen müssen. Damit wird ihm ein weites und dankbares, aber auch verantwortungsvolles Feld zugewiesen.

Einen großen Prozentsatz von Musikwissenschaftlern hat schon bisher die Presse aufgenommen, nicht nur die musikalische Fachpresse, sondern auch die Tagespresse für Musikkritik und Feuilleton. Auch hier wird noch manche Stelle dem ausgebildeten Musikwissenschaftler zufallen müssen, wenn man sich zu der Erkenntnis durchgerungen hat, daß nicht der abgedankte Berufsmusiker und noch viel weniger der mehr oder minder vorgebildete Musikfreund der gegebene Musikkritiker ist. Eine Musikkritik, die nicht das Werk in den Mittelpunkt stellt und das Geistige seiner Ausführung, sondern sich mit technischen Fragen beschäftigt, die nicht begründet und kunsterzieherisch wirkt, sondern eine mehr oder minder bedingte subjektive Meinung der Allgemeinheit aufdrängen möchte, hat ihren Sinn verfehlt. Die Größe des Kritikers liegt in der Weite seines geistigen Horizonts und die erreicht er weder durch gelegentliche Lektüre noch flüchtiges Hören, sondern durch eingehendes Studium. Der Meinung, der Journalist benötige keine abgeschlossene akademische Bildung, ist im besonderen bezüglich der Musikkritik entgegen zu treten.

Verhältnismäßig wenig ist bisher der Musikwissenschaftler im Verlagswesen und Buchhandel vertreten. Vielleicht würden von ihm als ständigen Lektor Musikverleger besser beraten sein, als auf Grund gelegentlicher Anfragen oder des Gutachtens eines Verlagslektors mit nur kaufmännischer, nur praktisch-musikalischer, oder keiner besonderen Vorbildung. Das Gleiche gilt für den Musikalien- und Instrumentenhandel. Es wird Sache der Firmen sein zu dieser sachlichen Erkenntnis zu kommen und gleichzeitig für Arbeitsbeschaffung für Musikwissenschaftler zu sorgen. Es wäre nur in ihrem Interesse.

Bei den bisher genannten Gruppen handelt es sich vorzugsweise um historisch-philologisch gebildete Musikwissenschaftler; doch soll auch kurz die reiche Verwendungsmöglichkeit des naturwissenschaftlich gebildeten systematischen Musikwissenschaftlers erwähnt sein. Nicht nur bei völkerkundlichen Forschungsreisen und Verarbeitung ethnographisch-musikalischen Materials hat er Bedeutung, bei der heutigen Entwicklung von Rundfunk und mechanischer Musik wird er in dieser Technik und Industrie Bedeutung gewinnen. Alle Schallfragen, soweit sie nicht nur rein physikalisch-technisches Interesse besitzen, werden sein Interesse beanspruchen; er wird nicht nur der Industrie für mechanische Musik, sondern auch dem Orgel- und Instrumentenbau bei erweiterter Fachausbildung wertvolle Dienste leisten.

Eine Fülle von praktischen Verwendungsmöglichkeiten des Musikwissenschaftlers hat diese kurze und nur unvollständige Skizze aufgeworfen. Die verschiedenartigsten Begabungen sind zur befriedigenden Erfüllung der Aufgaben auf Grund musikwissenschaftlicher Ausbildung notwendig. Eines aber ist in allen Fällen Voraussetzung: Wer dem Beruf gerecht werden will, muß Musikwissenschaftler, nicht schwätzender Ästhet und er muß Musiker sein, und zwar etwas mehr praktisch-musikalische Ausbildung genossen haben, als Klavierunterricht bis zur Quarta und ein Semester Generalbaßübungen für Hörer aller Fakultäten. Wenn die Musikwissenschaft bei den Musikern in Verruf gekommen ist und manche glauben, es handle sich dabei um eine Museumsangelegenheit, anstatt eine Zusammenarbeit und gegenseitige Förderung im Dienste unserer Kultur zu schaffen, so ist daran nicht zuletzt die fehlende praktisch-musikalische Ausbildung mancher Musikwissenschaftler älterer Richtung schuld, ebenso wie mangelnde streng wissenschaftliche Methode und mehr oder minder seichtes Aesthetisieren mancher ihrer „Vertreter" ihre Stellung im Rahmen der Geisteswissenschaften erschwerte. Will die Musikwissenschaft stärker in das Leben vordringen, dann müssen ihre Vertreter aufgeschlossen für die Probleme der Zeit sein; vielleicht kann dazu die Erziehung in den musikwissenschaftlichen Seminaren manches beitragen und vor allem auch den einzelnen im Sinne späterer praktischer Tätigkeit anleiten. Damit soll nicht einer Verflachung der wissenschaftlichen Ausbildung oder ihrer Abbiegung zum Praktischen das Wort geredet sein. Ebenso wie der Schulphilologe im Studium die strenge wissenschaftliche Philologie ganz durchmachen muß, auch wenn er später im Unterricht der Sexta nur wenig direkt davon verwenden kann, so wird auch der Musikwissenschaftler im praktischen Beruf umsomehr seinen Mann stellen, je strenger seine Ausbil-

dung und das Auswahlprinzip beim Examen war. Die früher große Zahl der „Viſitenkartendoktoren", die mit dem muſikwiſſenſchaftlichen Studium allein keinen praktiſchen Zweck verfolgten, und es mehr als Dekoration für künftigen Kapellmeiſter- oder Studienratsberuf werteten, iſt heute gering und es wäre für das Fach und ſeine große Aufgabe im deutſchen Kulturleben traurig, wenn es neben dieſer Gruppe nur noch die akademiſchen Lehrer gäbe. Die große Anzahl tüchtiger junger Muſikwiſſenſchaftler, die jährlich aus den muſikwiſſenſchaftlichen Seminaren hervorgehen, in einen ihrer beſonderen Ausbildung entſprechenden und von ihnen erſtrebten praktiſchen Beruf zu bringen, wird eine der dringendſten Aufgaben nicht nur ſozialer Sorge, ſondern beſonders fachlicher Verantwortung ſein. Manches iſt diesbezüglich in früheren Jahren verpaßt worden und die Organiſationen haben vielleicht ſich viel zu wenig mit dieſer Frage beſchäftigt und ſie praktiſcher Löſung zugeführt. Der Umbruch der Zeit ſtellt von neuem dieſe Verpflichtung und ruft zur Sammlung aller Kräfte. Wie andere Verbände für Arbeitsbeſchaffung für ihre Jungen ſorgen, ſo wird das auch Aufgabe der Muſikorganiſation ſein, mag dies im Rahmen einer Fachſchaft Muſikwiſſenſchaft in der Reichsmuſikkammer oder in einem anderen Rahmen geſchehen. Jedenfalls liegt es nicht zuletzt im Intereſſe unſerer muſikwiſſenſchaftlichen Arbeit im allgemeinen und nicht zuletzt im Intereſſe unſerer muſikaliſchen Volkskultur, daß der praktiſchen Verwendung des Muſikwiſſenſchaftlers in den verſchiedenſten Tätigkeitszweigen, von denen hier nur wenige angedeutet wurden, mehr Aufmerkſamkeit geſchenkt wird, als bisher.

Nachwort. Dieſe Zeilen wurden vor längerer Zeit geſchrieben. Inzwiſchen iſt die Gründung des ſtaatlichen Inſtituts für Muſikforſchung in Berlin erfolgt. Es iſt zu hoffen, daß auch die hier angeſchnittenen Fragen einer baldigen Löſung zugeführt werden, zumal ſchon heute eine Reihe der genannten Aufgaben in Angriff genommen iſt.

Studenten ſingen fürs Volk.

Ein Beitrag zum Aufbau des deutſchen Muſiklebens.

Von Prof. Otto Spreckelſen,

Leiter der Muſik-Abteilung der Staatl. Hochſchule für Lehrerbildung, Lauenburg in Pommern.

Der Aufforderung des Herausgebers der „Zeitſchrift für Muſik", die den ſtolzen Untertitel „Monatsſchrift für eine geiſtige Erneuerung der deutſchen Muſik" trägt, über die Pommern-Singfahrt von 70 Lehrerſtudenten, unſere Abſichten dabei und die Auswirkungen der Fahrt, ſowie unſere weiteren Pläne zu berichten, komme ich — der Sache wegen — gern nach. Doch ſei mir erlaubt, dabei einige Worte voranzuſchicken über die Muſikausbildung der heutigen Junglehrer, ſowie über deren Aufgaben im Neu-Bau des deutſchen Muſiklebens, wie unſere Zeit ſie vorſchreibt. Und wenn es dabei gelänge, die beiden Stände: Berufsmuſiker und Lehrer — hier und da gegeneinander eingeſtellt — und doch durch Geſchichte und Verpflichtung aufs engſte verbunden, einander zu nähern, wäre ein Nebenzweck mit erreicht und dadurch dem Aufklang der deutſchen Muſik gedient.

Lehrerſtudenten.

Durch die deutſchen Tageszeitungen vom 23. und 24. Oktober 1935 wurde zum erſten Mal eine breite Öffentlichkeit auf die Hochſchulen für Lehrerbildung hingewieſen und auf die günſtigen Berufsausſichten für Volksſchullehrer. Preußen hat ſeit 1926 keine Seminarausbildung mehr, ſondern der zukünftige Volksſchullehrer muß das Abitur beſitzen und danach ein Studium auf einer beſonderen Fachhochſchule abſolvieren. Das geſchah 1926—33 auf den Pädagogiſchen Akademien, und geſchieht ſeit dem Umbruch in den Hochſchulen für Lehrerbildung. Solche Hochſchulen beſitzt Preußen zur Zeit zehn: Beuthen, Bonn, Cottbus, Dortmund, Frankfurt-O., Hannover (für Lehrerinnen), Hirſchberg, Kiel, Lauenburg in Pommern (als der erſten dieſer Art, vom Reichsminiſter Bernhard Ruſt Juni 1933 gegründet) und Weilburg. Die übrigen deutſchen Staaten gleichen ſich dem neuen Ausbildungsgang an: Nach

einem Studium von vier Semestern ist der Student Lehramtsbewerber. Da in derart kurzer Zeit neben all den übrigen Fächern der Erziehungs- und Fachwissenschaften für Musik nicht genügend geschafft werden kann, wird die Aufnahme der Bewerber von ihrem musikalischen Können abhängig gemacht. Über diese Aufnahmeprüfung sagt der „Völkische Beobachter" vom 23. 10. 35 (Norddeutsche Ausgabe, Titelseite):

„Die Bewerber haben ihr musikalisches Können nachzuweisen. Sie müssen bei natürlicher stimmlicher Begabung mit der allgemeinen Musiklehre vertraut sein, ein Motiv nachsingen sowie ein einfaches Lied vom Blatt und eine Anzahl Volkslieder auswendig singen können. Im Spiel eines Instrumentes, in der Regel der Geige, des Klaviers oder der Orgel, müssen die Grundlagen vorhanden sein."

Nach einer solchen Auswahlprüfung wurden an der Hochschule für Lehrerbildung in Lauenburg bei der letzten Aufnahme 230 Abiturienten ausgesucht (in ganz Preußen rund 2000). Leider mußten die Bedingungen auf Grund des jetzigen Lehrermangels bisweilen außer Acht gelassen werden. Doch gleichzeitig sei gesagt, daß eine Anzahl vorzüglicher Volksliedkenner, Sänger und hellhöriger Musikanten dabei waren. — Nebenbei mag bemerkt werden, daß in Zukunft auch alle Philologen die ersten beiden Semester ihres Studiums an einer Hochschule für Lehrerbildung ablegen müssen. Damit gehen in Kürze sämtliche Erzieher Deutschlands durch die Lehrerhochschule und somit durch die dort gepflegte musikalische Volkstumsarbeit und Volkssingübung, was für das deutsche Musik- und Singleben von starker Aufbauwirkung sein kann. — Nun beginnt die Berufsausbildung. Zur Zeit sind neben den zwanzig Fachwissenschaftlern in Lauenburg drei hauptamtliche Musikdozenten angestellt für die sängerische, allgemeinmusikalische, chortechnische sowie musikmethodische Ausbildung. Daneben geben sechs Hilfslehrkräfte Instrumentalunterricht (Violine, Cello, Laute, Flöte, Klavier, Orgel u. a.). Über den Sinn einer solchen Musikausbildung sei ein wenig mitgeteilt.

Studenten singen und musizieren.

In Vorlesungen hören die Studenten gemäß den anderen Fächern Musikpädagogik und Musikmethodik, hören von den Wegen im Schulgesangunterricht (Eitz, Tonika-Do, Ziffern, ABC, Solmisation) und werden hingeführt zu der Bedeutung der Musik für Volk und Kunst-Erleben. In Volksschulklassen wird „Musikunterricht" gezeigt, vorgemacht, besprochen und geübt. Damit geht Hand in Hand die Ausbildung in Allgemeiner Musiklehre mit ihren Nebendisziplinen sowie in Sprech- und Gesangstechnik. Hinzu kommt Chorübung im gemischten Chor (Kantorei), Männerchor (Auswahlchor) oder Singgemeinde (Volksliedchor). Dazu Singende Mannschaft. Außerdem ist jeder Student verpflichtet, Unterricht auf e i n e m Instrument nach seiner Wahl zu nehmen. Freiwillig gehen Kurse nebenher für Chorleiter und Singführer, Seminare zur Völkischen Musikerziehung, Kammermusikspiel, Schulorchester und Collegium musicum, Trommler und Pfeifercorps, Fanfarengruppe, Arbeitsgemeinschaft zur Fest- und Feiergestaltung, Organistenausbildung, Sprechchorschulung, Laienspielkreis, Volkstanzgruppe u. a.

Erfreulicherweise kann berichtet werden, daß viele Studenten über die fünf für Musik als verbindlich angesetzten Wochenstunden hinaus bis zehn und fünfzehn Musikstunden freiwillig jede Woche belegen. — Doch wozu solche breitwirkende Ausbildung? Nicht nur für die Schulstube allein soll der junge Lehrer ausgebildet werden, sondern mehr noch über die Bezirke des Schulwirkens hinaus zum Hüter und Neubauer des deutschen Volkstums und dessen wirklichen Volksmusiklebens: Als Singführer für breiteste Volksschichten.

Einen Blick auf die Zielsetzung der neuzeitlichen Musikausbildung unserer jungen Lehrer möge hier die Prüfungsthemen geben, die an 11 der 180 Examinanden des Prüfungssemesters als Aufgabe ihrer schriftlichen Examensarbeit soeben gestellt wurden:

1. HJ-Lied und Schule.
2. Das Volkslied als Führer in der dörflichen Volkstumsarbeit.
3. Neue Aufgaben des Lehrers im dörflichen Singen und Musizieren.
4. Die Schule bei der Gestaltung der Volksfeste und Feiern des ländlichen Jahreskreises.
5. Völkische Musik-Erziehung, eine politische Mission des Landlehrers.
6. Die Musik im Leben des Dorfes.
   (Ein Beitrag zur Gestaltung des musischen Erziehungsideals.)

7. Kinderlied und Kinderspiel in der Grundschule.
8. Das Lied in meinen Märchenstunden.
9. Versuche mit dem Eitz'schen Tonwort in einer Grundschulklasse.
10. Eigene Versuche zur Förderung des Notensingens.
11. Der Landlehrer als Kirchenmusiker.

Junglehrer im Amt / Singführer fürs Volk.

Das ist die neue Aufgabe unserer jungen Studenten: hatte bisher der Lehrer mit der Erfüllung seiner gesanglichen und musikalischen Aufgaben in Singstunde und Schulfeier vollauf genügt, so soll und muß er heute über den eigentlichen Rahmen der Schulaufgaben hinaus zum Singführer seiner ganzen Landgemeinde werden. Mit dem gelegentlichen Leiten eines Chorvereins ist nicht mehr Genüge getan. Seine Aufgaben liegen weiter: HJ, NS-Frauenschaft, SA, Partei, Singkreis, Arbeitslager und vieles mehr wartet auf ihn. Der Landlehrer muß seinen Pflichtenkreis erweitert sehen. In seiner fundamentalen Bedeutung für die Hebung des Volksmusiklebens muß er sich bewußt sein, daß sein Singen im Land politische Mission bedeutet.

Politische Mission ist seine Singarbeit in der Dorfgemeinde, politische Mission ist sein Lied zur seelischen Auflockerung der Landbewohner. Sein Singen ist Mission zur inneren Wehrhaftmachung des deutschen Menschen. Sein Singen ist heilige Arbeit an der deutschen Seele!

So sieht der Lehrerstudent von heute seine Musik, in seinem Denken ausgerichtet durch politische Formationen und marschierende Kolonnen. Er will das Leben seines Mitmenschen wieder zum Klingen bringen. Sein Liedruf öffnet die Herzen, überspringt die Grenzen zu den Abgeschlossenen, läutert die Sturen und führt mit dem Singen ein in die Welten der Helden und der Streiter, der Kämpfer und der Stillen im Land. Ein Leuchten bricht auf, wo solch Singen lebt. Solch Lied ruft die Herzen zu Deutschland.

Volkssingen im Land.

Und so sangen unsere Studenten in den Grenzkreisen Lauenburg und Bütow seit Mai 1934. In rund zweihundert Singabenden schufen sie seither mit Gruppen von 15×30 Mann Leuchtfeuer zum Lied in den Herzen sonst singarmer Menschen. Diese jungen Studenten, werdende Volkserzieher, marschierten auf mit Geigen und Klampfen und sangen frische Marschrhythmen durchs Dorf. Jugend zog hinterher. Die Alten kamen später. Unter der Linde, am See oder vorm Schulhaus das Halt! Ein Kreis wurde gebildet. Schon läuteten Chorlieder durch den Abend. Ein Student führte an. Die anderen folgten willig. Jetzt Lieder mit Instrumenten. Das hörten die Dörfler vorher kaum. Sie sogen förmlich auf. Weisen von Liebe und Tod, von Kameradschaft, vom Reich und vom Glauben gingen durchs Dorf. Da klangen sie auf, die Lieder von Heimat, Heim und Familie, die schlichten Lieder der Stille. Sprechchöre rundeten ab. Dann wurden Textzettel verteilt, oder jemand sprach vor. Nun mußten die Bauern selber mitsingen, erst Bekanntes, dann Neues. Zuerst zögernd, taten sie es nachher willig und gern. Im Abendlied klang alles aus.

Dann hieß es: „Wiederkommen!“ „Willkommen jeden Tag!“ Und unsere Studenten kamen wieder. Jetzt mit einer Saalfeier oder einem Volkstanzabend, einem Laienspielabend, einer Kirchenmusik, einer Morgenfeier, einem Sprech- und Singabend oder wie auch die Gaben sich formten. Kein Vortrag, der nicht am Ende in ein Singen für alle einmündete. Und heute leben in Hof und Haus und Heim die Lieder fort, die wir dort hingebracht. — Fortsetzen soll nun solch Singen im Dorf der junge Landlehrer, säen und ackern und bauen, bis das eigengesungene gute Volkslied wieder ein Kernstück geworden ist im täglichen Leben des Dorfs, bis das Spinnstubenlied wieder seinen Nachfolger gefunden hat aus völkischer Grundlage.

Auf Singfahrt mit Eisenbahn und Dampfer.

Aus solch erfolggesegneter Singarbeit im Kleinen erwuchs dann der Gedanke, unseren Aktionsradius zu erweitern. Bisher waren wir nur bis 70 km vom Hochschulort entfernt gewesen, nördlich oder südlich. Östlich vor uns stehen bereits 10 km nah die polnischen Zollbäume mit

dem Korridorübergang nach Danzig. Da richteten wir unſere Blicke nach Weſten. Doch 300 km ſind's allein bis zur Provinzhauptſtadt Stettin!! Dorthin — nach Weſten — ging unſer Plan. Und wirklich ſah uns der Stettiner Schloßhof inmitten von 3000 ſingenden Menſchen, die mit uns froh waren im Lied. Auf dem Wege dorthin ſangen wir einen Tag in Stolp, einen Tag in Stolpmünde, zwei Tage in Köslin, je einen in Kolberg, Cammin und Stettin, bis wir dann noch weiter fuhren zu unſerem Schlußſingen in Swinemünde.

Und — das ſei vorweggenommen: Feierſtunden erlebten wir, ſo groß, ſo tief, ſo nachwirkend, wie keiner von uns es geahnt hatte.

Jeweils vom Bahnhof aus ſtieß unſer Liedruf vor. Im taktfeſten Marſchſchritt gings hellklingend zum Marktplatz oder vors Rathaus. Hier Aufſtellung. Kanons und Hymnen ſagten uns an. Ein Weckruf der Siebzig im Sprechchor gab unſern Abend kund. Weiter mit Sang in die Jugendherberge. Zum Abend dann klang unſer Hauptſingen im Saal oder im Freien, je nach Ortsbedingungen und Wetter. Natürlich kein Eintrittsgeld. Unſere Marſchlieder lockten die Menſchen an. Ein Zeitungshinweis tags zuvor hatte uns angekündigt. Da ſtanden ſie nun und warteten: fünfhundert, achthundert, tauſend, zweitauſend und dreitauſend liederhungrige Menſchen.

Unſer Studentenführer (Unteroffizier bei der Reichswehr) kommandiert den Anmarſch, der oft mitten durch das wartende Publikum hindurchgeht. Jetzt in der Mitte des Platzes ein zackiges „Halt!" Nun formen die Studenten ſich zum Sprechchor. Der Studentenführer leitet. Das iſt keine Artiſtik. Das iſt nicht nur Anruf, das iſt Bekenntnis!

„Nichts kann uns rauben
Liebe und Glauben
zu unſer'm Land.
Es zu erhalten
und zu geſtalten
ſind wir geſandt.

Mögen wir ſterben;
unſeren Erben
gilt dann die Pflicht,
es zu erhalten
und zu geſtalten.
Deutſchland ſtirbt nicht!"

(Karl Bröger.)

Jetzt folgen völkiſche Hymnen, einſtimmig mit Orcheſter. Die zwanzig Spieler (Geigen, Bratſchen, Celli und Baß) haben ſich ſchnell aufgeſtellt. Spitta, Ameln und Napierſki künden vom Reich und ſeiner Zukunft. Dann wendet ſich der Singleiter ſelber an die Hörer und ſpricht über Herkommen, Wollen und Planen der Studentenſänger. Es folgen Chorlieder für Männerſtimmen, geboren aus des Vaterlandes Not und Aufſtieg, geſungen von Deutſchlands hoffnungsſtarker Jugend. Nicht waren dieſe 70 Studenten nach muſikaliſchen Geſichtspunkten ausgeſucht, die Meldung ſtand für alle offen; doch alle 70 waren geſtählt in HJ, SA, SS, Arbeitsdienſt oder Wehrmacht, alle durchglüht von der Beſtimmung zu ihrem Beruf, Erzieher zu werden, alleſamt eiſern in dem Wollen, Deutſchland zu bauen. Geſpannt horcht das Publikum den neuen Ausführungen des Sprechers. Kanons folgen von Lahuſen, Knorr und Lang und anderen aus der Reihe der jungen Komponiſten. Nun iſt Inſtrumentalmuſik am Bauen. Händels F-dur-Suite für Streicher oder immer wieder Mozarts Kleine Nachtmuſik oder die Deutſchland-Suite von Rinkens. Kleine Hinweiſe des Leiters erleichtern das Hören.

Die Zuhörerſchaft iſt geſpannt und gepackt, innerlich bewegt, bei uns und mit uns. Doch noch weiter wollen wir ſie haben, jeden Einzelnen. Drum jetzt wieder Wortmuſik. Mitreißender Rhythmus iſt dran. Wir ſingen Soldatenlieder und fröhliche Weiſen mehrſtimmig in freier Manier. Nur die Melodie und die Harmonie ſind von mir genau feſtgelegt. Weiter nichts. Und in Drei-, Vier- und Vollſtimmigkeit klingen die Studentenſtimmen, mit Inſtrumenten und ohne weckt ein Lied das andere. Jung und Alt und Reich und Arm — das merken wir ganz überzeugend — iſt mit uns eins und wartet förmlich auf den Wink zum Mitſingen-Dürfen. Da wende ich mich an die Hörer: „Jetzt ſingen Sie!" Fröhliche Zuſtimmung drauf von allen Seiten.

Mit bekanntem Liedgut gehts an. Alles, aber auch alles ſingt mit. Schnell ein neuer Singſpruch dabei. Schon ſpringen zehn bis zwanzig Studenten fort mit Noten und Textzetteln.

Nun wogt ein frohes Hin und Her. Geigen spielen vor, Studenten singen an, Vorsprechen, Nachsprechen, Singen ohne Text, Singen mit Text. Froh sind wir und zufrieden, alle miteinander. Herrliche Gemeinschaft, wie wir da verbunden sind. Keine Fremdlinge sind wir ihnen oder sie uns. Da singen bis dreitausend Menschen (oder gar sechstausend wie im Königsberger Schloßhof Juli 1934 bei unsrer Ostpreußenfahrt), und aus einer Stunde werden immer zwei und mehr. Festliche Hoch- und Feierstimmung umschließt uns alle. Ein Lied ums andere wird förmlich hinzugebettelt. Und noch kommt der Schluß zu früh. Was singen wir am Ende? Verschieden, wie auch jeder Abend in seinen Liedern verschieden war. Gestern Abendlieder, Lieder der Stille und Lieder der Nacht, heute (in Rückkehr zum Anfang) hellauflodernde Verse und Klänge und Sprüche: „Führer, Fahne, Volk und Vaterland, alle sind wir eins!"

Hunderte und Tausende von Menschen gehen summend nach Hause, der Pulsschlag des Liedes ist ihnen bewußt geworden, des Liedes, das in ihnen weiterklingt und aufglüht im Wollen zum Lied und zum Reich.

Ohne Sang zogen wir ab. Wir wollten untertauchen im Glühen dieser Feier. Unsere Mission war erfüllt. Das Lied lebte weiter. Unser Anstoß hatte angefacht, und heilige Flamme loderte Zukunft. — Still gingen wir heim.

Musik im Volk.

So rangen wir um die Seelen der Zwölftausend, die in dieser Woche unsre Freunde wurden. So sangen wir vorher in den Dörfern den schwieligen Bauern die Sorge vom Herzen. So bauten wir nun in den Städten auf in dem glühenden Dienst am Lied und am Volk. Nicht gab es Plakate, Eintrittskarten, Programme, Garderobe. Nicht gab es da Podium, Fracks und Pelze. Wir kamen schlicht und sahen die Menschen schlicht. Nicht dillettierten wir, nicht schwätzten wir, nicht wollten wir billige Wirkung. Es war uns bitterster Ernst, uns Siebzig von der Grenze. Und den anderen vierhundert Studenten, mit denen wir vorher sangen in Ostpreußen, dem Riesengebirge und Lauenburg selber, wars ähnlich ums Herz. (Gewiß mir, als dem Leiter, am tiefsten ob solcher Verpflichtung.)

Und man verzeihe mir dies: Wohl weiß ich, wenn ich vorher als Städt. Musikdirektor im Westen in zehn Jahren zäher, deutschbewußter Aufbauarbeit vom Volkskonzert bis zur Matthäuspassion führte, daß nur ein ganzer Musiker tief ausschürfen kann, was unsere größten Meister schufen. Und doch spreche ich die von den Lauenburger Studenten vollbrachte Volkssingarbeit als nicht minder groß an. Für die eigentliche Volkstumsarbeit in der Erfassung des gesamten Volkes wie für den völkischen Aufbau sogar als weitaus schlagkräftiger. Und für die Bedeutung des Singens im Aufbau der gesamten deutschen Musikkultur — und da liegt doch der Schwerpunkt aller Musikerziehung — als noch wertvoller. Denn: nicht jede Landschaft kann Oratorien vorbildlich aufführen, und nicht jede Klein- und Mittelstadt hat ihr erstes Orchester oder ihren kleinen Vorbild-Chor. (Ganz abgesehen davon, daß selbst diese nur einen bescheidenen Bruchteil des ihnen zugänglichen Volkes erfassen.) Doch Volkssingarbeit, geführt von herzfrischen, singkundigen Chorpädagogen (und Sprechern) müßte in jedem Regierungsbezirk vorbildlich geleistet werden können. Verlangt allerdings wird der Könner vorm Chor. Das betone ich ausdrücklich im Gegensatz zu mancher öffentlich von Laien geführten Chorsingeleistung der letzten fünfzehn Jahre. Verlangt wird als Führer der Vollblutmusiker, der menschenkundige Pädagoge. Ist aber das zusammen, dann ist ein Aktivum von höchster Ausschlagkraft vorhanden zum Neubau des deutschen Musiklebens von unten her, vom Volke aus.

Das Ziel: Musikkultur vom Volke aus.

Unsere jungen Lehrer sollen dazu die Grundarbeit im Lande leisten: durch ihr Schulsingen und ihr Dorfsingen. Berufene Musik-Sing-Führer aus den Reihen volkskundiger, zeitnaher Musiker und Musikpädagogen mögen die größeren Kreise verwalten. Dann wird Jugend und Alter tatsächlich hingeführt zum lebenden Lied, hinweg vom Schlager und ab vom Radio und der

Schallplatte. So wird aufgebaut, von unten her, was vom Großstadt-Konzerthaus und der Opernbühne nicht entfernt geleistet werden kann. Denn:

Der Aufbau des völkischen Musiklebens, das alle umfaßt, ist nur vom Lande, vom Volke aus möglich und nur mit der Jugend.

Alle andern Wege gehen an der Wurzel vorbei und fassen nie die Gesamtheit. Die Volkssingarbeit aber steht mittendrin im Volk und hat auch — die Jugend, unsere liedbejahende Jugend.

Gelegentliche Solisten-Konzerte sind und bleiben wie Meteorleuchten. Hausmusikwerbung, lebendige Schulmusik und wirkliches Chorvereinsleben, alles das ist gut und muß dringend sein und wird mithelfen im organischen Aufbau von unten her. Doch das alles sagt nichts, solange die Verbundenheit zum ganzen Volke nicht gefunden ist.

Laßt uns das ganze Volk zum Liede bringen. Fangt durch die Landschule an im Dorf. (Sorgt für mehr Musik in allen Schulen, ihr Musiker selber werdet die größten Nutzer sein.) Singt und musiziert dem Volke gut vor — auf den Straßen, auf den Plätzen, in den Anlagen, auf den Freilichtbühnen der Stadt! Ihr Schulchöre der städtischen Volks- und höheren Schulen, ihr Jugendchöre, ihr marschierenden Kolonnen, ihr Männerchöre, geht hin zum Volk und sucht das Volk und wartet nicht, bis es zu Euch käme oder nicht kommt! Singt und spielt ihm vor, von kundiger Hand geführt, und ladet es dann ein, miteinzustimmen in euer frohes Tun! Ist das geschehen, dann wird es auch im Hause weitersingen und selbst zum Instrumente greifen. Dann ist ihm auch der Schritt zur Sinfonie und zum Oratorium nicht mehr schwer, zum wirklichen, aktiven Hören oder gar zum Selber-Mitsingen.

Das ist der einzige Weg, ein ganzes Volk zum Singen zu bringen und damit zur Musik. Über dieses selbstgesungene Lied in Schule, Jugend, Land und Stadt wird das Volk auch hingeführt werden können bis zur höchsten Kunst, den großen Meisterwerken unserer einzigartigen deutschen Musik.

Neue musiktheoretische Lehrbücher.

Von Karl Hasse, Köln.

(Fortsetzung.)

Aus der Reihe der weiterhin in den letzten Jahren erschienenen Theoriebücher sollen diesmal einige besprochen werden, die nicht so stark nach ausführlicher grundsätzlicher Auseinandersetzung verlangen wie die bisher besprochenen, aber doch erwähnenswert sind, weil sie nach irgend einer Richtung hin für die heutige Lage der Musiktheorie bezeichnend sind, und wenn es nur dafür wäre, daß diese Lage so verworren wie nur möglich ist. Wichtig bleibt aber die Beobachtung der in den Büchern sich zeigenden Symptome. Krankheiten können nur bekämpft, gegebenenfalls sogar geheilt werden, wenn durch Beobachtung möglichst vieler Anzeichen eine einwandfreie Diagnose gestellt werden kann. Daß es sich auf dem Gebiete der Musiktheorie noch immer um Krankheitszustände handelt, zeigt schon ein Blick in einige beliebige Theoriebücher. Eine gewisse Sonderstellung nehmen hierbei die Arbeiten von Heinrich Schenker, dem jüngst verstorbenen Wiener Theoretiker, ein. Sie sollen deshalb erst in einem besonderen Schlußaufsatze besprochen werden. Einen Weg zur Gesundung zeigen, dies sei vorweg genommen, auch sie nur sehr bedingt auf. Den zunächst zu besprechenden Büchern ist das Eine gemeinsam, daß sie von Männern geschrieben sind, die von dem umstürzenden Stilwandel überzeugt sind, der, fast schon abgeschlossen, hinüber zur „Neuen Musik" unserer Tage führt. Selbst das letzterschienene steht auf diesem Standpunkt, obgleich es im Jahre 1934 herausgekommen ist. Betrachten wir es zuerst. Es handelt sich um Ernst Peppings Buch: „Stilwende der Musik".*) In der Zeitschrift „Die Musikpflege", dem sozusagen amtlichen Organ des „Reichsverbandes der gemischten Chöre Deutschlands", der als

*) Verlag Schotts Söhne, Mainz.

Fachverband der Reichsmusikkammer angegliedert ist, wird es im Juni 1935 in höchst befremdlicher Weise warm begrüßt. Es wird hier betont, daß Pepping recht habe mit der Feststellung, „daß es ‚Natürlichkeit' im Sinne unwandelbarer Gesetze in der Kunst nie gegeben hat, daß vielmehr jede der verschiedenen Stilepochen nur die zu ihrer Zeit herrschenden Konventionen gemeint hat." „Ist aber der traditionelle Stil der Gegenwart nicht auf ewige Gesetze gegründet, so muß es durchaus möglich sein, ihn durch einen anderen Stil zu ersetzen." Dann kommt in dieser Besprechung die nun bereits üblich gewordene Wendung vom „Liberalismus" und der „Vereinzelung des Individuums", die „das Gesicht der Musik von der Rokokozeit bis zur Gegenwart geprägt" habe. „Heute ist das Ziel des Lebens ein anderes; wir streben zu einer neuen Gemeinschaft." Mit Zustimmung werden Sätze von Pepping angeführt wie folgende: „Ebensowenig wie die neue politische Gesinnung sich der alten annähern kann, ohne sich damit selbst aufzugeben, ebensowenig kann die neue Kunst sich den Forderungen der alten Gewohnheit beugen. Nicht darf die Aufgabe heißen, das Neue dem Empfinden der Masse anzupassen, sondern umgekehrt das Volk . . . zum Neuen der Kunst ebenso zu erziehen, wie es zum Neuen der Politik bereits erzogen ist." Also Adolf Hitlers Werk und das Werk etwa des „Melos"-Kreises sind hier ohne weiteres als parallel laufend, das Aufbauende und das Zersetzende als selben Sinnes anerkannt. Das Volk muß nicht etwa zur Kraft erzogen werden, sondern zum „Neuen der Kunst", weil es zum „Neuen der Politik bereits erzogen wird." Man kann solche Argumente gar nicht ernst genug nehmen, sie spielen heute eine gewaltige Rolle, wo es sich darum handelt, nochmals auf breiter Front — sie geht wieder wie vor 10 Jahren von der sogen. „Jugendmusikbewegung" und der „Schulmusikreform" bis zu den konstruktiven und artistischen Neutönern, man läßt jetzt nur gern die Juden weg — den Kampf gegen die deutsche Musik des 19. Jahrhunderts aufzunehmen. Um die „Kultur der Gemeinschaft" ging es auch vor 10 Jahren, nur waren die Vorzeichen damals teils pädagogisch-intellektuell, teils international-kommunistisch; inzwischen sind sie in kühner enharmonischer Verwechslung zu nationalsozialistischen, mindestens zu „volksverbundenen" umgedeutet worden.

Vor einiger Zeit habe ich einen „jungen Nationalsozialisten" zurechtzuweisen gehabt, weil er den Willen des Führers, das Werk Richard Wagners der deutschen Jugend wieder in seiner Größe und Deutschheit nahe zu bringen, ganz offen zu sabotieren versuchte, indem er unterstellte, daß es sich hier um ein ausnahmsweise zu verzeihendes Reizmittel nach angespannter Arbeit handele. Das war kein Einzelfall. Pseudowissenschaftliche Stiluntersuchungen werden wieder in steigendem Maße dazu benutzt, zwischen die heutige Jugend und die Meister des 19. Jahrhunderts unübersteigliche Wälle aufzurichten. Der angeführte Bericht in der Zeitschrift „Die Musikpflege" gesteht allerdings Pepping volle Wissenschaftlichkeit zu: „Pepping nimmt die tausendjährige Entwicklung der europäischen Mehrstimmigkeit recht genau unter die Lupe, und zwar von dem Standpunkt der Geschichtswissenschaft aus, die es längst aufgegeben hat, die heute herrschenden Kunstanschauungen als das Maß aller früheren Epochen zu betrachten . . . Vielmehr hat man eingesehen, daß alle Abschnitte der musikgeschichtlichen Entwicklung einander gleichwertig und in gleicher Weise vorzüglich sind und darum nicht gegeneinander ausgespielt werden dürfen. Diese Erkenntnis zwingt zu dem Schluß, daß das bisher letzte der verschiedenen Musiksysteme, das nun etwa 1750 bis zur Gegenwart reicht, ebenfalls keinen Anspruch auf ewigen Bestand machen kann." Also weg damit! Pepping selbst ist allerdings etwas vorsichtiger, als der Berichterstatter der „Musikpflege". Vor allem gegen Ende seines Buches. Er hat zwar große Sorge, daß die Gegenwart sich selbst „zum Epigonentum verurteilt". Deshalb muß sie den anscheinend „festgefügten Ordnungsraum durchbrechen". Einmal ist's schon mißlungen: Die Vierteltonmusik hat die „Gewohnheit" an ihrer „empfindlichsten Stelle verletzt". Und „Änderung des Materials braucht nicht unbedingt Vermehrung zu bedeuten". Die „Umbildung der Raumrelation führte zum Zwölftonsystem Schönbergs". Aber auch so gings nicht. „Gerade in der Glätte, der Gleichmäßigkeit der Tonbildung dürfte die Ursache für das Mißlingen des Stilversuchs gefunden werden: das Le-

ben der Form bedarf des Gegensatzes." „Die Tonleiter lebt durch den Kontrast Ganzton—Halbton." So „verengt sich der Kreis der Möglichkeiten". Ja es gibt nur noch eine „letzte Möglichkeit: Kann die Form der Skala nicht umgestaltet werden, so verbleibt der Ausweg einer Bedeutungswandlung". Diese letzte Möglichkeit muß natürlich unbedingt ergriffen werden. Und was ist nun das „Neue"? Es wird nicht genau gesagt. Es folgen nur noch dialektische, zum Teil sehr widerspruchsvolle Ausführungen, die im Grunde nach einem Kompromiß suchen. Z. B.: „Nun kann Chromatik und Modulationshäufung gewiß nicht das Ziel der neuen Form sein, die klar und einfach sein will. Andererseits aber wird die Musik der Gegenwart unmöglich auf die den Skalenkreis überschreitenden Tonverknüpfungen der letzten Vergangenheit verzichten können." „Die Schwierigkeiten heben sich auf in einem neuen Skalenbegriff, der mehr oder weniger in allen Werken der Zeit zur Geltung kommt." „Die neue Ordnung erstrebt Klarheit, Ruhe, Stetigkeit, deren Voraussetzung sie im beharrlichen Festhalten e i n e r Tonleiter erblickt." Aber diese „gibt die starre Stufeneinteilung vollends auf und gelangt zu einer in allen Punkten beweglichen Skalenform", nämlich zu einer, die „alle Zwischenwerte als Eigenbesitz in sich aufgenommen hat." „Entfernteste Töne rücken dicht zusammen, benachbarte trennen sich, alle Raumwerte schwanken. Diese schwankenden Werte versucht die Gegenwart zu neuer Einheit zu binden . . ." und so weiter. Schließlich heißt es: „Und hier wird alle Theorie schweigen müssen, allein das Werk führt in unmittelbarer Verbindung zum Geiste der Zeit in die neue Ordnung", ein Werk, „das für die Zeit doch gegen den Tag steht, geschlossen in der Form, doch geöffnet der Freude, der Bewegung des Temperaments, dem Musikantischen".

So schließt das Buch, und alle die, die seit 15 Jahren „das Neue" suchen und die deutsche Musik zu einem Tummelplatz geistreich sein wollender Experimente und zersetzender Materialänderung und Naturzerstörung gemacht haben, heute aber ihre Theorien mit leichten Umdeutungen dem Dritten Reiche schmackhaft oder gar eigentümlich machen wollen, können zufrieden sein mit dieser Leistung. Sie können es auch sein mit der üblichen Unterbauung der „neuen Ordnung" durch historische Untersuchungen, die den Hauptteil des Buches ausmachen. Peppings eigentliche Forderung ist ja ein neuer Stil, der die Tonalität der Musik seit 1500 oder seit Bach — ganz klar ist die Grenze nicht, selbst Palestrinas Musik wird von Pepping als „atonal", d. h. dem Harmonischen weniger als dem Melodischen, dem Akkord weniger als der Skala zugehörig, empfunden — wieder ersetzt durch die „Atonalität" der vorhergehenden Zeit. Glareans Dodekachordon von 1547, das Pepping nach Riemanns Übersetzung (der Name Riemann nimmt sich auch hier, wo er das einzige Mal vorkommt, seltsam genug in einem solchen Buche aus, das offenbar von seinen theoretischen Leistungen nichts weiß oder wissen will, anführt, hätte ihm zu denken geben sollen. Glarean ist ja derjenige Theoretiker, der zuerst die Unmöglichkeit empfunden hat, mehrstimmige Musik mit den Regeln der Kirchentonarten in Einklang zu bringen. Der Begriff des Akkordes oder der Tonalität ist ihm noch nicht völlig klar geworden, wiewohl die praktische Musik doch längst ihm instruktiv untertan war. Von den Kirchentonarten, für die einstimmigen gregorianischen Gesänge aufgebaut, konnte, ja mußte bei einem mehrstimmigen Stücke scheinbar in jeder Stimme eine andere herrschen. Hört eine Stimme mit der Quinte oder Terz auf, so zeigt sie schon nicht das kirchentonartliche Merkmal der Stimme, die mit dem Grundton aufhört. Glarean bemerkt aber, daß hier ein anderes, n a t ü r l i c h e s Gesetz regiert: „Das alles richten die Komponisten nicht mit Absicht und besonderer Kunst so ein, sondern es wird von selbst so, mehr wie ein Geschenk der Natur, als durch ihren Willen." Pepping aber liest das Gegenteil aus Glareans Sätzen heraus und schreibt: „Einziger Geltungsbereich der Tonalität ist innerhalb der alten Musik nur die Melodie: Bis zum Anbruch der neu geschaffenen Ordnung ist die Musik nicht tonal, sie ist — um ein viel mißbrauchtes Journalistenschlagwort der Gegenwart zu gebrauchen — a t o n a l, und sie kann nicht anders als atonal sein, denn die Forderung der Melodie-Tonalität ist im Sinne dieses Begriffes nur in einstimmiger, allenfalls noch in zweistimmiger Musik erfüllbar." Merkwürdig nur, daß auch die Musik solcher Zwitterzeit genau

so viel wert ist, wie die jeder anderen, ja für uns heute offenbar mehr wert als andere, da wir uns ja nach Peppings Wunsch zurückzubegeben haben in einen solchen „atonalen“ Zwitterzustand, wo die Theorie der Natur widerstreitet und die Praxis ihr dennoch zu folgen hat, trotzdem das die Komponisten der alten Zeit offenbar nicht getan haben.

Jedenfalls setzt uns Peppings Buch nochmal das ganze Elend der Nachkriegszeit aufgewärmt vor. Der Verfasser vermeidet es aber, mit den erwähnten paar Ausnahmen irgend welche Namen von Komponisten zu nennen. Ein einziges Notenbeispiel wird in seinem Buche angeführt, dessen Herkunft nicht angegeben wird, vermutlich ist es aus Peppings eigenen Kompositionen. Klar ist bei allen Unklarheiten des Buches eins: Das Natürliche soll nicht nur als nicht mehr zeitgemäß, sondern als überhaupt für irgend ein musikalisches „System“ als nicht in Betracht kommend hingestellt werden. Die Musik wird als stets von Konstrukteuren immer neuer Theoriesysteme kommandiert erwiesen. Man kann also Musik als natürlicher Mensch nicht verstehen, erst muß man ihren „Stilwillen“ kennen. Wieso Pepping noch die Oktave und Quinte als wesentliche und beizubehaltende Hauptintervalle anerkennt, ist aus dieser Grundeinstellung heraus nicht recht zu erkennen. Es erscheint dies als eine nicht leicht auszurottende „Gewohnheit“. Gehört sie doch sowohl der „Linienharmonik“ der alten wie auch der „Flächenharmonik“ der zu überwindenden neueren Musik zu.

Es muß nun aber noch gefragt werden: Wie ist es denn tatsächlich mit der Musik, die heute komponiert wird? Hat nicht Pepping immerhin, wenn auch mit nicht genügender Klarheit, geschweige denn mit wissenschaftlicher Grundlegung, versucht, einige unbezweifelbare Merkmale der neuesten Entwicklung zu erläutern oder wenigstens auf sie hinzuweisen? Tatsächlich vermeiden auch gerade die ernster zu nehmenden unter den heutigen Komponisten eine so weit gehende Chromatik und Zwischendominantik, wie sie Wagner oder in anderer Art Reger in einigen Werken angewendet haben. Aber handelt es sich hier wirklich um eine Stilwende von solcher grundsätzlicher Neuheit der Materialordnung, wie von den Kreisen der „Melos“-Leute oder des Donaueschingertumes sie herbeizuführen seit 15 Jahren gestrebt wird und wie sie, mindestens nach der Anpreisung auf dem Buchhändlerumschlag seines Buches, Pepping jetzt nachträglich nochmals verkündet? Sind Stilwenden solcher Art überhaupt in der Entwicklung der deutschen Musik möglich? Müssen wir gerade heute, wo es noch immer gilt, Wesentliches der deutschen Kultur vor der Vernichtung durch die, mehr oder weniger offenen, bolschewistischen Nivellierungsmethoden zu retten, die natürlichen Grundlagen der bisherigen Musik, durch die sie doch erst eine Lebensmacht werden konnte, zerbrechen, nur um irgend etwas „Neues“ zu schaffen, oder auch nur um den Ruhm zu haben, an einer „Stilwende“ beteiligt zu sein? Liegt der Wert von etwas „Neuem“ denn überhaupt in der völligen Neuheit der Grundlagen? Oder nicht vielmehr in dem, was aus einem Kunstwerk echt und eigentümlich und dadurch einmalig und offenbarend zu uns spricht? Und ist das Streben nach solchem „Neuen“ nicht allzu offensichtlich von denen ausgegangen, denen die deutsche Kultur und das deutsche Volk ärgerlich geworden waren? Brauchen wir solche gänzlich neue Mittel, um das auszudrücken, was heute die Herzen bewegt? Ist nicht das „Neue“ gerade propagiert worden, um die Ausdrucksmacht der deutschen Musik überhaupt lahm zu legen? Haben wir uns mit Bach beschäftigt, um zu einer angeblichen „Linienharmonik“ zurückkehren zu können und eine solche für zeitgemäßer ansehen zu lernen, als die „Flächenharmonik“ etwa Beethovens? Haben wir nicht vielmehr Bachs Musik als die Offenbarung einer großen tiefen deutschen religiösen Persönlichkeit uns zum Gemüte sprechen lassen? Und hat nicht auch die Vorbachische Musik, die eines Haßler, Schütz oder Buxtehude unserm natürlichen Ohr und deutschem Gemüt mehr zu sagen als nur Formales? Das gerade aber sollen wir ja nach dem Sinne der immer noch wirksamen destruktiven Kräfte der Nachkriegszeit nicht mehr dürfen! Der durch die Jahrhunderte in unserer Musik wehende Atem des deutschen Geistes soll uns nicht unmittelbar erfassen können. Wir sollen uns erst einstellen müssen auf die jeweilige Stilsituation und Ordnung des Tonmaterials.

So liegt der Wert des Peppingschen Buches darin, daß es uns eine ernste Mahnung bedeutet,

doch endlich von solchen Gedankengängen energisch abzurücken. Die Konsequenzen der darin zutage tretenden Denkungsart sind schauerlich. Hier wird uns naiv der Abgrund gezeigt, dessen Aufgähnen wir fast in den zwei verflossenen Jahren vergessen konnten. Wider seinen Willen lehrt Pepping durch den Widerspruch, den sein Buch hervorrufen muß, uns die eine, für die deutsche Musik lebenswichtige Erkenntnis: Alle Mehrstimmigkeit, trete sie nun mehr in der Form von Polyphonie oder von Homophonie auf, ja im Grunde auch alle Einstimmigkeit, beruht auf der gleichen Grundlage des natürlichen Ohres. Denn auch Musik der künstlichsten Systeme kann das Ohr nicht anders hören, als durch Bezug auf die natürlichen, instinktiv zu erfassenden Möglichkeiten der Orientierung im Tonbereich. Neue Gestaltungen aber erfolgen nicht durch künstliche Neuordnung der Töne, sondern durch die elementare Kraft des blutbedingten Ausdrucks- und Gestaltungsbedürfnisses. Wird künstlich Neues angestrebt, so entsteht das teils Verworrene, teils Stereotype (auch das „Asketische" nimmt sie für sich in Anspruch) der sogenannten „Neuen Musik". Unsere Zeit erfordert ein Wiederaufnehmen der natürlichen Entwicklungslinie, damit wieder Wahres und Echtes in der Musik zum Ausdruck und zur Gestaltung kommen kann. Gewollte Primitivität und hochgesteigertes Raffinement führen in gleicher Weise zu einer artfremden Exotik. Stilarten unterscheiden sich nicht durch völlig andere Grundlagen der Einstellung des Hörens. Die Unterschiede sind auch nicht durch künstliche und theoretische Systembauten zu erzielen. Sie werden auch erst von der Kunstwissenschaft nachträglich begründet. Das Wesentliche in der Kunst ist nicht das Wie sondern das Was dessen, was durch sie ausgesagt und offenbart wird. Dieses Was erst bedingt das Wie, nicht umgekehrt. Wer nichts zu sagen oder zu künden hat, dem nützt auch kein „neuer Stil". (Fortsetzung folgt.)

Die Kurt Thomas-Kantorei im Baltikum.

Von Hans-Georg Wagner, Berlin.

Nach langen Vorbereitungen, Proben und mancherlei Schwierigkeiten konnte im Oktober 1935 der Plan einer 2. Singreise in das Baltikum und nach Finnland verwirklicht werden, die dem Ziele dienen sollte, den im Ausland lebenden deutschen Volksgenossen Künder zu sein von alter und neuer deutscher Chormusik und von dem Stand der neuerblühenden Chorkultur im Reiche. Und so fand sich die Kurt Thomas-Kantorei, vorerst noch eine lebhaft durcheinander wimmelnde Schar junger Menschen, am 27. September 1935 auf dem Bahnhof Friedrichstraße in Berlin ein. Einige ehemalige Leipziger Schüler von Kurt Thomas, dem Leiter des Chores und Professor an der Hochschule für Musik, die ebenfalls mitkommen wollten, waren uns Berliner Hochschülern, aus denen sich seit einem Jahre der Chor zusammensetzt, noch fremd. Eifrig wurde einstweilen in Gruppen debattiert, zu deutsch gefachsimpelt, so wie es sich nun einmal gehört; denn zunächst war es für fast alle schwer, sich in die neue Lage hineinzufinden, die sie soweit von dem alltäglichen Arbeitsgang herausreißen, von der Orgelbank, vom Klavier und Schreibtisch fort zu anderen Menschen und Ländern in die Ferne entführen sollte. Als nach der üblichen Einsteigetechnik, die so organisiert war, daß auf dem raschesten Wege — Tenöre innen, Bässe außen —, das Gepäck durch die Fenster in den Zug hineingereicht und drinnen verstaut werden konnte, alles im Zuge saß, konnte die Fahrt beginnen. Bald lag Berlin hinter uns, und vor uns dehnten sich die bebauten Felder einer weiten Ebene, die der Zug auf seinem Weg nach Osten durcheilen mußte.

Das erste Ziel ist Ostpreußen. Alles steht in den Gängen an den Fenstern und späht hinaus in die vorbeifliegende Landschaft. Der Zug hält auf einer Station im polnischen Korridor. Nicht fern fahren Bauern vorüber. Einer sieht herüber und hebt den Arm. War es ein Hitler-Gruß? Dann soll es als ein gutes Vorzeichen gelten.

In einem kleinen Städtchen in Ostpreußen, Gilgenburg, sammelte sich die kleine Schar von insgesamt 34 Sängern und Sängerinnen, um in einwöchiger, intensiver Arbeit das vor den Ferien Geprobte zu erhärten, den Chor zu organischem Ganzen zu einen und überhaupt allem den letzten Schliff zu geben.



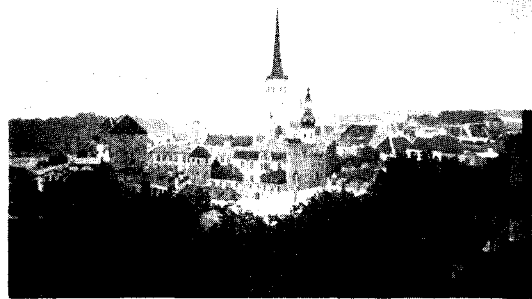
Die Kurt Thomas-Kantorei beim Madrigalſingen in Riga



Baltiſche Landſchaft zwiſchen Pernau und Dorpat



Oſtpreußiſche Landſchaft bei Gilgenburg



Olaikirche zu Reval



Kirche von Gilgenburg



Hafen von Helſingfors

(Zu dem Auffatz von Hans-Georg Wahner: „Die Kurt Thomas-Kantorei im Balticum")





Aus dem Lagerleben auf der Jugendburg Ludwigſtein an der Werra

(Zu dem Auffatz von Helmut Bräutigam: „Mufikſtudenten greifen an!")

Es waren eine ganze Reihe von Werken zum Vortrag ausersehen worden, die je nachdem in einem geistlichen oder weltlichen Programm zusammengestellt werden sollten. Im Mittelpunkt des geistlichen Programms stand die Choral-Motette von Johann Sebastian Bach: „Jesu meine Freude". Dieses Werk wurde besonders sorgfältig schon wegen seiner Schwierigkeit behandelt, um die größtmögliche Reinheit und Durchsichtigkeit in Intonation und Stimmführung zu erzielen. Da jedes Programm sich aus drei Teilen zusammensetzen sollte, und die Bach-Motette jeweils als Schlußstein gedacht war, so waren noch zwei Teile mit alter und neuer Musik dazu gestellt worden. Diese beiden Teile hatten wechselnden Inhalt. So sollten zu Beginn entweder zwei Psalmen von H. Schütz oder zwei Choräle in 2-, 3-, 4- und 5stimmigen Sätzen von Praetorius auf dem Programm stehen. Der Teil mit neuer Musik war ebenfalls doppelt besetzt mit Werken von K. Thomas. Von ihm standen jeweils die Motetten „Gott wird abwischen alle Thränen" und „Niemand hat größere Liebe" aus der „Kleinen geistlichen Chormusik" oder die Motette „Herr sei mir gnädig" und das „Sanctus" aus der a-moll-Messe auf dem Programm.

Als Einleitung oder Überleitung stand vor jedem Teil ein passendes Orgelwerk, z. B. in der Gruppe alter Musik vor den Praetoriussätzen die entsprechenden Choralvorspiele von Scheidt, oder vor dem Schütz-Psalm Sweelingks „Mein junges Leben hat ein End'". Zu den jüngeren Werken von K. Thomas leitete die Phantasie von Hugo Distler über den Choral „Wachet auf" oder ein anderes neues Orgelwerk über, während vor der Schlußmotette naturgemäß immer ein Präludium und Fuge von Joh. Seb. Bach gespielt wurde. Die Orgelstücke wechselten sehr häufig. Die Organisten stellte im allgemeinen der Chor selbst, am häufigsten spielte Werner Penndorf, Bremen.

Das weltliche Programm war, schon da es sich viel mehr aus kleineren und kleinsten Chorsätzen zusammenstellte, viel buntgestaltiger, wie es der heiteren und beschwingten Lebensluft, die hierin zum Ausdruck kommen sollte, angemessen ist. Es gliederte sich ebenfalls in drei Teile, von denen der Mittelteil Johannes Brahms gewidmet war. Die beiden anderen Teile waren, da der Chor sich besonders lebhaft mit den Werken alter Meister befaßt hatte, aus Werken des 16. und 17. Jahrhunderts zusammengesetzt. Es wurde zuerst eine Gruppe heiterer und ernster Liebeslieder gebracht, dann im Schlußteil 6 heitere Chorlieder, wie „Der Kuckuck auf dem Zaune saß" von Joh. Stephan oder „Rundadinella" von Schein. Marga Perlbach, eine Sängerin aus dem Chor, sollte als Verbindung der einzelnen Teile Lieder von Schumann und Brahms singen.

Da der Chor erst jetzt vollzählig zusammengetreten und vorher in den Ferien gewesen war, mußte die sehr kurze Zeit von einer Woche durch zielbewußte und energische Arbeit ausgenutzt und genau eingeteilt werden. Früh am Morgen begann der Arbeitstag damit, daß in dem kleinen gepflegten Park von Gilgenburg Morgen-Gymnastik getrieben wurde, insbesondere Atemübungen. Nach dem Morgenkaffee wurde eine halbe Stunde lang stimmbildnerisch gearbeitet, daraufhin zweieinhalb Stunden geprobt. Nach der Mittagspause wurde wiederum zweieinhalb Stunden geprobt und endlich nach dem Abendbrot nochmals zwei Stunden. Trotz der festverordneten Mittagsruhe war genügend Gelegenheit, sich nebenbei etwas auszuspannen oder vielmehr auszutoben; lag doch Gilgenburg inmitten einer reizenden Landschaft zwischen zwei großen Seen, die zum Rudern und Baden lockten, sodaß sich die Kantorei bald mehr erholte, als sie durch die großen Anforderungen der Probetage angestrengt erschien.

Bald — zu bald — sollte das schöne, wie in einem Lager oder auf einer Singwoche organisierte Leben mit seinen gemeinsamen Mahlzeiten und einer sich kunstvoll ändernden Tischordnung, durch die jeder jeden kennenlernte, aufhören. Die schönen Tage von Gilgenburg, nur unterbrochen durch ein weltliches Konzert in Osterode, gingen zu Ende, und die Kantorei hatte um Professor Thomas eine enggeschlossene Mannschaft gebildet. Nun konnte es endlich hinausgehen! Der Weg führte vorbei am Tannenberg-Denkmal und über die Schlachtfelder nach Allenstein. Die weiteren Städte zogen in rascher Fahrt vorbei; denn alles war auf die eigentliche Aufgabe gespannt: endlich mit Auslandsdeutschen in Berührung zu kommen. Es ging über Gumbinnen, Königsberg, Cranz und Insterburg nach Tilsit, wo der

Chor überall freundliche Aufnahme fand, und die Kirchen — es wurde ausschließlich das geistliche Programm gesungen — gut besucht waren.

Während sich der Chor sofort in die ostpreußische Landschaft hineingefunden hatte und sich darin restlos wohlfühlte, fiel es ihm fast während der ganzen Weiterreise durch Ostpreußen schwer, mit den dortigen Menschen in ein engeres Verhältnis zu kommen. Das lag daran, daß durch militärische Einquartierung fast überall wenig Privatquartiere vorhanden waren und daß die Ruhe zum Einfühlen in andere Menschen durch täglich wechselnden Aufenthalt gestört war.

Von Tilsit ging es weiter in zehnstündiger Fahrt nach Libau. Der Zug kam bald in eine fremdartige und seltsame Gegend; denn die ersten hundert Kilometer hinter der alten deutschen Grenze sind absichtlich in einem unberührten und schlecht durchdringbaren Zustand gehalten worden. Ein Untier von Lokomotive keuchte mit dem Zug auf einer geraden, auf gelbem Sand gebauten Strecke vorbei an dichten, verfilzten Wäldern, versumpften, breit ausgefahrenen Wegen und verfallenen, strohgedeckten Häusern. Auf den Feldern und Wegen standen breite Wasserlachen, und neben der Bahnlinie streckte der abgeholzte Wald seine Stümpfe aus moorigem Untergrund.

Abends, bei der Ankunft in Libau, stand die Kantorei, inmitten eines Gewühls fremdartiger Menschen, nun den wenigen Deutschen gegenüber, die wie Versprengte auf verlorenem Posten wirkten. Wir standen gerührt vor der aufopfernden Hingabe unserer Quartiergeber.

Gleich am Tage nach der ersten Abendmusik auf fremdem Boden ging es weiter. Nach bangen Gerüchten war der Abend in Goldingen von den lettischen Behörden noch in letzter Minute erlaubt worden. Die Bahn, die uns dorthin führte, hatte recht befremdliche Eigenheiten; vor wenigen Wochen bei der Einweihung, hieß es, habe die Lokomotive sich auf den Rücken gelegt. Das kam, weil der Unterbau nicht standfest gewesen sei. Die fast süddeutsch anmutende kleine Stadt Goldingen, die Abendmusik bei Kerzenschein, einen Ausflug auf ein altes deutsches Gut inmitten der unsagbar reizvollen baltischen Landschaft werden wir alle nicht leicht vergessen. —

Immer mehr trat jetzt, da anscheinend das rechte seelische Gleichgewicht eingetreten war, die musikalische Arbeit, die Freude, ja das Bedürfnis des Singens in den Mittelpunkt, ohne jedoch die Aufnahmefähigkeit für Besonderheiten der Reise und die Landschaftseindrücke zu beeinträchtigen.

Der Tag war jetzt im allgemeinen so eingeteilt, daß der Vormittag die Kantorei auf der Bahn sah, und daß am Nachmittag eine Stellprobe in der Kirche mit anschließender Probe in irgend einem anderen Raum stattfand. Vor der Abendmusik wurden regelmäßig einige Einsingeübungen gemacht.

Für Riga war ein längerer Aufenthalt geplant, mit drei Chorabenden. Um zwei Abende mit geistlicher Musik zu füllen, erfolgte eine Umstellung des Programms. So sollten am ersten Abend die Choralsätze von Praetorius, die Psalmen von Schütz und drei Abendlieder von Schütz, Heugel und Schein gebracht werden, während der zweite Abend die vier Kompositionen von K. Thomas und die Bach-Motette auf dem Programm sah. Bei dem 3. geplanten Abend bestand die Möglichkeit, daß er wegen seines weltlichen Programms, und weil er im Saal stattfinden sollte, verboten werden könnte. Diese Möglichkeit war auch von den lettischen Behörden ausgenutzt worden: das Konzert wurde verboten; der bestehende Kriegszustand diente hierfür als Vorwand.

Die geistlichen Abendmusiken in Riga fanden in der herrlichen alten Petrikirche mit ihrem berühmten hohen Turm statt. An beiden Abenden wogte eine vielköpfige Menge durch den ehrwürdigen Raum mit seinen schmiedeeisernen Gittern, Türen und Kronleuchtern, zerteilte sich um die hochstrebenden Pfeiler des mächtigen Kirchenschiffs. Von der hohen Orgelempore sah der Chor tief zu seinen Füßen eine ungezählte Schar Zuhörer, und seine Weisen klangen herunter, getragen von einer ausnehmend schönen Raum-Akustik.

Die Abende trafen auf volles Verständnis, obwohl, wie man bald bemerken konnte, die deutsch-baltische Bevölkerung diese Art zu singen nicht gewohnt war. Ebenfalls mußte auf-

fallen, daß im ganzen Baltikum ein viel geringeres Verhältnis zu alter ja ſogar zu Bachiſcher Muſik beſteht, wie etwa im Reiche oder in Siebenbürgen, daß vielmehr viele Leute noch ſtark in der Muſik des 19. Jahrhunderts befangen ſind. Auch fiel es dort allgemein ſchwer, die Leichtigkeit, Beweglichkeit und Durchſichtigkeit eines ſo kleinen Chores neben der ſonſt gewohnten Klangfülle einer großen Beſetzung zu ſchätzen. Obwohl viele Anſätze zur Erwekkung der alten Muſik und zur Erzielung eines aufgelockerten Chorſingens auch im Baltikum feſtzuſtellen ſind, war es doch die Haupt-Aufgabe der Kurt Thomas-Kantorei, hier eine Verbindung mit der Heimat zu ſchaffen, vom Leben und den Impulſen des deutſchen Mutterlandes mitzuteilen, und von dem Reichtum an ſchönſten Chormuſiken und einer jungen lebensvollen Singbewegung zu künden.

Da die weltliche Abendmuſik verboten war, konnte der dafür vorgeſehene Tag dazu benutzt werden, um im Kreiſe der freundlichen Quartiergeber zuſammen zu ſein. Der Chor verbrachte nach gemeinſamer Autofahrt, zu der erſt umſtändliche behördliche Genehmigung eingeholt werden mußte, einen wunderſchönen Tag am livländiſchen Strand, wo den Gaſtgebern zu Dank eine Anzahl Madrigale des weltlichen Programms geſungen wurden. Es hatte ſich bald als Brauch herausgeſtellt, dieſe Chorſätze bei ähnlichen Gelegenheiten vom ganzen Chor oder einzelnen Gruppen vorzutragen.

Die Reiſe ging weiter über P e r n a u, D o r p a t nach R e v a l. Inzwiſchen war die Arbeit an einer der jüngſten Schöpfungen von K. Thomas aufgenommen worden, an den ſechs heiteren Madrigalen nach Texten von Wilhelm Buſch, die für eine Sendung im Berliner Rundfunk beſtimmt waren.

In R e v a l befand ſich eine Vereinigung beſonders für moderne Muſik Intereſſierter, die ſich lebhaft insbeſondere nach der Choralphantaſie „Wachet auf" von H. Diſtler erkundigte, die ſonſt in dem neue Muſik noch ungewohnten Baltikum ſchwer Eingang gefunden hatte.

In Reval verließ die Kantorei baltiſchen Boden, um von vielen freundſchaftlichen Grüßen begleitet, zu Schiff nach H e l ſ i n g f o r s überzuſetzen. Die Seefahrt hatte ſchon ihre Schatten vorausgeworfen, und ſo war alles Wichtige an Möglichkeiten, Gefahren und ſonſtigen Umſtänden auf der Oſtſee ſchon im Voraus übergenug beredet worden. Und es war gut, denn während der Überfahrt waren manche doch phyſiſch zu arg behindert, um überhaupt noch etwas von Belang zu reden.

Der Wechſel vom Baltikum nach Finnland war ſehr groß. Während, ganz abgeſehen von landſchaftlichen Unterſchieden, ſich der Chor im Baltikum in einer oft bedrückenden, ablehnenden Atmoſphäre befunden hatte, abgeſehen von dem umſo herzlicheren Einvernehmen mit den deutſchen Gaſtgebern, ſah ſich jetzt alles in einer heiteren und wohlwollenden Umgebung, unter Schweden und Finnen. Da aber leider nur ſehr wenig Privatquartiere vorhanden waren, konnten nur wenige mit den Deutſchen in Finnland in engere Fühlung kommen.

Während im Baltikum der Chor faſt nur in ſtark beſuchten Kirchen geſungen hatte, ſchien in Helſingfors das Bedürfnis nach deutſcher Chormuſik nicht ſo groß zu ſein. Oder ſollte der ſchwache Beſuch an einem Organiſationsfehler der dortigen Konzertdirektion gelegen haben? Dafür hatte der Chor eine beſondere Freude, als er im Anſchluß an eine Probe in der d e u t ſ c h e n S c h u l e vor dankbarſten Zuhörern ſingen durfte. Dieſe Schule gehört mit zu den ſeltſamſten Eindrücken der Reiſe. Hinter einer grauen, nüchternen Faſſade verbargen ſich freundliche, praktiſch ausgeſtattete Räume mit den modernſten Einrichtungen für Unterricht und Hygiene, einer Spende deutſcher Städte, und mit einer ſchwer zu behandelnden, weil aus den verſchiedenſten Nationen zuſammengeſetzten Schülerſchar.

An einem Abend, bei geſelligem Beiſammenſein mit finniſchen und ſchwediſchen Gaſtgebern war Gelegenheit gegeben, einen der einheimiſchen Chöre zu hören. Als beſonders auffallend muß man die außergewöhnlich dunkle Färbung der Stimmen, insbeſondere der Frauenſtimmen, erwähnen, die einen ganz eignen ſatten und ſchweren Chorklang ergeben.

Der letzte Halt vor der Heimfahrt war Abo. Auch hier bot ſich das gleiche Bild: wenig Privatquartiere und verhältnismäßig ſchwacher Beſuch in dem herrlichen alten Dom, einem der ſtärkſten Raumeindrücke der Reiſe. Dann ging es heimwärts; die Reiſe war zu Ende.

Auf dem Dampfer „Nürnberg" befand sich die Kantorei wieder auf deutschem Boden. Zum letzten Mal sang sie den Zurückbleibenden das bei solchen Gelegenheiten üblich gewordene Lied Melchior Francks: „Wenn alle untreu werden, so bleiben wir doch treu". Währenddem drehte der Dampfer vom Lande ab und Abo verschwand langsam hinter den Schären. Noch einmal genossen alle während der langen Fahrt durch die Schären die eigenartig schöne Landschaft. Dann brach der unvergeßlich farbenprächtige Abend herein, und eine leise Dünung der Ostsee wiegte alle in Schlaf. Am nächsten Morgen, während auf der Schiffsveranda schon wieder eifrig geprobt wurde, nahm der aufgekommene Wind immer bedrohlichere Formen an und erweckte die Besorgnis einer allzugroßen Verspätung, die die vorgesehene Abendmusik in Berlin in Frage stellte. Gegen Abend sprühten die Wellen über menschenleere Decks. Bis auf zwei wirklich Seefeste lag alles mehr oder weniger angegriffen in den Kabinen, zu den Mahlzeiten erschien fast niemand mehr. Erst am Nachmittag des folgenden Tages, als der Seegang nachließ, kam einer nach dem andern herausgekrochen und fröhliche Madrigale brachten Gesundung.

Der Tag endlich, an dem die Kantorei in der alten Garnisonkirche in Berlin singen sollte, sah uns noch gerade rechtzeitig wieder daheim. Gegen Mittag waren wir mit zwölfstündiger Verspätung aus Stettin eingetroffen. Wenn wir uns auch bleich und auf schwankenden Füßen, die noch die Seefahrt in sich zu tragen schienen, zur Stellprobe auf der Orgelempore zur letzten Abendmusik versammelten, so rissen sich doch am Abend alle so zusammen, daß noch einmal ein musikalischer Höhepunkt erreicht wurde. Und als wir am nächsten Tage noch die Wilhelm Busch-Lieder von Kurt Thomas im Berliner Sender gesungen hatten, war die schöne Baltikumfahrt zu Ende.

Musikstudenten greifen an!

Von Helmut Bräutigam, Leipzig.

Anfang September fand auf der Jugendburg Ludwigstein an der Werra ein Lager der Reichsfachgruppe Musik in der Reichsschaft der Studierenden statt, zu dem Vertreter sämtlicher deutscher Hoch- und Fachschulen für Musik eingeladen waren. Das bedeutete von vornherein Auseinandersetzung nicht mit engen fachlichen, sondern mit ganz grundsätzlichen Fragestellungen, in die heute der Musiker und besonders der Musikstudierende hineingedrängt wird. Darüber waren sich wohl alle klar, die auf den Ludwigstein hinaufstiegen. Vielleicht auch darüber, daß das Thema „Musik und Volk" im Mittelpunkt aller Arbeit stehen mußte. Das erfreulichste und beste Zeugnis für die Aufgeschlossenheit und den vorwärtsdrängenden Willen derer, die dort als Vertreter der deutschen Musikstudenten zusammengekommen waren, bedeutet denn auch die Tatsache, daß alle Fragen durchaus einheitlich gelöst wurden.

Wesentlichen Anteil an diesem Ergebnis hat das Bemühen des Lagerführers, des Reichfachgruppenleiters Rolf Schroth, nicht nur Organisator zu sein, sondern auch selbst allen die Grundlagen und den Weg unseres Tuns bewußt zu machen. Außerdem hatte er zur Vertiefung der Gedanken hervorragende Persönlichkeiten als Referenten eingeladen, Dozenten, die im Kampf um die Neugestaltung der Hochschule in der vordersten Reihe stehen. Dadurch entwickelte sich ganz folgerichtig aus dem ersten großen Themenkomplex: „Musik und Volk" der zweite: „Musiker im Volk", d. h. die rein praktische Frage der studentischen Erziehung.

Ganz von dieser praktischen Seite her wuchsen wir in die Gemeinschaft des Lagers hinein, und während des ganzen Beisammenseins blieb es unsere Aufgabe, diese neue Erziehung des Musikstudenten vorzuleben. Denn wenn wir unsere so ganz andere Einstellung zur Musik, sowohl als „Musiker" wie als „Volksgenosse", herausstellten, dann waren wir uns immer bewußt, daß wir niemals ein lebensfernes Dogma aufstellen durften, sondern daß uns nur die nationalsozialistische Weltanschauung mit ihren lebendigen Gesetzen der Gemeinschaft und

der ganzheitlichen Lebensordnung die Berechtigung für Angriff und Aufbau geben konnte.

Wenn ich nun gerade hier in der ZFM auf diese Grundlagen unserer Arbeit eingehen will, dann brauche ich eigentlich nur auf den Aufsatz von Dr. Rühlmann in der Mai-Nummer hinzuweisen, um mit Freude die Tatsache festzustellen, daß schon jetzt die Führung mancher Musikhochschule mit uns Musikstudenten Seite an Seite aufs gleiche Ziel zusteuert. Ich bin mir aber ebenso klar, daß wir auch mit Hochschulprofessoren noch manchen schweren Kampf auszufechten müssen. Ich weiß, daß ich durch diese Zeilen mich schon zum Dilettanten, „Nivellisten" oder vielleicht gar zum Kulturbolschewisten stemple. Aber denen, die unser ehrliches Wollen nie verstehen können, muß immer wieder folgendes gesagt werden:

Da doch nun einmal nicht mehr abzuleugnen ist, daß das Volk zu einem großen Teile die Bindungen zu unsrer höchsten Meisterkunst verloren hat, muß man sich als verantwortungsbewußter Musiker allmählich über einen Weg klar werden, auf dem der einfachste Volksgenosse wieder zu den Meistern geführt werden kann. Denn daß dies unser aller Wille ist, möchte ich nicht angezweifelt wissen. Weiterhin hat sich auch gezeigt, daß breite Schichten des Volkes mit kostenlosen Matthäuspassions-Aufführungen nichts anzufangen wissen, daß aller Dienst am Werke seitens des Dirigenten und Orchesters nichts nützt, wenn nicht dahinter restlos die Gemeinschaft des Volkes steht, aus dem das Werk letztlich gewachsen ist und dem es wieder zurückgegeben wird. Es muß ein anderer Weg gefunden werden; und wir Studenten haben uns einen gesucht, wir und die ganze junge Generation. Den wollen wir gehen, wenn auch vielleicht unter Mühen und mit Hindernissen, ehe wir uns durch schöne Reden über die wahren Ursachen der musikalischen Not unsres Volkes hinwegtäuschen lassen.

Was ist uns nun Ziel und Weg?

Wir wollen auch weiterhin die deutschen Meisterwerke hören, aber wir wollen nicht, daß ein Konzertbetrieb, der doch stets nur eine kleine Schicht erfaßt, der letzte Ausdruck unserer Musikkultur wird. Wir wollen nicht das, was einer unsrer jungen nationalsozialistischen Dozenten, Dr. Kern, auf dem Ludwigsteiner Lager mit „Stuhlkultur" bezeichnete, die eine Loslösung der Kultur vom Leben bedeutet, eine letzte Auswirkung der französischen Revolution. Auch hier hat die „deutsche Revolution" — das war das Thema Dr. Kerns — erst begonnen, sie wird noch manches Opfer fordern. Und wir wollen nicht erneuten Rausch, „entfesselte Persönlichkeit" und innere Formlosigkeit oder anderseits eine Überspitzung der Form, die hier nur Virtuosität und Startum heißt (wie sich die Gegensätze berühren!). Das sind die Ausdrucksformen des deutschen Imperialismus. Was wir wollen, das ist ganz klare Form und ganz reiner Inhalt; was unser deutsches Wesen ausmacht, das müssen wir wieder suchen. „Inneres Reich" und „Preußentum" nannte ein anderer Referent des Lagers, Dr. Alt, die beiden Züge dieses unseres Wesens; in einem großen geschichtlichen Überblick — allerdings auf literaturgeschichtlichem Gebiete — legte er uns dessen Werden herrlich dar.

Aber nicht Phrase soll uns das hohe Ziel werden, sondern ein Besitz, den wir uns erst neu und immer wieder erkämpfen müssen. Und ein Kampfmittel hat uns ein anderer unserer nationalsozialistischen Vorkämpfer gegeben, Dr. Krieck (der leider nicht mit ins Lager kommen konnte), nämlich den Gedanken der musischen Erziehung, zu dem wir uns voll und ganz bekennen. Wir wollen uns nicht um seine Auslegung streiten, auch wir verstehen darunter — wie Dr. Rühlmann so schön gesagt hat — einfach „das, was uns nottut". Was aber tut uns jetzt not?

Daß wir Musiker einmal ganz klein werden, daß wir einmal allereinfachste und damit anstrengendste Erziehungsarbeit „unten" im Volke leisten. Daß wir damit aber an einem riesigen systematischen Erziehungswerke mithelfen, das den ganzen Menschen erfassen soll und an dem Familie, Schule, HJ, Arbeitsdienst, SA, Heimatschule usw. teilhaben. Daß wir damit also wieder ganz groß werden müssen, daß wir aus unserer fachlichen Verengung herausgehen, daß wir die Musik wieder ins Leben hineinstellen müssen, nicht für einige genießerische Stunden vorbehalten, sondern als einen äußerst wichtigen Erziehungsfaktor. Dabei braucht das Wort „Erziehung" gar nicht etwa einen schulmeisterlichen Hintergrund zu haben. Die

Hauptsache ist, daß wir Musiker uns bei jedem Lied, bei jeder Feier, bei jedem Konzert dessen bewußt sind, „was nottut".

Wenn wir das wissen, wird es für uns niemals eine Wertminderung sein, wenn wir mit dem Volke hinab zu den Quellen unserer Kunst steigen, um es geduldig und stetig zu den Gipfeln zu führen. Diese Gipfel werden uns immer Matthäuspassion u. a. heißen, die Quellen aber sind die Volkslieder und Tanzweisen aller Zeiten. Und wenn den Menschen wirklich dieses schrittweise Erweitern ihres „Kulturbestandes" nicht nur vorgetragen oder „angeschult", sondern wirklich Erlebnis werden soll, dann müssen sie selber mitarbeiten; und das können sie dort am besten, wo aus der Gemeinschaft heraus am ersten Kunst gelebt werden kann, im chorischen Singen. Deshalb wird uns Singen immer der Ausgangspunkt aller Musikbetätigung sein. Deshalb ist für uns das Singen, das jetzt das gesamte Volksgeschehen begleitet, nicht nur eine Zeiterscheinung. Nur immer weiter daran zu arbeiten, daß diese Singlust noch größer werde, das ist eine unserer ersten Aufgaben. Denn ein singendes Volk wird dann auch den Weg zum Singkreis, zur Chorvereinigung, zur Hausmusik, zum Collegium musicum finden, und aus der eigenen Betätigung wird ihm wahres Verständnis für die Werke erwachsen, die in der Feier und im Konzert (das so einen viel tieferen Sinn bekommt) gewisse Höhepunkte des Lebens- und Jahreskreises darstellen sollen. Vorausgesetzt immer, daß auch jeder Verantwortliche ihm auf diesem Wege hilft, in erster Linie die Schule, nicht zuletzt aber auch der Musiker, der aus den Musikhochschulen hervorgeht, der Privatmusiklehrer wie der Kirchenmusiker, der Sänger wie der Dirigent. Keineswegs soll hier ein Schema für menschliche Entwicklungsgänge diktiert werden (die Natur würde sich das schön verbitten), bei manchem wird's ganz anders laufen, viele werden den Weg nie zu Ende gehen. Aber eins müssen wir fordern: Daß wir nicht den zweiten Schritt vorm ersten tun, sondern organisch mit dem beginnen, was immer die Grundlage aller Musikbetätigung war, was die feinste Abspiegelung unserer Volksseele in all ihren Wandlungen ist und was auch jetzt wieder Verkünder unseres Glaubens und Wollens wird: das Volkslied.

Prof. Dr. Hasse hat einmal („Vom deutschen Musikleben" S. 114) gefordert, daß das Volkslied von der Kunstmusik befruchtet werde. Wir fordern das Gegenteil. Dann nämlich wird auch der künstlich aufgebauschte Gegensatz von Kunst- und Volksmusik verschwinden; dann wird eine junge Komponistengeneration im neuen Volkslied die Brücke sehen, auf der das Volk zum Verständnis ihrer Werke gelangen kann. Ist dies ja gerade ein Merkmal unserer großen Meister, daß sie nie die Verbindung mit der „Ursubstanz" verloren haben. Diese immer neu vom Volkslied her gespeiste Entwicklung, die uns auf dem Ludwigstein Dr. Müller-Blattau rein wissenschaftlich bewies, konnte uns Dr. Heinrich Spitta an seinen eigenen größeren Werken zeigen. Hier, wo fernab aller Theorie der schöpferische Mensch sprach und wirkte, da erwuchsen für uns die schönsten Erlebnisse.

In den Musizierstunden mit Spitta — als nur einem unter den jungen Komponisten, die wirklich für unsere Zeit etwas zu künden haben — wurde eins wieder deutlich: Die ganz andere Einstellung zur Musik erfordert auch einen anderen Musikertyp. Beim Musiker, der ja das Volk erziehen soll, muß die Erziehung zuerst beginnen, d. h. er muß den Weg von den Quellen zu den Gipfeln der Musik selbst einmal ganz gehen. Das Ergebnis dieser Erziehung ist nicht ein sensibler Künstler mit allzu weichem Herzen und flatternder Mähne (beides ging in diesem Lager restlos verloren), sondern ein Musiker, der auch Soldat ist („Inneres Reich" und „Preußentum"!), der dann, wenn er oben auf dem Ludwigstein mit seinesgleichen marschiert, zugleich mit jedem seiner anderen Volksgenossen im Lande draußen in der Kolonne steht. Damit soll nun nicht gesagt werden, daß in Zukunft der Musiker nur noch in Lagern lebt oder daß jeder, der sich nicht volksmusikalisch betätigt, verfemt ist oder gar, daß die fachliche Leistung herabgedrückt werden muß. Wir brauchen auch weiterhin die Höchstleistungen eines Pianisten-, Dirigenten-, Orchesternachwuchses, auch die künftigen Komponisten werden nur in der Einsamkeit wahrhaft Großes schaffen können. Aber auch hier ist die Forderung nur die eine: Daß jeder Musiker irgendwie mitmarschiert im Gleichschritt unseres Volkes. Nicht nur in den Bünden, im Arbeitsdienst, im Heer soll er spüren, was Gemeinschaft heißt, auch auf der nationalsozialistischen Hochschule.

Und eine soziale Umschichtung des ganzen Musikerstandes wird auch einsetzen müssen: Es geht nicht an, daß die Privatmusiklehrer aufeinandersitzen, während überall draußen für die Sing- und Musizierbegeisterung in den Bünden usw. die musikalischen Führer fehlen.

Sich mit solchen Fragen auseinanderzusetzen, dazu muß den jungen Studierenden Gelegenheit geboten werden. So lange dies noch nicht von den Hochschulen aus getan werden kann, muß die Arbeit von den Studenten selbst übernommen werden, wo es möglich ist, in Zusammenarbeit mit geeigneten Dozenten. Nicht eine Wiederholung des Unterrichtsstoffes bedeutet diese sogenannte Fachschaftsarbeit, sondern einen Weg, alle Studierenden praktisch und erlebnismäßig, später auch theoretisch an unsere neuen Gemeinschaftsformen heranzuführen und eine Auseinandersetzung mit allen Fragen herbeizuführen, die die Revolution aufgeworfen hat. Auf dem Ludwigstein haben wir nur die großen Richtlinien dafür festgelegt, ihre praktische Durchführung ist die Aufgabe der einzelnen Studentengruppen draußen im Lande. Als ein Beispiel will ich nur kurz unseren eigenen Plan aufzeigen:

Er umfaßt einen systematischen Erziehungsweg über vier Semester, zuerst in enger Verbindung mit der politischen Erziehung durch den NSD-Studentenbund (dadurch erhält zugleich unsere musische Arbeit ihren politischen Sinn). Der Weg führt vom einfachen Volkslied zur größeren Form einer Chorkantate etwa, in der Instrumentalmusik von der Liedbegleitung zum Concerto grosso o. ä. Grundsätzlich ist dazu zu sagen, daß wir auch mit den größeren Formen nicht dem Chor- und Orchesterleiter an der Schule ins Handwerk pfuschen wollen; wesentlich ist, daß zuerst die Studenten aller Fächer bunt durcheinandergewürfelt sind, daß z. B. auch die Orchestermusiker mitsingen, daß dann aber die größeren Formen als ein gewisser Abschluß in den Rahmen unserer Feiern hineingestellt werden. Das Wichtigste jedoch ist, daß nach einiger Zeit alle geeigneten Leute ins „Leben" hinausgeschickt werden und durch eigne Leitung von offenen Singstunden, Werksingen, Sing- und Spielfahrten, durch Ausgestaltung von Feiern, Einsatz in Arbeitsdienst, HJ, SA, Arbeitsfront usw. ihr Können unter Beweis stellen sollen. Daß zum Singen auch noch andere Formen wie Sprechchor, Laienspiel usw. hinzutreten, versteht sich von selbst. Theoretische Arbeitsgemeinschaften und Referate, die von Dozenten, Studenten oder irgendwelchen anderen Fachleuten gehalten werden, sollen das Erlebte gedanklich vertiefen und darüber hinaus alle möglichen brennenden „Tagesfragen" anschneiden.

Gerade für eine solche Vertiefung vom Leben her hatten wir oben auf dem Ludwigstein die richtigen Männer als Referenten: Dr. Oberborbeck, der Direktor der Weimarer Musikhochschule, gab uns höchst wertvolle Einblicke in die Reformen an seiner Schule, die schon viele der gestellten Aufgaben von der Schule her lösen. Der Musikreferent der Reichsjugendführung Stumme aber zeigte uns eine Stelle unseres praktischen Einsatzes mit den studentischen Mannschaften, nämlich bei der HJ.

Es ist klar, daß wir selbst alle die Einsatzgebiete, die uns erreichbar waren, sozusagen „durchprobierten". In unseren eigenen Feierstunden erklangen neue Bekenntnislieder; mit Schulklassen, die auch die Burg bewohnten, sangen wir abends im Burghof; wir musizierten mit Landjahrgruppen von HJ und BdM; wir gingen ins nächste Städtchen, um dort in einer Fabrik mit Männern und Frauen zu singen. Musik durchzog aber auch den ganzen sonstigen Tageslauf, wir lebten wirklich die Musik, und mit uns Studenten die Dozenten zusammen als Kameraden.

Der Reichsführer der Deutschen Studentenschaft, Andreas Feickert, stellt in seinem programmatischen Büchlein „Studenten greifen an!" Forderungen des Studenten auf: Zurück zum Leben muß die Universität kommen und hinein in die Landschaft; immer im Kampf muß die Hochschule stehen; Kameradschaft soll die Form auch unserer Hochschulerziehung sein; die Universität als die geistige Schule der Nation soll Antworten auf die Fragen des Handarbeiters geben.

Gilt das auch für uns?

„Nein", wird uns mancher Lehrer an einer Musikhochschule sagen; „wir haben immer in der Praxis und im Leben daringestanden, und wir stehen auch jetzt noch darin."

Man stand einmal in der Vorkriegszeit darin; seitdem aber hat sich vieles, vieles geändert. Sollte man etwa in diesem „konservativen“ Wesen der „Konservatorien“ den Grund dafür suchen, daß unsere Konzertprogramme doch denen von der Jahrhundertwende recht bedenklich gleichen? Und wo ist außer Weimar die Musikhochschule, die sich wirklich einmal systematisch der Landschaft annimmt, in die sie hineingestellt ist? Und wo ist ein Gemeinschaftsgefühl bei unseren Musikstudierenden, die Tag für Tag aneinander vorbeilaufen und doch nicht merken, daß sie eigentlich am selben Werke schaffen oder schaffen sollten? Und sollen wir auf uns sitzen lassen, was mir jüngst ein Mann aus dem Volke sagte: „Jetzt muß sich ein Komponist schon entscheiden, ob er für den Konzertsaal oder für die HJ-Morgenfeiern sein Lebenswerk schaffen will“?

Nein, tausendmal nein!

Auch hier heißt es: Musikstudenten greifen an! Wir wollen keine Musik der Klassen oder der Organisationen!

Wir wollen keine Musik der „kleinen Kreise“!

Der Künstler soll das Erleben seiner Zeit deuten. Jede Zeit aber schafft sich ihre eigenen Formen. Auch der Musikstudent, auch die Musikhochschule wird sich diesen Formen beugen müssen, oder sie werden von der Zeit überrannt.

Das soll nicht der Schrei nach dem „Geist der Zeit“ sein, nicht der Schrei nach „Kollektivwirtschaft“: Aber hinter all unserem Tun soll der Geist der G e m e i n s c h a f t spürbar sein, soll die G a n z h e i t des Lebens blutvolle Wirklichkeit sein.

Auf dem Ludwigstein hatten wir versucht, dieses Ideal zu leben. Als am letzten Tage Kamerad A l t, der Frontkämpfer, draußen am Lagerfeuer sprach, das der Schlußstein hinter alle ernste Arbeit und alles fröhliche Lagerleben sein sollte, da spürten wir, daß aus solchen Gemeinschaften wie der unsren auch durch die Musik unser Reich werden wird.

Ein Musikstudent erlebt den Weltkrieg.

K ü n s t l e r u n d V o l k s g e m e i n s c h a f t.

V o n A l f r e d B a r e s e l, L e i p z i g.

Als Gert die Schule verlassen hatte, in jenen sorglosen Vorkriegsjahren, kaufte er sich Band 24 der Sammlung „Was werde ich?“ Denn Gert wollte Musiker werden, und jener Band handelte davon. Da war z. B. zu lesen: Studiengang des Pianisten. Vormittags von 9 bis 1 Uhr übt der Pianist. Er studiert abwechselnd Etüden, Sonaten und Vortragsstücke. Der Nachmittag gehört der Erholung und Zerstreuung. Der Abend sieht den Pianisten im Konzertsaal, wo er sich an den Vorträgen der Größen seines Faches bildet.

Dieses paradiesische Schlemmerleben lebte Gert. Und zahlreiche andere junge Leute lebten es ebenso, in völliger Isolierung voneinander, in strengster Abgeschiedenheit von ihren Mitmenschen. Sie lebten mit ihrem Instrumente, mit dem Klavier, mit der Geige. Sie verachteten die Außenwelt, denn sie waren ja innerlich reich. Sie verachteten die Alltagssorgen der anderen, denn der Künstler durfte und sollte in einer höheren Welt leben. Sie verachteten die körperliche Arbeit und schonten ihre weißen, schmalen Künstlerhände.

Nicht nur Genies und Auserwählte lebten so, sondern hunderte, ja tausende von lieben, begabten jungen Menschen. Sie sitzen heute unzufrieden in den Städten, und die meisten von ihnen wissen mit sich und ihrer Kunst und mit den Mitmenschen nichts Rechtes anzufangen. Sie sagen verbittert, das Zeitalter ihrer schönen Kunst sei vorüber. Sie sagen, der Sport und der Rundfunk und die Schallplatte hätten das Musikleben erschüttert, ja zum Teil schon überflüssig gemacht.

Aber damit täuschen sie sich allzu sehr selbst. Denn es ist doch auch so, daß sich das Publikum, d. i. der besonders musikliebende Teil einer musikliebenden Volksgemeinschaft, um die vielen tüchtigen Künstler nicht kümmert, weil die es auch nicht getan haben. Sie kennen einander nicht, weil die Künstler in solcher Abgeschiedenheit gelebt haben.

Sie komponierten in ihrer Einsamkeit große Werke, und als sie fertig waren, warteten sie darauf, daß das Publikum käme und sie anhöre. Aber das Publikum kam nicht. Denn was dort im Konzertsaal vor sich ging, das ging die anderen Volksgenossen meistens gar nichts an. Da war nichts von ihrem Fühlen und Denken, von ihren Sorgen und ihrem Glück darin. Der Komponist wußte ja nichts von ihrer Seele und deren Erhebungen, da er sie garnicht kannte.

Und die Künstler spielten die Werke der großen Meister, die noch um die ewigen Dinge der Seele gewußt hatten, und sie glaubten, die anderen würden kommen und ihrem Spiel zuhören. Aber sie kamen nicht. Denn sie hatten am Wege des spielenden Künstlers, der abgeschieden und einsam war, während überall sonst Mauern und Dämme fielen, keinen Anteil gehabt. Darum konnten sie das Ziel dieses Weges nicht würdigen, sie verstanden das Endergebnis dieses künstlerischen Strebens garnicht. Es war ihnen alles eine fremde Welt. Ja, sie witterten Überheblichkeit, wo doch in Wahrheit nur Träumen gewesen war. — —

Als Gert zum ersten Mal im Unterstand lag, mit den Kameraden aus allen Volksschichten zusammen, da wurde ihm klar, was er alles versäumt hatte beim abwechselnden Spiel von Etüden, Sonaten und Vortragsstücken. Und er saß still und bescheiden in der Ecke und hörte zu, was die Kameraden erzählten.

Da war ein Mann, der bisher mit einem Floße, an die fünfzig Mal schon, die Elbe heruntergefahren war. Er wußte von wundersamen Nächten zu erzählen, er konnte Lieder singen, die in der Stille der Nacht erklungen waren. Auch dieser Mann hatte eine Seele, hatte Sinn für die Schönheit. Gert hatte bisher garnicht gewußt, daß es Männer gab, welche nachts auf der Elbe wunderschöne Lieder singen. Da war einer, dessen Seelenleben er bisher garnicht in Rechnung gezogen hatte. Ein Flößer! Man hatte ihn einen Arbeiter genannt und war achtlos an ihm vorüber gegangen. Was konnte er mit einem Musikstudenten gemeinsam haben?

Dann war da ein Soldat im Unterstand, der nannte sich „Knecht bei Pferden". Gert staunte. Was gehörte nicht alles dazu, um eine Kiste mit Büchern und Noten von einer Straßenecke zur anderen zu befördern, in die neue Studentenwohnung! Da mußte ein Wagen gereinigt und geschmiert sein, ein paar Dutzend Riemen mußten gut und richtig eingeschnallt sein, und schon am Abend vorher mußten zwei Pferde getränkt, gefüttert und mit Liebe betreut werden — alles, damit Gerts Bücherkiste am nächsten Tage in die neue Wohnung befördert werden konnte. Auch dieser Mann, der von seinen Pferden so rührend besorgte Geschichten erzählen konnte, hatte eine Seele, von der Gert nichts geahnt hatte. Auch dieser Mann hatte eine Arbeit getan, die verantwortungsvoll und wichtig war — aber Gert hatte nie daran gedacht.

Und als nun die Reihe an ihn kam im Unterstand und auch er von seinem Berufe erzählen sollte und die Kameraden fragten: Wer bist denn du, und was hast denn du gelernt — da schwieg Gert still. Denn er fühlte deutlich: die anderen würden es nicht verstehen. Wenn er ein Arzt wäre, oder ein Richter, oder ein Geistlicher, so würde sich schon etwas erzählen lassen, was die Kameraden aus dem Volke interessierte. Aber von den Sorgen, dem Streben und den Freuden des Künstlers würden sie nichts begreifen.... Und er fühlte, wie weit weg sein Weg von den Volksgenossen geführt hatte.

Aber einmal sollte auch Gerts große Stunde kommen. Als sie in Ruhe lagen in einem zerschossenen Dorfe, da wurde vom Nachbarort aus angeläutet, ob einer bei der Truppe sei, der zum Weihnachtsgottesdienst in der Kirche die Orgel spielen könne. „Du brauchst den weiten Weg auch nicht zu laufen," sagte der Feldwebel zu Gert, der sich sofort begeistert gemeldet hatte. „Sondern du kannst dir den Hans aus dem Stalle holen und den kleinen Karren anspannen."

Leider, leider mußte dieser Weihnachtsgottesdienst im Jahre 1914 dennoch ohne Orgelmusik vor sich gehen. Denn Hans, der Karren und Gert standen gerade in dem Augenblick quer über die Landstraße, als der kommandierende General im Auto vorüberwollte, um zum Weihnachtsgottesdienst im Nachbarort zu fahren; bei dem Gert die Orgel spielen sollte. Das schrille Zwitschern der Hupe am Wagen des Generals bedeutete das Finale von Gerts weihnachtlicher Konzerttournee. Denn der entsetzte Hans war mitsamt dem Karren über den Straßengraben

geſetzt, und als Gert wieder zu ſich kam, ſah er hinten am Horizont das gleichfalls wieder beruhigte Tier die ſpärlichen Halme der Winterſaat aus dem verſchneiten Boden zupfen.

In dieſer Weihnachtsnacht von 1914, als der Gottesdienſt im Dorfe längſt vorüber war und Gert immer noch auf fernen Sturzäckern ſein Pferd einzufangen bemüht war, ſah er ein, daß eine Kunſtausübung wenig Wert hat, wenn ſie den Weg zu den wartenden Volksgenoſſen nicht findet.

Berliner Muſik.

Von Fritz Stege, Berlin.

Der Zeitabſchnitt von Bußtag bis Weihnachten enthält naturgemäß den Höhepunkt der winterlichen Muſikſaiſon. Ein Überblick über die ſtattliche Reihe der großen Konzerte zeigt eine erfreuliche Berückſichtigung neuer und vergeſſener Schöpfungen.

Eine große Überraſchung bereitete Bruno Kittel den Beſuchern ſeines Konzerts in der Philharmonie mit der Aufführung des Chorwerks „An die großen Toten" von Wilhelm Berger, dem ſehr zu Unrecht vergeſſenen, gediegenen Komponiſten. Es iſt kaum zu glauben, daß dieſe Schöpfung ſchon 1903 entſtanden und im Konzertſaal überhaupt noch nicht erklungen iſt. Denn die wenigen Stellen, in denen ein vergänglicher Zeitgeſchmack ſeinen muſikaliſchen Ausdruck findet, verblaſſen völlig vor der reifen Größe und überragenden Schönheit des Geſamtbildes, das faſt aus unſeren Tagen heraus gezeichnet wurde. Dieſer kurze Chor enthält wahrhaft ergreifende Partien, wie ſie nur eine muſikbegabte Seele zu ſchaffen weiß. Kühne Chromatik, reiche Modulationen weiſen mit ihren dramatiſchen Momenten in die Zukunft. Hoffentlich iſt die Zeit gekommen, die das Unrecht ſühnt, das dieſem Komponiſten zugefügt wurde. Neben der 1. Sinfonie von Brahms verzeichnete das Programm des 4. Philharmoniſchen Konzertes unter Leitung von Wilhelm Furtwängler als beſonderen Wert die 7. Sinfonie von Sibelius, dem bedeutendſten Vertreter finniſcher Muſik, der ſeinen 70. Geburtstag feierte. Dieſes einſätzige Werk birgt erhebende muſikaliſche Schönheiten, ſeine künſtleriſchen Gedanken erſcheinen in ihrer tiefgründigen Einfachheit, in der weiten Spannung der Melodiebögen als unmittelbare Bekenntniſſe zur nordiſchen Natur. Der beſondere Reiz dieſer und anderer Sinfonien von Sibelius liegt in dem Gefühl der Unendlichkeit, das die Schöpfungen des finniſchen Meiſters beſeelt und das nach dem eigenartig kurzen, abgeriſſenen Schluß noch lange im Herzen des Hörers nachſchwingt. Furtwängler widmete ſich mit ſpürbarer Liebe ſeiner verdienſtvollen Aufgabe, die Innerlichkeit des bei uns noch recht unbekannten Tonſetzers einem deutſchen Konzertpublikum nahezubringen. Profeſſor Dr. Peter Raabe führte in einem Konzert mit dem Landesorcheſter Gau Berlin erſtmalig die neue Sommernachtstraummuſik vor, die im Auftrag der NS-Kulturgemeinde von Prof. Julius Weismann komponiert wurde. Von der Bühnenverwendungsfähigkeit der kurzen Muſik, die ſich in Vorſpiel, Rüpelſzenen und Hochzeitsmarſch zu gliedern ſchien, vermochte die Konzertaufführung kein ausreichendes Bild zu liefern. Es ſind hübſche, unterhaltſame Themen, die dem Tonſetzer zur Grundlage dienen, denen man aber die gewollte Volkstümlichkeit anmerkt und die im Hochzeitsmarſch eine etwas oberflächlich wirkende Haltung einnehmen.

Die Muſikabteilung der „Akademie der Künſte", die ſich um die Förderung zeitgenöſſiſchen Schaffens erhebliche Verdienſte erworben hat, brachte im Saal der Singakademie diejenigen Werke zur erſten Aufführung, die ſeinerzeit bei einem Wettbewerb für neue Hausmuſik preisgekrönt wurden. An Hand der hier gebotenen Eindrücke ſcheint der Begriff der Hausmuſik ſowohl inhaltlich als auch in formaler Hinſicht noch einer Klärung zu bedürfen. Denn ein Divertimento für ſieben Bläſer und — Pauke von Hans Oscar Hiege kann man kaum zur Hausmuſik zählen, und auch bei den übrigen gewählten Formen rechtfertigt die inſtrumentale Beſetzung nicht immer den Gebrauch für das Haus, z. B. in einer Nachtmuſik von Albert Barkhauſen, bei der ſich die Zuſammenſtellung von Flöte und Horn nebſt Bratſche als klanglich unzureichend erwies, oder in einer Muſik für eine Soloklarinette von Hubert Pfeiffer, die ein wenig von Bach befruchtet erſcheint und deren letzter Teil „Fuge" recht eigen-

artig anmutet. Die polyphone Form der Fuge ist wohl für die viersaitige Sologeige verwendbar, aber nicht für eine einstimmige Soloklarinette. Mit Ausnahme der reizvollen Kammerstücke nach deutschen Volkstänzen für drei und vier Streichinstrumente von Paul Hoffmann leiden die dargebotenen Werke unter einer gedanklichen Kompliziertheit, die eher auf den Konzertgebrauch als auf die Hausmusikpflege hindeutet und die einen musikalisch anspruchsvollen, ausgewählten Spielerkreis voraussetzt. Was man allgemein vermißte, war die Einfachheit und Ursprünglichkeit des Einfalls, die leichte unbeschwerte und fantasievolle Freude des Musizierens. Ein starkes Aufgebot von vierzehn Mitwirkenden verhalf den Neuheiten zu einem bemerkenswerten Achtungserfolg.

Der Berufsstand der deutschen Komponisten veranstaltete mit dem großen Orchester des Reichssenders Berlin sein erstes populäres Konzert (wobei der Begriff „populär" heute allerdings gegenstandslos sein dürfte). Auf ein wirkungsvolles Vorspiel von Clemens von Frankenstein folgte die „Weihnachtsbotschaft" von Hermann Simon, ein heute bereits viel aufgeführtes Tonstück, dessen tiefer gläubiger Ernst und stark persönliche Note immer wieder gefangen nehmen. Ein Konzert für Violoncello und Orchester von Hans Bullerian zählt zu den gediegensten Schöpfungen dieses fruchtbaren Tonsetzers. Die Vielseitigkeit einprägsamer Melodik verbindet sich auf das glücklichste mit starker Gestaltungskraft. Den Ausklang bildete die „Hamburgische Tafelmusik" von Gerhard Maas. Auch dieses bereits in Berlin bekannte Werk gefällt durch seine hübsche, geschmackvolle Verarbeitung alter Themen in einer gelungenen Synthese von Vergangenheit und Gegenwart. Dem Leiter des Berufsstandes, Prof. Dr. Paul Graener, der sich als Dirigent des Abends mit künstlerischem Eifer für seine Zeitgenossen einsetzte, und den Solisten Hildegard Erdmann und Adolf Steiner gebührt aufrichtiger Dank.

Dem finnischen Tonmeister Jean Sibelius widmete auch die NS-Kulturgemeinde im Theater Unter den Linden eine musikalische Morgenfeier mit einem ausgewählten Programm, das den Stil des bei uns leider viel zu wenig bekannten Tonsetzers trefflich charakterisierte. Eine kleine Kammermusiksuite, die eine bei Sibelius recht seltene Heiterkeit (in Dur) aufwies, ein Satz aus seinem persönlichsten Bekenntnis, dem Streichquartett „Voces intimae" seelenvolle Lieder, darunter das besonders ergreifende „Auf dem Balkon am Meer", und die häufiger verbreitete Tondichtung „Der Schwan von Tuonela" enthüllten das lichte Wesen dieses Naturpoeten und Lyrikers, dem man mit innerster Hingabe folgen muß. Der ungewöhnliche Bariton Hans Eggert zur Begleitung von Egon Siegmund, Alfred Hering, das Lutzquartett und ein Kammerorchester unter der gewandten Stabführung von Rudolf Schulz-Dornburg gaben der Vormittagsstunde die künstlerische Weihe. In Anwesenheit der finnischen Gesandtschaft fand Dr. Walter Stang in seiner Ansprache empfindungsvolle Worte für Sibelius' Eigenart.

Vor neunzig Jahren begründete Ludwig Erk, der verdienstvolle Volksliedforscher, den nach ihm genannten Männergesangverein. Neunzig Jahre hindurch hat die Vereinigung das Erbe Ludwig Erks treulich verwaltet, und im engsten Gedenken an sein ehrwürdiges Vorbild beging der Verein sein Jubiläum in Form eines Festkonzertes im Hochschulsaal. Das Programm war zugleich ein Einblick in die Geschichte des Chorverbandes. Da erklangen Lieder und Liedbearbeitungen, die Erks fleißiger Feder entstammten, darunter seine Originalkomposition „O Täler weit, o Höhen", die einen so echten Volkston anschlägt, daß man sich über die bisherige Bevorzugung der Mendelssohnschen Vertonung nicht genug wundern kann. Da meldete sich Karl Kämpf mit einem sehr feinsinnigen, stimmungsvollen Chor „Marienlied" zu Worte, und Max Stange, der unvergessene frühere Chormeister des „Erk", war mit einem wirkungsvollen Sang „Jauchzet Gott, alle Lande" vertreten. Es folgte Hugo Kaun mit seinen ernstvollen, gehaltreichen „Grenzen der Menschheit", Bruno Stürmer, Hermann Unger, Joseph Haas mit dem melodisch reizvollen „Zum Lob der Musik", Willy Sendt, dessen „Schnitter Tod" in der Orchesterbearbeitung von Julius Kopsch ausdrucksreiche, echt empfundene Partien enthält, und den Beschluß machten Tanzlieder in der Satzweise des eben genannten Bearbeiters, dessen Stabführung die treffliche Sängerschar zu Höchstleistungen anspornte.

In der Oper erlebten wir eine Neuinszenierung des „Rheingold" (Deutsches Opernhaus) und die Erstaufführung (!) von Puccinis „Turandot" (Staatsoper). Puccinis letzte Oper, deren Vollendung der Tod verhinderte und der Alfano an Hand der nachgelassenen Skizzen den kompositorischen Abschluß gab, hat sich die Gunst des Publikums nicht in gleichem Maße erobert, wie die Welterfolge „Tosca", „Bohème" und „Butterfly". Das ist umso bedauerlicher, als die Mär von der rätselhaften Prinzessin Turandot die reifste Bühnenschöpfung des italienischen Meisters darstellt, geschickte und packende Wirkungen aufweist und szenisch die denkbar dankenswertesten Aufgaben enthält. Über der äußeren Grausamkeit des Bühnengeschehens vergißt man zumeist die tiefe dichterische Symbolik des Inhaltes. Denn diese Turandot, die ihre Eroberung abhängig macht von der Lösung dreier Rätsel, ist die Verkörperung der reinen, hehren und stolzen Frau, die ihren Wert durch angenommene Rätselhaftigkeit zu steigern sucht und die ihre den Bewerbern vorgelegten Fragen doch nur als eine Maske betrachtet, hinter der sie ihre seelische Schamhaftigkeit angstvoll vor dem männlichen Begehren verbirgt. In diesem Sinne gestaltete Viorica Ursuleac ihre Rolle zu einem tief ergreifenden Erlebnis. Diese begnadete Künstlerin ist ganz Adel der Seele, königlich im Wesen wie in der äußeren Erscheinung, derart verinnerlicht in ihrer Auffassung, daß eine geringfügige Gebärde ihrer sparsamen Mimik sprechender wirkt als die handgreifliche Deutlichkeit der üblichen Theatergesten. Ihr blühender, weicher Sopran feierte Triumphe in der Überwindung der gesanglichen Schwierigkeiten, mit denen der Komponist die Partie der Turandot ausstattete. Ihr zur Seite stand Marcel Wittrisch als ebenbürtiger Partner, darstellerisch mitunter reserviert, musikalisch hinreißend. Ihre Gegenspielerin war Erna Berger als Liu in der gewohnten Anmut und Zierlichkeit ihrer Erscheinung und Beseelung des gesanglichen Vortrags. Ausgezeichnet Josef von Manowarda als Timur, Gustav Rödin als Altoum, voller Feinheiten das Terzett im zweiten Akt (Karl Hammes, Benno Arnold, Erich Zimmermann). Die Inszenierung Rudolf Hartmanns war im Verein mit den sehenswerten, prunkvollen Bühnenbildern Ludwig Sieverts von einer Pracht erfüllt, die ihresgleichen sucht. Wie ein düsterer Spuk zog der erste Akt vorüber in einer grausigen Realistik, gekrönt von geradezu genial bewegten Menschenmassen (die Chorleitung Karl Schmidts war höchster Achtung wert). Überwältigend der Anblick des Palastes. Das glänzte und schimmerte von Lichtern und Farben, daß man fast geblendet wurde. Eine Märchenwelt von fantastischem Ausmaß. Die Aufführung, die Clemens Krauß am Pult voll dramatischer Wucht, mitunter hart zugreifend eindrucksvoll leitete, fand einen stürmischen Beifall.

Musik in Köln.

Von Hermann Unger, Köln.

Immer stärker gewinnt das musikalische Leben Kölns seine Sonderbedeutung hinsichtlich der Chor- und kammermusikalischen Pflege. Fast jeder Tag bringt das Konzert eines der angesehensten Gesangvereine, so des Kölner Liederkreises, der unter Willi Schell sein 45jähriges Bestehen durch wertvolle Darbietungen, darunter des Schubertschen „Nachtgesang im Walde" beging, des Sängerbundes Köln-Mühlheim, der unter Jos. Kluck neuere Werke von Erdlen, Schüler, Sendt, Lißmann mit starkem Nachhall herausstellte, des MGV Germania, der unter Heinr. Brach seine Wintersangzeit mit bekannteren Chorwerken von Kämpf, Neumann, Silcher einleitete, des Köln-Nippeser a cappella-Chors, der unter P. Thillmann sich an Schuberts schwierigen „Gondelfahrer" heranwagen durfte, des Kölner Liederkranzes, der unter Brach des Kölners Bernh. Hartmann „Deutsche Zuversicht" wirkungsvoll zur Uraufführung brachte und jungen Künstlerinnen, der Geigerin Josefa Kastert und der Pianistin Friedel Frenz, Gelegenheit bot, ihr Können zu erweisen, des MGV Köln-Sülz, der unter Bernh. Hartmann vorwiegend volkstümliche Stücke vortrug, des MGV 1877, der erfreulicherweise zusammen mit dem Frauenchor Nippes auftrat und ebenfalls jungen Instrumentalisten (K. Bungards-Cello, Hedw. Glocke-Sopran, Grete Schetter-Alt) Raum für Beiträge zu abwechslungsreichen Einlagen gewährte. Der gem. Chor der

Lesegesellschaft feierte sein 50jähriges Bestehen, unterstützt von dem Orchester des Kölner Musikzirkels unter E. Adam durch ein Festkonzert, das unter der Leitung Dr. Cwoydzinskis den Beweis ernster Arbeit und hohen Könnens lieferte. Vorwiegend geistlicher Musik galt die Otto Jochum-Tagung, in deren Rahmen der Genannte über die Augsburger Singschule sprach, während der, als Einlader fungierende Cäcilienverein im Dom Werke Jochums, darunter seinen Zyklus „An Maria" erklingen ließ. Der Verband evangelischer Vereine feierte seine Zusammenkunft durch den Vortrag von Werken Schützens unter der Führung Hulverscheidts. Demselben Meister galt eine Feier der Musikantengilde unter Rob. Engel, wobei geistliche Konzerte und Motetten des Komponisten erklangen und Tilly Steinkrüger als Sopranistin sich trefflich bewährte. Der Bachverein, der einen Teil seiner Veranstaltungen in die Hochschule verlegt hat, brachte unter Prof. Boells Leitung eine Arie aus Händels „Theodora", den 115. Psalm Joh. Christoph Bachs und Werke Bachs selbst, wobei Alma Moodie als Geigerin ihren hohen Ruf erneute, Anni Bernards als Altistin sich auszeichnete und das Orchester der Hochschule zusammen mit den Sologeigern Ernst Kiskemper und Nora Ehlert frisch musizierte. Händels „Samson" stand im Mittelpunkt des Bußtagskonzerts der Kölner Chorvereinigung unter Bredacks Leitung, die im Chorischen wie Solistischen vollauf befriedigte (Adelheid Holz, Emmy Johanna Schmidt-Soprane, Dorothea Grelle-Alt, Peter Krudewig-Tenor, Wienand Esser-Baß). Eine kirchenmusikalische Feierstunde gab der Kirchenchor St. Maria in Lyskirchen unter Jos. Becker mit Haasens Speyrer Dommesse und Werken von Bruckner, Beethoven und Pfeiffer, die Kreuzkapelle-Riehl mit Werken von Schütz (Doris Strux-Sopran, Kraus und Sirker-Geige, Zimmermann-Cello, Bauermann-Klavier), wobei u. a. Locatellis Trauersinfonie zu Gehör kam und der Chor unter Kraus einen fünfstimmigen Satz Bachs mit großer Kunstfertigkeit bewältigte. Zugunsten der Winterhilfe spielte das von Walter Kunkel geschaffene Kammerorchester Bachs 5. Brandenburgisches Konzert, sein E-dur-Violinkonzert (Kunkel) und begleitete Johanna M. Unkel zur „Glockenarie", die aber wahrscheinlich von Bachs Vater stammt. K. H. Pillney am Klavier und alle anderen Mitwirkenden trugen zu einem prächtigen Gesamterfolg bei.

Der Tag der Hausmusik sah überall ein reges Leben, angefangen von den Darbietungen der Musikerschaft in zahlreichen Schulen bis zu den Veranstaltungen der Rhein. Musik- und der Hochschule, wobei Werke von Bach bis Reger durch jugendliche, vorwiegend an den genannten Anstalten ausgebildete Musiker zum gediegenen Vortrag kamen. Auch die örtlichen Musikaliengeschäfte schlossen sich der Werbung durch eigene Musikvorführungen an. Daneben war im Monat November das kammermusikalische Gebiet wieder reich vertreten. So ließ die einheimische Rezitatorin Hilla Backhausen, die mit eindringlicher Kunst Gedichte Nietzsches nachgestaltete, den jugendlichen Meisterpianisten Karl Delseit mit Schumanns C-dur Fantasie und Beethovens Appassionata musikalische Atmosphäre schaffen. Duette von Händel, Cherubini, Brahms und Reger boten Mia Bischoff und Aenne Werner in ausgezeichneter Form, am Flügel unterstützt von Prof. Jarnach. Die Literarisch-Musikalische Gesellschaft ließ unter dem Titel „Virtuose und heitere Kunst" alte und neuere Musik von Locatelli bis Liszt erklingen (Frenz, Kastert, dazu der Sänger Stumm). Lyrik und fromme Musik hörte man in der gleichen Gesellschaft an einem zweiten Abend, der Musik von Bach bis Haas bot (Lore Paxmann-Alt, Rechtmann-Klavier) und das Kunstgewerbe- wie das Kupferstich-Museum unternahmen den verdienstvollen Versuch, Musik in den Rahmen einer Ausstellung (Weihnachtliche Darstellungen) einzubeziehen. Das Ehepaar Priska als Geiger, Hildeg. Hennecke als Sängerin, Steinkrüger als Pianist und Reinh. Fritsche als Flötist, die Sängerin Kleuser, der Sänger Buschmann und wieder das Orchester der Hochschule stellten die vollwertigen musikalischen Kräfte dazu. Das Petrarca-Haus lud Alfredo Casella, den Führer der Jungitaliener zu Gaste, der als Trio-Primarius Werke von Bach, Clementi, Pizzetti und eigene Schöpfungen mit schönstem Gelingen vortrug. Das Priskaquartett hatte Prof. Pembaur als Pianisten im Schumannschen Trio op. 63 gewonnen und bot im übrigen César Francks Alterswerk in f-moll in stilreiner Form, ebenso wie es den eben verstorbenen Kölner Theoriemeisterlehrer Franz Bölsche in der Wiedergabe eines

warm empfundenen Quartettsatzes zu Worte kommen ließ. Das Kölner Streichquartett (Kunkel) bot das Brahms'sche Sextett, Schumanns A-dur Quartett und Schuberts a-moll-Werk tonschön und beseelt. Der polnische Pianist R. von Koczalski gestaltete meisterlich Werke Chopins nach, romantischer, als es Cortot hier tat, und der Wohltätigkeit diente ein Abend des Richard Wagnerverbands deutscher Frauen, der Schuberts C-dur Fantasie, eine Sonate des Kölners Herm. Füssel und Schumanns d-moll Sonate lebensvoll erklingen ließ (Therese Sarata-Geige, Mary Jansen-Füssel-Klavier), wobei das, im Brahms-Reger-Stil persönlich gestaltete Füsselsche Werk sich einen guten Erfolg sicherte. Zugunsten der Winterhilfe traten die Angehörigen des Opernhauses mit anregenden Vorträgen hervor, während in der Hochschule sich Dir. Prof. Dr. Hasse zusammen mit dem neugewonnenen Geigenmeisterlehrer Beerwald in Beethovens letzter und Regers fis-moll Sonate als meisterliche Kammerspieler erwiesen. Auch eine Reihe von künstlerischen Tanzabenden erlebten wir in diesem Monat, so das Auftreten Ehrengard von Schacks und Joachim von Seewitz', die mehr das Reintänzerische betonten, ebenso wie Araca Makarowa das Rhythmische in den Vordergrund stellte, Maria Schallenberg, die sich für Kompositionen Helmuth Riethmüllers, eines begabten jungen Kölner Musikers einsetzte und Gret Palucca, die vor allem in der gestischen Nachschöpfung Dvorakscher Tänze mitriß. Im Rahmen des 2. Meisterkonzerts erschien Alfred Cortot, der Vivaldi, Chopin und Schumann kristallklar wiedergab, sodann Erna Berger, die Arien von Mozart und Lieder von Wolf zur Begeisterung der Hörer vortrug, von Delseit hervorragend begleitet. Im 2. Gürzenichkonzert hörten wir Gottfried Müllers etwas kompaktes, aber doch imponierendes „Heldenrequiem" und Bruckners 8. Sinfonie, von Fritz Zaun außerordentlich gemeistert, im Opernhause Verdis „Aida" in einer, die Lichtprojektionen Strohbachs wieder fallen lassenden Neuinszenierung Schmids, von Eugen Bodart musikantisch belebt und mit den ersten Kräften des Hauses besetzt (Olga Schramm-Tschörner, Frese, Tappolet, Adelh. Wollgarten, Janko). Als frische und sympathisch für sich einnehmende Agathe stellte sich Anneliese Weis im „Freischütz" vor. Der Reichssender, der zum Tage der Hausmusik eine hübsche Sendung „Ein Tag geselliger Musik" des Kölners Kaspar Roeseling brachte, bot im übrigen Otto Siegls „Eines Menschen Lied" in wirkungsstarker Form, Abshagens gut eingeführte Reihe „Kinder musizieren", eine Beethovenstunde aus dem Bonner Geburtshause des Meisters unter Prof. Dr. Schiedermairs Leitung, die von zahllosen ausländischen Sendern mitübernommen wurde und Quartettmusik auf Beethovens eigenen Instrumenten erklingen ließ, die Reihe „Lebendige Klassik" unter Dr. Buschkötter, die andere neue des „Musikantenquartetts", wobei der Bariton Rood Haydn'sche Lieder ganz prächtig sang, neue Musik auf Volksinstrumenten mit der Mandolinensuite des Pfitznerschülers Ambrosius, Glucks „Orpheus und Eurydike" mit Gerhard Hüsch und Kläre Hansen in den Hauptrollen, weiter die ausgezeichnete und echt musikalische Passacaglia Hans F. Schaubs, Jarnachs „Musik mit Mozart", des verstorbenen blinden Hubert Pfeiffer Motette unter der Chorleitung Breuers, des jungen Kölners Ingenbrand Naturlieder und deutsche Hausmusik von Rudloff und Paul Hoffmann, wertvolle Bereicherungen dieser Literatur.

Musik in Leipzig.

Von Horst Büttner und Gerhard Schwalbe, Leipzig.

In der vielstimmigen Sinfonie des Leipziger Musiklebens klang die Tonika des Jahres 1935, Bach-Händel-Schütz, nach wie vor vernehmlich, wenn auch nicht immer sehr wohltönend durch. Händel, der von den drei Großen bisher am schlechtesten weggekommen war, schien gegen Ende des Jahres etwas mehr beachtet zu werden; doch litten die beiden ihm gewidmeten Chorkonzerte zu sehr unter Unzulänglichkeiten, um als wirkliche Huldigungen an dieses Genie gelten zu können. Vor der Aufführung des „Messias" durch den Peterskirchenchor unter Max Ludwig war man anscheinend mit Studieren nicht rechtzeitig fertig geworden; denn es ist ja wohl kaum denkbar, daß Musiker, die ernst genommen werden wollen, mit

dem Rotstift in einem solchen Meisterwerk derart herumwüten, wie das hier geschah. In der Aufführung des „Alexanderfestes" durch die Leipziger Singakademie unter Gustav Wohlgemuth wiederum vertrugen sich Orchester und Dirigent oft nicht, was angesichts des gutklingenden Chores bedauerlich war. Vielleicht zieht man aus dem nunmehr verflossenen Jahre die Lehre, sich vor Bach etwas zu schützen und dafür mehr Händel zu suchen. Bei Händel ist die Gefahr sehr groß, daß wir trotz aller Begeisterung dieses Jahres und auch trotz des vielfach ehrlichen Bemühens um ihn weiterhin mit jenem lächerlich kleinen Ausschnitt seines riesenhaften Lebenswerkes vorlieb nehmen müssen, der bisher im Musikleben gängig war. Bach gegenüber hat Leipzig seine Pflicht in diesem Jahre reichlich getan, und auch für Schütz sind dank der unermüdlichen Arbeit von Friedrich Rabenschlag und seines Chores zahlreiche neue Freunde geworben worden, die, wie das bei einem Großmeister von dem Format Schützens auch gar nicht anders möglich ist, zu eingeschworenen Freunden wurden. In der fünften Abendmusik erhielt man von der Vertrautheit des Chores mit Schütz wieder den besten Eindruck. Weihnachtsoratorium und das herrliche Magnificat wurden mit der für diesen Chor typischen unbedingten Stilsicherheit und — in den entsprechenden Partien — mit jener rhythmisch-tänzerischen Beschwingtheit gesungen, die dieser Musik auch innewohnt. Bis auf die anscheinend gehemmte Sopranistin meisterten auch die Solisten ihre Aufgaben trefflich, vor allem der diesmal ganz ausgezeichnete Evangelist Wilhelm Ulbricht. Nicht zu vergessen das meisterliche Orgelspiel Friedrich Högners, der Scheidt und Buxtehude vortrug.

Der künstlerische Aktivismus der Universitätskantorei hat sich inzwischen ein neues Betätigungsfeld erschlossen. Sonnabends 18 Uhr singt er in der Universitätskirche Vespern, von denen wir die erste als eine Verheißung für die Zukunft werten wollen. Man war wohl zu der Einsicht gekommen, daß der Madrigalkreis jetzt, da er Universitätskantorei ist, sich eine stilistische Beschränkung auf das 16. und 17. Jahrhundert auf die Dauer nicht leisten kann, und stellte den Ausgleich erfreulicherweise gleich durch einen glücklichen Griff in die Chormusik der Gegenwart her, durch drei Choräle aus dem Spandauer Choralbuch von Ernst Pepping. Man kann sich nur wundern, daß eine so außergewöhnliche Begabung wie Pepping hier noch kaum bekannt ist. Peppings Polyphonie ist wohl zunächst an den Niederländern orientiert, dabei aber von stärkster Eigenprägung, sangbar, von einem eigenartigherben, unmittelbar fesselnden und dabei irgendwie „schön" wirkenden Klang. Das Ideal einer modernen Chorpolyphonie scheint hier in einer geradezu vollendeten Weise verwirklicht. Man merkte auch dem Chore an, daß er offenbar schnell ein enges Verhältnis zu dieser Musik gewonnen hatte. Weniger gut geriet merkwürdigerweise die Motette von Scheidt. Auf alle Fälle sind durch diese — auch sehr stark besuchte — Vesper hohe Erwartungen erweckt worden, die nicht enttäuscht sein wollen.

Ebenfalls in der Universitätskirche erschien als Gast Kantor Robert Köbler aus Löbau; sein Orgelkonzert durfte durch zwei Neuheiten die Aufmerksamkeit der Musikfreunde beanspruchen: Heinz Schubert, der den Leipzigern bereits durch seinen „Hymnus" und durch die „Triosonate" bekannt ist, hat unter dem Titel „Die Seele" sprachschöne Texte aus den indischen Upanischads zusammengestellt und für Alt mit Orgel komponiert. Der gefährliche Versuch, innerhalb eines Tonstücks rezitativische und melismatische Partien je nach den Erfordernissen des Textes zwanglos abwechseln zu lassen, ist dem Komponisten gelungen; seine schöpferische Kraft ist so stark, daß kein stilistischer Bruch entsteht, sondern ein in sich geschlossenes, durch Stärke des Empfindens fesselndes Werk. Die einheimische Altistin Dorothea Schröder bewältigte ihre schwierige Aufgabe mit bestem Gelingen. Dieser Erstaufführung folgte als Uraufführung „Improvisation" über den 130. Psalm „Aus tiefer Not" für Orgel von Robert Köbler. Selbst wenn man berücksichtigt, daß der Konzertgeber durch den Titel „Improvisation" die lockere Form seines Werkes hat andeuten wollen, bleibt doch der Eindruck bestehen, daß sich der Komponist seine Aufgabe recht leicht gemacht hat. Klage und Jubel wechseln sich in einer Folge kurzer Stücke ab, über das Ganze spannt sich aber kein großer architektonischer Bogen, sondern es entsteht ein Mosaik, dem das wirklich Zwingende abgeht. Mit anderen Worten: Der Komponist ist eines starken seelischen Erlebens zwar fähig,

ſteht aber nicht über ihm, was für die künſtleriſche Formung und die überzeugende Ausſprache des Innenlebens unbedingt erforderlich iſt. Anzuerkennen iſt die tonſetzeriſche Gewandtheit des Komponiſten.

In der Thomanermotette ſpielte der Kopenhagener Domorganiſt Niels Raaſted ſeine Partita über den Choral „Aus tiefer Not ſchrei ich zu dir" op. 70. Das Werk iſt wohl ſolid gearbeitet, aber derart durchſchnittlich, daß es keinen günſtigen erſten Eindruck von dem Komponiſten vermittelte.

Unter den vokalen Ereigniſſen iſt noch ein gelungenes Konzert des Leipziger Männerchores unter Guſtav Wohlgemuth zu erwähnen, der eine ſchöne deutſche Folge deutſcher Männerchorromantik von Schumann, Methfeſſel und Carl Zöllner in gelungener Wiedergabe brachte. Soliſtin dieſes Abends war die Sopraniſtin Edith Laux-Heidenreich, die auch in einem eigenen Liederabend erneut Gelegenheit gab, ihre große, hervorragend durchgebildete Stimme zu bewundern. Schade, daß dieſe Sängerin ſich nicht der Bühne zugewandt hat, an ihr iſt eine Hochdramatiſche von Format verloren gegangen. Die ganze Art ihres Vortrages und die Tatſache, daß ihr Händel und Richard Strauß ausgezeichnet lagen, weniger dagegen Bach und Mozart, ſpricht für dieſe Annahme. Anregend die Bekanntſchaft mit den italieniſchen Liedern, unter denen die von Reſpighi am meiſten überzeugten.

Im achten Gewandhauskonzert gab Hermann Abendroth Beethovens Siebenter den federnden rhythmiſchen Schwung, aber auch die Verinnerlichung, die dem Werke zukommt. Blitzſauber die Darſtellung der Titus-Ouvertüre. Tiana Lemnitz, die Mozart und Wolf ſang, erfreute in erſter Linie durch ihr wundervolles Piano; ein voll befriedigender Eindruck konnte nicht zuſtande kommen, da der Höhe die Klarheit und Leuchtkraft abging und da bei den Vokalen E und I ſich mehrfach eine gepreßte Tongebung bemerkbar machte. Als Neuheit gab es eine Paſſacaglia über ein Thema von Händel von Georg Göhler, der ſein klar durchgeformtes und wirkungsſicher aufgebautes Werk ſelbſt dirigierte und zu einem freundlichen Erfolge verhalf.

Im dritten, lediglich Brahms gewidmeten Konzert der NS-Kulturgemeinde brachte Hans Weisbach die Vierte in einer Wiedergabe, die zu den Gipfelleiſtungen ſeiner an ſich ſchon außergewöhnlichen Dirigierkunſt gehörte. Die anſprechende Eigenart dieſer Aufführung lag wohl darin begründet, daß immer, auch im höchſten Affekt, Schlichtheit des Ausdrucks herrſchte. Selbſt die größten Ausdrucksenergien wirkten nicht als ſubjektive Erregtheit, ſondern als beherrſchte, künſtleriſch Form gewordene Seelenzuſtände. Eine wertvolle violiniſtiſche Bekanntſchaft war die mit dem jungen Franzoſen Henry Merkel, der das Violinkonzert mit völlig ausgereifter Technik und beachtlicher Darſtellungskunſt ſpielte. Wenn er der Gefühlstiefe des langſamen Satzes noch einiges ſchuldig blieb, ſo mag das an der völkiſchen Eigenart oder an der Jugend des Geigers liegen. Eine große Hoffnung iſt Merkel auf alle Fälle. Eigenartig der Klang der Violine, die von den Orcheſtergeigen ſcharf abſtach.

Das Konſervatoriumsorcheſter lieferte unter ſeinem Leiter Walther Daviſſon wiederum den Beweis, daß es ſich auch an ſchwierige Aufgaben wagen kann. Von den Brahmsſchen Haydn-Variationen nahm man ſogar einen tiefen Eindruck mit. Sehr ſchön geriet auch Cherubinis Anakreon-Ouvertüre, während in Tſchaikowſkys Fünfter die Blechbläſer zu hart wirkten — gewiß auch durch Schuld der Überakuſtik des Saales; aber gerade deshalb muß ſchließlich der Klangkultur der Blechbläſer beſondere Aufmerkſamkeit zugewendet werden. Weſentlich beſſer ſtand es in dieſer Beziehung bei Bruckners „Romantiſcher", die in der Mitgliederverſammlung der Leipziger Brucknergemeinſchaft zum Vortrag kam. Es will etwas heißen, wenn ſich ein Studierenden-Orcheſter mit ſo gutem Gelingen an eine Bruckner-Sinfonie wagen kann. Gewiß wurde im letzten Satz die große Linie nicht überall erkennbar, da ſich der Dirigent vor allem um die Exaktheit der Einzelausführung bekümmern mußte — aber alle Achtung vor dieſer Leiſtung. Auch die in der Geſamtausgabe erſchienenen „Vier Orcheſterſtücke", die aus der Zeit des Studiums bei Kitzler ſtammen, wurden ſauber und lebendig geſpielt. Dem Tätigkeitsbericht des Vereinsführers Prof. Max Ludwig entnehmen wir vor allem die Tat-

sachen, daß die Mitgliederzahl innerhalb eines reichlichen Jahres von 30 auf 170 angewachsen ist und daß für Oktober 1936 ein großes Brucknerfest für Leipzig geplant ist.

Zu den wenigen Auserwählten im Reiche des Klavierspiels gehört Alfred Hoehn, Schwierigkeiten technischer Art gibt es für ihn nicht. Die Darstellung von Schumanns „Sinfonischen Etüden" wird nicht einen Augenblick durch die enormen technischen Schwierigkeiten gehemmt. Daß diesem Künstler aber auch die innerlichsten Bezirke des Seelenlebens offenstehen, bewies die wundervolle Wiedergabe des langsamen Satzes der „Hammerklavier-Sonate".

Das Elly Ney-Trio, dessen Violinstimme jetzt Max Strub vertritt, hat sich die schöne Aufgabe gestellt, sämtliche Klaviertrios von Beethoven in drei Abenden zum Vortrag zu bringen. Drei gleichwertige künstlerische Individualitäten haben sich in dieser Vereinigung zusammengefunden, um in einer höheren Dreiheit im wahrhaften Dienst am Kunstwerk aufzugehen. Schon der erste Abend wurde wahrhaft beglückend durch das von feinster Kultur getragene Zusammenspiel.

Gar nicht hoch genug einschätzen kann man die eindringliche Förderung des zeitgenössischen Schaffens durch die NS-Kulturgemeinde. Die Kammermusik im Gohliser Schlößchen am 8. Dezember trug bereits die Zahl Sechs und war diesmal wieder Leipziger Komponisten gewidmet. Die Folge enthielt neben einer Flöten-Sonate von Hermann Ambrosius, die geschickt und wirkungsvoll in bewährten Bahnen sich bewegt, zwei Werke des jungen, 1912 geborenen Hermann Wagner in Uraufführung. Je mehr man von diesem Komponisten kennenlernt, desto mehr fesselt diese eigenartige, aber starke und hoffnungsvolle Begabung. Die „Partita für Violoncello allein" gibt dem Instrument, was des Instrumentes ist und beschwört außerdem suitenhafte Musizierlust in einer Ursprünglichkeit, die irgendwelche Krücken „Alten Stils" nicht nötig hat. Erstaunlich, wie Fritz Schertel dieses schwierige Stück bewältigte, zu dessen Studium ihm nur kurze Zeit zur Verfügung gestanden hatte. Noch größeren Eindruck machte auf mich die „Sonate für Klavier". Das dem Komponisten wohl besonders gut liegende Element des Phantastischen kommt hier sehr stark, aber auch sehr gut durchgeformt zur Geltung, da es sich innerhalb der überlegen gehandhabten Sonatenform entfaltet. Der tolle dritte Satz mit den wiederauftauchenden Themen der früheren Sätze ist in dieser Hinsicht von einer geradezu durchschlagenden Wirkung. Doch steckt auch hinter dem ganzen Werk eine durchaus einheitliche und zwingende Grundstimmung, wenn auch der erste Satz trotz aller in ihm enthaltenen thematischen Arbeit mehr den Charakter einer konsequent durchgeführten Improvisation über den rhythmischen Kern des Themas trägt. Die Harmonik wirkt bei aller Freiheit und Herbheit stets organisch, und vor allem muß man sich freuen, daß endlich wieder einmal ein junger Komponist zur Klangwelt des Klaviers ein unmittelbares Verhältnis hat. Das kam auch sehr glücklich in Wagners „Phantastischer Klaviermusik" zum Ausdruck, die der ausgezeichnete Interpret der Sonate, Walter Bohle, in seinem Klavierabend zur Uraufführung brachte und über die ich dank eines freundlichst gewährten Privatissimums ebenfalls noch berichten kann. Der suitenhafte Charakter des Werkes bedingt ein schärferes Kontrastieren der knapp geformten, charakteristischen und einprägsamen Sätze. Man mag nun das stählerne Hämmern des ersten Satzes, den eigenartig versponnenen und bohrenden vierten oder die konzentriert gearbeitete Schlußfuge herausgreifen: Immer wird man unwillkürlich gepackt durch die Intensität der Stimmung, die hier zum Ausdruck kommt. Wagner müßte einmal ein Orchesterwerk schreiben; bei einer solchen Klangphantasie und einem solchen seelischen Reichtum ist das Orchester vielleicht die ihm am meisten gemäße Ausdrucksform.

Nur kurz diesmal über unsere Oper, die den „Wildschütz" in einer peinlich sauberen und sprühend-lebendigen Neueinstudierung unter der musikalischen Leitung von Paul Schmitz und der szenischen von Wolfram Humperdinck herausbrachte; der unbeschwert-komödienhafte Charakter dieses Werkes, der durch vergröbernde Wiedergabe so oft zerstört wird, kam sehr gut zur Geltung. Mit der bevorstehenden Uraufführung des „Eulenspiegel" von Hans Stieber halten nunmehr — endlich — die Zeitgenossen wieder Einzug in das Haus am Augustusplatz.

Wiener Musik.

Von Victor Junk, Wien.

Auch die Volksoper hat wieder zu spielen begonnen, mit „Rigoletto", bei dem Tatjana Menotti die Gilda diesmal sogar in deutscher Sprache sang, und mit einer Neuauffrischung von Kienzls „Kuhreigen", der vor 25 Jahren von dieser Stätte aus seinen Weg durch die Welt angetreten hat. Das Liebespaar Blanchefleure und Primus Thaller war mit Rolly Padilla und Josef Barton gut besetzt. In einer „Tosca"-Aufführung glänzte ein berühmter Gast, Stabile als Scarpia, neben ihm Maria Hussa von der Berliner Oper in der Titelrolle und Vasso Argyris als Cavaradossi. Ein Gesamtgastspiel des slowakischen Nationaltheaters von Preßburg in der Volksoper brachte eine gelungene Aufführung von Smetanas schöner, aber wenig bekannter Oper „Libussa". Auch eine Neuheit führte die Volksoper vor, die „Theodora" von Maria Bienerth-Schmerling, mit Musik von Kurt Zorlig, die freilich nur zum geringeren Teile opernhaften Charakter besitzt, im übrigen sich recht operettenmäßig gebärdet und sich in beidem an bewährte Stilmuster hält. Immerhin wenigstens eine Neuheit!

Die Staatsoper beschränkte sich auf interessante Gastspiele und gelegentliche Auffrischungen von Stücken ihres alten Bestandes. Der „Rosenkavalier" hatte einen Gast zum Dirigenten, Jonel Perlea von der Bukarester Oper, der in den Zeitmaßen gelegentlich von dem hier Gewohnten stark abwich; Maria Hussa gab und sang die Marschallin mit echter und starker Empfindung, die Sophie war mit Margarete Perras ganz vorzüglich besetzt. — Das kann man von der „Lohengrin"-Aufführung mit Anne Roselle als Elsa nicht gerade sagen, denn, obgleich ihre Stimme eine große und füllige Höhe besitzt, entsprach die äußerliche Theatralik ihres Auftretens und Singens ganz und gar nicht den geistigen und stilistischen Anforderungen dieser Partie.

Glucks „Orpheus", das Effektstück der diesjährigen Salzburger Ferienspiele, ist nun auch in der Wiener Oper zu sehen. Bruno Walter, der den Taktstock führt, hebt das Feine und Zärtliche dieser Musik zu sehr hervor, um auch ihrer inneren Größe und genialen Einfachheit vollkommen gerecht werden zu können; auch die von Margarete Wallmann inszenierten Tänze und gestellten Bilder wirken zu kompliziert und nervös, um dem lapidaren und großartigen Gluckstile zu entsprechen. Uneingeschränktes Lob dagegen gebührt den Darstellerinnen, vor allem der des Orpheus, Frau Kerstin Thorborg; die Eurydike wurde das erstemal von Jarmila Nowotna, und zwar sehr gut, gesungen, noch besser in den späteren Aufführungen von Luise Helletsgruber. Frau Bokor gibt einen frisch-fröhlichen Eros; sehr schön klingt die Stimme Dora Komareks in dem Solo der Elysiumszene.

Wo aber bleibt das wirklich Neue in der Staatsoper? Wir halten im Dezember und, entgegen alter guter Tradition, hat sie noch keine einzige Neuheit gebracht. Auch sonst läßt die Aufstellung des Spielplans manchen Wunsch offen. Ist es in der Ordnung, und wirkt es nicht etwas gar zu demonstrativ, wenn nun plötzlich von Richard Strauß so gut wie nichts mehr aufgeführt wird, als höchstens alle heiligen Zeiten einmal der „Rosenkavalier"? Man kann künstlerisch zu Strauß stehen, wie immer, und ich selbst gehöre gewiß nicht zu den blinden Fanatikern seiner Kunst, aber ihn, der noch vor kurzem das Repertoire förmlich beherrscht hat, plötzlich ganz beiseite zu schieben, das läßt sich vom Standpunkt der künstlerischen Leitung wohl kaum rechtfertigen. Und wo bleibt der „Palestrina", wo das „Herz" Pfitzners, auf die wir nun schon jahrelang vergeblich warten? Auch scheint das übrige deutsche Opernschaffen keineswegs so darniederzuliegen, daß man nicht auch in Wien einen Versuch machen könnte. Wie aus den Berichten und Anzeigen aus jedem Heft unserer „Zeitschrift für Musik" zu erkennen ist, gibt es eine große Zahl von neuen Werken, und die deutschen Bühnen nehmen sich ihrer oft mit unbestreitbarem Erfolg an. Wie weit stellt sich die Wiener Oper da selbst hinter Graz zurück!

Zu einer Liszt-Feier wurde das zweite der Philharmonischen Konzerte unter Wein-

gartner mit den „Préludes“ und der Faustsinfonie; Emil Sauer spielte das A-dur Klavierkonzert, beide Stücke also zugleich Bekenntnisse von solchen, die noch persönlich Schüler Liszts gewesen sind. — Im nächsten Philharmonischen Konzert, das Bruno Walter leitete, kam die „Partita“ von Wilhelm Jerger, eine nun schon mehrfach gespielte Komposition, zur Wiener Erstaufführung; es ist dies ein dankbares Stück, von natürlicher musikantischer Unbefangenheit, hübscher Melodik, warmer Empfindung und gediegener Technik, das sich mit schöner Linienführung älterer Form nähert, ohne auf die Klangpracht des vom Komponisten sehr geschickt behandelten modernen Orchesters zu verzichten. — Bruno Walter leitete auch eine Aufführung von Schönbergs „Gurreliedern“ im Konzerthaus. Es ist ganz gut, wenn man nach 20 Jahren sein Urteil über das Stück revidieren kann. Schönberg ist unstreitig eine große Begabung, aber eine solche, die den Ehrgeiz hat, zu hoch hinaus zu streben, und daher ihr Ziel verfehlt; die Fülle des Orchestralen (mit dem ungeheuren, alles Bisherige überbietenden Apparat an Instrumenten) wird der Musik selbst zum Verhängnis: es klingt alles zu dick und verfilzt, die Musik wird daher uncharakteristisch, sie entspricht auch nicht zwingend den Bildern der Dichtung, sie könnte ebenso gut ganz anders sein, daran freilich mag auch der unplastische Text mit Schuld tragen. Die Wiedergabe des für uns immer problematisch bleibenden Werkes aber war eine ganz großartige, mit Stimmen, deren Pracht unbeschreiblich ist: Hilde Konetzni, Andreas von Rösler und Kerstin Thorborg, das Orchester der „Wiener Symphoniker“ ganz auf der Höhe, von Bruno Walter mit liebevoller Eindringlichkeit geleitet. — Die dritte Sinfonie Franz Schuberts, mit der Oswald Kabasta sein zweites Sinfoniekonzert eröffnete, ist ein prächtiges Stück des kaum 18jährigen und wohl würdig, öfter aufgeführt zu werden, als es geschieht. Das schöne Goldmark'sche Violinkonzert in A-dur wurde von Richard Odnopossow fein, seelenvoll und ohne jede Pose gespielt; den Schluß des Abends bildete eine virtuose Aufführung von Strawinskis Petruschkasuite und von Ravels Bolero, wobei Kabasta, der alles auswendig dirigierte, mit seinem Orchester brillierte.

Walter Rehbergs Konzert in G-dur für Jankó-Klavier und Orchester, in einem Orchesterkonzert von Ferdinand Großmann vom Komponisten selbst gespielt, macht den Eindruck einer Art von Gebrauchsmusik, bestimmt um die Möglichkeiten der noch immer so schwer um ihre Geltung kämpfenden Jankóklaviatur ins rechte Licht zu setzen; neben dieser löblichen Tendenz treten die künstlerischen Werte der Komposition etwas zurück, sie ergeht sich in modernsten Durchführungen und scheint allen melodischen Einfällen auszuweichen. Es ist daher kaum möglich, aus diesem Stück und aus den meist unbekannten Zugaben auf die pianistischen Fähigkeiten Rehbergs zu schließen, vielleicht auch deshalb, weil die Jankóklaviatur einem Bösendorferflügel vorgebaut und der Ton dadurch beeinträchtigt war. Die tatkräftige Werbung für die Jankóklaviatur, die dem pianistischen Ausdruck eine Fülle von neuen und reichen Möglichkeiten bietet und die hier in Wien insbesondere vom Obmann des Jankó-Vereins, MD Friedr. Weißhappel, eifrig propagiert wird, muß entschieden anerkannt und freudig begrüßt werden. — Das neue „Liederwerk“ von O. Siegl, betitelt „Wanderschaft“, das der Wiener MGV zur Erstaufführung brachte, bietet Eigenes und Bearbeitungen älterer Volkslieder in wirkungsvoller Folge; wie immer gelingen Siegl auch hier schöne Stimmungsbilder und ein packender Aufschwung. Das Solo sang E. Tummler mit warmer klangvoller Baritonstimme. Das Klarinettenquartett von Rudolf Huber, das vom Prix-Quartett zur Uraufführung gebracht wurde, ist gute Arbeit, von schön aufblühender Melodik, gewandten Durchführungen und wirksamen Steigerungen; die Klarinette blies Leopold Wlach ganz prachtvoll; den Klavierpart in dem Klavierquartett von Brahms, das eine ausgezeichnete Wiedergabe erfuhr, spielte Magda Rusy klar, stilrein und temperamentvoll. — Auch das Mihatsch-Quartett vertiefte in seinem ersten Kammermusikabend mit einem klassischen Programm den guten Eindruck seiner früheren Darbietungen. — Kurt Nemetz-Fiedler führte neue Klavierwerke österreichischer Komponisten vor, neben Otto Siegls „Kleiner Sonate“ eine, noch etwas problematisch anmutende „Sonata quasi una fantasia“ von Erich Markhl und eine muntere Humoreske „Studie auf weißen Tasten“ von Fr. Paltauf. — Ein Festkonzert zum 75. Geburtstag des sudetendeutschen Komponisten Kamillo Horn gestaltete sich zu einer gro-

ßen und verdienten Ehrung dieses schlichten und doch hervorragenden Tondichters, das ihn entschädigt haben mag für manches, was ihm das deutsche Wien, verschüchtert durch eine übelwollende Presse, in früheren Jahren schuldig geblieben war. Anteil an diesem Festabend hatte der von Richard Plötzeneder zu tüchtigen Leistungen herangebildete „Deutsche Männergesangverein" und der von Gustav Gruber geleitete Musikverein „Haydn" (dessen erster Dirigent Horn selbst gewesen war). Der Komponist, dem die musikalische Welt eine große Anzahl von Instrumental- und Kammermusikwerken, von Liedern und Chören verdankt, er, dessen „Gothenzug" zum ständigen Besitz aller deutschen Männerchorvereinigungen gehört, leitete selbst, stürmisch gefeiert, das Finale seiner großen Sinfonie in f-moll. — Die Theodor Streicher-Gemeinde brachte aus dem reichen Schatz des Liederkomponisten eine Anzahl von solchen auf Texte von Hafis und Schaukal durch die Konzertsängerin Zoë Prasch-Formacher und die Opernsängerin Olga Levko-Antosch zu eindrucksvoller Wiedergabe. — An Solistenkonzerten ist in Wien jetzt kein Mangel mehr: Backhaus und Casals stehen voran. Von dem Geigerpaar Christa Richter und Georg Steiner hörten wir hübsch geformte „Variationen für 2 Violinen" von Uray. Die junge Sängerin Marian Anderson gefiel namentlich mit Gesängen aus ihrer Heimat, mit den Neger-Spirituals.

MUSIKALISCHE RÄTSEL-ECKE

Heiteres musikalisches Komponisten-Preisrätsel.

Von Josef Sykora, Elbogen.

Die Komponistennamen der in obiger kleiner Musik angedeuteten Kompositionen (mit Ausnahme einer Einzelnote, die als Wort einzufügen ist) ergeben in der oben festgelegten Reihenfolge die Frage, die ein Wiener im Gasthause dem Kellner stellt, nachdem er vor einiger Zeit seine Bestellung machte.

Die Lösungen des vorstehenden Rätsels sind bis 10. April 1936 an Gustav Bosse Verlag in Regensburg zu senden. Für die richtige Lösung der Aufgabe sind sieben Buchpreise aus dem Verlag von Gustav Bosse (nach freier Auswahl der jeweiligen Preisträger) ausgesetzt, über deren Verteilung das Los entscheidet und zwar:

ein 1. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—,
ein 2. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—,
ein 3. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—,
vier Trostpreise: je ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 2.—.

Für richtige Lösungen, die in eine besonders gelungene Form eingekleidet sind, behalten wir uns eine gesonderte Prämiierung (gegebenenfalls auch Veröffentlichung) vor. Z.

Die Lösung des Musikalischen Silben-Preisrätsels

von Otto Miehler, Augsburg.
(September-Heft 1935.)

Höchst rege war auch diesmal wieder die Teilnahme unserer Rätselfreunde. Insgesamt 89 unter den Einsendern fanden die richtigen Worte:

1. Antiphonar	5. Fandango	9. Doles	13. Donizetti
2. Erkel	6. Christofori	10. Euphonium	14. Ecossaise
3. Guarnerius	7. Eitner	11. Fiorillo	15. Farinelli
4. Divertimento	8. Arioso	12. Ehlert	16. Gigue

und das sich aus den Anfangsbuchstaben ergebende 4taktige Motiv aus Richard Wagners „Siegfried“:



Unter ihnen entschied das Los:

einen 1. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Rm. 8.— für Martha Palme, Musiklehrerin, Georgswalde CSR.;
einen 2. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Rm. 6.— für Wilhelm Sträußler, Breslau;
einen 3. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Rm. 4.— für Prof. Theodor Wattolik, Warnsdorf CSR.;
je einen Trostpreis: ein Werk oder Werke im Betrage von Rm. 2.— für Heinrich Anke, Leipzig — Berta Betz, Musiklehrerin am Institut der engl. Fräulein, München — Ludwig Kolb, Kammermusiker, Pasing — Ernst Schmidt, Musiklehrer am Staatl. Gymnasium, Hamm i. W.

Unsere verschiedenen Dichter und Musikanten wetteiferten wieder in sinnvoller Ausschmückung der Aufgabe. Wir nehmen gerne die Gelegenheit der bevorstehenden Festeszeit wahr, um eine umfangreiche Verteilung von Sonderpreisen vorzunehmen. So stellen wir einen Sonderbücherpreis von je Rm. 8.— bereit für die in gewohnter Weise vortrefflichen Arbeiten von Studienrat Ernst Lemke-Stralsund („Präludium und Fuge über ein Thema aus Richard Wagners „Siegfried“ für Klavier zu 2 Händen“) und KMD Richard Trägner-Chemnitz („Improvisation über das Liebesbund-Motiv aus R. Wagners Siegfried“); ferner für Rektor R. Gottschalks-Berlin nachstehendes Gedicht:

„Wie Siegfried das Fürchten lernte“

Jung Siegfried, den kühnen Wälsungensproß,
dem Götterblut in den Adern floß,
den konnte die Furcht nicht berücken.
Er schmiedete Notung, das neidliche Schwert,
das Mime vergeblich zu schweißen begehrt,
schlug damit den Amboß in Stücken.

In Neidhöhle hauste ein greulich Getier,
der Riesenwurm Fafner voll Mordlust und Gier.
Hier sollt' er das Fürchten erfahren.
Doch Siegfried lachte des Riesen Droh'n
und gab ihm den lange verdienten Lohn,
entsandt' ihn zu höllischen Scharen.

Auch Mime, den falschen, den tückischen Wicht,
ereilte Jung Siegfrieds Strafgericht,
das er ihm durch Notung bereitet.
Das Waldvöglein zeigte dem Helden den Weg
zur schlafenden Wunschmaid im Felsengeheg,
von wabernder Lohe umspreitet.

Als Siegfried der Jungfrau Brünne entfernt,
da hat er auf einmal das Fürchten gelernt,
erfaßt von der Minne Werben.
Dem „sehnenden Sehnen", das beide bezwang,
verliehen sie Worte im Liebesgesang:
„Lachend laß uns verderben!"

Je einen Sonderbücherpreis im Werte von Rm. 6.— erhalten die gefälligen musikalischen Ausschmückungen von Studienrat Georg Amft-Bad-Altheide („Kleine Fuge für Streichquartett" über das Thema der Rätselaufgabe) — Kurt Beck-Rostock (eine sehr umfangreiche „Sinfonietta" in drei Sätzen für Orchester) — Oberlehrer Martin Georgi-Thum („Albumblatt" nach einem eigenen Thema) — H. Kautz-Offenbach (12 Siegfried-Variationen für Klavier) — Karl Meinberg-Hannover („Eine kleine Musik" für 2 Blockflöten über das obige Wagner-Motiv) — Kantor Max Menzel-Meißen („Fuge" über das „Liebesbund-Motiv") — Lehrer Bruno Wamsler-Lauscha (für einen anmutigen Tanz im alten Stil à la musette); ferner noch die hübschen dichterischen Ausschmückungen von Lehrer Hans Becker-Unterteutschenthal — Martha Brendel-Augsburg — Prof. Maria Horand-Purkersdorf — Reinhold Klaer, Organist, Blankenese.

Und endlich sei noch ein Sonderbücherpreis im Werte von Rm. 4.— Musiklehrer Fritz Lorberg-Cuxhaven (Vertonung von Anna Enders-Dixs Gedicht „November") zuerkannt.

Wir bitten um recht baldige Bekanntgabe der verschiedenen Wünsche.

Weitere richtige Lösungen gingen uns noch zu von:

Robert Aschauer, Linz/D. — Max Aust, Detroit U.S.A. —

Walter Baer, Kantor, Lommatzsch — Hans Bartkowski, Jena — Ella Binding, Frankfurt/M. — Frau Eva Borgnis, Königstein i. T. — Prof. Georg Brieger, Jena —

MD Ernst Callies, Essen — Helene Christian, Musiklehrerin, Neiße —

Paul Döge, Borna b. Leipzig —

Manfred Fladt, Stuttgart — Studienrat Dr. Karl Förster, Bergedorf — Annemarie Fusche, Camburg/S. —

Amtsgerichtsrat Gustav Gland, Schlotheim — Georg Goebel, Stud.-Assessor, Lübeck — Postinspektor Arthur Görlach, Waltershausen/Th. — Hans Werner Graf, Oberprimaner, Bad Hersfeld — Seminaroberlehrer Günther Grenz, Altkemnitz —

Studienrat A. Hacklinger, Landshut i. B. — Walter Hammerschlag, Köln/Rh. — Alfred Heidlich, Seminaroberlehrer, Castrop-Rauxel — Pianistin Gret Hein-Ritter, Stuttgart — A. Heller, Karlsruhe i. B. — Hermann Horstmann, Landsberg/W. —

Heinrich Jacob, Domorganist, Speyer —

Anneliese Kaempffer, Göttingen — Grete Katz, staatl. gepr. Musiklehrerin, Hagen i. W. — Maria Keyl, Musiklehrerin, Neiße — KM Sigurd Klentner, Gera — Lehrer Rudolf Kocéa, Wardt bei Xanten — Emma Krenkel, Musiklehrerin, Michelstadt — Oskar Kroll, Wuppertal — Dr. Hans Kummer, Köln-Br. —

MD Hermann Langguth, Meiningen — KMD Arno Laube, Borna b. Leipzig — MD Hermann Lenz, Wernigerode/Harz — Wilhelm Löhner, Freiberg i. Sa. — Prof. Vjekoslav Loncar, Musiklehrer, Zagreb —

Opernsängerin Ruth Michaelis, Cottbus — KM Dominik Muffeleck, Trier —

Amadeus Nestler, Leipzig — Dr. med. A. Netrasiri, Jena —

Irmgard Otto, Berlin —

Frieda Pamperin, Musiklehrerin, Emden — Pastor Johannes Peters, Hannover — Hans Pothmann, Gladbeck i. W. — Prof. Eugen Püschel, Chemnitz —

Dr. Max Raab-Freiwalden, Sekretär der Handels- und Gewerbekammer, Reichenberg i. B. — Fritz Rehberg, Gymnasial-Musiklehrer, Wilhelmshaven —

Oskar Schäfer, Oberlehrer, Leipzig — Kantor Walther Schiefer, Hohenstein-Ernstthal — Karl Schlegel, Recklinghausen — H. Schönnamsgruber, Nördlingen — Ernst Schumacher, Emden — Richard Schuster, Berlin — Pastor Paul Schwarz, Glogau — Albert Staub, Schulmusiklehrer, Hamburg — Wera Suter, St. Gallen/Schweiz —

Kantor Paul Türke, Oberlungwitz/Sa. —

Alfred Umlauf, Radebeul — Karl Unger, Augsburg —

Marlott Vautz, Oberprimanerin, Kaiserslautern — Martha ter Vehn, Emden — Emmy Velten, dipl. Musiklehrerin, Bochum —
Emmy Waltershöfer, staatl. gepr. Klavierlehrerin, Saarbrücken — Anna Wittrock, Musiklehrerin, Meiningen —
Studienrat Alfred Zimmermann, Stollberg i. Erzgeb.

NEUE BÜCHER UND MUSIKALIEN

NEUERSCHEINUNGEN

J. S. Bach: Gavotte en Rondeau für Orchester, bearbeitet von Fritz Reuter. Steingräber-Verlag, Leipzig.

J. S. Bach: Sechs Suiten. Herausgegeben von Robert Hausmann — Walter Schulz. Steingräber-Verlag, Leipzig.

Richard Baum: Neue Weihnachtsmusik für Klavier, Orgel und andere Tasteninstrumente. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Martin Frey: Mit Siebenmeilenstiefeln. 25 melodische Etüden für Anfänger im Klavierspiel. Steingräber-Verlag, Leipzig.

G. F. Händel: Perseus and Andromeda. Oxford University Preß-London.

Joseph Haydn: Sechs leichte Divertimenti für Klavier zu zwei Händen. Herausgegeben von C. A. Martienssen. Rm. 1.50. Edition Peters, Leipzig.

Kurt Herrmann: Der unbekannte Beethoven. Volkslied-Variationen für Kl. Heft I—III. Hug & Co., Leipzig.

Kurt Herrmann: Zeitgenössische Hausmusik für Klavier zu zwei Händen. Rm. 2.—. Edition Peters, Leipzig.

Heinrich Kaminski: Klavierbuch I (Rm. 3.—), Klavierbuch II (Rm. 2.50) und Klavierbuch III (Rm. 3.—) für Klavier zu zwei Händen. Edition Peters, Leipzig.

Fritz Koschinsky: Drei altböhmische Weihnachtslieder nach Carl Riedel für eine Singstimme mit Klavier. Rm. 1.—. Kistner & Siegel, Leipzig.

Ilmari Krohn: Die finnische Volksmusik. 20 S. Rm. —.80. Ratsbuchhandlung L. Bamberg, Greifswald.

Kurt Müller: Zehn Klavierstücke. Rm. 1.50. Hug & Co., Leipzig.

Kurt Müller: Zwei Sonatinen für 2 Geigen Rm. 1.20. Hug & Co., Leipzig.

W. Müller-Crailsheim: Repetitorium der ersten geigentechnischen Grundlagen. Rm. 2.50. Edition Peters, Leipzig.

W. Niemann: Janmaaten. Zwei Humoresken aus dem Hamburger Hafen für Klavier zu zwei Händen op. 136. Rm. 2.— Edition Peters, Leipzig.

Max Nußberger: Die künstlerische Phantasie in der Formgebung der Dichtkunst, Malerei und Musik. 476 S. Brosch. Rm. 10.—, geb. Rm. 12.50. F. Bruckmann, München.

Hans Polack: Richard Wetz. Kistner & Siegel, Leipzig.

Johannes Reichelt: Erlebte Kostbarkeiten. Begegnungen mit Künstlern in Bekenntnisstunden. 309 S. Payne-Verlag, Leipzig.

Der Ring. Ein Liederbuch für den Tageslauf. 190 S. Rm. 1.80. Voggenreiter-Verlag, Potsdam.

Alec Rowley: Kleines Trio über Englische Themen op. 46a. Rm. 2.—. Edition Peters, Leipzig.

Franz Rühlmann: Richard Wagners theatralische Sendung. 232 S. Gr. 8° mit 28 Abbildungen und 10 Bildtafeln brosch. Rm. 4.75, geb. Rm. 6.50. Henry Litolff, Braunschweig.

Konrad Stekl: Zwei Lieder nach Gedichten von Freiherrn Börries von Münchhausen op. 1a; Drei Lieder für Sopran und Klavier op. 9b; Grotesken. Fünf Stücke für Klavier op. 11b. Verlag Böhm, Graz.

Rudolf von Tobel: Die Formenwelt der klassischen Instrumentalmusik (Heft 6 der „Berner Veröffentlichungen", herausgegeben von Ernst Kurth). 357 S. Geh. Rm. 10.80. Paul Haupt, Bern.

Eulenburgs kleine Partitur-Ausgaben:

Joh. Chr. Bach: Sinfonia Es-dur op. 9 Nr. 2. Herausgegeben von Fritz Stein;

Joh. Chr. Bach: Sinfonia Concertante für zwei Violinen. Herausgegeben von Fritz Stein.

J. S. Bach: Kantate Nr. 92. Ich hab' in Gottes Herz und Sinn. Herausgegeben von Arnold Schering;

W. A. Mozart: Konzert C-dur für Flöte und Harfe. Herausgegeben von Rudolf Gerber;

H. Schütz: Auferstehungs-Historie, herausgegeben von Fritz Stein; Weihnachts-Historie, herausgegeben von Fritz Stein;

G. Ph. Telemann: Tafelmusik für fünf Instrumente;

G. Verdi: Die Macht des Schicksals. Ouverture;

G. Verdi: Die sizilianische Vesper. Ouverture;

Fr. Geminiani: Concerto grosso op. 3 Nr. 1 D-dur, op. 3 Nr. 2 g-moll, op. 3 Nr. 3 e-moll, herausgegeben von Robert Hernried.

BESPRECHUNGEN

Bücher:

KARL HERMANN MÜLLER: Wachet auf! Ein Mahnruf aus dem Zuschauerraum für Richard Wagners Bühnenbild. Breitkopf & Härtel, Leipzig 1935; 8°, 121 Seiten. Im Anhang 59 Szenenbilder.

Ein ausgezeichnetes Werk für Spielleiter und Bühnenbildner, aber auch für alle, die für Wagners Kunst wirkliches Verständnis haben, vornehmlich für die „Merker", die über eine stilgemäße Wiedergabe wachen sollten! Der Verfasser hat seine Erfahrungen in 25 Jahren an allen hervorragenden Theatern gesammelt, er verfügt über reichste Kenntnisse und fordert werktreue Inszenierung anstatt krampfhafter Stilkunststücke und sinnwidriger Versuche. „Nur so, wie Richard Wagner selbst es wünschte, sollen seine Werke in die Herzen der Menschen eindringen und ihnen echte deutsche Kunst in seinem Sinne vermitteln." Naturempfinden und malerische Schönheit waren die Leitsterne der Bühnenbildner früherer Zeiten, strengster Anschluß an die Vorschriften des Meisters, innige Übereinstimmung von Orchester und Bühne im unverfälschten Geiste des Schöpfers. Statt dessen machte sich in der Nachkriegszeit unter dem Vorwand veränderter Geschmacksrichtung und moderner Technik überall wirklichkeitsfremdes, bolschewistisch verseuchtes Bühnenbild, im Gegensatz zu der oft guten musikalischen Ausführung, breit. Selbst Theater, die einst echte Wagner-Überlieferung pflegten, verfielen zwangsläufig der völlig unwagnerischen Zersetzung der Szene. Eine grundsätzliche Umkehr ist dringend nötig. Müllers Buch weist durch Wort und Bild anschaulich und eindringlich den Weg dazu. 59 Abbildungen zeigen in zwei Gruppen gute und schlechte Schauplätze. Zu allen Werken vom Rienzi ab gibt Müller tadelnd, berichtigend, zustimmend treffliche Bemerkungen für die Spielleitung. Im Anhang finden sich sachlich wohlbegründete Eingaben an verschiedene Theater, die aber meist nicht beachtet wurden. Immerhin scheint eine Umkehr aus den Irrwegen sich langsam vorzubereiten. Von Bayreuth 1933/34 meint der Verfasser, daß die Wiederkehr des romantisch schönen und poetischen Empfindens, das man zuweilen leider schmerzlich vermißte, ernsthaft angestrebt wurde, und daß man von der kühlen Sachlichkeit bereits wieder abrückte. „Noch erfreulicher freilich wäre es, wenn man in Bayreuth ohne den geringsten Kompromiß wieder ganz genau zu Wagners Szenenvorschriften zurückkehren würde, damit jede andere deutsche Bühne in allen Einzelheiten die Bayreuther Auffassung als die einzig richtige sich zu eigen machen könnte." In den letzten Jahren war Bayreuth nicht mehr das unbedingt musterhafte Vorbild, sondern eine Versuchsbühne mit bedenklichen Entgleisungen! Das Schlußergebnis Müllers ist vollkommen richtig: „Man nehme das Gute, das Schöne, das Phantasievolle, das Illusionsgetreue der früheren Zeit und vereinige es mit den Errungenschaften der modernen Bühne und mit den heutigen Ausdrucksmöglichkeiten. Dann ist der richtige zeitgemäße Weg gefunden!"

So sehr ich mit allem, was Müller vorbringt, grundsätzlich übereinstimme, habe ich doch auch einige Einwände. Er erklärt Pfitzners Stuttgarter Lohengrin für schlechthin vorbildlich. Aber die Aufführung war in wesentlichen Einzelheiten keineswegs einwandfrei. Die Brabanter stimmten sofort dem Ruf des Königs zur Heeresfolge zu, was gegen die Vorschrift ist; Ortrud, die Friesenfürstin, war dunkelhaarig, also nicht rassenrein; die Pferde fehlten beim Aufzug des Heerbanns. Dagegen Wagner an Bülow 27. Juni 1867: „Du weißt, aus welchem Grunde ich wenigstens auf das andeutende Erscheinen von Pferden bei einer Zusammenkunft von lauter Berittenen bestand." Das Schwert im Rheingold (S. 49) ist bekanntlich vom Meister selbst in Bayreuth eingeführt worden. Beim Siegfried wird Müller (S. 70) durch einen üblen Druckfehler alter Klavierauszüge irregeführt: es muß heißen „Monddämmerung", nicht Morgendämmerung! Befremdlich ist die Anerkennung der mit Recht so sehr angefochtenen Neuinszenierung des Parsifal in Bayreuth. Nur beim Graltempel bedauert Müller die Abkehr von Joukowskys Kuppelbau. Auch hier gilt der oben erwähnte Grundsatz: Beibehaltung des guten und unübertrefflichen Alten, das der Meister selbst anerkannte, unter Ausnützung heutiger Ausdrucksmittel, aber keine stilwidrigen, unsicher tastenden Versuche!

Prof. Dr. W. Golther.

WILHELM MALER: Beitrag zur Harmonielehre. Verlag F. E. C. Leuckart, Leipzig. Erschienen in drei Heften: Text, Praktische Übungen und Notenbeispiele aus der Musikliteratur (1931).

In der Vorbemerkung zum Textteil gibt der Verfasser zu erkennen, daß er „die Beherrschung des Typischen", d. h. der „Kadenzformeln", für die geeignete Grundlage hält, auf der auch zur „neuen Musik" vorgestoßen werden könne, für deren Theorie er auf die einschlägigen Werke von Kurth, Schönberg, Erpf, Weigl und Haba verweist. Er selbst will hier „nur vereinzelt eine Verbindung mit der Harmonik der neuen Musik herstellen". In der Vorbemerkung zu den praktischen Übungen prophezeit er eine Verdrängung der bisherigen Harmonielehre durch die Melodielehre „als einer vertieften und verlebendigten allgemeinen Musiklehre", wobei praktisch die „streng vierstimmigen Harmonieaufgaben" durch den „linearen Satz" abgelöst werden würden. Die Notenbeispiele bringen

in einem ersten Abschnitt: „Über Wandlungen des Musikempfindens" Beispiele aus der Gregorianik, dem alten und neueren Volkslied und pentatonische altenglische Weisen, dann aus den Anfängen der Mehrstimmigkeit und der „älteren polyphonen Musik bis zu Bach" Beispiele jener „Linearität", ehe er „Beispiele zur dur-moll-tonalen Harmonik" bietet. In die praktischen Übungen streut er Gehörübungen ein, für die Frida Berrenberg verantwortlich zeichnet.

Maler will also im Ganzen eine von ihm als altmodisch empfundene Harmonielehre geben mit einzelnen Ausblicken auf eine neue, seiner Meinung nach der heutigen Zeit entsprechendere Lehre der Linearität. Er verwendet sowohl Generalbaßbezifferung als auch Funktionsbezeichnungen. Er schließt sich aber offenbar nicht unmittelbar an Riemanns Bücher an, sondern an solche späterer Autoren, z. B. an Othmar Steinbauers „Das Wesen der Tonalität". Dieses Wesen wird hierbei nicht mehr in reiner Erfassung der harmonischen Funktionen erkannt, z. B. wird die „Erweiterung des Tonartbegriffes" aus einer „phrygischen Symmetrieleiter" erklärt, die an sich Riemanns dualistischer Harmonielehre entsprechen könnte, aber eben von der Tonleiter statt den harmonischen Funktionen ausgeht. Maler verwendet die phrygische Abwärts-Leiter dann, um eine „entfernte Terzverwandtschaft aufzuzeigen, wobei zur Verknüpfung entfernter Tonarten ohne weiteres die enharmonische Verwechslung dient. Es ist eine für die Freunde der „neuen Musik", auch wo diese nicht als „atonal" empfunden oder bezeichnet wird, charakteristische Einstellung, daß der gern angeführte „Richtungswillen der Leiterstufen" nicht von der chromatisch veränderten Akkord-Terz, die damit Funktion und Richtung ändert, abgeleitet wird. So wird denn auch gesagt: „Jeder Dur- und Mollklang kann sein Tongeschlecht wechseln, ohne seine Beziehung zum tonalen Zentrum damit aufzugeben." Und Enharmonik erscheint als bloße Benennungsänderung bei an sich „gleichem Klang", wodurch im Grunde doch die temperierte Zwölftonleiter, nicht das natürliche Ohr ausschlaggebend wird. Auf diese Weise muß eine Analyse schematischer werden, als sie etwa Riemann bezweckt und als sie wirklich zu den inneren gehörmäßigen Zusammenhängen führt. Die Klänge werden mehr als impressionistische Gebilde zu erfassen gelehrt, als daß ihre funktionelle Wirkung nahegebracht wird. Es entsteht denn auch eine Tabelle von Bezeichnungen für die harmonischen Verwandtschaftsgrade, die so reichhaltig ist, daß sie die im Vorwort versprochene „vereinfachende Sichtung und zweckmäßige Anordnung des Vorhandenen" mangels einer konsequenten Zurückführung auf die einfachsten Naturgesetze gerade in Bezug auf die Vereinfachung gefährdet erscheint.

Maler will die Grundlagen einer Musik aufzeigen, die nicht „heutig" ist, eines „Differenzierungsprozesses", der bereits abgeschlossen hinter uns liegt. Es ist nicht zu verwundern, daß die Musikauffassung, die nach diesem Abschlusse kommt oder bereits gekommen ist, verglichen wird mit der, die vorm Beginn des Prozesses in Geltung gewesen ist. Auch hier findet sich ja Melodik statt Harmonik, also „Linearität". Die Konsequenz einer solchen Rückentwicklung, wenn sie wirklich zwingend oder gar irgendwie erwünscht sein sollte, müßte allerdings sein, daß wir nun allmählich aufhören, die Musik zwischen Bach und uns verstehen zu können. Im Vertrauen auf die nur vorübergehende Bedeutung jener „Differenzierung" deren im Wesen der deutschen Musik begründete zwingende weil innere Verbindlichkeit in Opposition zur aus den östlichen Mittelmeerländern gekommenen Gregorianik er offenbar nicht vorbehaltlos anerkennt, bewegt sich Maler bewußt auf einer Doppelebene, getreu der Zwiespältigkeit der Bestrebungen der „neuen Musik".

Sein Verdienst ist es, bei aller aus solcher Einstellung herrührenden Konstruktivität eine Harmonielehre voller kluger Bemerkungen und pädagogischer Möglichkeiten geboten zu haben. Er hat es zum Mindesten vermieden, sich ganz den extremen Forderungen der theoretisch-praktischen Wortführer der Nachkriegszeit hinzugeben, obwohl er ihnen nicht klar genug entgegentritt. Er sucht nach dem sicheren Grunde des von ihm selbst als nur herkömmlich und darum veraltet hingestellten Bisherigen. Es ist zu hoffen, daß er in etwaigen späteren theoretischen Veröffentlichungen die Scheu davor überwindet, Riemanns Erkenntnissen von der ewigen Geltung der Gehörgesetze, mögen sie noch so angefochten sein, Vertrauen zu schenken. Freilich müssen solche Erkenntnisse auch bei Riemann selbst aus manchem Dorngestrüpp herausgelöst werden. Die „praktische Vermittlung handwerklicher Technik", die Maler anstrebt, wird dann der auch von ihm als Endzweck gedachten „theoretischen Vermittlung musikalischer Erkenntnisse" noch unmittelbarer dienen können, wenn die Technik selbst der bloßen theoretischen Konstruktivität möglichst weit entrückt wird und es wieder gestattet wird, mit der ganzen Seele das untrennbare Zusammenwirken von Melodik, Rhythmik und Harmonik zu erfassen.

Prof. Dr. Karl Hasse.

LEO SÖHNER: Die Musik an der Münchener Frauenkirche in Vergangenheit und Gegenwart. Lentnersche Buchhandlung, München, M.-O. VIII u. 135 S.

Dr. Söhner, der sich durch seine „Geschichte der Begleitung des gregorianischen Chorals" schon vorteilhaft bekannt gemacht hat, bietet hier ein Werk, das als Quellenarbeit vor allem das Interesse des Wissenschaftlers zu wecken geeignet ist, sich infolge seiner knappen, klaren und flüssigen

Darſtellungsweiſe aber auch dem Laien zur Lektüre empfiehlt. Das Buch gibt eine Schau ſüddeutſchen kirchenmuſikaliſchen Lebens und Arbeitens in vergangenen Jahrhunderten bis zur Gegenwart, und es iſt von beſonderem Reiz, in dieſem kleinen Ausſchnitt den Wandel der Muſikſtile und den Wechſel der Muſikanſchauungen abzuleſen — nicht nur die Spitzenleiſtungen in Kompoſition und Aufführungspraxis zu ſehen, ſondern das wirkliche, lebendige Leben der nicht im Solde eines Fürſten ſtehenden Muſikanten zu beobachten; die gegenſeitige Durchdringung und Überſchneidung der beiden Kulturtraditionen, der höfiſchen und kirchlichen, zu verfolgen. Die Themawahl iſt glücklich zu nennen ſchon auch inſofern, als der Münchener Domchor (Chor der Frauenkirche) unter der genialen Leitung von DomKM Berberich eine Höhe der Leiſtungsfähigkeit erklomm, die weit über die Grenzen unſeres Vaterlandes hinaus Aufſehen und Bewunderung erregte, wodurch ſich von ſelbſt die Frage nach der Vergangenheit dieſer Kunſtinſtitution erhebt. Wer „Münchens muſikaliſche Vergangenheit" von Dr. Urſprung kennt, wird Söhners Arbeit als wertvolle, eigengeartete Ergänzung begrüßen. Prof. Michael Dachs.

GEORGE FRIDERIC HANDEL: The Letters and Writings edited by Erich H. Müller, Cassell and Comp. London, Toronto, Melbourne and Sydney, o. J.

Nur wenige Briefe und ſchriftliche Äußerungen Händels ſind bekannt geworden; Erich Müller, der raſtlos ſchaffende deutſche Muſikhiſtoriker, legt ſie in einer typographiſch muſtergiltigen und hübſch ausgeſtatteten Ausgabe erſtmalig vor. Am zahlreichſten ſind darin natürlicherweiſe die engliſch geſchriebenen Briefe, nur wenige deutſche ſind darunter, und einige franzöſiſche, und von dieſen letzteren iſt, zum Gebrauch für engliſche Leſer, eine Überſetzung ins Engliſche beigegeben. Den Schluß bildet ein Abdruck von Händels Teſtament. Auch in dem verhältnismäßig Wenigen, was uns hier von Händels perſönlichſten Bekenntniſſen gegeben iſt, öffnet ſich ein freundlicher Blick in ſeine Seele: Familie, Freunde, Kollegen und das eigene Werk erfahren daraus mancherlei neue Beleuchtung. Wir müſſen dem Herausgeber für das Büchlein aufrichtig dankbar ſein.

Prof. Dr. Victor Junk.

KARL STABENOW: Johann Sebaſtian Bachs Sohn. Ein Muſikerſchickſal zur Zeit Friedrichs des Großen. Guſtav Schloeßmanns Verlagsbuchhandlung Leipzig und Hamburg 1935.

Seit Emil Brachvogels weitbekanntem Roman bis auf Paul Graeners Opernſchöpfung findet die Geſtalt Friedemann Bachs (1710 bis 1784) immer erneute Beachtung. Nachdem Martin Falck in ſeiner Doktorarbeit die Grundlagen für ein gerechtes Charakterbild dieſes berühmteſten Sohnes der J. S. Bachſchen Muſikerfamilie lieferte, unternahm Karl Stabenow den Verſuch, in erzählender Form weiteren Kreiſen ein unverfälſchtes Bild Friedemann Bachs zu vermitteln. Sein in flüſſiger Sprache geſchriebenes Buch, das auf volkstümliche Eingänglichkeit bedacht iſt, ruht auf genauer Quellenkenntnis. In locker gefügten Skizzen wird der bunte Daſeinslauf dieſes Muſikers mit kulturgeſchichtlicher Farbenfreudigkeit gezeichnet. Wir ſchauen in ein Leben der Irrungen und Wirrungen, aber auch eines ſchöpferiſch entflammten Tatendranges und erkennen in Friedemann Bach die tragiſch überſchattete Künſtlerperſönlichkeit aus einem gewaltigen Zeitalter deutſchen Muſikſchaffens. So ſetzt Karl Stabenow dem genialen älteſten Sohn des Leipziger Thomaskantors das erſte ihm würdige literariſche Denkmal. Aus ſeinen erzählenden Skizzen erſteht Friedemann Bach in ungeſchminkter Lebensechtheit, aber nicht als verlockender Vorwurf ungehemmter dichteriſcher Phantaſie. Das mit willkommenen Abbildungen geſchmückte Buch bedeutet ſomit die Ehrenrettung eines zwar am Leben ſelbſt zerſchellten Meiſters, den die Nachwelt aber nicht mehr als verkommenes Genie brandmarken darf. Dr. Paul Bülow.

Muſikalien:

für Klavier

CURT MARQUART: „Das Puppentheater", tänzeriſche Suite für Klavier, Werk 19. Kiſtner & Siegel, Leipzig.

Man kann ſich dieſes Werkchens des Breslauer Komponiſten als eines aus echtem Klavierklang und -ſatz geborenen Beitrags zur deutſchen Klavierſuite klaſſiſcher Form und neuromantiſcher Haltung herzlich freuen, ob auch das perſönliche Geſicht der Erfindung nicht eben viel ein über eine beſtimmte freundlich-akademiſch-glatte und im „Tanz der Handpuppen" vielleicht ein wenig „hausbackene" Liebenswürdigkeit hinausgehendes iſt. Der Wurzelboden tritt im e-moll-Seitenſätzchen der „Prinzeſſin Zimperlich", im Trio der „Prima Ballerina", namentlich aber in der „Guten Fee" am deutlichſten zutage: Robert Schumann. Sehr hübſch das „Ständchen des Flötiſten" mit ſeiner, jedesmal im lyriſchen Affekt des Liebhabers um eine Terz oder gar um eine Sext höherſchwingenden „Roulade". Was ſich da im famoſen „Prolog des Kaſper" mit den weichen Wien Grünfeld- und Friedman-Dezimen an kleinen Richard Straußſchen „Eulenſpiegeleien", im Trio des „Tanzes der Handpuppen" an Quarten-Späßchen, im „Böſen Zauberer" an kleinen Ganzton-Diabolien begibt, ändert an dieſer mehr rückſchauenden Einſtellung im Grunde nichts, und es muß einmal wieder in dieſem Falle geſagt werden, wie außerordentlich die deutſche Klaviermuſik unſerer Zeit an Modernität, Keckheit, Neuheit und Farbigkeit von der des Auslandes, ſogar von der Englands (man ver-

gleiche etwa dieses Puppentheater mit dem in Goossens' „Kaleidoskop") übertroffen wird. — Für szenische und Rundfunk-Aufführungen liegen dem Heft lebendig beschwingte Verslein zu jedem Stück von Jörg Günther bei.

Dr. Walter Niemann.

HENNING RECHNITZER-MÖLLER: Venezianische Suite für Klavier, Werk 44 b. — Afa-Verlag (Hans Dünnebeil), Berlin.

Die Dänen waren im künstlerischen Schaffen seit jeher, und nicht erst mit Thorvaldsen, in Italien und im Orient heimisch. Was dieser, in Komposition durch die Kopenhagener Akademie (Asger Juul) gebildete und seit 1922 in Deutschland (Berlin) ansässige Jütländer (geb. 1889 in Hjörring) von Venedig erzählt, ist typisch dänisch-nachromantische Kunst, die sich in Harmonik und Klaviersatz nicht eben weiter von der Gade-Hartmannschen Schule entfernt. Es ist dieselbe gedämpfte und — besonders in den zart-elegischen Nummern, etwa den „Abendlichen Fluten", dem „Zwielicht" oder dem „Abschied" — leicht verschleierte Atmosphäre und mit wenigen Zwischenwerten arbeitende Farbe, die uns auch die dänische Malerei jener Zeit so liebenswert, anheimelnd und traulich macht. Nur zweimal, in der „Morgensonne und Lebensfreude" und namentlich in den „Glocken über der Lagune", nimmt dieser nachromanische Stil modernere und impressionistische, ja im letzteren Stück, leise debussianische Züge und Farben an. Eigentlich Italienisches ist nichts oder kaum Fühlbares da, es sei denn ein paar originale venezianische Takte in der sehr hübschen und melodischen „Serenade um Mitternacht". Aber das Ganze erfreut durch seine einfache Natürlichkeit und gehaltene Wärme, und man nimmt dafür ebenso gern eine gewisse „sanfte Langeweile" der wohl allzu breit und stetig in ihren gewählten Bewegungsformen verharrenden „Abendlichen Fluten" oder des „Zwielicht", wie den für deutsche Begriffe etwas „altmodischen", wenn auch, wie bei dem stil- und artverwandten Peter Lange-Müller, weichen, klangschönen und dunkle, volle Farben bevorzugenden Klaviersatz in Kauf. Poetisch die kleine Themen-Rückschau im „Abschied", sehr charakteristisch und packend gestaltet der düstere „Trauerzug". Eins nur bleibt dem Komponisten allerdings versagt: schön ab- und ausklingende, ruhige Schlüsse. — Ich möchte dieses freundliche, ehrliche und natürlich empfundene Werk, das der Komponist dem Andenken seines Vaters, des Konsuls Oscar Möller, geweiht hat, wie das meiste der dänischen Klaviermusik, am besten unserer Hausmusik überantworten. Dr. Walter Niemann.

ALFRED BARESEL: Romantische Klaviertechnik. Verlag Wilhelm Zimmermann, Leipzig.

Nachdem Alfred Baresel in den letzten Jahren versucht hat, der Jazz-Pianistik pädagogisch den Boden zu bereiten, zeigt er uns mit seiner „Romantischen Klaviertechnik", daß er nicht einseitig in eine neue Bewegung hineingerannt ist, sondern — vielleicht gerade durch die Beschäftigung mit teilweise abseits liegenden Gebieten sich nunmehr wieder mit pädagogisch und künstlerisch höher strebenden Problemen befaßt. Stufen hierzu waren die schon früher erschienenen „75 klaviertechnische Formeln" und die „Absolute Klaviertechnik".

„Weder die äußere Gestaltung eines Fingers noch eine besondere Art des Anschlags sind Bedingung für den gesanglichen Klavierton. Vielmehr ist dies das einzige Geheimnis: richtige Deutung und entsprechende Ausführung des romantischen Klaviersatzes." Somit erfordert jede Art der Musik — ganz gleich ob klassisch, romantisch oder modern — bestimmte Spielbewegungen, die „den im Klaviersatz niedergelegten Klangabsichten angepaßt werden müssen."

Der Verfasser entwickelt an Hand vortrefflich ausgewählter Beispiele der romantischen Klavierliteratur eine größere Zahl von Übungen in Form gebrochener Dreiklangs- und Septimenakkordfiguren, akzentuierter Tonreihen, seitlicher Schüttelbewegungen usw. Sehr wichtig und übersichtlich durchgearbeitet erschienen mir die Übungen: „Der Akkord als Hintergrund des Melodietons". Gerade an den Beispielen von Brahms, Richard Strauß und Walter Niemann erkennt man gut die Richtigkeit der Behauptungen des Verfassers, daß der ganze Charakter eines Stückes sich wandelt durch Veränderung der Spielbewegungen. So dient die „Romantische Klaviertechnik" im besten Sinne dazu, den Klang- und Gefühlsausdruck zu steigern, stilistische Unterschiede plastisch heraus zu arbeiten und das Gestaltungsproblem seiner eigentlichen Lösung wesentlich näher zu bringen. E. B.

RUDOLF MARIA BREITHAUPT: Kadenzen zu den Klavierkonzerten d-moll und c-moll von W. A. Mozart. Collection Litolff, Braunschweig.

Für oder wider die Kadenz im Konzert — das war noch vor mehreren Jahren eine arg heikle Frage, die in unserer heutigen Zeit insofern einer Lösung näher gerückt ist, als unser Standpunkt im Hinblick auf die allgemeine Forderung nach stilechten Wiedergaben inzwischen ein noch festerer geworden ist und alles Unechte in der Kunst nicht nur abgeschwächt, sondern — wenn möglich — gänzlich beseitigt wissen will. Jeder Künstler soll sich daher ganz in den Geist Mozartscher Kompositionen vertiefen und ihn in sich aufnehmen, was sicherlich um so schwerer ist, je weiter die Zeiten vorrücken und je weiter Mozart uns zu entgleiten versucht. Eine Nachbildung Mozartschen Stils ist einfach nicht möglich, so daß jeder Versuch jetzt noch Mozartsche Konzerte durch Kadenzen zu ver-

bessern oder wirksamer zu gestalten, in sich zusammenbrechen muß.

Wir können nicht annehmen, daß der Komponist dieser beiden Kadenzen nur den Zweck verfolgt, den Pianisten Gelegenheit zum „Brillieren" zu geben, denn hierfür ist er uns eigentlich als musikalisch zu hochstehend bekannt. Wozu also solche Kadenzen? Wenn Mozart selbst keine Kadenzen zum d-moll- und c-moll-Konzert hinterlassen hat, dann kann jeder Pianist darauf verzichten ohne der Wirkung des Konzertes irgendwelchen Abbruch zu tun. Man wird mir vielleicht entgegnen, daß Mozart etwaige Kadenzen improvisiert wissen wollte. Ja, wenn wir heute noch dazu in der Lage wären, ausgerechnet diesen Stil zu treffen, ließe sich die Angelegenheit immerhin in Betracht ziehen, aber unter den obwaltenden Umständen verzichten wir lieber auf eine Kadenz im Interesse der absoluten Stilreinheit. E. B.

für Orchester

EUGEN SONNTAG: Maientänze. Afa-Verlag H. Dünnebeil, Berlin.

Das Orchesterwerk verarbeitet Melodien, die durch ihre Volksverbundenheit heute wieder lebendig geworden sind. Für kleines Orchester geschickt instrumentiert, ist dieses Werk reizvoll und man könnte sich denken, daß, unter einem Maienbaum am 1. Mai gespielt, dieses Werk in die freudige Stimmung versetzt, die der Tag der nationalen Arbeit uns gibt. MD Kurt Barth.

SIGFRIED WALTHER MÜLLER: 2. Sinfonie op. 48. Ernst Eulenburg, Leipzig.

SIGFRIED WALTHER MÜLLER: Weihnachts-Pastorale op. 47a. C. F. Peters, Leipzig.

Die Dr. Furtwängler gewidmete Sinfonie ist genau so impulsiv geschrieben wie alles das, was Müller bisher aufweist. Ein Musikant im echten Sinne des Wortes. Jedoch hat man den Eindruck, daß diese Sinfonie eigentlich mehr eine Sinfonietta ist, womit höchstens zum Ausdruck gebracht werden soll, daß in der Kürze meistens die Würze liegt. Ein Oktaven-Motiv zu Anfang des ersten Satzes bildet gewissermaßen das Rückgrat des ganzen Werkes in Bezug auf seine ethische Haltung, das Seiten-Thema außerordentlich getragen und sehr musikalisch. Der zweite Satz hat zwar noch nicht die große Tiefe anderer Meister, zeigt aber seelisches Erleben. Der dritte Satz erhärtet das anfangs über Müller Gesagte und das Finale als Ausklang hat rhythmisch Verwandtschaft mit dem Thema des ersten Satzes. Auch hier erweist sich der Meister des Kontrapunktes. Alles in allem ein außerordentlich lebensfrisches Werk, dem man Aufführungen wünschen möchte.

Anders geartet ist das Weihnachts-Pastorale op. 47a desselben Komponisten, das vier alte Weihnachtslieder verwendet. „Kommet ihr Hirten" — „Stille Nacht, heilige Nacht" — „O du fröhliche" — „Vom Himmel hoch". Das sechs Minuten dauernde, für ganz kleines Orchester instrumentierte Werk dürfte für Weihnachtsprogamme sich außerordentlich empfehlen. Es ist sehr geschickt gearbeitet und führt in die erwünschte Weihnachtsstimmung ein. MD Kurt Barth.

für Flöte

FRIEDRICH DER GROSSE: Ausgewählte Sonaten für Flöte und Klavier. 2. Bd. Bearbeitet von Carl Bartuzat. Klavierauszug von Paul Grafen Waldorn und Günter Raphael. — Breitkopf und Härtel, Leipzig. 6.— RM.

Feinsinnig hat der Herausgeber, selbst Flautenist an bevorzugtem Platz, die Sonaten ausgewählt. Der Musikfreund kann sich von dem musikalischen Geschmack jener Zeit umschmeicheln lassen und Friedrich als Komponisten von neuem bewundern und lieb gewinnen. In einigen langsamen Einleitungssätzen zartestes Empfinden, in den Allegro- und Presto-Sätzen bald übermütiges Dahinstürmen, bald spielerisches Gestalten einer Figur, dann wieder lebhaftes Rollen der Passagen mit so melodiösem Reiz, der das Doktrinäre, scheinbar zur Fingerfertigkeit geschriebene anderer Stellen vergessen läßt. Die Lust zu fabulieren in jeder Zeile! Die ganze Liebe des Herausgebers an seiner dankenswerten Arbeit zeigt sich in der sehr sorgfältigen Vortragsbezeichnung — manchmal des guten zu viel, sollte nicht jeder Flötist von Geschmak die Echowirkungen von selbst finden? —, in der herausgeschriebenen Ausführungsform der Verzierungen, um dies Rokokorankenwerk sauber und richtig im Stil jener galanten Zeit herauszubringen. Der Flötenfreund, der auch diese Sonaten auf einer 150jährigen Flöte zu blasen versucht, wird sich erneut vor dem königlichen Musikus als souveränen Beherrscher seines Instruments neigen, der seine Geisteskinder so musikalisch wiederzugeben vermochte, daß er selbst und seine Zeitgenossen von musikalischem Ruf an seinem Flötenspiel ungeteilte Freude empfanden. Die Klavierbegleitung ordnet sich dem Soloinstrument behutsam und zurückhaltend unter. Der Accompagneur möge in Quantz' Klassischem Musiklehrbuch über seine Pflichten nachlesen.

Herausgeber und Verleger haben auch mit diesem Band den Freunden friderizianischer Musik eine große Freude bereitet, zumal das Titelblatt des Heftes die Stimmung für jene Zeit vorbereiten hilft, aus der die Sonaten zu uns herüberklingen. Dr. Hans A. Martens.

Einzelgesang

RICHARD TRUNK: Heitere Lieder für eine Stimme mit Klavier op. 63. F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Gefällige Kinder einer leicht geschürzten Muse, die einer lockeren hohen Koloraturstimme als

dankbare Aufgaben willkommen sein werden. Übermütig lustig die „Schlittenfahrt" (Falke), anmutig der „Vertrag" (Morgenstern), rokokohaft zierlich das „Menuett" (Bierbaum) und volksliedartig, teils keck, teils zart innig die „Brautwerbung" (Sergel). Dr. H. Kleemann.

HERMANN BUCHAL: Fünf Lieder für eine hohe Singstimme mit Klavier. Ries & Erler G. m. b. H. Berlin.

In diesen Gesängen schwingt überall ein starker Gemütston. Versonnene Stimmungen überwiegen, so in „Du Tag" (Felix Lorenz) oder „Die Muschel" (Schaukal). Jubelnd in bewegten Figuren erhebt sich die Melodie im letzten Stück „Singe, meine liebe Seele" (Bierbaum). Die in feinen Farbtönen gehaltene Klavierbegleitung verschmilzt sich mit der Singstimme zu einer organischen Einheit. Dr. H. Kleemann.

G. F. HAENDEL: Figli del mesto cor, Solokantate für Alt. Übersetzung und musikalische Bearbeitung von Hermann Roth. — Edition Euterpe, Stuttgart und Zürich.

Die Liebesklage eines Jünglings, der seinen hoffnungslosen Schmerz ausströmt. Die beiden Arien, durch Rezitative eingeleitet, sind in ihrem hohem Pathos wie auch der Stärke der Harmonik echter Händel. Eine in der Tiefe ergiebige Stimme wird bei entsprechender Gestaltungskraft starke Wirkung mit ihr erzielen (nach oben wird c nicht überschritten). Die Aussetzung des Basses ist stilecht; für die Auszierung der Solostimme, die ehedem der Improvisationskunst der Gesangsvirtuosen überlassen blieb, hat der Herausgeber geeignete Vorschläge hinzugefügt. Dr. H. Kleemann.

Gesamtausgabe

BRUCKNER, ANTON: Sämtliche Werke. Kritische Gesamtausgabe, im Auftrag der Generaldirektion der Nationalbibliothek und der Internationalen Brucknergesellschaft herausgegeben von Robert Haas und Alfred Orel. Musikwissenschaftlicher Verlag, Reg. Gen. M. B. H. der Internationalen Brucknergesellschaft, Wien (u. Leipzig).

9. Band: IX. Symphonie d-moll (Originalfassung), Studienpartitur: 1 Bl., 193 S. kart., 8⁰. Entwürfe und Skizzen zur IX. Symphonie, Sonderdruck aus dem 9. Band: 144 S., kart., Fol.

11. Band: Sonderdruck: 4 Orchesterstücke: Partitur 2 Bl., 15 S., kart., Fol.

15. Band: Missa solemnis b-moll (Originalfassung), Studienpartitur: 102 S., kart., 8⁰.

„Christus factus est" für gemischten Chor, Partitur: 5 S., geh., Groß-4⁰.
Sämtlich 1934 erschienen.

1. Band: 1. Symphonie c-moll (Linzer Fassung), Studienpartitur: 122 S., kart., 8⁰, 1935.

Die großen Gesamtausgaben des 19. Jahrhunderts und auch noch die nach dem Weltkrieg erschienene Brahms-Gesamtausgabe verfolgten zunächst rein wissenschaftliche Zwecke, d. h. sie wollten das Gesamtwerk eines Meisters in maßgebenden, sich auf die Originalhandschriften und Erstausgaben stützendem Text vorlegen. Daß künstlerisch-praktische Gründe immer mitspielten, und daß eine solche wissenschaftliche Gesamtausgabe auch weittragende Auswirkungen für die Praxis haben kann, lehrt am eindrucksvollsten wohl die Händel-Ausgabe Chrysanders. Chrysander selbst benutzte die Oratorienbände als Grundlagen für praktische Ausgaben, und die Opernbände, die von ihm lediglich „wissenschaftlich" gedacht waren, erhielten durch die günstige Einschätzung der Händeloper in neuester Zeit plötzlich eine ungeahnte praktische Bedeutung. Die veränderten wirtschaftlichen Verhältnisse der Nachkriegszeit und das daraus sich ergebende Bestreben, die Spanne zwischen wissenschaftlich-genauer Textgestaltung und praktischer Verwendbarkeit der Ausgabe möglichst zu überbrücken, führten schon bei der Michael Prätorius-Gesamtausgabe zu enger Verbindung von wissenschaftlichen und aufführungspraktischen Grundsätzen. Nun tritt als jüngstes Glied in der Kette dieser Gesamtausgaben eine auf 22 Bände berechnete Sammlung der Werke Bruckners auf den Plan.

Aus inneren und äußeren Gründen kommt diese Ausgabe zur rechten Zeit. Bruckners Werk hat in der Nachkriegszeit eine von Jahr zu Jahr wachsende Bedeutung für unsere musikalische Kultur gewonnen, und da die religiöse Gärung im deutschen Volk ständig zunimmt und zu noch gar nicht absehbaren Weiterungen führen kann, wird, wie sich mit Sicherheit annehmen läßt, die mystisch-religiöse Kunst Bruckners auch in der Zukunft einen wesentlichen Platz im Musikleben und damit in der deutschen Kultur einnehmen. (Inwieweit die neuerdings einsetzenden Bemühungen des Auslandes um Bruckner einen dauernden Erfolg zeitigen werden, bleibt zunächst abzuwarten.) Man braucht also keine Sorge zu haben, daß die unendliche Arbeit und auch die nicht unerheblichen Kosten, die eine solche Gesamtausgabe mit sich bringt, einem über kurz oder lang „historisch" werdenden Komponisten gelten. Dieser Einsicht wird es wohl auch zu danken sein, daß alle Hemmungen überwunden wurden, und daß vor allem der Gefahr, die dem Unternehmen gleich zu Beginn der Arbeit durch die Liquidation des Verlages Filser drohte, schnell dadurch begegnet wurde, daß die bekannte Leipziger Notenstecherei Oscar Brandstetter die Sache zu der Ihrigen machte und in Gemeinschaft mit der Internationalen Brucknergesellschaft den „Musikwissenschaftlichen Verlag der Internationalen Brucknergesellschaft" gründete, der die Gesamtausgabe nunmehr durchführt. Die Musikwissenschaftler Alfred Orel und Robert Haas sind als Brucknerforscher bereits gut

bewährt und sitzen als Wiener außerdem an der „Quelle der Quellen“, so daß die Voraussetzungen für eine Brucknerausgabe in seltener Vollständigkeit vorhanden sind. Dem praktischen Teil steht Siegmund von Hausegger beratend zur Seite.

Dem Kenner von Bruckners Werk war es schon lange klar, daß die Textfragen hier besonders eigenartig gelagert sind, und daß deshalb einwandfreie Urtextausgaben anzustreben seien. Erstmalig wies meines Wissens Georg Göhler in der „Zeitschrift für Musikwissenschaft“ auf diese Zusammenhänge hin, und noch die letzterschienene Sinfonie Bruckners, die von Josef Wöß 1924 herausgegebene „Nullte Sinfonie“ in d-moll war vom Herausgeber derartig mit Vortragsbezeichnungen bedacht worden, daß ein bekannter deutscher Brucknerdirigent sich veranlaßt sah, vor der Aufführung dieses Werkes erst einmal die Handschrift anzusehen und einen wenigstens einigermaßen brucknerischen Text herzustellen. Durch die Veröffentlichung der Urfassung der „Neunten“ wurden dann erstmalig auch weitere Kreise auf die Problematik der Brucknertexte aufmerksam, allerdings an Hand eines besonders krassen Falles. Es mußten vor dem Beginn der Gesamtausgabe erst urheberrechtliche Fragen geklärt werden, da im Urheberrecht der groteske, bei Bruckner aber tatsächlich vorliegende Fall gar nicht berücksichtigt war, daß von einem großen Komponisten erst 40 Jahre nach seinem Tod die Urtexte zur Veröffentlichung kommen, während bisher meist eigene und fremde Bearbeitungen seiner Werke bekannt waren. Im Falle der „Neunten“ dürfte ja die Frage heute schon zugunsten des Urtextes entschieden sein, da die Bearbeitung Loewes sicher gut gemeint, aber doch zu gewaltsam war. „Harmlos“ ist ein Fall, der durch die neuerdings erschienenen „Briefe und Betrachtungen“ von Franz Schalk bekannt geworden ist: Becken und Triangel im C-dur-Höhepunkt des Adagios der „Siebenten“ sind nachträglich auf den Vorschlag Nikischs, der die Uraufführung leitete, von Bruckner der Partitur eingefügt worden. Kompliziert ist dagegen die Frage bei der „Ersten“; ein Vergleich zwischen der hier vorgelegten „Linzer Fassung“ und der bisher bekannten späteren, von Bruckner selbst vorgenommenen Überarbeitung, der sog. „Wiener Fassung“, kann auch für den überzeugtesten Brucknerfreund nur zu dem Ergebnis führen, daß Bruckner seinem eigenen Werk mit dieser Bearbeitung nicht einmal einen Gefallen getan hat. Erwähnt man noch die Tatsache, daß das berühmte, für Bruckner immer als besonders typisch angeführte zweite Bläserorchester am Schluß der „Fünften“ gar nicht von Bruckners selbst stammt, und daß vom Finale der „Vierten“ außer der bekannten Fassung noch drei weit gediehene Fassungen vorhanden sind, so hat der Freund Brucknerscher Musik wohl einen Begriff bekommen, was für Schwierigkeiten die Bruckner-Textkritik bietet. Voraussetzung für diese textkritische Arbeit, sei sie nun musikwissenschaftlicher oder aufführungspraktischer Art, ist aber eine zuverlässige und erschöpfende Gesamtausgabe, die sich nicht nur auf die Endfassungen, sondern auch auf die Vorstadien der einzelnen Werke erstreckt.

Das Bestreben, der wissenschaftlichen Forschung wie der Aufführungspraxis gleichmäßig zu dienen, hat nun bei der Brucknerausgabe zu einer Technik der Herausgabe geführt, die man rückhaltlos als vorbildlich für spätere Gesamtausgaben bezeichnen darf: jedes größere Werk wird zunächst in einem wissenschaftlichen Textband mit Revisionsbericht, eventuellen Entwürfen und Skizzen vorgelegt. Diese wissenschaftlichen Bände bilden gewissermaßen den Grundstock der Ausgabe. Ein Partitur-Sonderdruck, im gleichen Format, doch ohne wissenschaftlichen Apparat dient als Dirigiervorlage; durch die Stimmen, bei Chorwerken auch durch Klavierauszüge wird dieser aufführungspraktische Teil zum in sich geschlossenen Aufführungsmaterial. Zutaten der Herausgeber sind durch Klammern gekennzeichnet. Schließlich erscheinen die größeren Werke auch in handlichen Studienpartituren; damit steht die Ausgabe auch weiteren Kreisen der Musikfreunde offen. Man hat also an alles gedacht; der vorbildliche Charakter dieses Verfahrens liegt darin begründet, daß wissenschaftlicher und praktischer Teil getrennt sind, daß den praktischen Ausgaben alle Errungenschaften der wissenschaftlichen Ausgaben zugute kommen, soweit dies nötig ist, und daß keine faulen Kompromisse zwischen beiden Teilen stattfinden. Die ideale Lösung! Schließlich ist diese Gesamtausgabe auch darin wegweisend, daß sie die Lebensdokumente einbezieht und in den zwei Schlußbänden veröffentlicht. Den Hauptteil der Ausgabe bilden mit Band 1 bis 10 naturgemäß die sinfonischen Werke, denen sich Band 11 mit frühen Orchesterwerken, dem Streichquintett und Instrumentalstücken anschließt. Die Bände 12 bis 17 sind für die Kirchenmusik aller Art bestimmt, Band 19/20 enthält die weltlichen Gesangswerke.

Bereits die vorliegenden Teile der Gesamtausgabe bringen eine kleine, aber angenehme Überraschung: Bruckner als Unterhaltungskomponist. Die aus der Zeit des Studiums bei Kitzler stammenden „Vier Orchesterstücke“, die Alfred Orel als Sonderdruck aus dem 11. Band vorlegt, sind wahre Kabinettstücke einer leichter gewogenen, dabei stets geschmackvoll bleibenden und blitzsauber instrumentierten Musik. Dem einleitenden Marsch in d-moll, dem bei allem betonten Rhythmus doch auch eine Art spitzbübischer Lustigkeit zu eigen ist, folgt ein nicht näher bezeichneter Satz in Es-dur, der mit seinen schwärmerischen Horn-Soli in wirkungsvollem Gegensatz zu dem Marsch steht und durch den Tutti-Auf-

schwung nach C-dur schon jenen hymnischen Ton vorwegnimmt, der uns aus den Sinfonien so vertraut ist. Einem subjektiv-leidenschaftlichen, bei Bruckner sonst kaum zu findenden Ausdruck huldigt das dritte Stück in e-moll. Ein rhythmisch bestimmter, trotz des Dreivierteltaktes marschartiger Satz schließt diese kleine Suite ab. Als „Suite" kann man diese Gruppe wohl ohne weiteres bezeichnen, denn sie macht nicht den Eindruck, als ob die einzelnen Sätze nur zufällig zusammengeraten wären. Das Werk kommt mir vor wie eine verknappte Serenade. Infolge ihrer leichten Eingänglichkeit bieten diese Stücke eine geradezu glänzende Möglichkeit, den Namen Bruckner tatsächlich „ins Volk" zu tragen, vor allem wenn sich der Rundfunk in der gehobenen Unterhaltungsmusik ihrer ständig annehmen würde. Dort ist der gegebene Platz für sie; hoffentlich wissen die deutschen Sender, was sie hier zu tun haben.

Die Missa solemnis in b-moll, deren Originalfassung im 15. Band von Robert Haas vorgelegt wird, ist 1854 entstanden, also ein Jahr vor dem Beginn des Unterrichts bei Sechter und deshalb in doppelter Beziehung aufschlußreich. Nach Ausweis dieser Messe ist das kontrapunktische Können Bruckners schon vor der Sechterzeit ein ganz beträchtliches gewesen. Mir hat es nie recht in den Kopf gewollt, daß Bruckner das Wesentliche in dieser Kunst erst bei Sechter gelernt haben soll; selbst eine so langsam reifende Natur wie die Bruckners eignet sich eine hochentwickelte kontrapunktische Technik möglichst früh an und nicht erst im vierten Lebensjahrzehnt. Die Verdienste Sechters um Bruckner brauchen ja deshalb nicht geleugnet zu werden, aber man wird den St. Florianer Lehreinflüssen und vor allem den kontrapunktischen Selbststudien Bruckners doch wohl eine höhere Bedeutung beilegen müssen als bisher. Anders steht es mit der Instrumentierung. Vergleicht man die primitive „Landmessen"-Instrumentierung dieser Messe mit der differenzierten Klangpracht der großen Linzer Messen, so wird die revolutionierende Wirkung deutlich, die Wagners Orchesterstil auf Bruckner ausgeübt haben muß. Stilistisch steht diese Messe noch stark im Bann der Wiener Klassiker, man wird sie nicht überschätzen dürfen; sie vertritt sicher den guten Gebrauchsmessendurchschnitt ihrer Zeit — die Intonationen sind nicht mitkomponiert — und es kommt ihr deshalb auch nicht auf einige konventionelle Stellen an, z. B. das Resurrexit. Besonders gelungen erscheint das „Qui tollis" durch die Verwendung von konzertierender Oboe und Violoncello. Gloria- und Credofuge enthalten kurz vor dem Schluß Soloepisoden. Die Gloriafuge kann wegfallen, Bruckner hat selbst eine Kürzung angegeben. Als ein beachtlicher Meilenstein in Bruckners Werdegang darf diese Messe auf alle Fälle gelten, weil sie wichtige Schlüsse auf das ganze Können und die künstlerische Haltung Bruckners in der Zeit gestattet, da er durch die Übernahme des Linzer Domorganistenpostens sich endgültig der Musik zuwandte.

Die kurze Motette „Christus factus est" — die dritte Vertonung dieses Textes — legt Ludwig Berberich vor. Er hat eine 14taktige Violinstimme textiert und in den Alt verlegt, die ursprüngliche Ausführung bleibt schließlich jedem Kantor unbenommen. Der Mittelsatz „Et dedit illi nomen" verwendet drei Posaunen, deren Weglassung möglich ist. Der dritte Teil steigert sich zu klangvoller Achtstimmigkeit. Trotz ihrer Kürze birgt diese Motette Brucknersche Innerlichkeit und hymnische Klangpracht in ausgeprägtester Form, sie eignet sich deshalb vorzüglich dazu, im Gottesdienst — auch im evangelischen! — zu Bruckner hinzuführen.

Mit besonderer Spannung sieht der Brucknerfreund naturgemäß den Sinfoniebänden entgegen, und tatsächlich zeitigen die bisher vorgelegten Sinfonien Nr. 1 und 9 derart überraschende neue Einsichten über Bruckner, daß sich diese Spannung nur steigern kann. Die „Erste" war bisher bekanntlich nur in jener Überarbeitung bekannt, die ihr Bruckner in Wien Jahrzehnte nach ihrer Entstehung hatte angedeihen lassen. Die von Robert Haas vorgelegte „Linzer Fassung" bietet nun jene Form, welche die braven Linzer bei der Uraufführung 1868 so erschreckte oder zum Kopfschütteln brachte. Ihrer ganzen Haltung nach steht die Sinfonie in dieser Fassung auf einer Linie etwa mit der kleinen Mannheimer g-moll-Sinfonie Mozarts oder den ersten Klavierwerken Schumanns; sie ist ein „Sturm- und Drang-Werk", in dem ein Genie die explosive Gewalt einer Jünglingsseele künstlerisch bannt und sich dadurch „vom Leibe schreibt". Nur liegt der Fall bei Bruckner insofern eigenartig, als er dies nicht in dem hierfür normalen biologischen Alter des zweiten oder höchstens dritten Lebensjahrzehnts tut, sondern als Vierziger. Bruckner muß also die ungeheure überschäumende Lebenskraft, die dieses Werk auszeichnet, lange zurückgestaut haben, bis er sie endlich in einem Großwerk künstlerische Form werden lassen konnte. Dafür ist dann allerdings auch ein Werk entstanden, das Leidenschaftlichkeit und Tiefe in einer herrlichen Weise zur höheren Einheit bindet, und zwar kommt dieser „Sturm- und Drang-Charakter" des Werkes in der Linzer Fassung viel besser zur Geltung als in der Wiener, wo Bruckner vielfach geglättet und abgeschliffen hat, nicht zum Vorteil des Werkes, wie sich auch der überzeugteste Brucknerfreund eingestehen muß. Es wäre zu wünschen, daß auch im Konzertleben der Linzer Fassung vor der Wiener der Vorzug gegeben würde.

Nicht weniger aufschlußreich ist die von Alfred

Orel vorgelegte „Neunte", deren Originalfassung sich ja gegenüber der Loeweschen Bearbeitung schon derart durchgesetzt hat, daß durch einen eingehenden Vergleich wohl kaum noch für die heute einzig angebrachte Originalfassung geworben zu werden braucht. Als Beispiel für die doch recht anfechtbaren Willkürlichkeiten Loewes sei nur eine kleine, aber bezeichnende Stelle herangezogen: In den vier Takten vor Beginn der Durchführung des ersten Satzes läßt Loewe das hohe f''' der ersten Flöte einfach weg. Der wundervolle dreistimmige, über vier Oktaven verteilte Klang von Pauke, Horn und Flöte wird dadurch in seinem organischen Charakter völlig zerstört. So ließe sich vieles nachweisen, aber — Schwamm drüber.

Besondere Aufmerksamkeit dürfen die ebenfalls von Alfred Orel in einem stattlichen Sonderdruck aus dem 9. Band vorgelegten „Entwürfe und Skizzen zur IX. Symphonie" für sich beanspruchen, bieten sie doch die von allen Brucknerfreunden längst gewünschte Gelegenheit, die Arbeitsweise Bruckners einmal an der Quelle, d. h. an Hand des ausführlichen Skizzenmaterials eingehend kennenzulernen. In die Freude mischt sich allerdings tiefes Bedauern, da der größte Teil des Bandes durch die Entwürfe zu dem unvollendeten letzten Satz eingenommen wird. Viel weiter, als man annehmen konnte, war die Arbeit an diesem Satz gediehen, als der Tod dem greisen Bruckner die Notenfeder aus der Hand nahm. Nicht weniger als fünf Stadien des Entwurfs hatte dieser Satz bereits hinter sich, weite Strecken der Partitur sind schon so weit gediehen, daß sie für eine Endfassung zum mindesten ernsthaft in Frage kommen; das Gerüst dieses Satzes ist klar erkenntlich bis auf das Coda, und daß der Schlußsatz nach der Vollendung seinen großartigen Vorgängern in nichts nachgestanden hätte, davon gibt das kühn gezackte erste Thema, die machtvolle Fugendurchführung und das herrliche, echt brucknerische Choralthema einen überzeugenden Begriff. Gewiß: niemand hat wohl bei Aufführungen nach dem Verklingen des Adagios das Gefühl, einem „unvollendeten" Werke gegenüberzustehen. Angesichts dieser Skizzen kommt man aber fast in Versuchung, mit dem Geschick zu hadern, das die Vollendung einer solchen Schöpfung nicht zuließ. In den Skizzen zum Scherzo fesseln die auf ein Trio mit Bratschensolo abzielenden Entwürfe. Die Mühe, welche die Bearbeitung dieser handschriftlichen Quellen gemacht hat, kann derjenige lebhaft nachfühlen, der selbst einmal Quellenkritik dieser Art getrieben hat. Der Herausgeber hat seine Aufgabe mit peinlicher Sorgfalt gelöst, und die Arbeit hat sich gelohnt; wir bekommen einen Einblick in die geistige Werkstatt Bruckners, wie man ihn sich klarer nicht wünschen kann.

Stich und Druck erfüllen alle Ansprüche, die man an eine Gesamtausgabe von solcher Wichtigkeit stellen muß; vor allem ist die Stichfehlerkorrektur mit großer Sorgfalt erledigt worden. Auch die Studienpartituren bieten einen klaren, das Auge nicht anstrengenden Stich. Die Ausstattung ist einfach-geschmackvoll.

Zusammen mit der großen, eben fertiggestellten Brucknerbiographie von Göllerich-Auer wird diese Gesamtausgabe die Grundlage für jede eingehende Beschäftigung mit Bruckner bilden. Erscheinen die Bände, wie angekündigt, in halbjährigen Abständen, so wird diese Gesamtausgabe immerhin etwa im Verlauf eines Jahrzehnts zum Abschluß kommen. Der lebhafte Wunsch nach einem möglichst störungsfreien Verlauf dieser schönen Arbeit im Dienst an einem unserer Großen begleitet jedenfalls die Ausgabe, deren bisher erschienene Teile den Eindruck erwecken, daß die Arbeit in guten Händen ist. Dr. Horst Büttner.

KREUZ UND QUER

Richard Mayr †.

Von Prof. Dr. Victor Junk, Wien.

Die Sorge um den geliebten Sänger, die uns seit Monaten gefangen gehalten hatte, ist einer traurigen Gewißheit gewichen: Richard Mayr ist am 1. Dezember nach einem langen schmerzhaften Leiden von uns gegangen. Damit ist ein Künstlerdasein zu Ende, wie es bedeutender, erfolgreicher und wirkungsstärker nicht hätte sein können. So oft wir ihn hörten, ob in der Oper in einer seiner kongenialen Gestaltungen oder als Liedersänger im Konzertsaal, immer hatte er uns auf den Gipfel künstlerischen Genießens und Erlebens gehoben, immer hatte er uns beglückt, ergriffen oder erheitert, immer die rauhe Welt der Wirklichkeit um uns versinken lassen. Fast kommt es uns an, mit dem Schicksal zu hadern, daß der Mann, der so viel Glück und Sonnenschein um sich zu verbreiten wußte, der Tausende über alles Leid hinausgehoben hatte, dafür dann selbst so schrecklich und qualvoll leiden mußte, bevor ihm ein sanfter Tod die Erlösung brachte.

An der Wiener Univerſität hatte der junge Mayr Medizin zu ſtudieren angefangen, als ihn ſeine Stimme, dieſe unerhört weiche, ausgeglichene, einzigartige, naturgewaltige, den Hörer überwältigende Stimme von der Wiſſenſchaft abzog und auf den Weg lenkte, auf dem er ein Größter werden ſollte. Dr. Joſef N e u b a u e r, damals Chormeiſter im „Akademiſchen Geſangverein", entdeckte das Wunderbare dieſer Begabung, Julius K n i e ſ e, der eifrige Korrepetitor der Bayreuther Feſtſpiele, zog Mayr ſogleich nach Bayreuth, wo ſich Coſima W a g - n e r ſeiner annahm und ihm die Rolle des Hagen anvertraute. Guſtav M a h l e r berief den kaum 25jährigen an die Wiener Hofoper, und hier, in den 33 Jahren, die er dieſem Kunſtinſtitut angehörte, dem er bis ans Ende die Treue hielt, hat er all die großen und auch viele der kleineren Baßpartien geſungen, die dem Spielplan einer deutſchen Opernbühne zugehören: von Meiſter Pogner und Saraſtro angefangen bis zum Don Pasquale und dem ſchwatzhaften Barbier Abu Haſſan Ali Eben Bekar von Peter Cornelius. Unvergeſſen lebt Mayr in der Erinnerung der Bayreuther Feſtſpielbeſucher als der Gurnemanz, den er dort von 1908 bis 1914 ſang. Natürlich in ſeinem ganzen Weſen, von höchſter Intelligenz und einem herzgewinnenden Humor, voll Güte und uneigennütziger Menſchlichkeit — von der ſeine Kollegen manches zu erzählen wiſſen — fremd allem Poſieren und Affektieren, war er, den die Natur ſo hoch erhoben hatte, zugleich vom höchſten Pflichteifer erfüllt: nie hat Mayr abgeſagt, es gab keine „Affairen" um ihn, und immer, wenn er auf der Bühne ſtand, riß er uns in ſeine Gewalt. Er gehörte zu dem Liebſten, was uns das Leben beſchert hat. Die Stimme, die Hoheit der Gebärde, die menſchliche Würde dieſes Mannes, ſie hoben alles äußerlich Theatraliſche auf, ſie verſetzten uns in das reinſte Bereich eines höheren künſtleriſchen Lebens, und manche ſtille Träne floß, wenn Richard Mayr die Stimme erhob, Tränen, die uns das Gefühl eines unnachahmlichen, nie wiederkehrenden Erlebniſſes entpreßte.

Nun ruht er auf dem ſchönen Petersfriedhof in Salzburg.

Georg Richard Kruſe 80 Jahre alt.

Von A. C h. W u t z k y, Berlin.

Am 17. Januar vollendet Georg Richard Kruſe in voller geiſtiger und körperlicher Friſche ſein achtzigſtes Lebensjahr. Von früher Jugend an mit dem Muſik- und Theaterleben verbunden, iſt er noch immer ein treuer und rühriger Leiter jener aus dem Kulturleben Berlins nicht mehr fortzudenkenden Stätte, die er vor dreißig Jahren gründete und in zähem Ringen mehr als einmal vor dem nahen Untergang bewahrte: des Leſſing-Muſeums im Nicolai-Körnerhaus. Aus primitivſten Anfängen und äußerſter räumlicher Enge, anfangs nur dem Andenken Leſſings geweiht, entwickelte er in den drei Jahrzehnten dieſe Weiheſtätte aus einem bloßen Schaumuſeum zu einer, lebendige Bildung übermittelnden Inſtitution. Den regelmäßigen wöchentlichen Vortrags- und zahlloſen Sonderveranſtaltungen geſellt ſich immer — falls ſie nicht von vornherein ſchon rein muſikaliſchen Charakter tragen — ein muſikaliſcher Rahmen oder eine muſikaliſche Beigabe zu, vom Klaſſiſchen bis zur Moderne alle Epochen umfaſſend. Manches alte wertvolle Muſikwerk wurde hier der Vergeſſenheit entriſſen; manches Neue aus dem Schaffen zeitgenöſſiſcher Tonſetzer erklang hier zum erſten Male. Die Wirkſamkeit des Muſikh i ſ t o r i k e r s Kruſe gab und gibt noch heute den Anlaß zu Vortragsabenden aus ſeinen beſonderen Forſchungs- und Arbeitsgebieten. Ungedrucktes aus dem Nachlaß Lortzings, deſſen eingehende biographiſche Würdigung bisher allein Kruſes Verdienſt iſt, wie er ja auch die theatergeſchichtlich wertvollen und menſchlich ſo ungemein ſympathiſchen Briefe des Meiſters der Allgemeinheit zugänglich machte (Boſſe, Deutſche Muſikbücherei Bd. 6); Unbekanntes aus dem Schaffen Otto Nicolais, den er ebenfalls ſowohl in umfaſſender, ausgezeichneter Biographie als auch durch die Herausgabe ſeiner erſtmalig geſammelten Muſikaliſchen Aufſätze (Boſſe, Deutſche Muſikbücherei Bd. 10) zu ſtärkerer Würdigung brachte; ſelten Gehörtes von Hermann Götz, für den er ſich in gleicher erforſchender und fördernder Weiſe einſetzte; Erinnerungen an Zelters Wirken, deſſen Lebensgang er — zum erſten Male ſeit Zelters längſt nur in Bibliophilenbeſitz befindlicher Autobiographie — in Bd. 34 von Reclams Muſiker-Biographien ſchildert; ſolches und noch tauſenderlei anderes aus ſeiner regſamen muſikaliſchen Forſchertätigkeit

brachte und bringt er allen aufnahmefreudigen Volkskreisen in dem traulichen kleinen Vortragssaal seiner Museumsschöpfung näher. Weite musikalische Kreise haben ihm aber noch eine andere, in Berlin bis dahin nicht bestehende Einrichtung zu danken, die von einem warmen Verständnis für die Nöte der Musikstudierenden und unbemittelter Musikhungriger aller Schichten zeugt. Kruses Tatkraft gelang es, im Jahre 1908 die im Besitz des Berliner Tonkünstler-Vereins befindliche, wertvolle musikalische Bibliothek — zu deren Vervollständigung u. a. Karl Klindworth und Georg Richard Kruse selbst aus eigenem Besitz reichlich beigetragen hatten — in eine öffentliche Musikalische Volksbibliothek umzuwandeln, die heute nur noch zu einem Teil von dem Berliner Tonkünstler-Verein, zum anderen von der Stadtbücherei Charlottenburg als Zweigstelle verwaltet wird, und sich hier wie dort überaus regen Zuspruchs erfreut. Möge dem Achtzigjährigen, der bereits um die Jahrhundertwende in die Reihen der Mitarbeiter der „Zeitschrift für Musik" trat,. schon allein für diese Tat der Dank und die Anerkennung weiter Kreise nicht versagt bleiben.

Felix Draeseke.

Eröffnungs-Ansprache der Felix Draeseke-Feierwoche im Rathaus zu Dresden am 17. November 1935.

Von Prof. Dr. Hermann Stephani, Marburg.

Die Landeshauptstadt hat einem Tonschöpfer eine Gedächtnisfeier gerüstet, der in Dresden seine Wahlheimat gefunden hat, Felix Draeseke, und sie gibt der Felix Draeseke-Gesellschaft die Ehre, dieses Fest durch den Mund ihres Vorsitzenden zu eröffnen. Das Fest hat einen äußeren Anlaß: den 100. Geburtstag des Meisters. Vielleicht hat es einen noch wichtigeren inneren: es ist geweiht dem Gedächtnis eines deutschen Tonschöpfers, der ein großer Unzeitgemäßer gewesen ist all sein Leben lang. Bewahrheitete sich doch Jahrzehnte hindurch an ihm das bittere Hebbelwort: „Unglückseliges Volk, das deutsche, mit seinen Talenten, daß es an keinem besitzt, aber an jedem verliert!" Sein letztes Lebensjahr schien mit der Aufführung der Oratorientrilogie „Christus" zu Berlin und Dresden durch Bruno Kittel die entscheidende Wende heraufzuführen. Da brach der Krieg aus, und als sein Ende ein seelisch zerrüttetes Volk zurückließ, bedurfte es nochmals fast zweier Jahrzehnte, bis ganz Deutschland einschwenkte in die Linie, die für Felix Draeseke sein Leben lang unverrückbare Gesinnungs-Grundlinie gewesen war. So mußte er hundert Jahre alt werden, bis seine kämpferische Grundhaltung endlich und, wills Gott, endgültig zeitgemäß ward.

Nicht nur Franz Liszts Wort galt bis heute von Felix Draesekes Schöpfungen: „Es gibt Werke, die zu uns kommen, aber auch solche, zu denen wir hingehen müssen"; Meister Draeseke selbst hat von sich bekannt: „Ich habe den Zeitaltern gegenüber das musikalische Gesetz der Gegenbewegung zu meinen Unkosten durchgeführt." Im Vaterhaus zu Coburg, im Kreise der Verwandtschaft begann es: den aus protestantischen Theologengeschlechtern Entstammenden drängt es, sich frei zu machen zu einem überkonfessionellen religiösen Erleben und in dieses Erleben einzubeziehen, was sich an gesamtmenschlicher Erfahrung künstlerisch nur irgend fassen und gestalten ließ.

Der Schüler sodann des Leipziger Konservatoriums, und gar der Leipziger Kritiker Draeseke steht quer gegen die zu Mendelssohnscher ausgeschliffener Eleganz und untiefer Glätte erzogene Bürgersphäre. Den urwüchsigen Brausekopf verlangt es nach Taten, die Bekenntnis ablegen, nach Eroberung seelischen Neulandes. Er macht Front gegen sein eigenes bisheriges Schaffen und vernichtet seine 1½stündige Symphonie in C; es geht ihm um Probleme, die den ganzen Menschen bis zum Kern erschüttern und ihn zu unvertretbarer Eigentätigkeit herausfordern. Geistiges und seelisches Neuland findet er in den überquellend schöpferischen Eingebungen des von der Reaktion geächteten Richard Wagner. Ja, noch bevor Wagner zu dem Wurfe seiner Siegfried-Musik ausholt, ist Draeseke schon auf dem Plan und beginnt die erste germanische Reckenoper „König Sigurd". Auch entsteht, nie gedruckt noch je aufgeführt, eine Riesensymphonie „Caesar", in einem einzigen Satz aus einem Grundmotiv sich emportürmend, und

hier wagt es Draeſeke, ein Menſchenalter vor Richard Strauß („Zarathuſtra"), ſein Werk mit einer Diſſonanz zu ſchließen: der Träger der Freiheitsidee, Brutus, geht zugrunde.

Seeliſche Wahrhaftigkeit geht dem jungen Meiſter über alles, und ſo rückſichtslos tritt er für ſie ein, daß er den Zeitgenoſſen ein „Schrecken der Menſchheit" dünkt, als er ſich nun anſchickt, einen gleichfalls zeitlebens unzeitgemäß Gebliebenen zu vertonen, Heinrich von Kleiſt. Deſſen Ode „Germania an ihre Kinder" und der Germania-Marſch begegnen ſolchem Entſetzen, daß Draeſeke ſich auf 12 Jahre eine freiwillige Verbannung als Muſiklehrer nach der Schweiz auferlegt, ſich des letzten Sinnes der Kunſt bewußt zu werden und in die tiefſten Schächte ſeines künſtleriſchen Gewiſſens hinabzuſteigen.

Einſam geworden, ahnt ihm, daß er unzeitgemäß werden müſſe auch gegen den Kreis um Franz Liſzt, dem er ſo treu als ultraradikaler Exponent, als „Samſon wider die Philiſter" gedient hatte, daß es gelte, der Sackgaſſe kraftgenialiſch überhobenen ſubjektiven Ausdrucks zu entrinnen. Nicht von dem Kraftpol ſeeliſcher Dynamik allein ſei die Muſik zu durchfluten, ſondern gleicherweiſe von dem Gegenpol objektiver Geſetzlichkeit einer in ſich ſelbſt ruhenden Muſikarchitektur.

Als ihm dieſe Erkenntnis aufgeht, da reißt er das Steuer herum: was Wagner in ſeinen „Meiſterſingern" vollzieht, ein gleiches vollzieht jetzt Draeſeke: mit eiſerner Selbſtbezwingung ſtürzt er ſich auf die entgegengeſetzte Seite muſikaliſcher Geſtaltungsmöglichkeiten, verwühlt ſich in Kanons und Fugen und reift, nach Kretzſchmars Ausſpruch, zu dem gefürchtetſten Kontrapunktiker ſeiner Zeit heran. So wird er gewachſen den überperſönlichen, überzeitlichen Aufgaben religiöſen Tonſchaffens gerecht, und es entſteht die Totenmeſſe in h-moll mit dem erſchütternden Dies irae; es entſteht, von Hermann Kretzſchmar aus der Taufe gehoben, auswendig dierigiert und nie wieder aufgeführt, die Meſſe in fis-moll.

Gründlich unzeitgemäß erſcheint er nun auch der Schule der um Franz Liſzt geſcharten Neudeutſchen, die einem ſolchen objektivierenden Stiliſierungswillen faſſungslos gegenüberſteht. Erblicken das Licht der Welt doch jetzt auch, ſtatt ſymphoniſcher Dichtungen, zwei programmloſe Symphonien in G und in F, ferner die grandioſe Tragica, die die bisher getrennten Ströme programmatiſcher und programmloſer Symphonik in einer höheren Einheit zuſammenfaßt, und endlich gar noch eine Sinfonia comica.

Nicht minder verdächtig aber bleibt er den Klaſſiziſten, denn er verkündet freudigſte Benutzung auch der modernſten Ausdrucks- und Darſtellungsmittel als einen ſeiner Haupt-Schaffensgrundſätze. Für beide Parteien iſt ſeine geiſtige Haltung zu umfaſſend und gleichzeitig zu kompromißlos — er ſteht auf verlorenem Poſten. Seine Ablehnung der materialiſtiſchen Geſinnung der Gründerjahre mit ihrer Neigung zur Oberflächendekoration, dazu ſeine betont antiſemitiſche Haltung gegenüber der zunehmenden Ethosloſigkeit in Kunſtpflege und Kunſtkritik beleuchtet grell den Grad ſeiner Unzeitgemäßheit.

Die Muſik ſeines eigenen Opernſchaffens erſcheint wohl dramatiſch, iſt aber nicht theatraliſch genug für ein Publikum, das vor den Roheiten des Verismo und der Plattheit eines ungezügelten Naturalismus faſt kampflos die Segel ſtreicht. Draeſekes Streitſchrift endlich, „Die Konfuſion in der Muſik" wider alle Zerſetzung und Dekadenz, wider all das krankhafte Raffinement einer überzüchteten Klangſinnlichkeit, das vom Zeitſtrom des Impreſſionismus mit abgelagert worden war, verfeindete dem Konzeſſionsloſen vollends ſo gut wie alle Maßgebenden.

Da plötzlich, in allerletzter Stunde ſcheint es, als ſolle er doch noch zeitgemäß werden: der ſeit Ludwig Spohr vielſeitigſte aller deutſchen Tonmeiſter wird der Mitwelt als derzeitiges Haupt der religiöſen Tonkunſt ſtaunend bewußt. In den unerhört kühn getürmten Chorpyramiden der Trilogie „Chriſtus" ſpricht, ſo erkennt man, nicht mehr ein Ich- und Nervenmenſch des 19. Jahrhunderts, ſondern, heutigem Empfinden erſte Bahnen weiſend, ein Künder von Geſamtheitserlebniſſen; die Chorwunder des „Chriſtus" ſind es, in denen, und dies v o r Reger, die große Wende anhebt zu einer Überwindung der 150 Jahre homophoner Grundhaltung ſeit der Frühklaſſik bis zur Spätromantik. Hier wird um die heutige Vormachtſtellung der Polyphonie gerungen, und dieſer Kampf führt zum Siege.

Da bricht die ohnegleichen erhabene Kräfteentfaltung des großen Krieges zusammen; ein hoffnungslos zermürbtes Volk bleibt zurück; und nie ist Draeseke unzeitgemäßer gewesen als in den Jahren, die nun folgten. Es war die Krise unserer Volkheit, und sie führte zur Heilung.

Ein Erwachen begann durch die Lande zu gehen, ein Wiederbesinnen setzte ein, wie auf Blut und Boden des deutschen Menschen, so auf die Kräfte des Geistes und Gemütes, die ihm vor anderen Völkern auf seinen Schicksalsweg mitgegeben sind. Wie der schöpferische der Volkseinheit, so ist des Einzelnen seelisch-geistige Leistung in ihrer Unvertretbarkeit vor Gott und der Welt aufs neue in das Bewußtsein des deutschen Menschen gerückt worden. Der Führergedanke, der uns im staatlichen Dasein voranleuchtet, er wird uns, darauf vertrauen wir, erneut erstehen aus den Werken der Kunst. Wer aber trüge ihr würdiger das Banner voran als unser Dresdener Meister Felix Draeseke? Möge seiner Eingebungen schöpferische Kraft, möge seines Könnens Meisterlichkeit, möge die Reinheit seiner Gesinnung uns Mitstreiter werden im Ringen um eine Wiedergesundung des gesamten deutschen Kunstlebens! Mit diesen Wünschen, diesem Hoffen, diesem Wollen sei die Felix Draeseke-Feier der Landeshauptstadt Dresden eröffnet!

Robert Schumanns Forderungen an die Musikwelt.

Eine Erinnerung von zeitgemäßer Bedeutung.

Im August des Jahres 1847 fand die Gründungsversammlung des „Allgemeinen deutschen Tonkünstler-Vereins" statt. Robert Schumann, der große Komponist ud Musikkritiker, konnte an dieser Versammlung nicht teilnehmen. Jedoch durch seinen Freund und Schriftleiter der „Zeitschrift für Musik", Franz Brendel, ließ er einige Anträge verlesen, die auf das Deutlichste zeigen, wie sehr diesem genialen Musiker die künstlerischen und sozialen Belange seiner Kollegen am Herzen lagen. Diese brieflich niedergelegten Gedanken sind wert, auch heute wieder einmal ausgesprochen zu werden. Schumanns Wünsche sind uns in folgendem Wortlaut erhalten:

„Ich möchte, daß sich aus der Mitte der Tonkünstlerversammlung eine Sektion bilde zur Wahrung klassischer Werke gegen moderne Bearbeitung. Dieser Sektion würde die Pflicht obliegen, von allem dahin Einschlagenden, also von allen neuen Ausgaben älterer bedeutender Werke sich Notiz zu verschaffen, zu prüfen, inwieweit die Herausgabe des Originals unangetastet gelassen oder wo sie es in ungehöriger Weise verändert, endlich in einer hoffentlich im nächsten Jahre sich wiederholenden Versammlung über das Ergebnis der Wirksamkeit der Sektion Bericht zu erstatten.

Sodann möchte ich einen Antrag stellen auf Gründung einer Sektion zur Ausfindigmachung verdorbener Stellen in klassischen Werken, in dem Sinn, wie ich schon früher in dem Aufsatz „über einige mutmaßlich korrumpierte Stellen in Bachschen, Mozartschen und Beethovenschen Werken" es angeregt habe. Dieser Sektion müßte, wie der vorher genannten, es gleichfalls obliegen, alles hierher passende ausfindig zu machen und zu sammeln und in der nächsten Versammlung zur Sprache zu bringen. Das gäbe interessante, durch und durch praktisch eingreifende Debatten.

Sodann wünschte ich zur Sprache gebracht das französische Titelwesen, desgleichen den Mißbrauch italienischer Vor ragsbezeichnung in Kompositionen deutscher Tonsetzer, und würde Sie bitten, einen Antrag zu stellen auf Abschaffung aller Titel in französischer Sprache, wie auf Ausmerzung solcher italienischer Vortragsbezeichnungen, die sich ebensogut, wo nicht besser, in deutscher Sprache ausdrücken lassen.

Endlich richte die Versammlung ihr Augenmerk auch darauf, auf welche Weise künftige, hoffentlich alljährlich wiederkehrende Versammlungen so einzurichten seien, daß durch sie auch für Aufmunterung namentlich jüngerer Tonsetzer etwas genützt werde, geschehe dies nun durch eine öffentliche Aufforderung einer dazu sich konstituierenden Sektion, Manuskriptkompositionen irgend einer bedeutenderen Kunstgattung (also größere Kir-

chenstücke, Sinfonien, Quartette für Streichmusik) an die Sektion einzusenden, aus denen die besten gewählt und in der nächsten allgemeinen Versammlung zu öffentlicher Aufführung kommen — oder auf die sonst übliche Weise einer Preisausschreibung oder sonstwie.

Dies, lieber Freund, sind meine Anträge; bringen Sie sie nun zur Sprache und machen Sie sie zu Ihren eigenen Motiven oder sonst daraus, was Sie wollen."

Das zur Charakterisierung eines unserer größten Musikpolitiker — fast hundert Jahre vor der nationalen Revolution.

Lücken in der Vorbildung zum staatlich geprüften Musiklehrer.

Von W. Betzinger, Heidelberg.

Die folgenden Ausführungen stützen sich auf eine jahrelange Erfahrung und auf vielfache Bestätigung durch Schüler, die selbst die genannten Lücken empfanden oder wenigstens sie erkannten, sobald sie darauf hingewiesen worden waren. Ich glaube daher hier Anregungen zu geben, die in der Musikpädagogik Beachtung verdienten.

1. Angewandte, „praktische" Harmonielehre. Es besteht die Neigung, viel zu sehr nur in Form von schriftlichen Darstellungen zu lehren; die Harmonisation am Klavier wird vernachläßigt. Dadurch kommt es zu einem gänzlichen Mangel an lebendiger Harmonievorstellung; daß selbst begabte Schüler nicht einmal ein einfaches Lied oder einen Choral instinktiv harmonisch zu erfassen, daß Seminaristen, die schon 2—3 Jahre sich in der Berufsausbildung befinden, nicht das allgemein bekannte Deutschlandlied, ja ein Kinderlied zu harmonisieren vermögen, leitet sich aus diesem Übelstand her. Es muß systematisch die Harmonisierung gegebener, später auch selbst zu erfindender Melodien von den leichtesten Anfängen an bis zur Harmonik etwa eines Reger, Pfitzner geübt werden. Der Ausgangspunkt hierfür ist am besten das Volkslied. (Die meist nur schriftlich ausgeführten Übungen beschränken sich auch viel zu sehr auf Choräle, als ob die typische Choral-Harmonik die einzige wäre, die unsere Musik kenne!) Hier muß zunächst klargelegt werden, daß sich die Harmonik eines Volksliedes von derjenigen eines Chorals unterscheidet; der an die Choralharmonik gewöhnte, an ihr allein gebildete Schüler hat meist vor allem kein Gefühl für die Verteilung der Akkordfortschreitung in rhythmischer Beziehung; er empfindet nicht, daß beim Volkslied und aller verwandten Musik der Akkordwechsel nur auf rhythmisch betonten Taktteilen eintritt, alles dazwischen Liegende rein melodische Durchgangsbildungen darstellt. Es muß gezeigt werden, daß die Harmonik des Volksliedes sich fast immer auf Tonika und die beiden Dominanten beschränkt, daß die Nebenstufen nur als Vertreter jener, darum mit Vorliebe in Sextakkord-Stellung verwendet werden (Verdopplung des Baßtons, der scheinbaren Terz!), daß Ausweichungen meist nur in die Dominante oder Parallele vorkommen usw. Der Prüfstein bei allem Harmonie-Unterricht ist die Transposition: Was erfaßt ist, gelingt in jeder Tonart, was in anderer Tonart nicht gelingt, ist nicht erfaßt! Wie beschämend ist es doch, wenn ein Examenskandidat nicht einmal das Deutschlandlied in jeder Tonart zu spielen vermag!

Weiterhin sind allmählich schwerere Aufgaben zu stellen: Melodien mit reicherer Harmonik, auch selbst zu erfindende, bis zur richtigen Improvisation kleiner Sätze in Liedformen verschiedener Gestaltung. Hier haben wir die direkte Vorstufe zur Kompositionslehre erreicht, aber schon für die Ausbildung des beim meist üblichen Unterricht eher unterdrückten als geförderten Harmonie-Instinkts und des Formgefühls sind diese Übungen sehr wichtig, ganz zu schweigen von ihrer hohen musikpsychologischen Bedeutung. Selbstverständlich muß beim Improvisieren ein formloses „Drauf-los" vermieden werden; man richte sich nach den bekannten Gesetzen des elementaren Formaufbaues. (Vergl. G. Wehle „Die Kunst der Improvisation".) Beim Klassen-Unterricht haben stets die Mitschüler die Kontrolle auszuüben, auch Aufgaben zu erfinden; der Lehrer greift nur ein, wo jene versagen. Es muß und es kann soweit kommen, daß ein Schüler ein Thema gibt, über das ein anderer ein Lied, ein Menuett, ein Charakterstück Schumannscher Art improvisiert. Gegenseitige Anregung und Anspornung! Auch streng-kontrapunktische Formen bis zur Fuge einzubeziehen, wird nur mit den Begabtesten möglich sein; immerhin kann ein weniger strenger, mehr präludienartiger Satz mit der Zeit

auch von weniger Begabten improvisiert werden. Wertvolle Einfälle können dann auch schriftlich festgehalten und genauer ausgearbeitet werden.

Wo wird solcher Unterricht in Harmonielehre betrieben? Ich habe immer nur von Kadenzen, Modulationen und Generalbaß-Spiel am Klavier erzählen hören. — Beim Generalbaß-Spiel vermiße ich sehr die Heranziehung der wirklichen Literatur; meistens werden fast nur Übungsaufgaben aus Harmonielehrbüchern verwendet. Soll der Schüler dann eine Arie, ein Rezitativ oder nur einen Choral aus einer Kantate, vielleicht gar einmal ein Instrumental-Konzert aus der Generalbaßzeit begleiten, so versagt er. Viel zu wenig wird die ausgezeichnete Generalbaß-Schule von H. Keller benutzt, auch ältere Werke wie Mattheson, Heinichen wären heranzuziehen. Auch hier ist die Transposition der Prüfstein, eine Aufgabe, die etwa in D steht, hat sofort auch in Des und dann auf einer ganz anderen Stufe ausgeführt zu werden.

Selbstverständlich sollten auch Nichtseminaristen, die Begabung und Interesse haben, an solchem Unterricht in der „praktischen" Harmonielehre und Improvisation sich beteiligen.

2. Literatur-Kenntnis: Hier pflegt es ganz schlimm auszusehen! Daß viele Anstalten keine genügende Bibliothek besitzen, bedeutet keine völlige Entschuldigung, es mangelt meist vor allem daran, den Schülern einen durchdachten systematischen Überblick zu geben. Läßt es sich verantworten, wenn ein Examens-Kandidat nicht einmal die Literatur über sein eigenes Instrument, über die dafür geschriebenen Kompositionswerke kennt, wenn er nicht weiß, daß es Gesamtausgaben, Denkmälerbände, Jahrbücher wie das Bachjahrbuch und analoge Veröffentlichungen, Werke über den Instrumentenbau, die Notenschrift usw. gibt, wenn er die Biographien auch nur der wichtigsten deutschen Meister ebensowenig zu nennen vermag, wie den Inhalt ihrer eigenen Schriften? Was tut der spätere staatlich geprüfte Musiklehrer, wenn ihn ein intelligenter und interessierter Schüler nach solchen Dingen fragt?

Es müssen systematisch genannt und besprochen werden: Lexika, auch ältere (seit wann gibt es solche?); das Handbuch der Musikliteratur von A. Abert, das auch die bescheidenste Anstalts-Bibliothek besitzen muß; die wichtigsten Musikzeitungen (welche waren die ersten?); die wichtigsten Sammelveröffentlichungen wie diejenigen der internationalen Musikgesellschaft, das Peters-Jahrbuch usw., Gesamtausgaben (von welchen Meistern liegen sie vor?), Denkmälerbände, auch ausländische; die allgemeinen Musikgeschichten, die lokalen; Werke über einzelne Instrumente und Kompositionsformen (nicht nur Klaviermusik!), Geschichte der Notenschrift, der Musiktheorie; Musikgeschichte in Beispielen; Biographien der deutschen Meister wenigstens ab Bach und Händel; Schriften eines Schumann, Weber, Wagner usw., die Hauptwerke der Akustik und Tonpsychologie wie Helmholtz, Stumpf, diejenigen der Ästhetik und vieles andere. Daß nicht alle diese Werke durchgelesen werden können, ist selbstverständlich, aber sie müssen wenigstens ihrem Inhalt nach bekannt sein.

Beim Studium der Musikgeschichte werden die ausgezeichneten „Tabellen zur Musikgeschichte" von A. Schering viel zu wenig benutzt und gerade sie sind ein Mittel zur Beseitigung eines Übelstandes, den ich auch immer und immer wieder feststellen muß: Die Betrachtung der Musikgeschichte erfolgt gänzlich losgelöst von der allgemeinen Welt- und Kulturgeschichte, es fehlt in dieser Hinsicht jeder Zusammenhang; das Wenige, was der Schulunterricht an Kulturgeschichts-Kenntnissen vermittelt hatte (hier meist zu sehr Kriegs-Geschichte!) ist zum Teil bereits vergessen und die kleineren Musikgeschichts-Repetiterien, die in der Hauptsache verwendet werden, bringen keine Darstellung der Musikgeschichte als Teilerscheinung der Kulturgeschichte zustande, was man von ihnen ja auch nicht verlangen kann. Scherings Tabellen, die in Form von parallel laufenden Stichwort-Darstellungen eine sehr glückliche Lösung dieser Aufgabe bedeuten, muß jeder Seminarist durchgearbeitet haben. (Ich verweise hier noch auf Fr. Dietrich, „Musik und Zeit", und auf einen eigenen Aufsatz „Der Stilwandel der Musik im Lichte der Kulturentwicklung", der in der Zeitschrift „Die geistige Arbeit", Berlin, erscheint.)

Um auch für die Gegenwart selbst eine solche Synthese herauszustellen müßte an jeder Musiklehranstalt außer den Musikzeitungen wenigstens eine gute allgemeine Kunstzeitung aufliegen; ich nenne: „Die Kunst" (Bruckmann A.G. München); „Das Pantheon" (Bruckmann

A. G. München); „Das Bild", Monatsschrift für das deutsche Kunstschaffen in Vergangenheit und Gegenwart (C. F. Müller, Karlsruhe), sämtlich mit vorzüglichen Abbildungen.

3. Nicht- oder halbverstandene Worte und Begriffe. Auf Schritt und Tritt begegnet man ihnen; die Schüler selbst merken oft gar nicht, daß sie eine Menge von Fachausdrücken aus den Gebieten der speziellen Musiktheorie sowohl, als auch aus denjenigen der Philosophie, Psychologie, Akustik und anderen, die Musiktheorie berührenden Disziplinen im Munde führen, ohne ihren Sinn zu kennen. Und das ist nicht nur deshalb schlimm, weil dann einzelne Punkte eines zusammenhängenden Ganzen unverstanden bleiben, sondern weil die nicht oder nur halbverstandenen Begriffe auch Dasjenige gefährden, was an sich verstanden und im Gedächtnis verankert wäre. Zwei kleine Beispiele: Eine Schülerin, die bereits drei Jahre lang das Seminar des Konservatoriums in einer Universitätsstadt besucht hat, wird von mir gefragt, was Chromatik bedeute; sie stammelt ein paar konfuse Worte von „Halbtonschritt"; ich frage, ob jeder Halbtonschritt chromatisch sei; keine Antwort; ich frage nach der buchstäblichen Übersetzung des Wortes Chroma, sie ist unbekannt; ich nenne die Übersetzung „Farbe", sofort fällt die Schülerin wahrhaft erlöst ein: „Ach ja, das ist die Klangfarbe!" Es war ihr dann etwas völlig Neues, als sie hörte, daß ein Halbtonschritt, der durch „Umfärbung" derselben Tonstufe (f—fis) geschieht, chromatisch, ein solcher, der in der normalen Skala enthalten ist (h—c) diatonisch gewertet wird. Beim Wort „Diatonik" sehe ich den mir bekannten unsicheren Gesichtsausdruck wieder; ich frage also auch nach der Bedeutung dieses Wortes; Antwort: „Das Natürliche"; die Übersetzung ist wieder unbekannt, ebenso die Anwendung des Begriffes auf Skalen (und aus diesen gebildete Tonarten), die zweierlei Tonschritte (Ganz- und Halbton) enthalten. Dabei werden doch diese Worte täglich verwendet! Der Lehrer muß streng verlangen, daß jeder Schüler frägt, wenn er ihm nicht bekannte Worte hört; es dürfen niemals auch nur unvollkommen verstandene Begriffe geduldet werden.

4. Erklärungsfähigkeit. Oft mußte ich beobachten, daß Schüler, deren Wissen gar nicht gering war, die auch in den theoretischen Fächern glatt durchweg Gutes leisteten, wenig oder gar nicht befähigt waren, irgend eine gestellte Frage so zu beantworten, daß ein noch nicht Bescheid-Wissender oder gar ein mit halben und verworrenen Kenntnissen Ausgestatteter sie verstehen konnte. Hierauf wird nach meiner Überzeugung vonseiten der Lehrkräfte durchweg viel zu wenig geachtet. Es muß der Schüler hier zu einer strengen Selbstkontrolle erzogen werden; nur was er präzis zu erklären vermag, darf er als beherrscht betrachten! Also sind stets Fragen zu stellen wie: „Erklären Sie uns den Begriff ‚Auffassungsdissonanz'. Wie stellen Sie einem Schüler die stilistische Entwicklung der Orchestersymphonie von Haydn bis zu Bruckner dar? Wie erklären Sie die Entstehung von Schwebungen? Machen Sie uns an Hand eines Beispieles den Unterschied zwischen Perzeption und Apperzeption klar!" usf. Durch Aufgabe größerer Referate wird der Schüler am besten zur Selbständigkeit im weiteren Sinne erzogen, durch kritische Besprechung neuer Werke auch zur eigenen Urteilsfähigkeit. Denn das muß ja doch das letzte Ziel jedes wertvollen Unterrichtes sein: Den Lehrer selbst mit der Zeit entbehrlich zu machen.

Die ZFM im Musikseminar.*)

Sehr geehrter Verlag!

Im Namen der Musikgeschichtsklasse des staatl. anerk. Musikseminars Schüngeler zu Hagen i. W. (Musikgeschichte: Frl. Br. Behler-Hagen) möchte ich Ihnen mitteilen, daß wir regelmäßig Zeitschriften durchsprechen. In erster Linie greifen wir Aufsätze heraus, in denen musikerzieherische Fragen behandelt werden. Am liebsten lesen wir die ZFM.

Wir nehmen an, daß es Sie interessieren wird, welchen Anklang die ZFM bei uns, dem Nachwuchs, findet. Wir gestatten uns daher, Ihnen anbei in knapper Form unsere Stellung-

*) Wir veröffentlichen diesen uns im Jahre 1934 bereits zugegangenen Brief in diesem Heft der „Musikstudenten", um zu zeigen, wie ernsthaft schon lange um die Probleme des Wiederaufstiegs unserer deutschen Musik auch in den Kreisen unserer jungen Generation gerungen wird. B.

nahme zu verschiedenen gemeinsam durchgearbeiteten Aufsätzen der letzten Nummern der ZFM zu übersenden.

Heil Hitler!

Hagen, 26. 11. 1934.

Musikgeschichtsklasse
des Seminars Schüngeler.
I. A.: Gerda Pelz.

Septemberheft 1934.

Peter Raabe: Musikerziehung im Dritten Reich.

Von allen musikerzieherischen Aufsätzen, die heute veröffentlicht werden, hat uns der von Peter Raabe am meisten interessiert. Er behandelt die Frage sehr aktuell, indem er sich nicht, wie alle Übrigen bisher an die deutschen Eltern wendet, sondern in erster Linie an die höchste Instanz, die Regierung. Er sagt ihr nicht nur, wo die gefährlichen Hemmungen für eine ausgeglichene Erziehung der deutschen Jugend liegen, nämlich in der Überbelastung der Kinder durch Jugendorganisationen, sondern warnt dringend alle maßgebenden Volkserzieher, die verantwortlich sind für die Aufrichtung des Dritten Reiches durch eine ausgeglichene Erziehung der Jugend, vor Vernachlässigung der künstlerischen bzw. Musikausbildung. Denn beide Erziehungsgebiete, das politische wie das künstlerische, müssen gleichzeitig begonnen und fortgesetzt werden, um den typischen Charakter des deutschen Menschen zu bilden.

In zweiter Linie spricht Raabe als Mitträger der deutschen Kultur, wenn er vor der Überbetonung der politischen Erziehung warnt, durch die die künstlerische zurücktreten muß, da sonst eine Kulturlücke eintritt, die nicht auszufüllen ist.

Die Ausführungen Raabes erweisen sich als durchaus überzeugend für jeden Musikpädagogen und Musikfreund, weil er zum Schluß seiner scharfen Kritik sehr klar über die Aufgabenkreise des Privatmusik- und Schulmusikunterrichts spricht. Beide Gebiete haben ein anderes Ziel zu verfolgen; der Privatmusikunterricht habe schaffende Musiker heranzubilden, der Schulmusikunterricht den guten Hörer. Ganz besonders betont er die Wichtigkeit beider Unterrichtsgebiete, da der national erzogene gute Musiker machtlos ist ohne Hörer und der deutsche Hörer ebenso machtlos ohne Musiker.

Für die Durchsprache des Oktoberheftes 1934 hatten wir nicht genügend Zeit, da wir uns mit anderem Stoff beschäftigen mußten (das Staatsexamen fiel in den Oktober).

Novemberheft 1934. Im Gegensatz zum Septemberheft, mit dem wir nicht in allem übereinstimmten, konnten wir alle durchgesprochenen Aufsätze des Novemberheftes bejahen.

W. Zentner: Elly Ney.

Zentners feinsinnige Würdigung der Künstlerpersönlichkeit Elly Ney wurde für uns geradezu vorbildlich, da sie unter bewußtem Verzicht auf oberflächliche Schlagworte geschrieben war und der Verf. somit einen tieferen Einblick in das Wesen Elly Ney's als Künstlerin und auch als Mensch geben konnte. Besonders wertvoll für uns der Hinweis, daß auch E. N. sich als Mittlerin fühlt, ihren Lebensaufgaben einen kultischen Sinn gibt („Dienen-Wollen, Dienen-Müssen") und dadurch vor jeglicher Veräußerlichung bewahrt geblieben ist.

C. A. Martienssen: Edwin Fischer.

Aus dem gleichen Grunde wurde uns dieser Aufsatz wertvoll. Namentlich der Abschnitt auf S. 1109, der mit den Worten beginnt: „Aber alles Studieren schafft es, alles Talent, aller Fleiß nicht allein, wenn nicht das ganze Leben danach eingestellt ist, Mittler großer Gedanken und Empfindungen zu werden."

F. Rühlmann: Aufbau von Musikerschulen in Deutschland.

Wir sind erfreut, daß durch diese Berufsschulen (wenn ihre Einrichtung verwirklicht wird)
1. die Qualität des Orchesterspiels in Zukunft gesichert wird,
2. eine Möglichkeit geschaffen wird, auch dem unbemittelten begabten Volksschüler eine gute Fach- und Allgemeinbildung geben zu können.

Andererſeits vermiſſen wir die genauere Behandlung der Frage nach der praktiſchen Durchführung hin. (Freiſtellen allein genügen nicht. Wie ſollen unbemittelte Schüler von auswärts ihren Lebensunterhalt während des Aufenthalts in der Schulſtadt beſtreiten?)

Wir fürchten deshalb, daß die Vorſchläge nicht verwirklicht werden könnten.

F. Oberborbeck: Schulmuſikerziehung und Privatmuſikunterricht.

Die Ausführungen fanden unſere uneingeſchränkte Zuſtimmung:

1. weil ſie objektiv und klar der Wirklichkeit ins Auge ſehen und die Notlage der Privatmuſiklehrer nicht nur auf die dienſtliche Beanſpruchung unſerer Jugend durch HJ zurückführen, ſondern auf das Mißverhältnis im Angebot einſeitig inſtrumental ausgebildeter Privatmuſiklehrer und der geringen Nachfrage nach Unterricht eines ſchwer ſpielbaren Inſtruments.
2. weil die zeitgemäße Forderung ausgeſprochen wird, die Ausbildung zu erweitern unter Einbeziehung der Vorbereitung zum Chorleiter der Kirchenmuſik, auf jeden Fall aber unter Berückſichtigung der dringendſten Gegenwartsaufgabe des Jugend-Muſikerziehers: Sing- und Spielſcharen leiten zu können.

Ein Wiener Vorläufer des Duplexklaviers.

Mit einem neuaufgefundenen Brief von Franz Liſzt, mitgeteilt von Willi Reich.

Die berühmte Wiener Klavierfabrik Böſendorfer feierte im Herbſte 1928 ihre Centenarfeier. Anläßlich dieſer fand eine Ausſtellung ſtatt in der eine Reihe merkwürdiger Klaviere gezeigt wurde, die der kunſtreichen Werkſtatt Böſendorfers entſtammten. Unter dieſen befand ſich auch ein aus dem Jahre 1884 ſtammender Flügel, der die Eigenſchaft zeigte, daß beim Gebrauch eines beſonderen Pedals zu jedem Ton die untere Oktave miterklang Der Mechanismus, der dieſen Effekt hervorbrachte, war äußerſt einfach und ſinnreich. Mit jeder Taſte korreſpondierten vier Saiten, von denen die vierte um eine Oktav tiefer geſtimmt war als der Grundton. Alle dieſe um eine Oktav tiefer geſtimmten Saiten hatten eine gemeinſame Dämpfung, welche eben durch jenes beſondere Pedal aufgehoben wurde. Da ich mich weiter für die Sache intereſſierte, teilte mir der jetzige Inhaber der Firma Herr Kommerzialrat Carl Hutterſtraßer mit, daß ſich Ludwig Böſendorfer ſeinerzeit an Franz Liſzt gewandt hatte, mit der Bitte dem neuen Inſtrument einen paſſenden Namen zu geben. Herr Hutterſtraßer geſtattete mir liebenswürdigſt den nachfolgenden Antwortbrief Franz Liſzts zu veröffentlichen:

Franz Liſzt an Ludwig Böſendorfer.

Hochgeehrter Herr!

Sie haben einen glücklichen Griff gethan: das Pedal, mittelſt welchen die Octavierung aller Töne des Pianoforte leicht zu beſtellen. Dadurch Vermehrung des Klanges und die Wirkung, ſelbſt bei den zarten Stellen günſtig anzuwenden. Längſt wünſchte ich ſolche Errungenſchaft und danke Ihnen, ſie vortrefflich getroffen zu haben. Deren Verbreitung in allen Landen ſcheint mir geſichert. Nennen wir ſie in deutſcher Sprache „Clavier mit octavierendem Pedal". Franzöſiſch kürzer, „Piano Octavier".

Engliſch und italieniſch werden ſich die Benennungen leicht finden.

hochachtungsvoll

ergeben

22. April, 84, Wien. F. Liſzt.

Bekanntlich hat Liſzt ſchon am Beginn ſeiner Laufbahn in der „Revue et Gazette Musicale" du 11 février 1828 die weitere Entwicklung des Klavierbaus in folgender prophetiſcher Weiſe vorausgeſagt: „Le piano étend de plus en plus sa puissance assimilatrice. Nous faisons des arpèges comme la harpe, des notes prolongées comme les instruments à vent, des staccato et mille autres passages qui jadis semblaient l'apanage spécial de tel ou tel instrument. De nouveaux progrès prochainement entrevus dans la fabrication des pianos nous donneront indubitablement les différences de sonorité qui nous manquent encore. Les pianos avec pédale basse, témoignent d'un besoin généralement senti d'extension. Le clavier expressif des orgues conduira naturellement à la création de pianos à deux ou trois claviers, qui achèveront sa conquète pacifique."

Es hat Liſzt gewiß merkwürdig berührt an ſeinem Lebensabend die Worte ſeiner Jugend durch das Böſendorfer-Klavier wenigſtens teilweiſe erfüllt zu ſehen, vollſtändig realiſiert wurden ſie allerdings erſt in der jüngſten Zeit durch die geniale Konſtruktion von Moor - Pleyel, welche nicht nur das nach oben oktavierende Pedal, ſondern auch die von Liſzt gewünſchte zweite Klaviatur brachte und damit der modernen Pianiſtik vollkommen neue Wege öffnete.

Die Matthäuspaſſion ohne Cembalo?

Von Fritz Müller, Chemnitz.

Im Auguſtheft 1935 der ZFM hatte ich mich gegen Prof. Dr. Scherings Behauptung gewendet, Bach habe in der Kirche das Cembalo nicht benutzt. Nun ſteht im Dezemberheft eine ausführliche Beſprechung von Prof. Dr. Schneiders Neuausgabe der Matthäuspaſſion. Darin ſind aus dem Vorwort die Stellen wörtlich angeführt, die ſich gegen das Cembalo wenden. Ich ſehe mich daher veranlaßt, die erwähnte Arbeit um ein paar Bemerkungen über das Cembalo in der Matthäuspaſſion zu ergänzen.

Tatſächlich ſind zwei Orgelſtimmen vorhanden, während es nur für den 2. Chor eine Cembaloſtimme gibt. Die Folgerungen, die Dr. Schneider hieraus zieht, halte ich für falſch. Das Cembalo des 2. Chores ſollte nicht die Orgel erſetzen, ſondern es hatte nur einige Nummern zu begleiten.

Selbſtverſtändlich befand ſich auch im erſten Chor ein Cembalo. Dort ſaß Bach und leitete von dieſem Inſtrument aus das Ganze. Er nahm dazu die Partitur. Die von Dr. Schneider zu ſeiner Neuausgabe verwendete Reinſchrift iſt ein ſorgfältig hergeſtelltes Direktionsexemplar. So ſparſam der Meiſter mit dem Papier umging, ſo hat er doch die Nummern, die er auf dem Cembalo begleitete, ſo angeordnet, daß alles Umwenden mitten im Stück vermieden wird. Wir haben alſo hier zugleich die Cembaloſtimme des 1. Chores vor uns!

In dieſer Partitur iſt auch oft zu Beginn jeder Nummer angegeben, welche Inſtrumente und Singſtimmen mitwirken, und welchem Chor dieſe Kräfte angehören. Alle Selbſtverſtändlichkeiten ſind hierbei vermieden. So fehlt die Angabe eines Generalbaßinſtrumentes in ſämtlichen Chorälen und Chören, wie auch in den meiſten Rezitativen und bei mehreren Arien. Das ſind die Fälle, in denen Klarheit darüber herrſchte, daß hier die Orgel, dort das Cembalo zu begleiten hat.

Einige Nummern aber enthalten beſondere Vorſchriften.

Nr. 25. Rez. „O Schmerz ...“: Il Coro 1., a due Fiauti, due Ob. da caccia, T. (Tenor) e Cont.
Nr. 40. Rec. „Mein Jeſus ſchweigt ...“: due Hautbois e Tenore con Organo 2 di Chori.
Nr. 41. Aria „Geduld, Geduld ...“: Tenore, Violoncello e Organo 2 di Chori.
Nr. 51. Aria „Gebt mir meinen Jeſum ...“: ... Basso e Cont. 2 di Chori.
Nr. 57. Rec. „Er hat uns Allen ...“: ... Sopr. e Org. 1. Chori.
Nr. 58. Aria „Aus Liebe ...“: ... Soprano e senza Org.
Nr. 60. Rec. „Erbarm es Gott ...“: ... Alto e Org. 2 di Chori.
Nr. 61. Aria „Können Tränen ...“: ... e Cont. 2 di Chori.
Nr. 65. Rec. „Ja! freilich ...“: ... Basso e Cont. 1 mi Chori.
Nr. 66. Aria „Komm, ſüßes Kreuz ...“: ... Basso e Cont. 1 mi Chori.
Nr. 69. Rec. „Ach Golgatha ...“: ... Alto e Cont. 1. Chori.
Nr. 70. Aria „Sehet, ſehet ...“: ... e Cont. 1. Chori ...“.
Nr. 74. Rec. „Am Abend ...“: ... Basso e Cont. 1. Chori.
Nr. 75. Aria „Mache dich ...“: ... e Cont. 1. Ch.
Nr. 77. Rec. „Nun iſt der Herr ...“: Violini, e Viola, S. A., F. e B. con Cont. 1 mi Chori. Tutti gli Stromenti e Voci 2 di Chori.

Dieſe Bemerkungen hat Dr. Schneider gewiſſenhaft in ſeine Neuausgabe aufgenommen, ſie aber, ganz gleich, ob es „Org.“ oder „Cont.“ heißt, durch eigene Zutaten folgender Art ergänzt: „Cont. Org. 1.“

Wir unterſuchen, warum Bach in den 15 Beiſpielen überhaupt das Generalbaßinſtrument andeutet, und was ihn veranlaßt, zwiſchen „Org.“ und „Cont.“ zu unterſcheiden.

Nr. 57 müßte nach allgemeinem Brauch als Rezitativ auf dem Cembalo zu begleiten ſein. Dem Meiſter aber paßt zu den beiden Jagdoboen das ſilberne Kniſpeln nicht recht; und er verlangt ausdrücklich die Mitwirkung der Orgel. In der folgenden Arie gebietet er ihr zu ſchweigen. — Bei Nr. 25 liegt der Gedanke nahe, den Blockflöten und Jagdoboen die Orgel beizugeſellen. Sie würde aber die Sechzehntel im Baß, die auf demſelben Tone wiederholt werden, verwiſchen. — In Nr. 70 iſt es von eigenartiger Wirkung, wenn zu den ſcharf punktierten Geißelrhythmen der Streicher die — beſonders vorgeſchriebene — Orgel lange Akkorde leiſe aushält. Wenn aber dann in der Arie der Baß einen ähnlichen Rhythmus aufnimmt, dann ſtört die Orgel. Sie würde auch in Nr. 65 und 66 die reichbewegten Figuren der Gambe übertönen, wie zu dem Gezupf des Violoncells in Nr. 59 nur eine ſchnell verhallende Akkordbegleitung paßt.

Aus dieſen Proben geht hervor, daß dort, wo „Cont.“ ſteht, die Orgel als Generalbaßinſtrument ſchlecht am Platz iſt. Alſo kann nur das Cembalo gemeint ſein, wobei natürlich der Baß von einem Streichinſtrument nachzuziehen iſt. Nebenbei ſei bemerkt, daß der im erſten Chore ſtehende Kielflügel mehrmals beſonders erwähnt wird!

Aus Vorſtehenden ergibt ſich alſo: Es iſt nicht im Sinne Bachs, die Matthäuspaſſion ohne Cembalo aufzuführen. Will man des Meiſters Willen reſtlos erfüllen, ſo gehört auch in den zweiten Chor ein Cembalo!

MUSIKBERICHTE

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

E. Th. A. Hoffmann: „Aurora“, bearb. von Lukas Böttcher (Urſendung) Reichsſender München.

Marc André Souchay: „Die Stuttgarter Hutzelmännchen“, Oper, (Württembergiſches Staatstheater, 1. 12.)

G. Verdi: „Maskenball“ in der Faſſung des Jahres 1858 (Kopenhagen).

Emil Hullebroeck: „Het Meisje van Zaventem“, komiſche Oper, Text von Henri Caſpeele (Antwerpen).

Konzertwerke:

Wilhelm Maler: „Der ewige Strom“, Oratorium, (Eſſen 10. 12.).

Artur Piechler: „Partita für Orcheſter in D“, (Frankfurt a. M.).

C. M. v. Weber: „Klarinettenkonzert D-dur opus 74“, bearb. f. Cello, (Baden-Baden, Caſpar Caſſado).

Erwin Zillinger: „Menſch und Schickſal“, Oratorium (unter Johannes Röder, Flensburg).

Hermann Ernſt Koch: „Drei geiſtliche Geſänge“ f. mittlere Singſtimme und Orgel, und „Fantaſie in F“ für Orgel (Karl Hoyer, 1. Dez. 35 mit Fr. W. Härtel als Soliſt).

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Muſſorgsky: „Boris Godunoff“, Urfaſſung (Hamburger Staatsoper 22. 1. 36).

Werner Egk: „Ballett“ (Duisburg).

Paul Strüver: „Skandal um Grabbe“, Heitere Oper (Duisburg).

Konzertwerke:

Helmut Meyer v. Bremen: „Sonnenthema und Variationen“ für Sopranſolo, Chor und Orcheſter. (3. Jan. Gera).

Camillo Hildebrand: „Feierliche Nacht“ und „Notturno“ nach Texten von Karl Bröger (Berlin, Lehrergeſangverein).

Otto Siegl: „Zweites Liederwerk“ für Soloſopran, Chor, Streicher und Klavier (Januar, Kölner Bach-Verein, Leit. Prof. Boell).

Pariſer Ur- bzw. Erſtaufführungen.

(Oſtern bis Weihnachten 1935.)

J. Ibert: Konzert für Saxophon, UA.
F. Lazar: Concerto di camera, UA.
Miholovici: Divertissements, UA.
Caſadeſus: Flötenſonate, UA.
Leſur: Suite française für Klavier, UA.
Guy Ropartz: 4. Streichquartett, UA.
Bourguignon: Vier Serenaden, UA.
Tſchaikowſky: 3 Szenen aus „Mazeppa“.
Alfano: Arie aus „Sakuntala“.
Delannoy: Arie „Reprise“, UA.
Karjinſky: f. Streichquarett, UA.
Marcello-Ikonomon: Concerto.
Françaix: Cellokonzert, UA.
Martucci: Klavierkonzert.
Maurice Meyer: Streichquartett.
A. Tansmann: 6 Songs, UA.
Delannoy: Chansons hongroises.

J. Françaix: Quintette, UA.
Fl. Schmitt: Suite en rocaille, UA.
Malipiero: Klavierquintett.
Loucheur: 3 Duos, UA.
H. Schütz: Exultavit cor meum in Domino für Cembalo, Viola di gamba und 2 Violinen.
H. Gal: Sarabande et Gigue, UA.
P. A. Pisk: Valce et Polka, UA.
Rinaldini, J. Marx, Kornaulth, A. Berg u. Wellesz: Lieder.
Kanitz: „Sonate en danse", UA.
Debussy: „Epigraphes antique.", UA.
Hindemith: „Mathis der Maler", „Konzertmusik" für Bratsche.
Santoliquido: Streichquartett, UA.
Castelnuovo-Tedesco: Sonatine.
Petrassi: Aria, Prelude et Finale.
Rieti: Allegretto scherzando f. Orchester.
A. Roussel: 4. Symphonie, UA.
Busser: Chansons perpetuelles.
Pierné: „Viennoise" für Orchester, UA.
Cherubini: Symphonie D-dur.
Fl. Schmidt: In memoriam, UA.
Ozawa: Symphonie, UA.
Vellones: Saxophonkonzert, UA.
Tscherepnin: „Festmusik", UA.
Mozart: Serenata notturna.
Hartmann: Symphonie, UA. A. v. R.

MUSIKFESTE UND TAGUNGEN

FELIX DRAESEKE-FEIER-WOCHE DER STADT DRESDEN.

Von Gerhard Göhler, Dresden.

Nachdem man zum 100. Geburtstag Felix Draesekes am 7. Oktober 1935 seiner Geburtsstadt Coburg den Vorrang in der Veranstaltung einer Draeseke-Feier gelassen hatte, veranstaltete in der Woche vom 16. bis zum 24. November 1935 die Stadt Dresden, Wahlheimat und pädagogischer Wirkungskreis des Gefeierten eine groß angelegte Felix Draeseke-Feier-Woche. Die Förderung der Veranstaltung hatte neben der Stadt Dresden niemand geringerer als der Präsident der Reichsmusikkammer, Dr. Peter Raabe, übernommen, der selbst ein Sinfonie-Konzert der Dresdner Philharmonie dirigierte.

Es ist gewiß ein Zufall, daß das heutige musikalische Dresden den Präsidenten der Reichsmusikkammer gerade als Vorkämpfer Draesekes erstmals in seinen Mauern begrüßen durfte, aber der „Zufall" ist mehr als das: er hat symptomatische Bedeutung und ist den vielen, lange Zeit „stili und ein wenig außenseitig" genannten Verehrern und Freunden Draesekescher Kunst eine Bestätigung und Gewähr, daß sich in diesen Tagen, Wochen und Monaten sehr vieles zum Besseren von Künstlern gewandt hat, um deren Geltung in mancher Zeit nur an wenigen Stellen — zu einem gut Teil in diesen Blättern — gestritten wurde.

Die Leser der ZFM sind wohl vertraut mit Wesen und Werk des Künstlers und Draeseke, der, unerbittlich in seinen künstlerischen Forderungen, deutsch im Fühlen, Denken und Schaffen, zu den Musikern zählt, die eine frühere Zeit nicht verstehen wollte und vielleicht nicht verstehen konnte, und der doch selbst zeitlebens das unerschütterliche Bewußtsein in sich trug, „daß seine Stunde kommen werde". Daß seine Zeit nun gekommen ist, daß sie gekommen ist, weil willige, gläubige, künstlerische Menschen das Volk und die Zeit für die Kunst Draesekes reif gemacht haben, erfüllt das künstlerisch junge Deutschland mit berechtigtem Stolz, denn es ist wert, die Wiedergeburt seiner konsequentesten Streiter schaffend und aufnehmend zu erleben.

Der Querschnitt durch das künstlerische Schaffen von Felix Draeseke, den die Dresdner Festtage gaben, hatte zwei recht empfindsame Lücken: einmal kam, von dem Vorspiel zur Oper „Gudrun" abgesehen, der Dramatiker Draeseke überhaupt nicht zu Wort (die Aufführung seiner Oper „Herrat" ist allerdings in Aussicht gestellt) und es blieb außerdem die Wiedergabe des Mysteriums „Christus" fragmentarisch durch den Ausfall des zweiten Oratoriums; bei einigem guten Willen hätte sich dafür eine Möglichkeit finden lassen — vielmehr, man hätte sie finden müssen.

Was zwei Orchesterkonzerte, ein Kammermusikkonzert des Tonkünstlervereins, eine Vesper des Kreuzchors und die erwähnten Aufführungen des ersten und dritten Teils des Mysteriums „Christus" Kenner und Nichtkenner als Ausschnitt aus dem Gesamtschaffen Draesekes vermittelten, war freilich seiner und auch der Veranstalter würdig. Karl Böhm und die Staatskapelle brachten die „Tragica" zu Gehör, die man in Dresden in Abständen einiger Jahre wiederholt aufgeführt hat; die Dresdner Philharmonie unter Dr. Peter Raabe führte die feurige und an seelischen Werten so reiche F-dur-Sinfonie und das Es-dur-Klavier-Konzert (mit Johannes Strauß als Solisten) auf und im Tonkünstlerverein kam der Komponist schönster Lieder und der großen Klavier-Sonate (gespielt von Rudolf Feigerl) zu Wort.

Im Mittelpunkt des Interesses standen die Christus-Aufführungen in der Dreikönig-Kirche, der Uraufführungsstätte des dritten Oratoriums (November 1900 unter Felix Ramoth); es ist nicht möglich, an dieser Stelle die einzelnen Mitwirkenden dieser eindrucksvollen Aufführungen zu nennen, welche der Leitung Karl Maria Pem-

baurs (Vorspiel und erstes Oratorium) und Paul van Kempens unterstanden; leider war nur Paul van Kempen sich bewußt, daß eine Festwoche zu der strichlosen Aufführung eines Werkes verpflichtet. Die Christus-Partie im dritten Teil sang Günther Baum (Berlin) mit Meisterschaft.

Ein Festakt im Dresdner Rathaus mit einem Festvortrag des Draeseke-Biographen Dr. Roeder und die Tagung der Felix-Draeseke-Gesellschaft, auf welcher offen und freimütig viele Wünsche geäußert wurden, die noch der Erfüllung harren, gaben Gelegenheit zur Erörterung grundsätzlicher Fragen. Gedenken verdient die Draeseke-Feier des Bayreuther-Bundes, die einige Wochen vor den Festtagen in würdiger Weise den Komponisten ehrte.

Überhaupt ist das hervorstechende Kennzeichen dieser Draeseke-Feiern die Liebe und Hingabe, mit der alle Beteiligten an ihre großen und schönen Aufgaben gingen. So wurde die Felix-Draeseke-Woche wirklich zu einem Fest, würdig, die Reihe der großen musikalischen Feiertage und -stunden dieses Jahres fortzusetzen und doch gegenüber diesen von ganz besonderer Art und Gewicht. Denn nicht die ehrerbietige Huldigung dreier Musiker, von denen nur Schütz noch in seiner ganzen Bedeutung begriffen werden mußte, vielmehr der Kampf um die endgültige Behauptung eines lange Verkannten waren das Kennzeichen dieser Draeseke-Feier, welches der ganzen geistigen und kulturellen Haltung unserer Zeit entspricht und zukunftverheißend dahin gewertet werden kann, daß nach der Stunde Draesekes auch die Stunde von Richard Wetz und anderer deutscher Komponisten kommen wird.

DAS 50-JÄHRIGE JUBILÄUM DES HEIDELBERGER BACH-VEREINS.

(7. und 8. Dezember.)

Von Direktor Otto Seelig, Heidelberg.

Die Gründung des Heidelberger Bachvereins im Jahre 1885 erfolgte zu einer Zeit, da das damalige Konzertleben Heidelbergs im Begriffe stand, einem sanften Ende entgegen zu dämmern und in gemütlicher Selbstzufriedenheit zu entschlummern. An die Spitze der neuerstandenen Musikgemeinde trat Philipp Wolfrum, eine geborene Kämpfer- und Führer-Natur. Dieser energische Oberfranke, aus der strengen Schule Josef Rheinbergers hervorgegangen, ergriff das Steuer des ihm von einsichtigen Männern anvertrauten Fahrzeuges, und bald zeigte es sich, wohin die Fahrt ging. Mit dem Namen des großen Thomaskantors, unter dessen Flagge man segelte, war die Hauptrichtung vorgezeichnet. Seine Werke waren den Heidelbergern bis dahin nur in recht bescheidenem Maße vermittelt worden. Jetzt galt es, diese zunächst in den Vordergrund der neuen Veranstaltungen zu stellen, und so erfolgte bald die Aufführung verschiedener Kirchenkantaten und sogar die der h-moll-Messe, eine Leistung, die für die damals noch kleinen Verhältnisse Heidelbergs eine Heldentat bedeutete. Daneben aber mußte Neuland erobert und die Aufmerksamkeit auf das Schaffen neuzeitlicher Komponisten gelenkt werden. War es zuerst Johannes Brahms, dem sich der junge Dirigent zuneigte, so trat bald an dessen Stelle die Neuromantik Franz Liszt's, Hector Berlioz' und das Werk Richard Wagners. Nicht ohne Widerstand von Seite einer konservativ eingestellten Hörerschaft gelangte die Reformbewegung Wolfrums zum Durchbruch, besonders, als er sich neben der Pflege unserer überkommenen klassischen Kunst der bahnbrechenden Musik der Neuzeit widmete und sich für die Werke des jungen Richard Strauß, und zuletzt ebenso warm für den nicht weniger umkämpften Max Reger einsetzte. Da er es jedoch in kluger Weise verstand, diese Meister persönlich des öfteren zur Vermittlung ihrer Werke nach Heidelberg zu ziehen, ja Heidelberg wiederholt zum Schauplatze glänzend verlaufender Musikfeste zu machen, so wurde schließlich nicht nur aller Widerstand besiegt, sondern der Name des Heidelberger Bachvereins und seines siegreichen Leiters stellte Heidelberg neben die Namen der anerkannten Musikstädte Deutschlands.

Der Ausbruch des Weltkrieges unterbrach, wie so viel im deutschen Kulturleben, auch den Weiteraufstieg des Heidelberger Musiklebens. Zwar hielt während der Kriegsjahre der Bachverein unter Wolfrums Leitung tapfer durch, doch bald nach dem unseligen Ende des deutschen Lebenskampfes, im Mai 1929, starb Philipp Wolfrum fern von der Heimat. Und wenn der Bachverein bis dahin in der Offensive gestanden war, so begannen jetzt die Jahre der Defensive, die Jahre des Sichbehauptenmüssens gegenüber den kulturfeindlichen Stürmen der Nachkriegszeit. Rühmend muß anerkannt werden, daß in diesen Stürmen der Nachfolger Wolfrums, sein langjähriger Assistent und Schüler, Dr. Hermann Poppen, tapfer standgehalten hat. Ihm ist es auch zu verdanken, daß wir heute das Fest eines 50jährigen Bestehens des Bachvereins in würdiger und seiner künstlerischen Tradition entsprechender Weise feiern können.

Diese Feier gestaltete sich zu einem weniger nach außen hin gerichteten, als zu einem durch inneren Aufbau und Zusammenhang bedeutsamen Kunsterlebnisse, das in dreifacher Form den Zusammenhang des Bachvereins mit Universität, Kirche und Stadt darstellte.

Eine Feierstunde in der Aula der neuen Universität wurde eingeleitet durch den 1. Satz der bekannten D-dur-Suite von J. S. Bach. Nach den

inhaltsvollen Ansprachen des derzeitigen Bachvereinsvorstandes, Dr. Weiß, des Oberbürgermeisters Dr. Meinhaus und der Festrede Prof. Dr. Frommels über „Der Bachverein im musikalischen Leben Heidelbergs", folgte die Erstaufführung der „Kantate" von Wilhelm Maler nach Gedichten von Stefan George für gemischten Chor, Solobaß und Orchester. In 7 Sätzen, teils instrumental, teils chorisch, teils solistisch gehalten, sucht der Komponist das Schicksal eines Volkes, das sich aus tiefster Erniedrigung zur „Entrückung" in ein „Meer kristallnen Glanzes" zu schildern. Die Musik, deren tiefer Ernst durchaus nicht verkannt werden soll, gehört jener Richtung an, die mit jeder Überlieferung gebrochen hat, lediglich Stimmungsmalerei anstrebt, sich dazu der sogenannten „Linearität" bedient und sie mit schonungsloser Unbekümmertheit um Wohlklang und akkordliche Urgesetze durchführt. Die melodische Erfindung steht auf primitivster Stufe. Es mag sein, daß dieser Weg einmal zu irgend einem erstrebenswerten Neuland führt, erreicht ist dieses Ziel hier jedenfalls noch nicht. In Verbindung mit der mystischen Dämmerung der George'schen Verse hinterläßt die Maler'sche Komposition bei solchen Hörern, die nicht gerne auf Arnold Schönberg'schen Pfaden wandeln, einen verworrenen und unbehaglichen Nachgeschmack. Die Aufführung unter Dr. Poppen durch den Kammerchor des Bachvereins, das Städt. Orchester und den Berliner Bassisten Günther Baum verdient bei der nicht geringen Unbequemlichkeit des Werkes volles Lob.

Am Sonntag morgen versammelten sich Kirchengemeinde und Festteilnehmer in der Peterskirche zu einem Festgottesdienste, in dessen Mitte die der Gedenkfeier angepaßte Predigt von Professor Dekan Hupfeld stand, um welche sich neben dem Gemeindegesang Orgel- und Chorwerke von Bach, J. G. Walther und Heinr. Schütz gruppierten.

Den imposanten Schlußakt des Festes bildete die gut durchgearbeitete und schwungvolle Aufführung von Bach's großer Messe unter Poppens Leitung mit dem Bachvereins-Chore, dem Städt. Orchester und den Gesangssolisten Marianne Brugger (Berlin), Traute Börner (München), Anni Bernards (Köln), Andreas Kreuchauff (München) und Günther Baum (Berlin). Der Bachverein hat mit diesen Festaufführungen aufs neue den Beweis seiner Hochkultur gegeben, und die ihm und seinem Leiter am Schlusse dargebrachten Ehrungen waren vollberechtigt.

Eine neue Zeit ist angebrochen. Das deutsche Volk hat sich nach ungeheurem Kampfe unter der Leitung seines großen Führers durchgerungen zu neuem Dasein. Auch auf kulturellem Gebiete entstehen allenthalben neue Aufgaben, neue Gestaltungen. Eine größere Verallgemeinerung unserer überkommenen und neu entstehenden Kulturgüter verlangt auch Neugestaltung der hiezu berufenen Einrichtungen. Auch der Heidelberger Bachverein wird dieser neuen Zeit und ihren Wandlungen Rechnung tragen müssen. Möge es ihm vergönnt sein, die neu an ihn herantretenden Aufgaben auf gleich ehrenvolle und weithinwirkende Weise zu lösen, wie er es in den ersten 50 Jahren seines Bestehens getan hat!

JUBILÄUM DER KÖLNER STAATL. HOCHSCHULE FÜR MUSIK.

Von Prof. Dr. Hermann Unger, stellv. Direktor der Hochschule für Musik, Köln a. R.

In den Tagen vom 29. November bis zum 1. Dezember dieses Jahres beging die Kölner Staatliche Hochschule für Musik die Feier ihres zehnjährigen Bestehens. Darüber hinaus aber darf diese Anstalt ihre eigentliche Entstehung nicht auf das Jahr 1925, sondern auf das von 1845 zurückführen. Denn damals beschloß der, als Amtsnachfolger Konradin Kreutzers als Konzert- und Operndirigent nach Köln berufene Heinrich Dorn, angesichts des Umstands, daß aus Sparsamkeitsgründen seine bühnenmusikalische Tätigkeit eingestellt wurde, sich ein neues Arbeitsgebiet zu sichern und eine Musikschule zu gründen, in deren Vorstand jeweilig ein Mitglied des Gemeinderates den Vorsitz führen solle. Als Schüler aufgenommen werden durften nur Angehörige des Rheinlandes, während die materielle Sicherung der Schule durch den Zusammenschluß kunstfreudiger Kölner Bürger geschaffen wurde. Heinrich Dorn, 1804 zu Königsberg geboren, dann in Berlin Schüler des Goethefreundes und -beraters Friedrich Zelter und des Begründers des Kölner Männergesangvereins, Bernhard Klein, wirkte von 1829 an in Leipzig als Hoftheaterkapellmeister, wo auch der junge Richard Wagner von ihm durch die Aufführung seiner Erstlings-Ouvertüre gefördert wurde, ebenso wie dessen musikalischer Antipode Robert Schumann Dorns Schüler wurde. Später ging Dorn als Theaterkapellmeister nach Riga, und sein Nachfolger wurde dort 1843, als Dorn nach Köln berufen wurde, Richard Wagner. Ehrenamtlich betreute Heinrich Dorn, der es in Köln trotz seiner norddeutschen Abstammung zum „Mitglied des Großen Rates der Karnevalsgesellschaft" brachte, und dessen sarkastisch-humorvolle Art sich in seiner anregend geschriebenen Selbstbiographie („Aus meinem Leben") kundgibt, sein Amt, unterstützt von dem Geiger Franz Hartmann. Aber beide vermochten den Rückgang der Schülerzahl nicht aufzuhalten, und als Dorn zum Nachfolger des verstorbenen Komponisten der „Lustigen Weiber von Windsor", Otto Nicolais, 1849 als Hofkapellmeister nach Berlin berufen

wurde, ſchien deren Untergang bevorzuſtehen. Doch ſeinem Kölner Amtsnachfolger Ferdinand Hiller gelang es, angeſehene und wohlhabende Kölner Bürger zu namhaften Spenden zu veranlaſſen (darunter Du Mont, J. M. Farina, Franz Heuſer, R. Schnitzler), und ſo konnte die, unter dem Vorſitz des Oberbürgermeiſters Graeff ſtehende Vereinigung am Marienplatz in den Räumen der „Muſikaliſchen Geſellſchaft“ die neuorganiſierte „Rheiniſche Muſikſchule“ 1850 ins Leben rufen, wobei der Kreis der Lehrer bedeutend erweitert wurde, zu denen als ſolcher für Deklamation der bekannte Luſtſpieldichter Roderich Benedix gehörte, während Franz Weber, der Domorganiſt und Leiter des Kölner Männergeſangvereins als ſtellvertretender Direktor fungierte. Durch die regelmäßigen Zahlungen der „Mitglieder des Konſervatoriums“ war es möglich, ein neues Gebäude in der Glockengaſſe 1859 zu beziehen, wie auch der Staat einen Jahreszuſchuß zugeſichert hatte. Präſident Verkenius ſtiftete aus ſeinen reichen Buch- und Notenſammlungen eine Schulbibliothek, ebenſo wie das Königliche Miniſterium ſowie zahlreiche Verleger, Lehrer und Muſikfreunde durch Einzelgaben dieſe erweiterten. 1872 wurde in der Wolfſtraße ein Grundſtück zum Preiſe von 67 000 Mark erworben und im April ein neues Schulgebäude feierlich eröffnet. Bekannte Namen der deutſchen Muſikgeſchichte tauchen jetzt unter der Zahl der Lehrer auf, ſo etwa der einer Mathilde Marcheſi, eines Ernſt Rudorff, Eduard Mertke, Guſtav Jenſen, James Kwaſt, und am 18. November 1876 beſuchte die Kaiſerin Auguſta die Anſtalt, um ſich von den Leiſtungen der Schüler zu überzeugen, unter denen Engelbert Humperdinck, der ſpätere Komponiſt von „Hänſel und Gretel“ 1876 im Wettbewerb um die Mozartſtiftung als Sieger hervorging.

Hiller, der, ebenſo wie ſeine drei Amtsnachfolger, mit der Leitung der Muſikſchule zugleich diejenige der Gürzenichkonzerte innehatte, legte aus Geſundheitsrückſichten im Frühjahr 1884 ſein Direktionsamt nieder. Der Plan, Joh. Brahms als neuen Mann zu gewinnen, ſcheiterte an deſſen Abneigung, ſich amtlich zu binden. Doch fand man einen hervorragenden Erſatz für ihn in dem, von Brahms ſelbſt warm empfohlenen Franz Wüllner, der 1832 zu Münſter i. W. geboren, Muſikſtudien bei Anton Schindler, dem Famulus und Sekretär Beethovens getrieben, in Berlin, Brüſſel, Hannover, Leipzig ſich als Pianiſt ausgezeichnet und ſeit 1856 in München als Klavierlehrer am Konſervatorium gewirkt hatte, für das er 1867 ſeine berühmt gewordene Chorgeſangsklaſſe ſchuf. 1869 Nachfolger Hans von Bülows als Dirigent der Oper und der Akademiekonzerte, leitete er damals die, von König Ludwig befohlene, von Wagner abgelehnte erſte Aufführung der „Walküre“ außerhalb Bayreuths und kam 1877 als Hofkapellmeiſter nach Dresden, außerdem mit der Leitung des Konſervatoriums betraut. Er trat nun 1884 an die Stelle Hillers, nicht ohne ſich aber einige Neueinrichtungen vorher ausbedungen zu haben, die dann den Grund zu der, man kann ſagen europäiſchen Berühmtheit der Kölner Anſtalt gelegt haben. Es ſind dies die Chor-, die Opern-, die Orcheſterſchule und das Seminar zur Ausbildung für Muſiklehrer und -lehrerinnen, welche den herangereiften Schülern den Anſpruch auf ein Zeugnis ſchenkten. Mit ſeiner Chorgeſangsklaſſe, deren Lehrgang Wüllners „Chorübungen der Münchener Muſikſchule“ zugrunde gelegt wurden, hat er nicht allein die Muſik- und Übungsabende ſeiner eigenen Anſtalt, ſondern darüber hinaus die von ihm geleiteten Konzerte der Gürzenichgeſellſchaft bereichert und dem häufig in Köln zu Gaſte weilenden Brahms deſſen neueſte Chorſchöpfungen aus dem Manuſkript vorgetragen, ebenſo wurde der Beſuch des Kaiſers Wilhelm II. 1897 im Gürzenich durch dieſe Chorklaſſe muſikaliſch gefeiert. Unter den Anſtaltslehrern jener Zeit finden wir Otto Neitzel, Heinrich Zöllner, Engelbert Humperdinck, Max Pauer, Ludwig Wüllner, Ernſt Reuſer, Auguſt von Othegraven, F. W. Franke, Ewald Sträßer, Ernſt Wolff (zugleich ſtellvertretender Direktor), Franz Bölſche, Max van de Sandt, Ernſt Heuſer (beide noch perſönliche Schüler Franz Liſzts), Carl Körner, unter den Schülern Charlotte Huhn und Wilhelm Mengelberg, Auguſt Bungert, Joſeph Schwartz, Carl Piutti, Julius Buths, Johannes Meſchaert, Friedrich Volbach, Emil Blanchet, Julius vom Scheidt u. a. m. Sehr ſtark vertreten war das europäiſche und außereuropäiſche Ausland, das zeitweiſe ein Drittel der geſamten Schülerſchaft ausmachte. Das Jubiläum der Anſtalt im Jahre 1900, durch vier Feſtkonzerte begangen, brachte auch die Begründung eines Penſions- und Unterſtützungsfonds ſowie die Stiftung eines Ibachpreiſes. Die Zahl der Schüler war inzwiſchen auf 468 angewachſen, ſodaß auch die finanzielle Lage der Anſtalt als glänzend bezeichnet werden durfte. Aber ſchon zwei Jahre ſpäter raffte der Tod den unermüdlichen Meiſter Wüllner dahin, und es bedurfte eingehender Erwägungen, ehe man einen geeigneten Nachfolger gefunden hatte. Fritz Steinbach, wie Wüllner aus dem engeren Freundeskreiſe von Johannes Brahms hervorgegangen, 1855 in Grünsfeld in Baden geboren, am Leipziger Konſervatorium ausgebildet, dann Schüler des Schubertfreundes V. Lachner und des Beethovenforſchers Nottebohm, war 1880—1884 Kapellmeiſter am Mainzer Stadttheater, dann Lehrer für Kompoſition am Raffſchen Konſervatorium in Frankfurt und ſeit 1886 Hofkapellmeiſter und Amtsnachfolger Bülows in Meiningen. Zu ſeiner

Entlastung berief er Dr. Klauwell, den hervorragenden Musiktheoretiker und Musikhistoriker zu seinem Stellvertreter und brachte als Neueinrichtung die Schaffung einer Dirigentenklasse, wie er auch eine Abteilung für Rhythmische Gymnastik nach dem System Jacques Dalcroze ins Leben rief. Die Aufführungen der Opernschule wurden nun aus dem „Floratheater" in das städtische Opernhaus am Rudolfplatz verlegt und trugen dort das ihrige zur Hebung des Rufes des Konservatoriums bei, dessen Schülerzahl inzwischen auf über 800, die der Lehrkräfte auf fast 60 angewachsen war. Angesichts dieser Tatsache ging man daran, ein neues, allen Anforderungen der Zeit entsprechendes Schulgebäude zu errichten, wofür eine Sammlung bei den Kölner Kunstfreunden die ansehnliche Summe von 452 400 Mark erbrachte, und Baurat Moritz, der Schöpfer des Opernhauses, erhielt auf Grund eines Preisausschreibens den Auftrag, im Vorort Ehrenfeld seinen Bauentwurf durchzuführen. Doch machte der Ausbruch des Weltkrieges diesem schönen Vorhaben ein jähes Ende, und die, dem Frieden folgende wirtschaftliche Abwärtsentwicklung hinderte bis zum heutigen Tage die Wiederaufnahme jenes Planes. Das künstlerische Ansehen der Anstalt vermochte aber auch diese schwere Zeit nicht zu beeinträchtigen. Musiker von Rang und Namen wie der, leider früh verstorbene Pianist Paul Otto Möckel, der, im Kriege gefallene Komponist und Dirigent Dr. Kunsemüller, die Dirigenten Rudolf Schulz-Dornburg, Fritz Busch, Hans Knappertsbusch, der Operntenor Aargard Oestwig und Hans Batteux, der Geiger Adolf Busch, der Pianist Alfred Hoehn, seine Berufsgenossin Elly Ney, der englische Komponist Cyrill Scott trugen ihren Ruf in die Welt, und Meister wie Sgambati, der Vorkämpfer deutscher Musik in Italien sowie der, in Köln geborene Max Bruch waren in den Räumen des Konservatoriums in ihrer persönlichen Anwesenheit gefeiert worden. Der erste Kriegsmonat hatte aber zugleich den Weggang Steinbachs mit sich gebracht. Prof. Dr. Klauwell führte während des Winterhalbjahrs die Geschäfte der Schulleitung, um sie im Januar 1915 an Hermann Abendroth, den bisherigen Essener städt. Musikdirektor abzugeben, der seine musikalischen Lehrjahre bei Thuille und Mottl in München absolviert und eine Zeit lang am Lübecker Stadttheater gewirkt hatte. Prof. Klauwell, der zwei Jahre nach Abendroths Eintritt einem Schlaganfall erlag, fand in Prof. Ernst Wolff, dem Schumannbiographen, einen würdigen Nachfolger als Stellvertreter des Direktors. Die revolutionären Unruhen des November 1918 ebenso wie die Besetzung der Stadt durch feindliche Truppen wirkten sich naturgemäß auf den inneren und äußeren Betrieb der Anstalt schädlich aus, nicht minder die, gerade im Westen des Reiches besonders katastrophale Geldentwertung. Trotzdem stieg die Zahl der Schüler bald wieder an und erreichte 1923 die Höhe von fast 1000. In diesem Jahre einigten sich Stadtverwaltung und preußisches Kultusministerium auf eine gemeinsam aufzubringende Beihilfe. Im weiteren Verfolg dieser gemeinsamen Verhandlungen beschloß man, der Anstalt vom 5. Oktober 1925 an den Charakter einer Staatlichen Hochschule für Musik zu verleihen als der einzigen im Westen Deutschlands, und ein Festakt im Gürzenichsaale sah den Kultusminister mit seinen Referenten als Gäste der Stadt und der Schule. Neben Abendroth als Direktor trat Walter Braunfels, der gleich ihm aus der Münchener Thuilleschule hervorgegangene Komponist. In Sonderkursen lehrten Jacques Dalcroze, Edwin Fischer, H. W. von Waltershausen, während Hans Pfitzner im Rahmen der Opernschulaufführungen sein „Christelflein" selbst inszenierte. Auch war die Hochschule im Winter 1927/28 Sitz der Deutschen Musikstudentenschaft. Für Übungszwecke der katholischen Kirchenmusikabt. wurde im alten Alexianerkloster, der Stätte der, neben der Hochschule als zweiter Sproß des früheren Konservatoriums blühenden Rheinischen Musikschule, eine Kapelle ausgebaut, für gleiche Zwecke der evangelischen Abt. ein Vertrag mit der Karthäuserkirche abgeschlossen. Die Rhein. Musikschule, deren Aufgabe es blieb, der allgemeinen musikalischen Erziehung zu dienen, erhielt in Prof. Richard Trunk, dem weitbekannten Lied- und Chorkomponisten und Dirigenten, ihren stellv. Leiter, während die hauptamtliche Führung der Anstalt von der Direktion der Hochschule aus besorgt wurde.

Der preußische Staat ebenso wie rheinische Musikfreunde stifteten der Hochschule eine Anzahl von Freistellen, ebenso wie die Schulbibliothek durch Spenden zahlreicher Verleger bereichert wurde. Zwei hervorragenden Lehrern der Anstalt, dem Geigerpädagogen Prof. Brahm-Eldering und dem Klaviermeisterlehrer Prof. Peter Dahm, wurde anläßlich ihres 25jährigen Dienstjubiläums ein Geschenk und ein Dankesdiplom der Stadtverwaltung überreicht.

Die nationale Umwälzung machte auch vor den Pforten der Hochschule nicht halt: zusammen mit Dir. Braunfels schieden eine Reihe nichtarischer Lehrkräfte aus. Walter Trienes wurde vom Oberbürgermeister der Stadt mit einem kommissarischen Auftrag innerhalb der Anstalt betraut und richtete in dieser eine Reihe nationalsozialistischer Aufklärungs- und Vortragsstunden ein, während Prof. Trunk am historischen Tage von Potsdam und an dem der ersten neuen Maifeier Ansprachen an die Lehrer und Studierenden hielt. Zum Besten der „Stiftung für Opfer der Arbeit" gab unter der Schirmherrschaft des Oberbürgermeisters Dr. Riesen die Hoch- und Musikschule

im Gürzenich ein Konzert unter Mitwirkung der vereinigten Orchester. Die Studentenschaft besuchte außerdem die I. G. Farbwerke in Leverkusen und gab den Beamten und Arbeitern ein, von Solo- und Chor- wie Orchestervorträgen bestrittenes Konzert, unter Leitung der Herren Prof. Ehrenberg und Otto Siegl. Eine Fachgruppe „Musik" des Nationalsozialistischen Studentenbundes wurde ins Leben gerufen und der Wehrsport für die Studierenden obligatorisch eingeführt. Mit Abschluß des Sommersemesters 1934 schieden Dir. Abendroth, zum Leiter der Leipziger Gewandhauskonzerte bestellt, und Professor Trunk, als Präsident der Akademie der Tonkunst in München berufen, aus ihren Ämtern, und Prof. Dr. Hermann Unger verwaltete beide Anstalten kommissarisch, bis im Frühjahr 1935 in Prof. Dr. Karl Hasse, dem Tübinger Universitätsmusikdirektor und Komponisten ein Nachfolger für Abendroth gewonnen war, dem Prof. Unger als Stellvertreter zur Seite gestellt wurde. Prof. Hasses Amtseinführung erfolgte im Rahmen einer Feier der Hochschule und Rhein. Musikschule, wobei Bürgermeister Dr. Ludwig, der Personaldezernent, und Bürgermeister Niemeyer, der Dezernent des Amtes für Kunst und Volksbildung, als Vertreter der staatlichen und städtischen Behörden, Prof. Unger als jener der Lehrerschaft und der Studierende Rosanka als solcher der Studentenschaft sprachen. Prof. Hasse selbst handelte in eindringenden Ausführungen von den Zielen und Aufgaben der deutschen Musikschulen, wobei er die Untrennbarkeit der musikalisch-künstlerischen Leistung von der reinpädagogischen und die Notwendigkeit der Pflege deutsch-klassischer Tradition hervorhob. Die Aufgaben der Zukunft seien hohe und schwere und könnten auch im Rahmen der ihm nun anvertrauten Anstalt nur gelöst werden, wenn alle daran Beteiligten sich zu engster kameradschaftlicher Mitarbeit verpflichtet hielten.

PAUL RICHTER-FEIER IN KRONSTADT.

Von Dr. Erich H. Müller, Berlin.

Paul Richter, die repräsentativste Persönlichkeit des auslandsdeutschen Musiklebens, vollendete vor kurzem sein 60. Lebensjahr. Aus diesem Anlaß veranstaltete die „Philharmonische Gesellschaft" seiner Vaterstadt Kronstadt eine großangelegte „Paul Richter-Feier", bei der Sachsenbischof D. Dr. V. Glondys eine begeisternde Festrede über den Gefeierten hielt, dessen Schaffen durch Orchester- und Kammermusiken einer zahlreichen Hörerschar, unter der man auch zahlreiche Ausländer bemerkte, nahe gebracht wurde. Eine Festouvertüre moderner Faktur bildete den begeistert aufgenommenen Auftakt. Ein Klavierkonzert von dem talentvollen Arnold Kieltsch (Bukarest) gespielt, hinterließ den Eindruck, daß man es mit einem der wertvollsten Werke dieser Gattung zu tun habe. Die abschließende 3. Symphonie ist durch wiederholte Aufführungen in deutschen Städten und im Rundfunk bekannt und hat zuerst dem deutschen Publikum die Bekanntschaft mit Richters bedeutsamen Schaffen vermittelt. Auch bei der Aufführung in Kronstadt durch die Philharmoniker unter Generalmusikdirektor Richters Leitung gewann man wieder den Eindruck, daß das melodische Werk eine wesentliche Bereicherung der symphonischen Literatur bedeutet.

In einem Kammerkonzert lernte man eine Violinsonate kennen, die durch Samuel Biemel und Walter Schlandt ausgezeichnet gespielt wurde. Problemlose, spielfreudige Musik voll Innerlichkeit und großem Schwung. Zarte Lieder voll feinsinniger Lyrik über Texte von Heinrich Zerkaulen, Fontane, Ina Seidel u. a. fanden in der Wiedergabe durch die geschmackvolle, stimmlich hochbegabte Dora Flechtenmacher (Kronstadt) begleitet von Paul Richter außerordentlichen Beifall. Den Beschluß bildete die Uraufführung eines Streichquartetts durch das Willy Teutsch-Quartett. Das dreisätzige, formalfesselnde Werk, das zu den verinnerlichtesten Schöpfungen Richters zählt, bezwingt den Hörer durch die Kraft seiner Empfindung und die Fülle der musikalischen Einfälle. Es ist eine Schöpfung, die sicher ihren Weg machen wird. Die Paul Richter-Feier war ein voller Erfolg für den bedeutenden Komponisten.

Richter gewinnt den Hörer unmittelbar durch die Echtheit seiner Empfindung und durch den überströmenden Reichtum seiner Erfindung. Seine Melodik hat oft einen langen Atem, ist voll Innerlichkeit, kann sich zu einer echt dinarisch anmutenden Lustigkeit steigern, aber auch ins nordisch Grüblerische versinken. Seine Rhythmik ist von kraftvoller Männlichkeit durchpulst, vermag sich aber auch spielerisch leicht zu geben und zu wuchtigen Steigerungen aufzubäumen. Richters Werke sind Zeugnisse einer starken, eigenartigen Persönlichkeit, die durch schwere innere Kämpfe hindurchgegangen ist, die Resignation gelernt, aber, über den Menschen und Dingen des Alltags stehend, innerlich zu sich selbst gefunden hat. Ein Künstler spricht aus ihnen, der den Glauben an das Gute nicht verlernt hat und unbeschwert von dem Ringen nach Anerkennung in sich hineinhört und eine Musik schreibt, die in ihrer gesunden Frische wirkliche Erdennähe kündet.

Überblickt man Richters Schaffen in seiner Gesamtheit, so kann man sagen, daß es zweifellos siebenbürgische Züge zeigt, daß sich in ihm aber naturgemäß auch die Rassenseele ihres Schöpfers mit den Einschlägen nordischen und dinarischen Blutes widerspiegelt. Es mutet an, wie ein frischer Jungborn, dem unverdorbene und unverbildete Seelen und Gemütskräfte in unermeßlicher Fülle entspringen.

Man schied von dem Fest mit dem Eindruck: In dem Schaffen Paul Richters dokumentiert sich unser bester auslandsdeutscher Komponist.

OBERSCHLESISCHE TONDICHTERTAGUNG IN NEISSE.

Von Dr. Joachim Herrmann, Breslau.

Aus der besonderen Verantwortung für die starke Kulturpflege eines Grenzlandes rief Oberschlesien zum ersten Mal seine Tondichter vom 15. bis 18. November zu einer Tagung in Neiße zusammen, auf der einmal ein umfassender Überblick über die einheimischen schöpferischen Kräfte gewonnen werden, und alle Fragen ihrer künstlerischen Förderung behandelt werden sollten. Die Provinzialverwaltung Oberschlesien mit ihrem Landeshauptmann an der Spitze, das Amt für oberschlesische Landeskunde und die Landesleitung der Reichsmusikkammer Schlesien hatten sich gemeinsam und großzügig für die Durchführung dieser Tagung eingesetzt, und damit ein beispielhaftes Interesse für die Notwendigkeit eines gesunden und starken öffentlichen Musiklebens gerade in unserem Grenzlande gezeigt. Ein reichhaltiges Tagungsprogramm brachte zunächst eine große Zahl musikalischer Veranstaltungen, die allein den Werken oberschlesischer Autoren vorbehalten waren, und daneben auch eine wohlbedachte Vortragsreihe, in der alle künstlerischen berufsständischen und kulturpolitischen Fragen durchgesprochen wurden. Hier gaben zunächst der Landesleiter der Reichsmusikkammer in Schlesien, Stoeckel, und der Landschaftsleiter des Berufsstandes der Komponisten, E. A. Voelkel, die Richtlinien der Kulturkammergesetzgebung für den Neuaufbau eines musikalischen Berufsstandes. Universitätsdozent Dr. Feldmann zeichnet in einer historischen Rückschau ein Bild von der bedeutenden musikalischen Vergangenheit Oberschlesiens. Hochschulprofessor Alfons Perlik machte bemerkenswerte Mitteilungen über die Einrichtung, den Zweck und die Arbeit des Oberschlesischen Volksliederarchivs, in dem seit 1928 über 6000 Volksliedmelodien, sowie Volksmusik, Tänze und Märsche zusammengetragen sind, und ihrer Wiederbelebung und kompositorischen Wiederverwendung harren. Der Leiter des Gleiwitzer Senders belegte, wie sich der oberschlesische Rundfunk seit Jahren für die oberschlesischen Tondichter einsetzt. Der Intendant des Neißer Stadttheaters rief die Versammelten zum Schaffen wirklich guter Operetten und Unterhaltungsstücke auf, an denen das deutsche Theater einen großen Mangel leide. Schließlich konnte noch der Beauftragte des Landesleiters der Reichsmusikkammer für Oberschlesien eine Reihe praktischer Vorschläge zur Unterstützung der einheimischen Komponisten machen.

Über die Bedeutung und die künstlerischen Ansprüche der oberschlesischen Tondichter selbst legten die Werke ein sprechendes Zeugnis ab. Es kamen vornehmlich Orchester-, Chor- und Kammermusikwerke zum Vortrag. Im Orchesterstil ist für den oberschlesischen Komponisten die Vorliebe und ausgesprochene Begabung für das Geistreich-Musikantische bezeichnend. Hier hat schon Gerhard Strecke mit seiner „Oberschlesischen Tanzsuite" und seiner vielaufgeführten „Lustigen Ouvertüre" den Charakter gekennzeichnet. Die „Lustspielouverture" von Karl Sczuka ist aus dem gleichen Geiste musiziert. Ebenso beliebt sind Variationen für großes Orchester über einheimische Volksliedmelodien. Hier kamen zu Gehör die Variationen und ein Rondo über das Lied „Der Gassenschlingel" von Hanns Zielowsky, die Fritz Koschinsky für großes Orchester gesetzt hat, und die Variationen über die Melodie „Im Märzen der Bauer" von I. Musiol. Beide sind sehr unterhaltsam in der Verarbeitung und der instrumentalen Plastik. Ganz aus modernem Stilempfinden, in rhythmischer und poliphon-linearer Ausdrucksweise kommt Günther Bialas, von dem eine „Kleine Konzertmusik für Orchester und Klavier" uraufgeführt wurde. Von chorischen Werken interessierten zunächst ein herbes „Minnelied" von Hermann Buchal, sowie zwei klanglich fein empfundene Chorsätze von H. Kl. Langer, „Herbstnacht" und „Abendgold". Joh. Kobeck geht mit seinen „Kampfgesängen aus dem deutschen Osten" einen eigenen Weg und versucht die lineare Stimmführung auch für den reinen Männer-Chorsatz durchzusetzen. Die zart romantische „Traumsommernacht" von Richard Wetz blüht ganz im Klanglichen auf. Die Volksliedbearbeitung „Ei, du feiner Reiter" von Gerhard Strecke ist ein frischer, mitreißender Chorsatz. Seine „Schlußhymne" aus der Kantate OS und das „Lied der Arbeit" von Karl Sczuka sind von monumental schlichter Eindringlichkeit. Kauf und Scorra gehen in ihrem Chorstil bekanntere wirksame Wege. Nachhaltige Eindrücke empfing man von Kammermusikwerken, in denen sich die Komponisten als starke Begabungen neben unseren bekannten Namen ausweisen konnten. Vornehme und gediegene Könnerschaft verrieten zwei Sätze aus dem Streichquartett in Es-dur von Franz Kaliszczinski. Ein sehr witziges und originelles Streichtrio hat Alex. Ecklebe geschrieben. Eine formal und inhaltlich sehr fein empfundene Serenade für Streichquartett kam von Gerhard Strecke zur Uraufführung. Und ein gleichfalls uraufgeführter Satz eines Steichquartetts von Günther Bialas zeigte die gleiche moderne Linearität seiner übrigen Werke. In einer kirchenmusikalischen Feierstunde wurden noch geboten eine lyrisch grüblerische Passacaglia von Wetz, ein Orgelpunkt und Fuge von Johann Kobeck, die seine hohe formale Technik kennzeichnen, sowie eine problematische Kirchensonate für Violine und Orgel von Hans Zielowsky. Bei verschiedenen

Gelegenheiten hörte man noch fein empfundene Einzellieder von Strecke, Langer und Lubrich.

In die Aufführungen teilten sich die musikalischen Kräfte der Stadt Neisse, mehrere Chorvereine unter Leitung des sich viel für schlesische Musik einsetzenden Chorrektors Joseph Thamm und das Orchester des städtischen Theaters unter Leitung von Kapellmeister Weidinger, die den Beweis erbrachten, daß auch in den kleineren Provinzstädten mit Verständnis und künstlerischem Geschmack musiziert werden kann. Für die Darstellung der Kammermusikwerke hatte man das Schlesische Streichquartett aus Breslau verpflichtet, das mit großer technischer und musikalischer Überlegenheit musizierte. Die ganze Tagung in ihrer großzügigen Vorbereitung und künstlerischen Erfüllung bleibt ein beispielhafter Beweis ernster schöpferischer Kulturpflege im deutschen Osten.

KONZERT UND OPER

LEIPZIG. Motette in der Thomaskirche.

Freitag, 15. Nov. 1935: Dietrich Buxtehude: Präludium und Fuge e-moll f. Orgel (vorgetr. von Wolfg. Mitzschke). — Joh. Mich. Bach: „Unser Leben ist ein Schatten." Choralmotette für zwei Chöre. — Heinr. Schütz: „Herr, wenn ich nur dich habe." Motette für zwei Chöre. — Heinr. Schütz: „Ich bin die Auferstehung" für achtst. Chor (Erstaufführung).

Freitag, 22. Nov. 1935: Dietrich Buxtehude: Passacaglia d-moll f. Orgel (vorgetr. von Prof. Karl Hoyer). — Heinr. Schütz: Musikalische Exequien für Soli, Chor, Orgel und Kontrabaß. (Orgel: Prof. Karl Hoyer, Kontrabässe: A. Findeisen, M. Schulz.) I. Concert in Form einer teutschen Begräbnismissa. II. Motette: „Herr, wenn ich nur dich habe." III. Canticum B. Simeonis: „Herr, nun lässest du deinen Diener in Frieden fahren".

Freitag, 29. Nov. 1935: Dietrich Buxtehude: Phantasie über den Choral „Wie schön leuchtet der Morgenstern" f. Orgel (vorgetr. auf dem Kemper-Positiv von Prof. Günther Ramin). — Heinr. Schütz: „O, lieber Herre Gott, wecke uns auf." Motette für sechsst. Chor aus der „Geistlichen Chor-Musik, 1648". — Heinr. Schütz: „Deutsches Magnificat" für zwei Chöre. (Letztes Werk des Meisters aus dem Jahre 1671.)

Freitag, 6. Dez. 1935: N. O. Raasted: Partita über den Choral „Aus tiefer Not schrei ich zu dir" op. 70 f. Orgel. (Erstaufführung, vorgetr. von Domorganist N. O. Raasted-Kopenhagen.) — Robert Volkmann: „Er ist gewaltig und stark." Weihnachtslied aus dem 12. Jahrhundert. op. 59. — Georg Vierling: Turmchoral.

DRESDEN. Vesper in der Kreuzkirche:

Sonnabend, 5. Okt. 1935: Joh. Seb. Bach: Präludium und Fuge in h-moll f. Orgel. — Heinr. Schütz: „Ich hab' mein Sach' Gott heimgestellt", Motette für 5st. Chor mit Continuo. — Heinr. Schütz: „Deutsches Magnificat" für zwei Chöre.

Sonnabend, 12. Okt. 1935: Joh. Seb. Bach: Dorische Toccata und Fuge für Orgel. — Joh. Seb. Bach: Jesu, meine Freude, Motette für 5st. Chor.

Sonnabend, 19. Okt. 1935: Joh. Seb. Bach: Toccata d-moll für Orgel. — Heinr. Isaac: O Welt, ich muß dich lassen. (Satz von Leonhard Lechner.) — Jakob Obrecht: O vos omnes. — J. P. Palestrina: Vigilate et orate. — Dietrich Buxtehude: Chaconne in e-moll. — Aus dem 15. Jahrhundert: Ich wollte, daß ich daheime wär. (Satz von Heinrich Kaminski.) — Melchior Vulpius: Hinunter ist der Sonne Schein. (Satz von Walter Rein.) — Adam Krieger: Nun sich der Tag geendet hat. (Satz von Max Reger.)

Sonnabend, 2. Nov. 1935: Joh. Seb. Bach: Toccata, Adagio und Fuge in C-dur f. Orgel. — Heinr. Schütz: „Das ist je gewißlich wahr", Motette für 6st. Chor. — Heinrich Schütz: „Unser Wandel ist im Himmel", 6st. Motette aus der „Geistlichen Chormusik", 1648. — Jakob Handl (Gallus): Pater noster für 8st. Chor.

Sonnabend, 16. Nov. 1935: Max Reger: Introduktion und Passacaglia in f-moll aus op. 63 für Orgel. — Felix Draeseke: Kyrie, Gloria, Sanctus, Osanna und Benedictus aus der „Großen Messe" für gemischten Chor a cappella op. 85. — Felix Draeseke: Zwei Graduale für gemischten Chor a cappella op. 57: a) „O bone Jesu", b) „Beati quorum via integra est".

Sonnabend, 23. Nov. 1935: Georg Böhm: Partita sopra über „Ach, wie flüchtig, ach, wie nichtig" f. Orgel. — Joh. Seb. Bach: „Unser Leben ist ein Schatten", Motette für 2 Chöre. — Heinr. Schütz: „Selig sind die Toten", aus der „Geistlichen Chormusik", 6stimmig. — Sethus Calvisius: „Unser Leben währet siebzig Jahr", Motette für 2 Chöre. — Heinr. Schütz: „So fahr ich hin", aus der „Geistlichen Chormusik", 5stimmig.

HERRMANNSTADT. Motette in der Ev. Stadtpfarrkirche.

Sonnabend, 12. Okt. 1935: Joh. Seb. Bach: Passacaglia c-moll für Orgel (vorgetr. von Prof. Fr. Xav. Dreßler). — Heinr. Schütz: Aus dem 73. Psalm: „So fahr ich hin." Motette für 6st. Chor aus „Geistl. Chor. Mus." 1. Teil. Zwei Psalmen für zwei Chöre (a. d. Psalmen Davids): „Aus der Tiefe rufe ich" (Psalm 130) für zwei Chöre; „Ach, Herr, straf mich nicht" (Psalm 6) für zwei Chöre; Aus dem 95. Psalm.

Sonnabend, 2. Nov. 1935: Georg Friedrich Händel: Präludium und Fuge fis-moll für Orgel (vorgetr. von Prof. Fr. Xav. Dreßler); „Wenn Christus, der Herr; Reformationsmotette für gem. Chor; Aus Psalm 51: Duett für Sopran- und Tenorstimmen; „Des Herren Ruhm", Motette für gem. Chor. — Gottfried August Homilius: Domine, ad adjuvandum me, Motette für 6st. Chor.

BARMEN-ELBERFELD. Am 14. Sept. wurde die Spielzeit des Winters 1935/36 mit einer gründlich vorbereiteten Aufführung des „Freischütz" im Elberfelder Stadttheater eröffnet. Operndirektor Klaus Nettstraeter als Nachfolger des nach Saarbrücken versetzten MD Schleuning leitete die Vorstellung umsichtig und feinfühlig. Chorleiter G. Eichhorn holte mit künstlerischem Fein- und Stilgefühl prachtvolle Klangwirkungen heraus. L. Langenbeck schuf eindrucksvolle Bühnenbilder. Der neue jugendliche Heldentenor Konrad Kuska (Max) hat eine gute Gesangsschule durchgemacht und verstand seine Rolle lebensvoll zu gestalten. Trefflich war E. Overlaek als Kaspar, ausgezeichnet Fritz Lang (Oberförster), Franz Stefan (Ottokar), Karl Walther (Kilian), Wünzer (Eremit). Lotte Leonhardt (Agathe) steckt noch im Anfängertum, wird es aber bald überwinden, da sie über einen gut gepflegten Sopran verfügt. Wenig hervorragend war Edith Regos (Ännchen). — Rossinis Barbier von Sevilla ist eine Glanzleistung unserer Bühne ohne jede Einschränkung. Unter KM August Vogts Leitung blühte die Fülle aller Feinheiten dieses Meisterwerkes auf. Unübertrefflich in Gesang und Spiel war H. Abelmann. Olga Witt, unsere neue Koloratursängerin, meisterte als Rosine alle technischen Schwierigkeiten, ebenso Paul Erlinghäuser (Graf Almaviva), F. Lang (Bartolo), E. Overlaek (Basilio), Änne Hochhuth (Gouvernante). — Tiefe Eindrücke im Barmer Stadttheater hinterließ der „Fliegende Holländer". Klaus Nettstraeters musikalische Persönlichkeit läßt das Orchester feinfühlig hinter die Sänger zurücktreten, so daß sie stets im Vordergrunde der Handlung bleiben. Als hervorragende Leistungen sind zu nennen: F. Stefans fliegender Holländer, Sylvia Salzmanns Senta, Klaus Kuskas Erich, Änne Hochhuths Mary, K. Walthers Steuermann. — Auf dem Gebiete der leichten Muse übte der Vogelhändler größte Anziehungskraft aus. Im August und September war in unseren Konzerträumen nur wenig Leben. Die NS-Kulturgemeinde veranstaltete einen Wagner-Liszt-Abend, wobei zum stilvollen Erklingen kamen: das Siegfriedidyll, das Tannhäuser-Vorspiel, eine Arie aus dem „Fliegenden Holländer", klangvoll vom einheimischen Opernbariton Matthies gesungen; die Ideale, die ungarische Rhapsodie in D-dur. Die wirksame Ausführung hatte das städtische Orchester unter KM August Vogt. Starken Erfolg hatten der Quartettverein „Heimatklänge", der Volkschor von W.-Barmen, die Musikgesellschaft Oberbarmen mit Volksweisen, Marschliedern, Tänzen und Operettenliedern von Joh. Strauß, unter Leitung von Albert Michel.

H. Oehlerking.

BAYREUTH. In der siebenten Veranstaltung der Bayreuther Konzertgemeinde feierten die Münchener Philharmoniker unter der überragenden Leitung Siegmund von Hauseggers durch die vollendete Wiedergabe zweier Meisterwerke der großen Symphoniker Beethoven und Bruckner stürmische Triumphe. Beethovens Achte erstand in hinreißendem rhythmischen Elan. Die kosmisch gewaltigen Klangvisionen der 7. Symphonie von A. Bruckner, die faustisches Ringen in der erd- und himmelgebundenen Seelensprache offenbarte, zeichnete der Dirigent in großartigen Bildern. Auf der gleichen Linie des künstlerischen Erfolges stand das achte Konzert, in dem die Dresdener Philharmoniker unter Paul van Kempens beherrschender Führung die Ouvertüre zu „Euryanthe" und die stimmungsgesättigte Pathetische Symphonie von Tschaikowsky zu Gehör brachten. Im wundervollen Brahmsschen Violinkonzert in D-dur erwies sich Prof. Kulenkampff, unterstützt durch das dynamisch fein abgewogene Orchester, als ein klassischer Interpret dieses Werkes. Im 30. Konzert des Orchestervereins Bayreuth vereinigten sich einheimische Kräfte — Fritz Beer (Viola), Ernst Schmidt (Violine) und Richard Reinhardt (Klavier), sowie ein Kammerorchester — mit der Sopranistin Sophie Höpfel-Frankfurt a. M. Die Sängerin wußte einige Schubertlieder und eine Arie aus „Il Re Pastore" von Mozart mit großer Verinnerlichung wiederzugeben. In der „Konzertanten Symphonie" für Violine, Viola und Orchester von Mozart kam das reizvolle Wechsel- und Zusammenspiel der Solo- und Tuttistimmen zu schönster Geltung. Am Schlusse trug E. Schmidt die im Geiste Corellis und Bachs aufgebaute Sonate in d-moll von Fr. W. Rust wirkungsvoll vor. Im Opernhaus veranlaßte die NS-Kulturgemeinde ein erfolgreiches

Gastspiel der Deutschen Musikbühne mit der klassischen Operette „Die Fledermaus". Sie hatte ferner die bekannte Künstlerin Palucca gewonnen, die eine Reihe charakteristischer Tondichtungen tänzerisch phantasievoll ausgestaltete. Hans Albrecht.

BRESLAU. In den Operndarbietungen verstärken sich die schönen Eindrücke, die schon von den ersten Neueinstudierungen ausgegangen waren. Das Ensemble weist eine Zusammensetzung auf, wie wir sie seit Jahren nicht mehr beobachten konnten; wir sind somit auf dem besten Wege, den im Reich bekannten Ruf unseres Opernhauses von neuem zu begründen. Das Tempo der Erstaufführungen und Neuinszenierungen ist zu Gunsten einer wohltuenden Gründlichkeit und Werktreue verringert worden. Der Spielplan der inzwischen verflossenen Zeit vermochte nicht nur durch die Wahl des Gebotenen, sondern auch durch die hervorragenden Leistungen reine Freude zu erwecken. Unter den Aufführungen, die man bisher sah, ragt zweifellos die Neueinstudierung der Ringtrilogie weit hervor. Das enge Zusammenwirken der musikalischen Leiter — Fr. v. Hoeßlin, Richard Kotz — mit den Spiel- und Bühnenbildgestaltern — Dr. Falk, Prof. Wildermann — ermöglichte Aufführungen, die Wagners Absichten und Ideen mit denen des modernen Theaters in Einklang zu bringen vermochten. Frei von allem Lokalpatriotismus wagen wir zu behaupten, daß z. B. die schwierige Aufgabe der „Rheingold"-Inszenierung in einer anderen Stadt kaum so vollendet gelöst sein dürfte, wie an unserer Bühne. Es ist unmöglich, alle Darsteller und die an dem Gelingen der Abende Beteiligten mit Namen aufzuzählen und ihre hervorragenden Leistungen im einzelnen zu würdigen. Sie müssen sich mit einem Gesamtlob begnügen, das aus einem dankerfüllten Herzen strömt. Ein bedeutsames Ereignis war ferner die Erstaufführung von Hegers „Bettler Namenlos", dem das Publikum eine freundliche Aufnahme bereitete. Unter Dr. Skraups szenischer und Richard Kotz' sensibler musikalischer Leitung erwies sich das Werk als besonders sorgfältig vorbereitet und bis in alle Einzelheiten hin feinsinnig durchdacht. Von den mit aller Hingebung handelnden und singenden Spielern nennen wir Richard Groß, Ly Betzou, Richard Streletz, Heinrich Pflanzel und Lieselotte Legal. Unter den übrigen Neueinstudierungen verdient der „Zigeunerbaron" und der „Postillon von Lonjumeau" besonderer Hervorhebung.

Mit großer Befriedigung verfolgten wir die Aufwärtsentwicklung im Konzertleben. Da auswärtige Gäste seltener erscheinen, ist die Entfaltungsmöglichkeit der heimischen Künstler gestiegen, die nun auch mit Recht in weit stärkerem Maße als bisher für die großen Orchesterkonzerte herangezogen werden. In einem Volkssymphoniekonzert sang Cläre Frühling Pfitzner-Lieder mit Orchesterbegleitung. Die am Beginn ihrer Laufbahn stehende Künstlerin ist im Besitz eines klangvollen Soprans, den sie in allen Lagen mit sicherem Können zu behandeln weiß. In einem anderen Volkssymphoniekonzert, das Richard Kotz betreute, spielte das Pozniaktrio Beethovens Trippel-Konzert. Der neue Cellist der Spielvereinigung, Bernhard Guenther, scheint ein glücklicher Gewinn für das im ganzen Reich bekannte und geschätzte Ensemble zu sein. Am Bußtag hörte man eine ausgezeichnete Wiedergabe von Verdis Requiem durch die Singakademie unter Leitung von H. Behr. Die Darbietung wurde im orchestralen und chorischen Teil den höchsten Ansprüchen gerecht. Das Soloquartett setzte sich zusammen aus L. Betzou (Sopran), Gertrud Gottschalk (Alt), Arthur Bednarczyk (Tenor), H. Wichmann (Baß). Von gleicher Bedeutung wie die Singakademie ist für die Pflege des Chorgesanges der Spitzersche Männergesangverein, der in seinem Leiter Dr. Heribert Ringmann einen Führer von hohen musikalischen Qualitäten besitzt. Es ist in ganz besonderer Weise anzuerkennen, daß die in Männerchor, Frauenchor und Orchester-Abteilung gegliederte Vereinigung neben der Pflege des anerkannten Musiziergutes, auch das Gegenwartsschaffen betont. In einem Festkonzert, anläßlich des 60jährigen Bestehens, nahmen die Werke der schlesischen Komponisten Gerhard Strecke, Fritz Koschinsky, Carl Sczuka und Guenther Bialas einen besonderen Raum ein. Was eine kleinere Musikvereinigung zu leisten vermag, ersah man in der abgerundeten und stilvollen Aufführung der „Jahreszeiten" durch den MGV „Schalk" der unter der bewährten Führung seines Chormeisters Wilhelm Michalek zu Hochleistungen angespornt wird. Die Kammermusikkonzerte im Schloß unter Leitung von GMD Franz von Hoeßlin vermitteln weiter die erlesensten Kostbarkeiten. Unvergeßliche Eindrücke hinterließ ein Mozart-Abend. Den Höhepunkt der bisherigen Veranstaltungen bildete die Darbietung des Regerschen d-moll Quartetts und des Brahms'schen Trios durch das Streichquartett der Schlesischen Philharmonie (Schätzer, Olowsohn, Lang, Müller-Stahlberg). Besonderem Interesse begegnete in einem von Ernst Prade geleiteten Symphoniekonzert die erste Aufführung von Rudi Stephans „Musik für Orchester" und die zweite Symphonie des Schlesiers Johannes Rietz, der auf Grund dieses Werkes eine Freistelle in der von Paul Graener geleiteten Meisterklasse für Komposition bei der preußischen Akademie erhielt. Einen erlesenen Genuß bereitete in ihrem Liederabend die ausgezeichnete Sopranistin Elisabeth Laube mit Ge-

sängen von Beethoven, Schubert, Pfitzner und Hugo Wolf. In einer Sendung „Klaviermusik“ des Reichssenders Breslau, bestritt Frau Grete Altstadt-Schütze-Wiesbaden ein Programm mit kleinen Formen großer Meister. Klar im Ton und wesentlich in der Charakterisierung spielte sie ein Intermezzo und zwei Humoresken von Reger. Poetisch nachgezeichnet erklang das Nocturno aus Opus 27 von Chopin, mit sorgsam schattiertem Vortrag wurde Liszts c-moll Polonaise wiedergegeben. Wir erwarten, daß die hochmusikalische und technisch bestens fundierte Künstlerin bald wieder einmal mit einem größeren Programm verpflichtet wird. Heinrich Polloczek.

CASTROP-RAUXEL i. Westf. Was eine Industrie- und Mittelstadt zu leisten vermag, wenn ein künstlerischer, zielsicherer und wirklicher Könner an der Spitze des städtischen Musiklebens steht, das bewies die hinter uns liegende Konzertzeit, deren musikalisches Barometer einen erfreulich hohen Stand registrierte. „Mir wird bei meinem kritischen Bestreben doch oft um Kopf und Busen bang!“ Diese Faustworte klingen mir in gedanklicher Variierung in den Ohren bei diesem Versuch, die Fülle der letztwinterlichen Eindrücke zu sichten, zu einem Gesamtbild zu ordnen um einen zeitgeschichtlichen Überblick geben zu können. Der nachstehende Bericht gibt deshalb aus äußeren Gründen keine alles umfassende Rückschau, sondern lediglich eine Reihe von Aperçus, die indessen den Anspruch darauf erheben dürfen, Charakteristisches auszusagen. Die Konzerte des „Städ. Konzertvereins“ unter unserm Städt. Musikdirektor Max Spindler, die schon früher immer die Höhepunkte aller musikalischen Vorführungen bildeten und auch stets strengster kritischer Beurteilung standhielten, sind im vergangenen Winter durch die ideelle und finanzielle Unterstützung seitens der NS-Kulturgemeinde noch mehr zum Sammelpunkt aller ernsten Musikfreunde geworden. Eine eindrucksvolle, auch in solistischer Beziehung (A. Holz, H. Hennecke, H. J. Walter, W. Strienz) ansehnlich besetzte Aufführung von Beethovens „Neunter“ eröffnete mit starkem Gewicht die Konzertzeit, an derem Ende Johann Seb. Bachs „Matthäuspassion“ mit Gesangssolisten vielversprechendster Begabung (H. Voß, B. Bräuer, Dr. H. Losch, Dr. O. Koerner, Dr. Küster) nachhaltigste Eindrücke hinterließ. Zu den bedeutendsten Erscheinungen des hiesigen Musiklebens gehören die von Spindler dirigierten Symphoniekonzerte des besonders im Holz solistisch ganz vorzüglich besetzten Städt. Orchesters, bei denen sich unser Musikdirektor als ein uns blutmäßig sehr nahestehender Vollblutmusikant, als ein Kronhüter deutscher Kunst erwies, dessen Streben, der Deutschen Musik der Klassik und Romantik in unseren Mauern neuen Lebensraum zu sichern, die lebhafteste Unterstützung unseres kunstbegeisterten Oberbürgermeisters und Kreisleiters der NSDAP Dr. Anton zuteil wurde. Fanden doch das Heimatfest der 1100 Jahrfeier unserer Stadt und die Feier zur Wiederkehr der Machtergreifung durch unsern Führer ihre Höhepunkte in vorbildlich aufgezogenen, großen Symphoniekonzerten. Auch die sechs Kammermusikabende der von Hermesmann und Dr. Brehme vorbildlich betreuten „Freunde der Kammermusik“ erfreuten sich nach wie vor (Beethoven, Brahms, Händel, Bach, Schubert) eines treuen und musikverständigen Stammpublikums, bei denen wir neben einheimischen auch zahlreiche auswärtige Künstler begrüßen konnten. Lebhaftesten Zuspruch fanden wie immer die sehr anregenden und aufschlußreichen Veranstaltungen unserer MGV, deren erfreuliche Mitarbeit an der Gestaltung unseres örtlichen Musiklebens lebhaftesten Widerhall fand. Zeigte sich hier der künstlerische Pulsschlag auch nicht in der Lebendigkeit sogenannter guter Zeiten, so war er dennoch recht bewegt. Hier aus der Fülle der diesjährigen Ernte das Wichtigste herauszuheben ist keine leichte Aufgabe. Neben den Konzerten der Chorgemeinschaft „Liederhalle-Harmonie“ unter Kapellmeister H. Dettinger und der Chorgemeinschaft „Eintracht Ickern und Castrop-Rauxel Nord“ unter H. Koch, deren Programme sich im glücklichen Gleichgewicht zwischen Vergangenheit und Gegenwart befanden, war auch bei den übrigen Veranstaltungen, insbesondere bei dem I. Sängertag des Sängerkreises Castrop-Rauxel, deutlich das Bestreben zu bemerken, nur musikalisch Wertvolles in einwandfreier Form zur Aufführung zu bringen. Geistig und künstlerisch sehr ertragreich gaben sich die Abende der einheimischen Künstler (J. Nattermann, G. Rinke, A. Franzrahe, L. Schucht, M. Meyer und J. Feiertag) und der auswärtigen Gäste (L. Matern, Dr. Paul von Szent Györgyi, Karl Kämpf, Karl Roser und Röthig's Vokalquartett) mit zum größten Teil erlesensten Vortragsfolgen. Ausnahmeerscheinungen, von denen aus es nicht immer leicht war, am übrigen Musikgeschehen den gerechten Maßstab anzulegen. Um die Pflege der musica sacra bemühten sich zu gleichen Teilen die Cäcilianer und Kirchenchöre unserer Hauptkirchen und deren sehr rührige Organisten K. Boettger und M. Pütthoff mit bewußter Konzentrierung auf Bach und Reger! Last not least sind die öffentlichen Vorspielstunden der Musikschule Hermesmann, die Musikabende der höheren Lehranstalten (Sem.-Obermusiklehrer Heidlich und Weber) und die musikalischen Gemeinschaftsstunden der Sing- und Spielscharen unserer Jugendorganisationen unter dem Motto „Wir bauen auf“ zu erwähnen. In ihrem Auf-

bau, der das Ziel einer breit fundierten musikalischen Volkserziehung verfolgt, waren sie im Kultur- und Musikbild der Gegenwart eine ebenso bemerkenswerte Erscheinung wie die kunsterzieherisch wichtige Bestätigung unserer Laienorchester, deren weitere Ausgestaltung und intensive Pflege dringend erwünscht ist. Hardt.

FRANKFURT am Main. Die drei Sonntagskonzerte der Frankfurter Museumsgesellschaft, welche von dem verstärkten Orchester des Reichssenders Frankfurt unter Leitung seines Dirigenten Hans Rosbaud seither stattfanden, gaben — bei sehr gutem Besuch — beste Eindrücke. Neben den sehr sorgfältig vorbereiteten Wiedergaben meist klassischen Musikgutes, wie Haydns B-dur-, Mozarts Es-dur-, Bruckners 2. Symphonie, hörte man hervorragende Solisten: Claudio Arrau, den Bassisten Ludwig Hofmann und Emil Telmanyi, den ungarischen Geiger, welcher C. Nielsens blasses Violinkonzert übervirtuos vortrug. Im Mittelpunkt des 5. Freitagskonzertes der Frankfurter Museumsgesellschaft stand die Erstaufführung des Konzertes für Violoncello und Orchester G-dur op. 42 von H. Pfitzner (unter Leitung des Komponisten), von dem Meistercellisten Gaspar Cassadó gespielt (dem auch die bei Schott, Mainz, erschienene Partitur gewidmet ist). Wie bei der Erstsendung des deutschen Rundfunks im 4. Meisterkonzert (am 24. Nov. 1935) bereits deutlich erkennbar, hat das neueste Werk Pfitzners, von lyrisch verinnerlichter Grundhaltung getragen, eine knapp geschlossene Form, die den romantisch melodischen Solopart nicht virtuos, sondern symphonisch dem Gesamtgefüge einer oft herben Klangarchitektur eingliedert. Das Konzert fand starken Beifall. Die Eckpfeiler der Vortragsfolge an diesem Abend bildeten eine Sinfonia von Johann Christian Bach, dem jüngsten Sohne Johann Sebastians, und Mozarts Jupiter-Symphonie, von Georg Ludwig Jochum prächtig wiedergegeben.

Zum 250. Geburtstag Georg Friedrich Händels veranstaltete der Cäcilienverein, vereinigt mit dem Rühlschen Gesangverein, unter Paul Belkers Leitung am Bußtag eine sehr würdige Aufführung des „Messias", die allen daran Beteiligten, wie Chor, Städtisches Orchester (Opernhaus- und Museumsorchester) und den Solisten bestes Zeugnis ausstellte. Man empfand — um mit Goethes Worten zu reden — diese „wahre christliche Epopöe in Tönen, die Händelsche Geistesgewalt des unschätzbaren Werkes" dank einer ungemein geschlossenen Wiedergabe, die an zwei Abenden großen Beifall hatte.

Mit größeren Konzerten traten die großen Frankfurter Chorvereinigungen als beste Träger des Volksmusikgedankens hervor, wie Konkordia, die Winkelmänner, der Neebsche Männerchor (mit dem Frankfurter Männergesangverein), der Schulersche Männerchor, der Frankfurter Volkschor u. a. m., die sämtlich einen erfreulich starken Besuch hatten.

In der Reihe der Solisten-Abende müssen die Frankfurter Künstler Senta Bergmann (Violine) und Fritz Malata (Klavier) genannt werden, welche in seltener Durchgeistigung des Zusammenspiels, vereint mit einer hervorragenden, sicheren Technik, die drei Violin-Klavier-Sonaten von Johannes Brahms vermittelten.

Die Pflege der Kammermusik wurde neben den (ausverkauften) Kammermusik-Abenden der Frankfurter Museumsgesellschaft (in welchen das Stuttgarter Wendling-Quartett, das Münchner Stroß-Quartett, das Berliner Fehse-Quartett, die Kölner Triovereinigung spielten) durch das Frankfurter Lenzewski-Quartett und das Frankfurter Hermann Krauß-Quartett betont, welches im Rahmen der Konzerte der NS-Kulturgemeinde im Kaisersaal des Römers großen Erfolg hatte.

August Kruhm.

GELSENKIRCHEN. Die letzte Großstadt des Deutschen Reiches hat jetzt ebenfalls ihr eigenes Stadttheater, das war das Motto, unter dem die kulturellen Veranstaltungen dieses Winters begannen. Da dieses jüngste Stadttheater aber einstweilen noch keine Oper hat, sondern nur Schauspiel und Operette pflegt, berührt seine Existenz hier nur indirekt.

Das Musikleben dieses Winters steht auf gleicher Basis wie im vorigen Jahre. Das erste Konzert des städtischen Musikvereins brachte das vor einem Jahre uraufgeführte Oratorium von Jos. Haas „Das Lebensbuch Gottes". Man kann dieses Werk kaum als Oratorium im eigentlichen Sinne ansprechen, sondern eher als einen zarten Reigen idyllischer Gesänge, als eine Folge von Kleinformen lyrischen Gehalts, während das Episch-Dramatische fehlt: ein Oratorium des lyrischen Idylls. Haas wurzelt stark im Chorischen und erreicht im Wechselgesang von einstimmigem und vierstimmigem gemischtem Chor sowie Frauenchor eindringliche Wirkungen. Städtischer MD. Dr. Folkerts ließ vor allem das romantische Klangerlebnis dieser Musik lebendig werden. Der Einsatz eines Männerchores (MGV „Einigkeit", Schalke) für den einstimmigen „Chor der Wissenden" erwies sich in der klanglichen Kontrastwirkung als glücklich. Solisten waren Hilde Wesselmann (Sopran) und Anni Bernards (Alt), von denen namentlich letztere durch die beseelte Innigkeit ihrer mühelos strömenden warmen Stimme für sich einnahm.

Das erste der vorgesehenen sechs Sinfonie-Konzerte brachte romantische Musik: Nach Schuberts 5. Sinfonie (B-dur), deren überwiegend lyrischen Gehalt Dr. Folkerts gut hervorkehrte, die „romantische" Vierte von Brahms. Prof. Frédéric La-

mond spielte Rob. Schumanns a-moll-Klavierkonzert. Dadurch, daß er im ersten Satz das Andante espressivo der Durchführung fast von Anfang an vorausnahm, hob sich der poetisch-schwärmerische Charakter dieses Satzes stark heraus, wie Lamond seinem Spiel überhaupt eine große Innerlichkeit der Empfindung gab. Nach der klanglichen Seite blieben mancherlei Wünsche offen; bei starkem Rubato-Spiel war auch der Kontakt mit dem Orchester nicht immer ideal.

Gefeierter Solist des zweiten, der slawischen Musik gewidmeten Konzerts war Enrico Mainardi mit Dvoraks Cello-Konzert. Hier traf sich in sehr glücklicher Weise die überströmende Musikalität des großen böhmischen Meisters mit der ausgereiften Künstlerschaft des Cellisten, sodaß auch der Kritiker über diesem herrlichen Geschenk begnadeten Künstlertums einmal sein Amt vergessen und sich ganz dem Genuß dieser Stunde hingeben konnte. Neben Tschaikowskys bekannter „pathetischer" Sinfonie, bei der Dr. Folkerts dankenswerterweise die gefällige melodische Linie nicht allzubreit auswalzte, erklang in diesem Konzert noch die ungleich gewichtigere und in stärkerem Maße slawische Züge tragende Sinfonie in h-moll von Borodin.

Den volkstümlichen Sinfonie-Konzerten gab Dr. Folkerts insofern eine neue Note, als er sich zu Beginn des ersten dieser Konzerte an seine Hörer wandte und die Form der gespielten Kompositionen kurz erläuterte; ein Versuch, die Hörer stärker zu interessieren, dem man bei geschickter Führung des gesprochenen Wortes wohl Erfolg versprechen kann. Dr. Wilh. Niemöller.

GÖSSNITZ in Thüringen. Neben den hier wiederholt genannten „getreuen und erfolgreichen Pionieren Westsachens für kirchenmusikalische Kunst und Kultur", den Kantoren P. Bräutigam in Crimmitschau und K. Unger in Neukirchen (Pleiße), steht als Dritter Johannes Platz, bis 1934 Kantor in dem benachbarten Gößnitz, seit vorigem Herbst nach glänzend bestandener Probe einstimmig gewählter Stadtkantor von Planitz bei Zwickau i. S. Überblickt man, was dieser vom Leipziger Konservatorium gekommene hochbegabte Musiker seit 1924 mit seinen Chören „Liedertafel" und „Kantorei" in Gößnitz, „Volkschor" in Schmölln, „Einigkeit" und „Sängerkartell" (allein 350 Sänger!) in Altenburg an Aufführungen herausgebracht hat, so staunt man ob der Fülle der Leistungen wie der Summe von Fleiß und hingebender intensiver Arbeit, die aus diesen trotz aller Schwierigkeit stets wohlgelungenen, an Höhepunkten reichen Darbietungen mit größtenteils musikalisch ungebildeten, ja allermeist notenunkundigen Sängern und teilweise auch Instrumentalisten aus Volks- und Arbeiterkreisen, sprechen. Größere Werke mit Orchester (Stadtkapellen Gößnitz, Schmölln, Zeitz, städtisches Orchester Altenburg) wie „Schöpfung", „Messias", „Judas Makkabäus", Händels „Passionsmusik" nach dem Hamburger Ratsherrn Brockes (in der Bearbeitung von Joh. Platz), „Stabat mater" (Pergolese), „Fausts Verdammung", „Ein deutsches Requiem", „Furchtlosigkeit und Wohlwollen" von Werner Egk (Altenburg 1932: erste vollständige Aufführung!), dann zwei Paul Gerhardt-Abende (mit geistlichen und weltlichen Werken), Uraufführungen C. v. Gorrissenscher Kompositionen, weiter mehrere J. S. Bach-Feierstunden mit zehn Kantaten in Originalbesetzung, über 25 geistliche Abendmusiken mit bedeutenden Werken und namhaften Solisten; dazu Sinfoniekonzerte mit der „Eroica", Mozarts Es-dur-Sinfonie und Krönungskonzert, Beethovens Egmont-, Leonoren-Ouvertüren und Violinkonzert, H. Wunschs Tondichtung „Hammerwerk", Brahms' „Rhapsodie", Bruchs „Frithjof" und „Normannenzug", Mendelssohns „Walpurgisnacht", Jul. Weißmanns „Fingerhütchen", Orchesterliedern von Mahler, Wolf, Brahms (4 ernste Gesänge), außerdem Kammermusikabende, Aufführungen eigener Tonschöpfungen usw.! Welch' reiche musikalische Kulturarbeit in echt nationalsozialistischem Sinn und Geist — lange vor 1933! Denn nicht nur die Ausführenden, auch die Hörergemeinden selbst gehörten fast ausschließlich den Volkskreisen an, denen in früheren Zeiten Kennenlernen und Erleben hoher musikalischer Schöpfungen und Darbietungen nur durch die hingebungsvolle, selbstlose, oft mit eigenen großen materiellen Opfern (Notenbeschaffungen, Deckungen von Fehlbeträgen aus eigener Tasche) verbundene Tätigkeit solcher, ganz in der hohen Mission der sozialen Auswirkung edler Kunst und Kultur aufgehender Pionierpersönlichkeiten nahegebracht wurde.

Die Aufführung von Haydn's „Jahreszeiten" durch die Gößnitzer „Liedertafel" am Ostersonntag zweimal hintereinander in Ponitz (16 Uhr) und Gößnitz (20 Uhr) im Rahmen der N. S. Gemeinschaft „Kraft durch Freude" offenbarte erneut die glänzenden Fähigkeiten Joh. Platz' in der Erziehung und Schulung von Volkschören, wie für feinsinnige und wirkungsvolle Gestaltung großer Oratorienwerke: der Chor auch in der Abendaufführung — trotz der doppelten Anstrengung — erstaunlich frisch, sicher und schlagkräftig, und die zweimalige Wiedergabe des nur um den „Fleißchor" Nr. 23 im III. Teil, wie üblich, gekürzten Werkes elektrisierend und von durchschlagender Wirkung, die Hörerschaft aus dem nüchternen Alltag in inneres Miterleben führend und zu reiner, von allem Bedrückenden erlösender Freude erhebend. Wohl bieten gerade die „Jahreszeiten" nach Kretzschmar eine frische, ohne besondere musikalische Vorbildung allgemein verständliche und unmittelbar zu genießende Kunst, und sind

wie kein zweites Werk ein wahres „Volksoratorium“ geworden, stellen aber gerade dadurch die Feinfühligkeit und besondere Befähigung des Dirigenten vor die Aufgabe, aus dieser Musik den eigentlichen, von reizvoll naiver Heiterkeit durch seelische Tiefen zu weihevoll harmonischer Wirkung führenden inneren Gehalt hervorzuzaubern, den der alte Meister dem Werke gab. Joh. Platz fand überall das richtige Gleichgewicht: das Idyllische ohne sentimentalen Einschlag, die volksliedhaften Gesänge gut abgestimmt, ohne von der Gewalt der im dynamischen Aufbau schon disponierten großen Chöre, mit den Höhepunkten in den Preis- und Dankhymnen, dem „Gewitter“ und den „Herbstchören“, erdrückt zu werden. Hochpoetisch und auf das feinste abgetönt der wundervolle Ausklang des Gewitters mit der „Abendglocke“ und „sanften Ruh“! Getreue Helfer am Werk waren die ein vortreffliches Solistenterzett bildenden Elsa Schumann (Berlin) mit dem warmen Goldglanz ihres feingeschliffenen Soprans, der rühmenswerte, geschmackvoll interpretierende Dresdener Tenor Hugo Zech und der Zwickauer Meisterbariton Hans Kunz. Auch die Gößnitzer verstärkte Stadtkapelle stellte trotz etlichen, durch die unerwartete Freigabe der „Kaffeehausmusik“ für den Ostersonntag zuletzt noch notwendig gewordenen Ersatzbesetzungen wacker ihren Mann. So ergab sich ein großer schöner Erfolg, dessen idealer Moment auch durch ein 300 Mark-Defizit nicht erstickt werden konnte. P. G.

HILDESHEIM. Die zweite Hälfte des letzten Konzertswinters stand hinter der ersten nicht zurück. Drei Konzerte der Musikgemeinde hielten die Höhe, die wir nun schon durch sechs Jahre von den Aufführungen dieser musikalischen Gemeinschaft gewohnt sind. Das ist in erster Linie das Verdienst des Fritz Lehmann, der mit jugendlichem Feuer und tiefem Verständnis seines Amtes waltete, aber auch das Verdienst des Vorstandes, der für die Geschlossenheit der Programme sorgte. Selbstverständlich soll damit das Lob unseres tüchtigen Städtischen Orchesters und des Chores nicht geschmälert werden. Das vierte Konzert der Musikgemeinde war eine Feier zum Jahresanfang und brachte Bachs Kantate: Gottlob, nun geht das Jahr zu Ende, und Beethovens Neunte in großzügiger Auffassung. Das Solistenquartett bildeten Annemarie Doltmann, Else Schürhoff (Hannover), Josef Witt (Braunschweig) und Paul Gümmer (Hannover). Nach dieser Großtat entzückte im fünften Konzert Wilhelm Kempff durch eine wunderbar poetische Wiedergabe des Schumannschen Klavierkonzerts in a, eine Leistung, die die Zuhörer zu wahrhaften Beifallsorgien hinriß. Das Orchester brachte in der 1. Symphonie von Brahms den Gedanken per aspera ad astra zu schönstem Ausdruck, und ein junger Komponist, Helmuth Jörns konnte die Uraufführung seiner „Festlichen Musik“ erleben. Es ist noch viel Unausgegorenes in dem dreisätzigen Werk, aber ein beachtlicher Anfang ist gemacht. Das letzte Konzert war dem Heldengedenken gewidmet: Rudi Stephans „Musik für Orchester in einem Satz“, Hermann Erpfs Hymne „Himmlische Ernte“ (spröde, aber charaktervoll) und Beethovens Fünfte waren dafür ein geeignetes Programm.

Der Madrigalchor hatte sich ein hohes Ziel gesetzt mit dem Vortrag der Markuspassion von Kurt Thomas. Dank der freudigen Hingabe an die ungemein schwierige Aufgabe und der einfühlenden Deutungskunst des Dirigenten Dr. Johannes Kobelt kam eine wohl gelungene Aufführung zustande.

Die durch den Hildesheimer Männergesangverein und auch durch hannoversche Sangeskräfte verstärkte Chorvereinigung unter Fritz Lehmann brachte Karfreitag Bachs Matthäuspassion zu Gehör. Abgesehen von dem zu lebhaften Tempo des Eingangschores, das das Bild des sich langsam heranwälzenden Zuges nicht aufkommen ließ, und der schematischen Behandlung der meisten Choräle war die Aufführung ein Erlebnis. Viel trugen dazu auch die Solisten bei; vor allem die hervorragende Altistin Lore Fischer und Burchard Kaiser als Christus. Dr. Hans Hoffmann und Thorkild Noval (Tenor), Maria Engel (Sopran) und Werner Drosihn (Baß) fügten sich gut ein. Sehr bedauerlich ist, daß die einseitig für das Theater interessierte Stadtverwaltung keine Unterstützung für ein so hervorragendes Unternehmen gewährt hat. Wie sagte Professor Dr. Fritz Stein seinerzeit bei der Reichstagung des Reichsverbandes Gemischter Chöre in Bremen, „Eine Stadt, die Zuschüsse gibt für serienweise Operettenaufführungen, muß auch Geld übrig haben für eine Matthäuspassion!“

Der Volkschor unter Karl Kreuzkams Leitung veranstaltete eine musikalische Feierstunde, die nach einigen Kunstliedern von Lendvai, Simon u. a. das Volkslied und das Gemeinschafts-Singen pflegte.

Unter städtischer Verwaltung (Stabführung durch Victor Wagner) gab es im Theater noch vier „volkstümliche Konzerte“ und drei Opernvorstellungen: „Cavalleria Rusticana“ und die „Bajazzi“, die „Macht des Schicksals“ und „Lohengrin“. Die Sänger kamen dazu von Hannover herüber, das Orchester war das hiesige.

Professor Fritz v. Jan.

KARLSRUHE. Die Oper des Badischen Staatstheaters, deren musikalische Oberleitung nach dem Weggang Klaus Nettstraeters seit Beginn dieser Spielzeit in die Hand des jungen, in den letzten

Jahren oft und in den verschiedensten Aufgaben mit bestem Erfolg bewährten Staatskapellmeisters Joseph Keilberth liegt, hat die neue Spielzeit mit einer Neueinstudierung von Pfitzners „Palestrina" begonnen. Die Wiederaufnahme des seit zehn Jahren nicht mehr gegebenen Werkes ist von der großen Gemeinde, die sich Pfitzner, nicht selten als Gastdirigent einkehrend, hier erworben hat, um so lebhafter begrüßt worden, als der orchestrale und gesangliche Teil der Aufführung — im Gegensatz zu der in der Anlage ziemlich stereotypen, allzu sehr auf sinnfällige Bildwirkung gehenden und in den Erscheinungen des ersten Aktes in manchem Pfitzners Absichten zuwiderlaufenden Inszene Erik Wildhagens — in hohem Maße befriedigte. Keilberth verstand es, mit dem glänzend spielenden Orchester die reichen Kostbarkeiten der Partitur durchsichtig, im Mittelakt mit feinem kammermusikalischen Schliff auszuarbeiten und zugleich, namentlich in den drei Vorspielen, mit großem musikdramatischen Atem zu erfüllen. Das Wirkungsniveau der solistischen Wiedergabe bestimmten der gesanglich in schönem lyrischen Glanz gehaltene, verinnerlichte Palestrina Theo Stracks und der prachtvoll gezeichnete, in der schweren Diktion der großen Duoszene scharf charakterisierende Borromeo Helmuth Seilers. Neben dem etwas matten Ighino der Else Blank stand ein Silla (Hedwig Hillengaß) von feiner gesanglicher Biegsamkeit und erlebtem Spiel.

Die zweite Neueinstudierung führte den neuverpflichteten KM Karl Köhler, einen Furtwängler-Schüler, ans Pult. Er hielt mit seiner nervigen, die dramatischen Ausduckslinien des Orchesterparts stark betonenden Interpretation von Verdis „Amelia", was die ausgezeichneten Eindrücke seines Verpflichtungsgastspiels erwarten ließen. Die Wiederaufnahme der Oper, mit deren farbiger Inszenierung durch Intendant Dr. Himmighoffen der schöne Bestand an neueinstudierten Verdi-Opern weiter ergänzt wurde, rechtfertigt schon die Besetzung der Titelrolle mit Vilma Fichtmüller, einer (bisher an der Charlottenburger Oper tätigen) dramatischen Sängerin von seltenen gesanglichen Qualitäten. Die wirklich durchgebildete, tragfähige Stimme ist in der Höhe von strahlender Leuchtkraft und in den Übergängen und der Registrierung von vornehmer Klangkultur. Da die Oper in Wilhelm Nentwig einen bewährten Gouverneur und in Fritz Harlan (René) einen trefflichen Belcantosänger besitzt, war eine vorzügliche Aufführung gesichert.

Eine sehr beschwingte, an Spieleffekten reiche Neueinstudierung des „Wildschütz" (Regie: Wildhagen) ließ unter Keilberths Leitung nicht ein Stäubchen auf dem bezaubernden Werk, dessen gesanglichen Esprit in dem bewährten Ensemble (Karlheinz Löser, Else Blank, Robert Kiefer) namentlich Hedwig Hillengaß als Baronin und Fritz Harlan als Graf zur Geltung brachten.

Die Sinfoniekonzerte, in deren Leitung sich Keilberth mit namhaften Gastdirigenten teilt, nahmen mit einem Brahms-Bruckner-Abend (Brahms' Violin-Konzert mit Kulenkampff und Bruckners „Romantische") einen verheißungsvollen Anfang. Hermann L. Mayer.

KOBLENZ. Die öffentliche Pflege der Musik und des Theaters ist und bleibt für Koblenz ein künstlerisches, kulturelles Leitmotiv. Das bewiesen wiederum die Darbietungen der verflossenen Spielzeit. Es ist klar und nur natürlich, daß in der Not dieser Zeit das künstlerische Wollen und Können nicht immer gleichen Schritt zu halten vermögen, dafür fehlen vor allem die finanziellen Mittel. Daß aber die Stadt Koblenz mit Erfolg bemüht ist, das Niveau des öffentlichen musikalischen Lebens hoch zu halten, muß begrüßt und anerkannt werden. So war die Intendanz des Stadttheaters bestrebt, den Spielplan mannigfaltig zu gestalten. Die Oper stand im Ganzen auf beachtenswerter künstlerischer Höhe. Zur Aufführung gelangten, durchweg mit gutem Erfolge, altbewährte und hervorragende Werke, darunter „Tannhäuser", „Figaros Hochzeit", „Troubadour", Gounods „Margarete", d'Albert's „Die toten Augen", „Madame Butterfly", „Waffenschmied", „Undine" und als Neuheit für Koblenz die beiden komischen Einakter „Die Nürnberger Puppe" von Adams (etwas altmodisch und verblaßt) und Schliepe's „Der Herr von Gegenüber" (nicht bedeutend). Als Glanzleistungen sind die Aufführungen von „Tannhäuser", „Troubadour" und „Figaro's Hochzeit" zu bezeichnen. Hier waren alle mitwirkenden Faktoren ihren Aufgaben vollauf gewachsen und das Bühnen-Milieu im Ganzen kunst- und stilgerecht gestaltet. Die Wagner-Oper dirigierten mit viel Schwung und künstl. Verständnis drei Gastdirigenten auf Anstellung: Franz Rau aus München, Kurt Kretzschmar aus Frankfurt a. M. und Karl Hauff aus Düsseldorf. Peter Baus als Gast verkörperte stimmlich und darstellerisch den Tannhäuser in hervorragender Weise, auch die hiesigen Kräfte: Helene Zogbaum (Elisabeth), Friedr. Läuter (Wolfram) und Adolf Savelkouls (Landgraf) zeichneten sich in Gesang und Spiel durch großes Können und Sichversenken in Geist und Materie aus. Bei den Aufführungen des leider viel zu stark zusammengestrichenen „Troubadour" und „Figaro's Hochzeit", die unter der zielsichern, stil- und schwungvollen musikalischen Leitung des ersten KM Wolfgang Wartin standen, wirkten Helene Zogbaum (Leonore und Gräfin), Friedr. Läuter (Lema und Graf Almaviva), Georg Günther (Maurico) Lena Martin als Gast (Susanna), Annemarie Gulau (Azu-

cena), Adolf Savelkouls (Figaro, Ferrando) u. a. erfolgreich mit.

Das Koblenzer Konzertleben lief in traditionellen Bahnen, doch unter dem Leitgedanken: Deutsche Musik, deutsche Kunst. Das Musikinstitut veranstaltete diesmal nur 4 Abonnementskonzerte mit folgenden Werken: Pfitzner's romantische Kantate „Von deutscher Seele". (1. Konzert) Haydn's Symphonie mit dem Paukenschlag, G-dur-Klavierkonzert von Beethoven, Mozarts Jupiter-Symphonie. (2. Konzert) Max Reger: Konzert im alten Stil, Haydns Violoncellokonzert, 5. Symphonie von Beethoven. (3. Konzert). Haendel's Concerto grosso in d-moll für Streichorchester und ein deutsches Requiem von Brahms. (4. Konzert.) Alle Veranstaltungen des Musikinstituts standen auf gewohnter künstlerischer Höhe. Der städtische MD Wolfgang Martin dirigierte mit Schwung und mitreißender Kraft. Das letzte Konzert leitete als Gastdirigent Franz Rau mit künstlerischem Verständnis und Einfühlung. Die Solisten Amalie Merz-Tunner, Helene Fahrni Sopran), Lore Fischer (Alt), Jos. Witt (Tenor), K. Driessen, Paul Lohmann (Baß), Elly Ney (Klavier), Ludwig Hölscher (Violoncello) wurden ihren Aufgaben vollauf, teils hervorragend gerecht. Der Chor fügte sich mit gewohnter Disziplin und schönem Stimmklang in das künstlerische Gesamtbild ein, er sang im Ganzen mit Begeisterung. Auch das städt. Orchester betreute diese Konzerte in gewohnter Weise, es spielte durchweg gut und mit Hingabe. Zu wünschen wäre nur, daß das Musikinstitut mehr zeitgenössische Musik pflege. Es ist sehr zu bedauern, daß die Verwirklichung dieses Wunsches bisher an Geldmangel scheiterte, unter der das Musikinstitut infolge Besuchsrückgangs seiner Konzerte chronisch leidet. Möge da die Stadt mit etwas größerem Zuschuß helfen! Die Pflege der zeitgenössischen Musik ist Pflicht.

Von den 5 Konzerten des Vereins der Musikfreunde waren 2 Klavierabende, bestritten von Alfred Höhn und Albert Hofmann, ersterer mit Werken von Schubert, Beethoven, Chopin und Schumann, letzterer im Vortragsrahmen von Chopin, Schubert und Liszt! Höhn's Spiel fesselte durch Kraft der Gestaltung, durch Großzügigkeit und fortreißenden Schwung, was leider nicht von Hofmann gesagt werden kann. Dieser steckt noch zuviel im Technischen, Auffassung und Vortrag sind bei ihm zu wenig charakterisiert. Einen ungetrübten, hochkünstlerischen Genuß bot dagegen das Strub-Quartett Berlin mit der vollendeten Wiedergabe der Streichquartette: Beethoven B dur op. 18, Mozart D-dur, Reger Es-dur op. 109. Auch der Kammermusikabend, der von Ph. Dreisbach (Klarinette), Alfred Saal (Cello) und Johanna Löhr (Klavier) bestritten wurde, erfreute die Zuhörer durch die klang- und verständnisvolle Wiedergabe der Brahms'schen Klarinetten-, Beethovens Cello-Sonate und des Letztern Klarinetten-Trio. Einen vorzüglichen, nachhaltigen Eindruck hinterließ der Liederabend von Johannes Willy. Dieser begnadete Sänger sang und gestaltete eine Reihe Schubertscher Lieder sowie den Romanzen-Cyklus aus Tieck's Magelone von Brahms mit schönster Tongebung und feinster Charakterisierung, wohl unterstützt durch Hans Rosbaud am Flügel und Berthold Ebbecke (Erzähler).

Von den solistischen Veranstaltungen einheimischer Künstler ist vor allem ein Klavierabend von Emma Sagebiel hervorzuheben. Die jugendliche Künstlerin spielte Kompositionen von Händel, Schubert, Beethoven, Brahms und Schumann und bewies hierbei wiederum ihr bedeutendes pianistisches Können und Vorwärtsstreben. Namentlich die Brahms'sche Es-dur-Rhapsodie und der „Karneval" von Schumann erklangen dank ihrer schlackenfreien Technik und musikalischer Beseelung schön, schwung- und ausdrucksvoll. Die Orgelkonzerte von Erich Klotzin (Christuskirche) und Adolf Hinemann (Florinskirche) hatten nach wie vor guten Zuspruch. Das Hauptmotiv dieser Veranstaltungen war die Pflege der Orgel-Klassiker und ihrer Vorgänger. Werke von Bach, Händel, Schütz, Joh. Chr. Bach, Tunder, Buxtehude, Telemann, Krieger, Zachau u. a. erklangen. Kletzin gestaltete seine Abendmusiken z. T. unter Mitwirkung von Streichorchester und Chor. Auch Josef Buschmann (Jesuitenkirche) wirkte im Sinne religiöser Erbauung durch sein vorzügliches Orgelspiel, unterstützt von seinem stimmfrischen, wohlgeschulten gem. Chore. Schließlich verdient noch Erwähnung ein Sonderkonzert des auswärtigen Orgelvirtuosen Arno Landmann in der Christuskirche, das in Programm und Ausführung allgemeinen Beifall fand.

Das Chorwesen gestaltete sich während der verflossenen Spielzeit nach den Richtlinien der Reichsmusikkammer und im Sinne des nationalsozialistischen Staatsgedankens. Die Männerchöre wirkten vor allem bei der Einweihung der hiesigen Thingstätte und bei den nationalen Thing-Festspielen mit. „Rheinland" (Chorleiter Jos. Werth), „St. Castor" (Chorleiter W. Schell) und andere Chöre veranstalteten ihre üblichen Konzerte im gewohnten Rahmen. Die MGV befinden sich zur Zeit in einer Krisis; ihr Mitgliederbestand ist infolge der wirtschaftlichen Notlage zum Teil zusammengeschrumpft, andererseits wird das gesamte Chorwesen nach Maßgabe der neuen staatlichen musikalischen Leitsätze umgestaltet und in andere Bahnen gelenkt. Mögen durch diese Wandlung bald alle Schlacken fallen und der gesunde, gute Kern sich herausschälen!

Das Bach-Schütz-Händel-Jubiläum wurde durch zwei öffentliche Aufführungen festlich begangen. Im Gemeindesaal erklangen Bachs „Brandenburger Konzert" Nr. 4 in G-dur, sowie das „Concerto

grosso“ in d-moll von Händel unter Leitung des KM Hans Adametz. Dr. Paul Hanſchke ſpielte ſtilgerecht Präludien und Fugen aus dem „Wohltemperierten Klavier“ und Frau Helene Bornhauſen (Sopran) ſang drei Lieder von Bach mit ſchöner Stimme und beſeeltem Vortrage, während ein kleiner Chor von Mitgliedern des Muſikinſtituts Choräle aus der Matthäus-Paſſion vortrug. In der Chriſtuskirche gelangte der „Meſſias“ in ſeiner Originalfaſſung zu einer guten Wiedergabe. Der muſikaliſche Leiter Erich Kletzin, die einheimiſchen Soliſten Helene Bornhauſen, Lotte Küpper (Sopran), Annemarie Henning-Hörth (Alt), Wilhelm Gondershauſen (Tenor), Jean Pohl, Heinrich Rittel (Baß), Fritz Koenig (Cembalo), Peter Vollrath (Orgel) wie auch der Chor und das Orcheſter der Abendmuſiken ſtellten ſich mit Liebe und voller Hingabe in den Dienſt dieſer Feier. Ernſt Peters.

LEIPZIG. Im Gewandhaus hörte man als Neuheit für Leipzig das Klavierkonzert in D-dur op. 26 von Max Trapp. Das Werk arbeitet mit allen Mitteln moderner Orcheſtertechnik. Im Rhythmiſchen und Harmoniſchen iſt es äußerſt kompliziert und feſſelt hauptſächlich durch ſeinen Schwung. Das Werk gehört in eine Zeit, die nun ſchon langſam wieder überwunden wird, einer Zeit, die mehr durch äußeren Aufwand von Kraft und Mitteln als durch innere Haltung wirken konnte. Hervorragend iſt die Einbeziehung des Klaviers, das nicht als Soloinſtrument neben dem Orcheſter, auch nicht als untergeordnetes Begleitinſtrument wirkt, ſondern in den muſikaliſchen Ablauf entſcheidend mit eingreift. Walter Gieſeking ſpielte mit großer Geſtaltungskraft unter der das Orcheſter mühelos über alle Schwierigkeiten führenden, anfeuernden Leitung Hermann Abendroths. Der C-dur Symphonie Mozarts (K.-V. 425) fehlte die letzte Beſchwingtheit und Grazie. Ausgezeichnet war das A-dur-Klavierkonzert desſelben Meiſters, das vom Soliſten und Orcheſter hervorragend ſchön im Ton geboten wurde.

Im ſechſten Konzert konnte Hermann Abendroth ſeine Fähigkeiten als Chorleiter unter Beweis ſtellen. Haydns Oratorium „Die Jahreszeiten“ iſt inhaltlich infolge ſeiner uns heute ſehr fern liegenden idylliſierenden Betrachtung von Bauerntum und Landleben nur noch vom hiſtoriſchen Standpunkte zu betrachten möglich. Umſo unverbrauchter und unmittelbarer kann die Muſik wirken, die durch ihre Verwurzelung im Volkslied den Geruch von Friſche und Landluft allein trägt. Abendroth konnte den Gewandhauschor und das Orcheſter, unterſtützt von den in Stimmklang und Auffaſſung leider nicht gut zuſammenpaſſenden Sängern Jo Vincent, Heinz Marten und Paul Bender, zu einer großen Leiſtung führen, die Höhepunkte in der hervorragend ſchön geſpielten Einleitung zum Sommer, in der Schilderung der Mittagsſonnenglut und in dem vom Chor mit großem Temperament geſungenen Weinlied hatte. Abendroth verſtand dieſer Aufführung ein feſtliches Geſicht zu geben und bewies ſeine Fähigkeiten als Chorleiter eindrucksvoll. Mit dem Spohrſchen Violinkonzert holte ſich Max Strub im achten Konzert einen großen berechtigten Erfolg. Die ſelten zu hörende Suite aus der Muſik zum „Bürger als Edelmann“ gab den Muſikern des Gewandhausorcheſters Gelegenheit, ihre abſolute muſikaliſche Zuverläſſigkeit zu zeigen. In Abendroths überlegener Geſtaltung kamen die vielen Feinheiten der Partitur und der dezente Strauß’ſche Humor voll zur Geltung. Die Muſik gehört zweifellos nicht zum Größten, was Strauß geſchrieben hat, man wird ihr aber gerade wegen der unaufdringlichen und zurückhaltenden Verwendung der neuzeitlichen Orcheſtermittel, wegen ihrer im alten Gewand von Menuett und Gigue einherſchreitenden Anmut gern begegnen. Im gleichen Konzert brachte, mit großer Herzlichkeit begrüßt, Karl Straube mit ſeinen Thomanern und Helene Fahrni als Soliſtin den Händelſchen Pſalm „Laudate pueri dominum“ zu einer in vielen Einzelheiten recht guten Aufführung. Im ganzen hätte man etwas mehr vom barocken Kraftgefühl, von einem durch das Pſalmwort nur mühſam gebändigten Jubel zu Gott ſpüren können. Klanglich wundervoll abgetönt war das als Zugabe geſungene „Ave verum“ Mozarts.

Die 2. Kammermuſik im Gewandhaus wurde ausgeführt von dem Trio Eduard Erdmann, Alma Moodie, Karl Maria Schwamberger. Es wurden geſpielt das geniale, in Melodik und Rhythmik ein anderes Volkstum verratende Trio in f-moll op. 65 von Dvořák, das prachtvolle, ſprühende in g-moll op. 63 von Weber und ſchließlich das Brahmsſche H-dur-Trio op. 8. Die Spieler waren in den drei verſchiedenen Stilbezirken heimiſch und wurden jedem der Werke voll gerecht. Die letzte klangliche Ausgeglichenheit fehlte an einigen Stellen beſonders bei Brahms, dafür erfreute der Schwung, mit dem die Werke geſpielt wurden. Einen in jeder Hinſicht hervorragenden Kammermuſikabend bot das Strubquartett. Beethovens Streichquartett op. 127 und das Schubertſche d-moll-Quartett kann man ſich nicht beſſer geſpielt denken. Da Elly Ney in Schumanns Es-dur-Klavierquintett den Klavierpart übernahm, kam eine Geſamtleiſtung zuſtande, die in der Ausgeglichenheit des Zuſammenſpiels und in dem begeiſterten, mitreißenden Muſizieren ihresgleichen ſucht. Das einheimiſche Schachtebeck-Quartett bot in ſeinem dem Schaffen des jungen Beethoven gewidmeten Abend

ebenfalls eine reife Leistung. Das sechste Streichquartett aus op. 18, das Serenaden-Trio op. 8 und das Es-dur-Sextett verdienen die heute besonders ehrenvolle und gewichtige Bezeichnung „volkstümlich". Die scharfen Kontraste von laut und leise, schnell und langsam, die diese Musik in die Nähe der Kassationen und Suiten des erlöschenden Barockzeitalters stellen, wurden von den Spielern, besonders von den mithelfenden Bläsern des Gewandhauses, eindringlich erfaßt und wiedergegeben. Man wünschte, daß gerade an diesen Abenden die altbekannte Leipziger Zurückhaltung gegenüber Kammermusik verschwinden möchte. Das Hunger-Quartett brachte in einem vom Kulturamt veranstalteten Abend das A-dur-Quartett aus op. 18, eines der ganz unproblematischen Trios von Haydn und das C-dur-Quintett von Schubertt. Der ins Mystische hinüberwerfende, formensprengende Drang des letzten Schubert wurde nicht in seinen Tiefen ausgeschöpft, doch die Liebe, mit der dieses Quartett an den Werken arbeitet, trägt ihm den berechtigten Beifall der Hörer ein. Mit den drei Sonaten op. 20 und der Frühlingssonate begannen Nadina Ferreri und Florizel von Reuter ihren Beethoven-Zyklus. Die Darbietung erreichte, obwohl einwandfrei, erst mit der letzten Sonate die Beethovensche Tiefe. In Anna Maria Augenstein und Wolfgang Riedel stellten sich zwei in Leipzig ausgebildete junge Künstler vor. Die Sängerin zeigte an Arien von Händel und Liedern von Knab und Grabner einen schönen, vollklingenden Mezzosopran, der sich besonders für geistliche Musik eignen dürfte, wenn noch einige Unzuverlässigkeiten der Resonanz beseitigt sind. Riedel begleitete sehr zuverlässig und bewies seine technische und innere Reife in einigen kleineren Stücken von Reger. Ganz ausgezeichnet waren die Orgelabende der Organisten der Thomaskirche und der Universitätskirche. Günther Ramin spielte mit ausgezeichneter, den Barockklang treffender Registrierung in begeistertem Schwung zwei Fugen und die c-moll-Passacaglia von Bach. Ein besonderer Genuß waren die Goldberg-Variationen, auf dem Cembalo mit virtuoser Technik und Überlegenheit vorgetragen. Friedrich Högner brachte Orgelwerke aus der Gegenwart. Sein Spiel, alle technischen Schwierigkeiten mit Leichtigkeit meisternd, folgt in genialer Weise den Absichten der Komponisten und ist schlechthin vollendet. Leipzig ist immer noch die Stadt der Orgelkunst, und in Hermann Grabner und Johann Nepomuk David besitzt es zwei der zweifellos bedeutendsten Orgelkomponisten. Grabners Partita über „Erhalt uns, Herr, bei Deinem Wort" ist ein Werk von prachtvoller Geschlossenheit mit klug gesteigertem Aufbau. Allerdings wirkt die Verwendung des Chorals als Cantus firmus zufällig; ein kirchliches Werk im strengen Sinne, mit liturgischer Bedeutung, ist diese Partita nicht. Eine große Leistung, die unter dem heutigen Schaffen kaum ein Gegenstück hat, ist die Tokkata und Fuge f-moll J. N. Davids. Hier, wie in der zum ersten Male gespielten Introduktion und Passacaglia über „Wach auf, wach auf, du deutsches Land" begeistert der geniale Schwung, der in einer von der Orgel her bestimmten Kompositionstechnik eingefangen ist. Eine Triosonate des jungen Max Martin Stein ist ein sich nicht leicht erschließendes Werk, das eine strenge, mit starken Reibungen durchsetzte Linienführung ohne wesentliche Steigerung einhält. Von der Musik der Gegenwart waren im Gohliser Schlößchen einige Zeugnisse Leipziger Komponisten zu hören. Den eigenwilligsten Eindruck machte die „Kleine Musik" für Streichquartett und Oboe von Helmut Bräutigam. Der junge Komponist hat gute Einfälle, seine Musik erstrebt eine gesunde innere Schlichtheit, die nicht mit einer Primitivität der Technik und des Inhalts oder mit künstlicher Volkstümelei erreicht werden will. Das Temperament und die mutwillige Keckheit dieser Musik geben ihr ein überdurchschnittliches Gepräge. Paul Hungers Streichquartett in a-moll ist in seiner Technik und seiner inneren Haltung einer großen Vergangenheit verbunden. Es ist gut gearbeitet und hat viele schöne Einzelzüge. Manches wirkt etwas gewollt vital. Joachim Kötschau brachte mit einem Divertimento für 3 Instrumente wiederum den Beweis, daß er einen ausgezeichnet klingenden dreistimmigen Satz zu schreiben versteht. Dieses Divertimento ist ein dankbares Werk der neuen Kammermusik. Neue Männerchormusik brachte der Leipziger Lehrergesangverein unter Günther Ramin und zeigte durch die gute Aufführung der oft sehr schwierigen Chöre seine musikalische Leistungsfähigkeit. Werke von Simon, Grabner, Trunk, Thomas, Rein, Fritsche, Knab, Erdlen gaben eine Übersicht über die mannigfachen Richtungen des gegenwärtigen Chorschaffens. Der „Gesang des Säemanns", ein vierstimmiges Chorwerk von Hermann Grabner, das seine Uraufführung erlebte, hält sich in den Linien der bekannten Schöpfungen des Leipziger Komponisten. Seine Erfahrung läßt Grabner eindrucksvolle klangliche Zusammenstellungen der Männerstimmen für den verschiedenen jeweiligen Ausdrucksgehalt des Textes finden. Das satztechnische Können und die glanzvolle Steigerung sichert seinen Werken eine gute Wirkung. Aus der Menge der Chöre ragten Knabs Bauernlieder hervor, die am entschiedensten auf einen neuen Stil weisen, am ehesten Ausdruck einer „singenden Mannschaft" sein können.

Die geistliche Musik, die unserer Zeit wegen ihrer gefestigten Haltung und ihrer äußeren Anspruchslosigkeit ein notwendiges Vorbild sein muß, wird im wesentlichen vom Thomanerchor in seinen regelmäßigen Motetten und der Universitätskantorei getragen. Daß die Exequien von Heinrich Schütz zum Totensonntag von beiden Chören gesungen wurden, ist zumindest überflüssig. Die Universitätskantorei hat sich unter Friedrich Rabenschlag zu einer ausgeglichenen Schütz-Auffassung durchgearbeitet. Die Schützsche Totenmesse wurde diesmal in einer das Dramatische der Musik mildernden Verklärtheit gesungen, die gerade bei diesem Werk den Eindruck noch zu steigern vermag. Daß in der Universitätskirche mit größter Verantwortung gearbeitet wird, bewies u. a. die Erneuerung der sonst üblichen Generalbaßbearbeitung, die, wie die Aufführung in der Thomaskirche bewies, erhebliche Mängel hat und in vielem nicht stilgemäß ist. Die Thomaner singen Schütz anders, nicht so bewußt gestaltet wie die Universitätskantorei. Man hörte neben den Exequien das deutsche Magnificat, einige Motetten und, als Erstaufführung, die in Dresden vor kurzem aufgefundene achtstimmige Motette „Ich bin die Auferstehung", die dem Höreindruck nach wohl ein echter Schütz sein kann. Eine katholische Kirchenmusikwoche brachte unter Leitung von Georg Trexler einen Orgelabend und eine Aufführung von Pergolesis „Stabat mater", ein immer wieder durch seine liebliche Melodik stark wirksames Werk des jung verstorbenen Napolitaners. Der 13. Psalm von Liszt ist ein Werk, das trotz der Verwendung ganz anderer musikalischer Mittel eine gewisse Verwandtschaft zu Pergolesie zeigt, die auf einer Ähnlichkeit der weit geschwungenen Melodik beruht. Spätere Generationen werden vielleicht in Liszts Psalm Gestaltungsprinzipien des Barock wiederfinden können, ebenso wie man diese in Bruckners Musik aufweisen könnte. Bruckners Messe in e-moll läßt immer wieder an die prachtvollen Barockbauten denken, die ja auch in seiner Umgebung eine Rolle spielten. Wenn sich die Chöre und Dirigenten noch aus diesem Geiste heraus bewegen lassen, die Crescendo- und Decrescendo-Dynamik durch die barocke Gegenüberstellung von stark und leise zu ersetzen, so kann das auch dieser Messe nur zu Gute kommen. Die Messe und der 150. Psalm wurden vom Riedelverein und dem Leipziger Sinfonieorchester unter der Stabführung Max Ludwigs mit Paul Reinecke als Solisten recht gut aufgeführt. Die e-moll-Messe wird durch ihre choralische Bindung und durch die starken Ausdruckskräfte, die jedem Messenteil sein eigenes Gepräge geben, immer als eines der ganz großen Bekenntnisse eines echten Glaubens zu gelten haben. Gerhard Schwalbe.

LÜBECK. Zyklus der Abendmusiken in St. Marien. Die Werkfolge der diesjährigen Abendmusiken in St. Marien huldigte dem Schütz-Bach-Händel-Gedenkjahr. Zu Beginn der Veranstaltungen wurde unterhalb der Totentanzorgel eine von Otto Mantzel geschaffene Erinnerungstafel an Dietrich Buxtehude (1688 bis 1707 Organist und Werkmeister an St. Marien) und J. S. Bach (1705 in Lübeck) angebracht. Die acht Abende zeigten festumschlossene Einheit der programmatischen Idee. Sie beleuchteten jeweilig das Verhältnis verschiedener kirchenmusikalischer Stilepochen zum Schaffen Bachs. Die aufschlußreiche Reihe führte vom Schaffenskreis Buxtehudes (Spätwerke seiner Orgelmusik), Heinrich Schütz, Meistern der Blütezeit des Barock und der zeitgenössischen italienischen Musik über das 19. Jahrhundert (Brahms, Hugo Wolf, Max Reger) zu Beispielen der evangelischen Kirchenmusik der Gegenwart (Hans Friedrich Micheelsens Holsteinisches Orgelbüchlein, Kurt Thomas, Walter Krafts „Trauungsmusik"). Bachs pfingstlich jubilierende Kantate „Erschallet ihr Lieder" — leider in fragmentarischer Wiedergabe — gab den abendlichen Feierstunden einen erhebenden Ausklang.

Immer wurde der volksverbundene Charakter einer der seelischen Sammlung und Stärkung dienenden Grundhaltung bei den einzelnen Abendmusiken erstrebt. Walter Kraft, der seinen weitreichenden Ruf als Orgelvirtuose aufs neue überzeugend festigte, setzte auch als Leiter der mitwirkenden Chöre (Vereinigung für kirchlichen Chorgesang, Marienchor, Lobedachor) einen regsamen Arbeitswillen und ernstes Verantwortungsgefühl innerhalb dieses umfassenden Aufgabenfeldes ein. Die beiden aus Hamburg verpflichteten Sängerinnen Edith Niemeyer (Alt) und Ilse Petersen (Sopran) erwiesen sich als verläßliche solistische Kräfte. Eine stets zahlreich versammelte Kunstgemeinde folgte mit Andacht und innerer Bereicherung diesen Feierstunden im weihevollsten Kirchenraum der altehrwürdigen Hansestadt.

In einem nachhaltigen Appell an die Öffentlichkeit begründete Walter Kraft nach Beendigung dieses Zyklus die Notwendigkeit zur Bereitstellung größerer Mittel zum künstlerischen Ausbau dieser auf jahrhundertlanger Überlieferung beruhenden kirchenmusikalischen Veranstaltungen Lübecks. Dr. Paul Bülow.

MÜNCHEN. Nach der erfolgreichen Grazer Uraufführung von Hanns Holenias „Viola" hat nun die Münchener Staatsoper dem liebenswürdigen Werke den reichsdeutschen Bühnenstart ermöglicht. Der Kernsubstanz von Holenias musikalischer Begabung entpuppt sich als eine lyrisch romantische, der das von Oskar Widowitz mit Geschick und Geschmack gefertigte Textbuch

weiten Spielraum gewährt. Der Komponist schreibt einen klingenden, flüssigen Orchestersatz, der freilich allzu häufig auf dem Quartsextakkord landet, und gibt zugleich den Singstimmen ein vollgemessen Teil an Kantabilität, eingehüllt in vorwiegend weiche und süße Stimmungsfarben; vom Wesen und charakterlichen Sein der einzelnen Gestalten, vor allem der komischen wie Rülp, Bleichenwand oder Malvolio, weiß die Musik noch kaum Entscheidendes auszusagen. Für diesen Mangel entschädigen einige hübsche Ariosi, ein anmutiges Duett zwischen Viola und Olivia, die mit operettenhafter Leichte hingesetzte Trinkszene und der schöngelungene erste Teil des Quartetts, das dann allerdings mit der a cappella-Stelle wieder etwas in seiner Wirkung absinkt. Vielleicht das beste Stück des Ganzen ist die Ouverture. Die Aufführung war vorzüglich. Pasetti hatte Bühnenbilder von Feuerbachscher Farbenpracht geschaffen, die Spielleitung von Kurt Barré versetzte die Handlung aufs rollende Rund der Drehbühne und Karl Tutein gab ihr befeuernden musikalischen Impuls. Da zudem die Hauptrollen mit erster Sängergarde wie Hildegard Ranczak (Viola), Maria Olszewska (Olivia), Julius Patzak (Herzog), Heinrich Rehkemper (Sebastian) und Bertold Sterneck (Rülp) besetzt waren, konnte es an einer herzlichen Bewillkommnung des neuen Werkes nicht fehlen. — Dagegen vermochte eine seit langem ersehnte Neuinszenierung des „Armen Heinrich" von Hans Pfitzner die in sie gesetzten Erwartungen nicht restlos zu erfüllen. Gewiß hatte sich der musikalische Leiter, Joseph Kugler, mit Liebe und Begeisterung der Partitur angenommen, allein seine Stabführung suchte der vermeintlichen Strenge, dem schweren Ernste der Legende durch allzu schleppende Zeitmaße zu entsprechen. Wo blieb da das ausgesprochene Pfitznersche Aroma, wo die blühende Klangseligkeit dieser Musik? Auch die Spielleitung schien der irrigen Meinung, man müsse der angeblichen „Monotonie" des „Armen Heinrich" durch tunlichste Lebhaftigkeit der Gestikulation aufhelfen. Dadurch setzt man sich jedoch in offenen Widerspruch mit dem Innerlichkeitsstreben dieser Musik. Unter den Darstellern zeigte sich der neue Heldentenor Karl Hartmann (Heinrich) stark im Kommen, überragend war Ludwig Weber als Arzt. — Richard Strauß, Stammgast am Münchener Dirigentenpult, leitete eine Aufführung von Wagners „Tristan und Isolde", wobei es ihm gelang, das unsterbliche Gedicht nicht nur als ungeheuren Gefühls-, sondern zugleich auch als Formkomplex großartigster Architektur zu gestalten. Wie beide Elemente ineinandergreifen, sich ergänzen und gegenseitig erhöhen, das kann man aus der Deutung von Richard Strauß, der die Tradition noch aus ersten Händen empfing, beispielhaft klar erfahren. Auch für eine verbürgende Deutung seiner „Frau ohne Schatten" war man dem Meister dankbar.

Die Münchener Erstaufführung des Volksoratoriums „Das Lebensbuch Gottes" gestaltete sich für dessen Schöpfer Joseph Haas zu einem in die Tiefe dringenden Erfolg. Von der Wesenheit der zugrundeliegenden Silesianischen Dichtungen wird naturgemäß auch Art und Charakter des musikalischen Ausdrucks bestimmt. Ein gottesschwärmerischer, dem Mystischen zugeneigter Innigkeitston herrscht vor, zarte und weiche Farben leuchten sich ins Herz, ausgeprägte Liebe zum Detail schafft Eindrücke, wie sie uns aus Bildern altdeutscher Maler traulich entgegenblicken. Nur wenige Meister besitzen so wie Joseph Haas die Gabe der einprägsamen Melodie, das Wissen um das Geheimnis des Klanges, der das Ohr anspricht und fesselt, ohne um billige Ohrenfälligkeit zu buhlen. Dies blühende, feinschattierte Klangtum, das immer wieder neue Stimmungswelten beschwört, baut zugleich jeder Gefahr einer bei der Folge von 32 Kleinformen naheliegenden Monotonie vor. In der Führerhand von Domkapellmeister Ludw. Berberich bildeten Domchor, Philharmoniker, sowie die beiden hervorragenden Solistinnen Hanna Eschenbrücher (Sopran) und Irma Drummer (Alt) ein Klang- und Ausdrucksinstrument, wie es sich der anwesende Komponist kaum idealer hätte wünschen können.

Der andere überwältigende Oratorieneindruck der letzten Wochen entstrahlte Hans Pfitzners romantischer Kantate „Von deutscher Seele". Ewiges Deutschtum entspiegelt dieser Schöpfung in drei edelsten Tugenden, in der Liebe zu Volk, Natur und Herrgott. Die unlösbare Einheit dieser drei Seelenmächte hat noch kaum zuvor herrlichere Verklärung gefunden als in dieser Großtat deutscher Musik. So wächst jede Aufführung dieses offenbarungsgewaltigen Werkes weit über die üblichen Maße eines „Konzertereignisses" hinaus. Denn immerdar wird „Von deutscher Seele" ein reinster, unbestechlichster Grad- und Wertmesser unseres Wesens bleiben, an dem wir uns zu prüfen, zu läutern, denkend und fühlend zu ertüchtigen haben. Was sich einzig von den erhabensten Eingebungen der Kunst behaupten läßt, nämlich daß wir es als Gnade empfinden, sie besitzen zu dürfen, von unaufhörlichem Ehrgeiz beseelt, uns solchen Besitz auch wirklich zu verdienen — das gilt auch von Pfitzners romantischer Kantate, die den großen Zeugnissen schöpferischen Musikdeutschtums zugehört. Der Dirigent Adolf Mennerich wuchs mit dem Höchstverpflichtenden seiner Aufgabe, Philharmonischer Chor und Philharmonisches Orchester hatten gleich ihrem Leiter einen großen Tag. Die Zusammensetzung des Solistenquartetts durch Gisela Derpsch, Luise Richartz, Julius Patzak und Ludwig Weber entsprach

der denkbar besten Lösung, die Aufnahme des in München seit längerer Zeit nicht mehr erlebten Werkes glich einem Triumph.

Zum Abschluß des Heinrich Schütz-Jahres gedachte die Evangelische Kantorei zu St. Matthäus unter Michael Schneider nicht nur des Meisters selbst, sondern auch des Schützschülers Christoph Bernhard (1627 bis 1692) durch die Aufführung seiner (vielleicht dem Andenken des Lehrmeisters gewidmeten) Chorkantate „Herr, nun läßest du deinen Diener in Frieden fahren" (in der Bearbeitung von B. Beyerle). Das fugengewaltige Werk, das in den Solis neben dem Einfluß des deutschen Meisters auch den von Carissimi verrät, bildet in der Tat eine Zwischenstufe zwischen Schütz und Bach und lohnte die Wiedererweckung, deren Eindruck durch eine vorzügliche Wiedergabe vertieft wurde. Schützens „Deutsches Magnificat", zwei geistliche Konzerte und Motetten desselben Meisters zeugten überdies von dem Kunsternst der von M. Schneider vorbildlich geleiteten Kantorei, die auch über prächtige Solostimmen verfügt. — Ebenfalls in St. Matthäus erwartete den Freund geistlicher Musik ein weiteres vom Chronistengriffel festzuhaltendes Erlebnis: Friedrich Högner (Leipzig) prägte seinen Namen mit der Wiedergabe von Orgelwerken Buxtehudes, Bachs, J. N. Davids (den man in München leider noch zu wenig kennt!) und Max Regers als hervorragender Vertreter mitteldeutscher Orgelspielkultur dem Gedächtnis nachhaltig ein, nachdem er sich schon vorher bei einem gemeinsam mit dem Geiger Willy Heuser veranstalteten Bach-Abend als Meister des Cembalos bewährt hatte.

Dr. Wilhelm Zentner.

NÜRNBERG. Im Gegensatz zu dem fast völligen Stillstand der vergangenen Jahre setzte diesmal die Konzertzeit mit einer wahren Hochflut bedeutsamer Veranstaltungen ein. Dazu kommt als besonders erfreuliches Aktivum, daß trotz der Vielzahl der Konzerte der Besuch im allgemeinen gut, zum Teil sogar ausgezeichnet war. Wenn die schöne Anteilnahme der Nürnberger Bevölkerung mehr als eine Augenblickserscheinung darstellt, dürfte Nürnberg vor allem für die großen Namen der deutschen Kunstwelt besten Boden abgeben.

Die Oper nahm mit dem nunmehr vollendeten Umbau auch künstlerisch bedeutsame Anläufe. Das Ensemble wurde mit der hervorragenden Altistin Carin Carlsson, dem entwicklungsfähigen Heldenbariton Schmid-Scherf und dem bekannten Tenor Fritz Wolff glücklich ergänzt. Neben den üblichen Repertoireopern (darunter sehr viel Verdi) gingen begrüßenswerterweise bereits zwei bedeutsame Erstaufführungen in Szene: Rezniceks „Donna Diana" und des jungen Wagner-Régeny zur Zeit vielbeachteter „Günstling". Was dem Spielplan fehlt ist lediglich das Eintreten für absolut Neues, die Herausstellung noch undiskutierter Probleme. Wenn hier auch einer krankhaften „Uraufführungssucht" keineswegs das Wort geredet werden soll, so muß doch bedacht werden, daß gerade der mutige Einsatz für unbekannte Werke und noch mehr für unbekannte Komponisten in erster Linie geeignet ist, die Bedeutung einer Bühne aus rein lokal begrenzten Sphären herauszuheben. Und das Theater der „Stadt der Reichsparteitage" besitzt viele schöne künstlerische Werte. Es hat fraglos ein Anrecht darauf, daß seinem Namen in allen deutschen Bühnengauen ein guter Klang zugestanden wird.

Die Veranstaltungen der traditionellen musikalischen Vereinigungen standen vorwiegend unter dem Zeichen des „Bach-Händel-Schütz-Jahres". Die Stadt berief den Erlanger Universitätsprofessor Dr. Rudolf Steglich zu einem Jubiläumsvortrag, der vor den — leider — geradezu unglaublich leeren Stuhlreihen des Schauspielhauses stattfand. Das erste städtische „Philharmonische Konzert" war dem Gedächtnis Bachs gewidmet. Leitung: KM Alfons Dressel; Solisten: Ingeborg Holmgren (Sopran), Carin Carlsson (Alt — beide Opernhaus) und Stefan Prögel (Violine); mitwirkend: Kammerchor des „Nürnberger Männergesangvereins" unter Waldemar Klink. Eine nicht minder bedeutungsvolle Bachfeier bereitete der „Privatmusikverein", der sich für sein erstes Konzert Edwin Fischer und sein ausgezeichnetes Berliner Kammerorchester verschrieben hatte. Im zweiten Kammermusikabend weilten Karl Klingler und Georg Schumann zu Gast.

Einen ungewöhnlichen Erfolg erspielten sich die Münchener Philharmoniker mit Bruckners „Neunter" in der Urfassung, der Geheimrat Siegmund von Hausegger seine überragende Stilkenntnis zur Verfügung stellte.

In den Abonnementskonzerten des NS-Frankenorchesters — Leitung: KM Willy Böhm — begegnete man dem ausgezeichneten Kasseler Geiger Rolph Schroeder (Brahms: Violinkonzert). Viel Beachtung findet die Arbeit des Fränkischen Kammerorchesters, dessen Konzertreihen KM Markus Rümmelein zu einer sympathischen Pflegstätte klassischer und vorklassischer Meisterwerke ausbaute. Vorbildliche Pionierarbeit für Deutschlands junge Komponistengeneration leistet nach wie vor KM Dr. Adalbert Kalix in seinen Kammerkonzerten zeitgenössischer Musik, über die wir — soweit die Programme allgemeines Interesse beanspruchen — jeweils gesondert berichten.

In einer „Intra"-Konzertreihe „Meister am Blüthnerflügel" fanden Claudio Arrau und Joseph Pembaur zum Bersten gefüllte Säle vor. Auch Sigrid Onegin (beim Konzertverein) und Heinrich Schlusnus setzten Massen in Bewegung. Meisterkonzerte sind zur Zeit allem

Kampf gegen das künstlerische Startum zutrotz in Nürnberg „stark gefragt“ (siehe oben!).

Die vielversprechend begabte Mezzosopranistin Lissy Bühler bescherte ihrer ständigen Gemeinde vor ihrer Übersiedlung nach Berlin einen gut verlaufenen Abschieds-Liederabend. Eine überzeugende Probe seiner ausgezeichneten pianistischen Entwicklung erbrachte der noch junge Dr. Heinrich Eckert mit einem eigenen Abend vorwiegend klassischer Werke.

Der „Esche-Chor“ (Leitung: Chordir. Willy Esche) feierte mit zwei Großveranstaltungen Händel (Alexanderfest) und Bach. Zahlreiche kleinere Chorvereinigungen bewiesen eine rege Aktivität und viel anerkennenswerte Programmkultur.

Wertvolle kulturelle Tiefenarbeit leisten die sehr tätigen Organisten fast aller großen Nürnberger Kirchen. Prof. Walther Körner („Neue Orgelwerke“), Friedrich Ehrlinger („Junge Dänen“), Leonhard Stirnweiß („Schützfeier“), Lydia Waldshöfer, Christian Fischer und Kantor Bauernfeind, deren stilistisch und praktisch hervorragend durchgearbeitete, regelmäßige Abendmusiken hochgeschätzt werden, sind hier zu nennen. Karl Foesel.

ROTH bei Nürnberg. Möchten viele Kleinstädte Deutschlands das Gedächtnis der drei Meister Bach, Händel, Schütz in ähnlich großzügiger Weise gefeiert haben, wie Roth b. Nbg. unter dem Protektorat der Stadt und der Ortsgruppe der NSDAP durch zwei aufeinanderfolgende gut besuchte Konzerte. Der 1. Abend, der Kammermusik Bachs und Händels gewidmet, wurde ausgeführt von der Vereinigung für alte Musik, Nürnberg (Dr. W. Spilling, Cembalo, Richard u. Anita Bauer, Violine, Ochsenkiel, Cello) und brachte im restlos beglückenden Zusammenspiel eine Reihe der bedeutendsten und für den Hörer doch nicht zu schweren Werke. Ein Ereignis war das in Roth noch nie gehörte Cembalo (Maendler-Schramm, München), das Spilling mit Meisterschaft spielte. Friedl Wurzbacher (Alt) und Frau Wich-Neumann (Sopran), Kulmbach, sangen Arien mit obligaten Instrumenten und Lieder aus dem „Klavierbüchlein für Anna Magdalena“. Höhepunkt des Musikfestes war der 2. Abend mit Chor- u. Orchesterwerken der gefeierten Meister. Von Schütz erklangen einige schlichte a cappella-Chöre, von Bach hörte man die weniger bekannte Kantate Nr. 24 „Ein ungefärbt Gemüte“ und von Händel war das Utrechter „Jubilate“ mit seinem glanzvollen Amen gewählt. Die Soli hatten übernommen: Frau Wich-Neumann (Sopran), Friedl Wurzbacher (Alt), Fr. Merkel (Tenor) und Neumann (Baß), sämtlich aus Kulmbach; hievon gebührt den beiden Damen ein besonderes Lob. Dazwischen traten zwei Orchesterwerke von Händel, ein Cembalokonzert und das Concerto grosso, op. 6, 2, die voll Schwung und innerer Beseeltheit durch das hiesige Orchester unter Leitung von Dr. Andreae gemeistert wurden. Gesamtleitung der beiden Abende und Chorleitung (die vereinigten Chöre Roths) lag in den Händen des Hauptlehrers Loeber, Roth, der auch diesmal wieder in hervorragender Art sich bemühte, im Gestalten von Musikfesten und in meisterhafter Führung eines Chores. Seit vielen Jahren ist er unermüdlich tätig in der Verbreitung guter Musik in Roth; auch diesmal war er wieder Anreger der Bach-Händel-Schütz-Feier. Die Heimatzeitung war in hervorragender Weise bemüht, die Konzertabende mitvorzubereiten durch eine in den Vortagen erscheinende Artikelreihe über Leben und Wirken der großen Meister.

Karl Oechslein.

STUTTGART. Aus allabendlicher Fülle nur das Wichtigste. Spät, nach gründlichem Bühnenumbau, eröffnete die Oper mit den „Meistersingern“; neben glänzenden bisherigen stellten sich neue, hoffnungsvolle Kräfte vor: Else Schulz als Eva, Hans Kicinski als Pogner. Der langentbehrte, frisch ausgestattete „Don Juan“ konnte teilweise doppelt besetzt werden. Seltsam, daß Donna Anna nicht der dramatischen Sängerin zufiel; was Maria Rösler-Keuschnigg leisten kann, zeigte sie wieder mit Verdis „Amelia.“ — In Stuttgart und Tübingen leitete Leonhardt, vielseitig und tiefeindringend als Konzert- wie als Operndirigent, Bruckners „Achte“ strichlos mit bedeutendem Erfolg. Auch war er Draesekes „Tragischer Symphonie“ der siegreiche künstlerische Anwalt. Kaminskis Introitus und Hymnus, Johann Christian Bachs Doppel-Symphonie in Es wurden passend eingereiht. Wertvolle Arien Mozarts sang der hochintelligente Julius Patzak. Vollkommen glückte eine Vereinsdarbietung: „Der unbekannte Wagner“; die Faustlieder hatte Leonhardt fein instrumentiert. Einen Teil des Abends bestritt Richard Kraus, der auch ein ganzes Symphoniekonzert leitete. — Das neue Landesorchester (Gau Württemberg-Hohenzollern) hat schon eine hohe Stufe erreicht. Martin Hahn brachte die „Eroica“ und Bruckners „Dritte“ überraschend klangvoll heraus, berücksichtigte auch Philipp Emanuel Bach, Gluck, Cherubini; für andere Abende übernahmen die Patenschaft Knappertsbusch („Fünfte“ von Tschaikowsky) und Abendroth („Zweite“ von Brahms) im Verein mit Backhaus, der nachher noch Chopin spielte. Ein Klassiker-Abend des Orchestervereins (Walter Rehberg) hob u. a. Michael Haydns C-dur-Symphonie ans Licht. Das Rundfunkorchester erfreute sich der Gastspiele Schurichts. Wendling bescherte mit

Dreisbach Regers Klarinetten-Quintett; dann als Uraufführung das neue Klavier-Quintett unter Mitwirkung des Komponisten, Emil Frey, ein ansprechendes, besonders im Scherzo zusagendes Werk. Beim Kleemann-Quartett hörte man Beethovens Trio, Werk 25 (Flöte: Jungnitsch; Bratsche: Köhler). Dem erfolgreich emporstrebenden Salzburger Quartett verdankten wir Wolfs Serenade und Beethovens Opus 127. Zu einem neuen „Stuttgarter Trio" haben sich vereinigt: Kath. Bosch-Möckel (Geige), Alfred Saal (Cello), Walter Rehberg (Klavier); der erste Abend brachte unter allgemeiner Teilnahme auch Ewald Sträßer. Ein anderes Trio pflegt ausschließlich alte Musik. Mit seinem Berliner Kammerorchester besuchte uns Edwin Fischer. Einen vorbildlichen Mozartabend gewährte die Ludwigsburger Mozart-Gemeinde. Aus der Bewegung für Hausmusik sei eine Darbietung an zwei Klavieren erwähnt (Elisabeth Scheller-Lang, Gertrud Auberlen). — Mit Lehrergesangverein und Philharmonischem Chor bot der neue Leiter Hugo Holle das Requiem von Brahms in einer hochwertigen Wiedergabe (Einzelgesang: Hedwig Cantz, Johannes Willy). Der Hilfsbund der Deutschösterreicher veranstaltete, früherer Zeiten eingedenk, einen Hugo Wolf-Abend. Unübersehbar wäre die Reihe sonstiger Einzeldarbietungen einheimischer und auswärtiger Kräfte; das ausgereifte, fesselnde Klavierspiel Giesekings möge in diesem knappen Bericht nachklingen! Dr. Karl Grunsky.

MUSIK IM RUNDFUNK

Reichssender Hamburg. Es ist für den Musikfunk selbst wie für seine Hörer nützlich und gut, immer wieder mit den Mikrophonen hinauszugehen, in Stadt und Land, um neue Anregungen zu gewinnen und zu verbreiten. Geschieht es obendrein in der Form eines ganztägigen Sonntagsausfluges — wie der Hamburger Sender das schon wiederholt gemacht hat —, dann ist um so mehr Gelegenheit, Zufälligkeiten und Allgemeines zu vermeiden und tiefer zu schürfen. Eine Funkwanderung nach Rostock, wenige Tage zuvor schon anläßlich der 125. Geburtstagsfeier Fritz Reuters durch „Mecklenburgische Klänge" vorbereitet, wurde besonders ergiebig durch die Darbietung einiger musikalischer Schätze der Rostocker Universitätsbibliothek: es handelte sich dabei um sinfonische Werke von Johann Christian (1699—1754) und Johann Wilhelm Hertel (1727—1789), die als Angehörige eines thüringer Musikergeschlechtes traditionelle Verbundenheit und selbständige Haltung aufzuweisen haben. Des ersteren Suite (barocken Charakters) und des anderen Sinfonie (Vorklang der großen Wiener) waren in ihrer sauberen Wiedergabe durch das Collegium musicum, unter Erich Schenks Leitung, eine Entdeckung, die auch sonst Berücksichtigung verdient.

Da der Chor des Hamburger Senders sich zu einem sehr willfährigen Instrument entwickelt hat, fehlt es nicht an eindrucksvollen Aufführungen dieser Art. Aber auch die Nebensender haben hier günstige Aufgaben. Johannes Röder in Flensburg hat schon manchen glücklichen Beitrag geliefert; als „zeitgenössische Chöre" machte er mit Sätzen von Hermann Grabner, Lothar von Knorr, Joseph Haas bekannt, die das Zeitgenössische zum Zeitgemäßen zu erhöhen wußten.

Der Zyklus „Die nordische Brücke" konnte durch das Doppel-Gastspiel Ruth Berglunds (Mezzosopran) und Ole Willumsens (Klavier) die Wiedergabe eines „Nocturno" von Rangström und einer Sonate von Riisager — der Gegensatz der Generationen wurde in beiden Werken fast schmerzhaft fühlbar — klar ausprägen. Gerhard Maasz gab dem Orchesteranteil, auch in der „Värmlands-Rhapsodie" von Atterberg, ein gutes Gesicht (oder Gehör).

Die Welt der „klassischen" Kunst wurde mit einem von Gustav Adolf Schlemm recht verheißungsvoll dirigierten „Pastorale" glücklich repräsentiert. Des weiteren hinterließ das Strub-Quartett mit einer Aufführung des Beethovenschen Opus 127 (Es-dur) und Schuberts d-moll die Gewißheit, daß die monologische Versunkenheit solcher Werke im Funk durchaus einen Platz haben kann (und muß).

Der Höhepunkt des ganzen zur Rede stehenden Zeitabschnitts war Hans Pfitzners Gastspiel, der als „Meisterkonzert" (Reichssendung) neben Stücken aus Bühnenwerken sein neues „Cello-Konzert" erstmalig dem Mikrophon zuführte. Gaspar Cassadó übertraf sich selbst (hier darf man es wohl einmal sagen); das Funkorchester war völlig berauscht von diesem Cellospiel und Pfitzners Musik hält auch dem mitleidlosen Ohr des Rundfunks gegenüber ihre Größe und Eigenart in jeder Beziehung aufrecht.

Eine köstlich frohe, vor Übermut sich überschlagende Musik zur „Rüpelkomödie" des Shakespeareschen „Sommernachtstraum" schrieb Walter Girnatis, der immer mit ausgezeichneten, sauberen Arbeiten aufwartet und die „moderne" Zielbewußtheit und Verantwortlichkeit in unsern Hamburger Funk hineinträgt.

Ihm gegenüber vertritt Ludwig Lürmann

(nur der Zufall bringt diese beiden Namen in diese Nachbarschaft) die Anlehnung an die Kunst Straußens und Regers, die seinen Partituren mancherlei Vorzüge, aber auch eine gewisse Unentschlossenheit im Ausdruck eigenen Fühlens verleiht.

Für einen Brahms-Abend im Rahmen der (halb-)öffentlichen „Volkskonzerte" war Max Fiedler verpflichtet worden, der seinem Meister einen erhabenen Triumph und dem Orchester ein Musizieren aus unvergleichlichem Wohlklang (jawohl: bei Brahms!) sicherte.

Eine adventmäßige Hausmusikstunde im Calandhaus zu Celle (bei Stadtkantor Fritz Schmidt) schlug der „Provinz" zu einem Ruhm aus, wie ihn wohl nur die ungehemmte Besinnlichkeit kleinstädtischen, aber großherzigen und geisttreuen Musizierens tragen kann.

Dr. Walter Hapke.

REICHSSENDER MÜNCHEN. Nach beiden Seiten allerhand Grundsätzliches läßt sich berichten. Der Ablauf des Musikalischen November wurde gekennzeichnet durch eine erfreulich hohe Reihe hereingenommener Opern (6), und Operetten (3). Zumeist in schöner Qualität. München übernahm von der bayerischen Staatsoper den „Freischütz", von Mailand die „Aida", von London Händels „Perseus und Andromeda". Grotesk allerdings mutet an, daß die Hauptstadt der Bewegung als weltberühmte Wagnerstätte die „Walküre" von Leipzig, dazu mit — Münchner Solisten zu hören bekam! Eine Prachtaufführung des „Don Pasquale" schickte der Senderaum selbst; humorig auffriesiert von Müller-Ahremberg; beschwingteste Leitung Hans A. Winters; erstklassige Solisten, allen voran die Norina Hermine Schmuderers. Dieser „Don Pasquale" wäre einer Reichssendung sogar wert gewesen.

Damit schneiden wir ein Kapitel an, das nicht nur dem beobachtenden Chronisten, mit ihm wahrscheinlich manch anderen Kreisen, denen ebenso der Hochstand des Reichssenders München am Herzen liegt, doch verbitternde Sorge macht. Wir zielen auf die betrübliche Tatsache, welch geringen Widerhall ein Großteil der Münchener Sendungen bei den anderen Funkhäusern findet. Ja, wenn es oberbayerische Volksmusik mit dem unvermeidlichen Duliäh und (mit Verlaub!) Urviecherei gibt, dann wird nach Herzenslust übernommen! Aber wie selten findet man die Namen mitangeschlossener Sender, wenn hohe Qualitätskunst von München aus ertönt?! Wir können unseren Brüdern im Reiche versichern, daß das künstlerische Schaffen bei uns nicht so schlecht ist, daß München, was Programmgestaltung und Wiedergabe betrifft, durchaus Ehre einzulegen vermag. Vielleicht nützt dieser „bewegliche" Appell an die Brudersender insoferne, als sie sich nunmehr gesteigert um die Darbietungen des Senders der Hauptstadt der Bewegung kümmern und durch Übernahme ihr Interesse bekunden. In vielen Fällen lohnt es, spart zugleich Programmvorarbeit. Dadurch aber würde auch der Reichssender München ermutigenden Auftrieb erfahren, beispielgebend seine Vortragsfolgen sorgsamer ausbauen, und damit seiner verpflichtenden Ehrenstellung gerecht werden können!

An folgenden Beispielen möge man die, lange nicht genug genützte Übernahmenotwendigkeit erkennen. Da brachte H. A. Winter in fabelhafter Wiedergabe durch den Geiger Leßmann das Violinkonzert Trapps und die erstaunlich farbenprächtigen Nachtstücke Debussys. Einige Zeit vorher erklangen unter demselben Dirigenten die Passacaglia Jungs, Kodalys Galantatänze und der Feuervogel Strawinskis. Dabei eine Neuerung, die vielleicht sogar auch bei den anderen Sendern Eingang finden dürfte. Es lohnt! Völlig unverhofft schalteten sich in der Orchesterpause zwei junge Menschen ein, die in fröhlich aufgeschlossener „Zwiesprach'" sich über musikalische Begriffe unterhielten, in diesem Falle über das Wesen der Passacaglia. Mit einem Schlage war der Kontakt zwischen dem „noch unverbildeten" Hörer und höherer Musik hergestellt! Diese „Zwiesprach'" hat solchen Anklang gefunden, daß ihre Serie weitergeführt wird. Letzthin z. B. brachte ein Musikbeflissener einem Bauern den Respekt vor dem anderen Berufe bei! Ein andermal unterhielten sich die Zwei über die merkwürdige Tatsache, warum wohl unsere schöpferische Jugend sich „egal" musikalischer Beschriftung aus dem 18. Jahrhundert bediene. Wir halten diese Art von Zwiesprach' für äußerst wertvoll, zugleich zwanglos belehrend. Allerdings muß der Dialog geschliffen mit fundiertem Wissen und (was besonders wichtig und notwendig!) mit echtem Humor geführt werden. Kein lehrhaft erhobener Zeigefinger! Weiterhin eine Zeitfunkaufnahme, die ihrer seltsamen Einmaligkeit wegen über alle Sender hätte gehen müssen: das überakustische Wasserschloß des Walchenseewerkes. Es ergab sich völlig neue Wirkung des nachhallenden Tones; das Tollste war der Versuch mit Saxophontönen, die (einzeln hintereinander geblasen) als wundervoller Akkord im Raume schweben blieben. Das sind so Ausschnitte verpaßter Gelegenheiten.

Die anderen Sender werden zwei Beobachtungen zum Nachdenken reizen: unserer bescheidenen Meinung nach wird viel zu viel Mozart gebracht. Meisterwerke sollten nur in exquisiter Feierstunde geboten werden. Zum andern: wäre es nicht möglich, daß die Musik zu den HJ-Sendungen aus ihrer schon stereotypen Schablone zu freudigerem Musizieren aufgelockert werden könnte.

Aus den Kleinsendungen: Mächtig gestaltete Anna B. Speckner alte Musik auf dem Cem-

balo. Französische Märchen von Marie de France erfuhren poesievolle Steigerung durch die Musik Kurt Stroms. Elsa Krüger und Bohnen spielten die Finaleskizzen zu Bruckners 9. Symphonie, einführend sprach dazu Oskar Lang. Erwähnt seien noch die Lieder des Todes Philippine Schicks, die deutsche Chormotette Hans Schindlers, das Flötentrio Piernés, die Wiener Komödienlieder aus dem Beginn des 19. Jahrhunderts.

Man greife zu: Violinkonzert von Trapp; „Don Pasquale"; deutsche Motette von Schindler; Lieder des Todes von Philippine Schick.

v. Bartels.

KLEINE MITTEILUNGEN

AMTLICHE VERFÜGUNGEN UND REICHSMUSIKKAMMER

Der Umstand, daß manche Verlagsverzeichnisse Werke jüdischer Komponisten aufführen, veranlaßte den Reichsverband der deutschen Musikalienhändler zu einer Rückfrage bei dem Präsidenten der Reichskulturkammer. Der Präsident der Reichskulturkammer hat nun entschieden, daß, wegen allenfallsiger wirtschaftlicher Schädigung der betreffenden Verlage und aus der Erwägung heraus, daß die Bekanntgabe von Werken jüdischer Komponisten weder deren Ankauf noch deren Aufführung zufolge haben wird, ein Verbot der betreffenden Verlagsverzeichnisse nicht ausgesprochen wird. Für die Zukunft jedoch hat bei Neudruck von Katalogen selbstverständlich jedwedes Anbieten von Werken nicht erwünschter Komponisten zu unterbleiben.

Der Präsident der Reichsmusikkammer, Prof. Dr. Peter Raabe, sprach in der Staatl. Musikhochschule zu Weimar über „Ausbau und Aufbau des deutschen Musiklebens". Über die Tätigkeit der Reichsmusikkammer sagte er, daß ihre ursprüngliche Aufgabe darin liege, eine Musikkammer und nicht eine Musikerkammer zu sein. Der Präsident gab bekannt, daß eine große Aktion zur Förderung des zeitgenössischen Schaffens eingeleitet werde. Unter seiner und Paul Graeners Leitung werden demnächst in deutschen Großstädten elf große Orchesterkonzerte veranstaltet, bei denen ausschließlich Werke lebender deutscher Komponisten zur Aufführung kommen.

In Zusammenarbeit mit der Reichsmusikkammer ist jetzt der musikalische Teil des künstlerischen Rahmenprogramms der Olympischen Spiele in Berlin in den wesentlichen Zügen festgelegt worden. Am Donnerstag, 13. August wird auf der Dietrich Eckart-Freilichtbühne Händels „Herakles" aufgeführt werden. Eine öffentliche Generalprobe findet dafür einige Tage zuvor statt. Am Sonnabend, 15. August, folgt eine Aufführung der im musikalischen Wettbewerb der Spiele preisgekrönten Werke. Am Schlußsonntag, 16. August, wird abends ebenfalls auf der Dietrich Eckart-Freilichtbühne ein großes volkstümliches Konzert veranstaltet.

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Im Jahre 1936 wird unter Leitung von GMD Konwitschny ein großes internationales Regerfest in Freiburg i. Br. stattfinden.

Das VIII. Internationale Brucknerfest der Internationalen Bruckner-Gesellschaft findet vom 20. bis 23. Juni in Zürich statt. Träger des Festes sind die führenden Züricher Konzertvereinigungen, die Tonhallen-Gesellschaft und der Gemischte Chor.

Im Mai des Jahres veranstaltet das Stadttheater Stettin Mai-Festspiele, in deren Rahmen auch Beethovens „Neunte" durch das Stadttheaterorchester zur Aufführung kommt. Ferner sind eine Reihe volkstümlicher Sinfoniekonzerte vorgesehen.

Nach dem Beispiel der kürzlich durchgeführten pfälzisch-saarländischen Musiktage soll im nächsten Jahr in Zusammenarbeit mit den Reichsstellen eine noch größere Kulturkundgebung unter Herausstellung der grenzpolitischen Aufgaben der Musik stattfinden.

Die Generalintendanz der Frankfurter Städtischen Bühnen plant für den kommenden Sommer „Frankfurter Festwochen", in deren Rahmen Opern-, Schauspiel- und Konzertaufführungen stattfinden. Ferner werden die Römerberg-Festspiele mit einbezogen.

In den Tagen vom 15. bis 17. Dezember 1935 veranstaltete das Friedrichtheater in Dessau ein Hans Pfitzner-Fest mit Liedern, Aufführung des „Christelflein" unter der Leitung von Helmut Seidelmann. Am 16. Dezember dirigierte Hans Pfitzner selbst.

Bonn bereitet auch für Mai dieses Jahres ein Beethoven-Fest vor, bei dem erste Künstler mitwirken.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Die Musikabteilung der NS-Kulturgemeinde hat mit der Festspielverwaltung in Bayreuth vereinbart, daß die Mitglieder der NS-Kulturgemeinde auch bei den Festspielen 1936 mit einer Ermäßigung von 10 Prozent bei den Eintrittspreisen rechnen dürfen.

Die Gesellschaft für Erneuerung der katholischen Kirchenmusik veranstaltet Anfang September die III. Internationale Woche für geistliche Musik in Frankfurt a. M.

Der Erk'sche Männergesangverein veranstaltete zur Feier seines 90jährigen Bestehens ein Festkonzert in der Hochschule für Musik. Präsidialrat und Geschäftsführer der Reichsmusikkammer Heinz Ihlert hielt eine Ansprache.

Unter Beteiligung hervorragender künstlerischer Kreise wurde in Brüssel eine „Société Joh. Seb. Bach" ins Leben gerufen. Als ihr Aufgabengebiet betrachtet die Gesellschaft die Pflege und die Verbreitung der Bachschen Musik in Belgien.

In einer außerordentlichen Mitgliederversammlung wurden die neuen Satzungen der Robert-Schumann-Gesellschaft festgelegt, die Mitglieder des neuen Führer- und Beirates bestimmt und das kommende Schumann-Fest beraten. Es soll im Juni in Zwickau stattfinden und voraussichtlich wieder drei Festkonzerte umfassen. Als Vorsitzender wurde Oberbürgermeister Ewald Dost einstimmig wiedergewählt.

Anläßlich der Dresdener Draeseke-Feier trat die Draeseke-Gesellschaft geschlossen in die NS-Kulturgemeinde.

In Vereinbarung mit dem Geheimen Staatspolizeiamt hat die zuständige Stelle im Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda allen jüdischen Künstlern das Führen von sog. Künstlernamen (Pseudonymen) untersagt. Dieses Verbot gilt auch für die im Rahmen des Reichsverbandes der jüdischen Kulturbünde tätigen nichtarischen Personen.

HOCHSCHULEN, KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Die Staatliche Hochschule für Musik zu Weimar wird auch in diesem Frühjahr eine Thüringenfahrt unternehmen, bei der diesmal Zella-Mehlis, Meiningen und die Kreise Hildburghausen und Sonneberg berührt werden. Auch der Rundfunk hat seine Beteiligung in Aussicht gestellt.

Die Staatliche Hochschule für Musik in Köln feierte kürzlich ihr 10jähriges Bestehen. Wir berichten über den Festakt ausführlich an anderer Stelle.

Das Staatskonservatorium der Musik zu Würzburg veranstaltete kürzlich ein öffentliches Konzert, bei dem Werke von Beethoven, Mozart, C. H. Reißiger und J. Sellner zur Aufführung kamen.

Das musikwissenschaftliche Seminar der Martin-Luther-Universität zu Halle/S. hat jetzt in einem ehemaligen Logenhaus ein schönes und zweckmäßig eingerichtetes Heim erhalten. Zur Einweihung der neuen Räume hatte der Ordinarius Prof. Dr. Max Schneider zu einer musikalischen Feier eingeladen, in der deutsche Musik des 18. Jahrhunderts (Gamben, Flöte, Gesang, Cembalo und Orgel) in originaler Besetzung geboten wurde. Der Hörsaal, der auch eine kleine Barockorgel (Sauer-Walcker) erhalten hat, bietet zugleich die Möglichkeit zu musikalischen Aufführungen. H. K.

Der Senat der Freien Hansestadt Bremen hat auf Vorschlag des Reichs- und Preußischen Ministeriums für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung und auf Empfehlung des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda an der Nordischen Kunsthochschule zu Bremen einen Lehrstuhl für Richard Wagners Kunstwerk errichtet und den Musikschriftsteller Dr. Curt Zimmermann auf diesen Lehrstuhl berufen. Dr. Zimmermann wird zu Anfang des Jahres seine Vorlesungen beginnen. Mit dieser Berufung ist der erste Lehrstuhl mit dem ausgesprochenen Zwecke der Förderung des Kunstwerks Richard Wagners an einer deutschen Hochschule errichtet worden.

Die Studienkommission der japanischen Kaiserlichen Musikakademie in Tokio besuchte unter Führung von Prof. Sawazaki gelegentlich einer Studienreise durch Deutschland die Städt. Hochschule für Musik und Theater in Mannheim.

Der Name der bisherigen Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Berlin-Charlottenburg wurde geändert in Staatliche Hochschule für Musikerziehung und Kirchenmusik.

Der Berufsmusikerschule der Essener Folkwangschulen ist durch eine Verfügung des Präsidenten der Reichsmusikkammer die staatliche Anerkennung zuteil geworden, sodaß also vom 1. Januar 1936 an das Abschlußzeugnis der Schule als Unterlage zur Aufnahme in die Reichsmusikerschaft genügt.

Der Direktor des Stern'schen Konservatoriums in Berlin, Bruno Kittel, gab in einer öffentlichen Veranstaltung des Institutes bekannt, daß er beabsichtige, einen Lehrgang für Musikkritiker einzurichten.

In Dresden wurde Ostern 1935 auf Anregung der Reichsmusikkammer im Einvernehmen mit dem Reichserziehungsministerium und Sächsischen Ministerium für Volksbildung eine Musiker-Berufs- und Fachschule gegründet, und zwar zunächst eine unterste Klasse. Ostern 1936 wird eine neue Unterklasse angegliedert. Diese Schule ist einzig in ihrer Art für Sachsen. Aufgenommen werden musikalisch ganz besonders befähigte Schüler arischer Abstammung aus ganz Sachsen, die Berufsmusiker werden wollen und Ostern 1936 berufsschulpflichtig werden. Der wissenschaftliche Unterricht wird in der Horst-Wessel-Schule (Knabenberufsschule Dresden-Altstadt), der musikalische Unterricht in der Orchesterschule der Sächsischen Staatskapelle unter der künstlerischen Leitung des Opern-Direktors Kutzschbach erteilt, und zwar im wesentlichen in Form von Einzelunterricht. Nach Art und

Lehrziel übertrifft die Ausbildung an dieser Schule den Unterricht in einer sogenannten Musikerfachklasse einer Berufsschule. Der Lehrplan sieht für die Ostern 1936 neuzubildende Unterklasse (erster Jahrgang) wöchentlich 10 wissenschaftliche und 8 musikfachliche Unterrichtsstunden vor.

KIRCHE UND SCHULE

Prof. Franz Xaver Dreßler veranstaltete auch im abgelaufenen Jahre eine Reihe wertvoller Abendmusiken in der Evangelischen Kirche zu Hermannstadt, die seinen Hörerkreis mit zeitgenössischem Schaffen vertraut machten. So spielte er u. a. Werke von Waldemar von Bausznern, E. N. von Reznicek, Joseph Haas, Hermann Grabner, J. N. David und Wolfgang Fortner.

Hermann Simons „Jahreslieder" wurden in der Christnacht durch den Bremer Domchor gesungen.

Hans Krischkat veranstaltete mit seinem Reutlinger-Singkreis in der Leonhardskirche zu Reutlingen eine weihnachtliche Abendmusik mit Chorälen und Liedern von H. L. Haßler, M. Praetorius, J. Crüger, H. Schütz, F. Tunder, Ch. Bernhard und Walther Hensel. Für die kommende Osterzeit bereitet der Singkreis eine Aufführung von Joh. Seb. Bachs „Johannes-Passion" vor.

Prof. Karl Hoyer widmete sein 2. Orgelkonzert in der Nicolai-Kirche zu Leipzig den Werken Hermann Ernst Kochs. 3 geistliche Gesänge für mittlere Stimme (Solist F. W. Härtel) und Orgel und seine „Fantasie für Orgel" kamen zur Uraufführung.

Organist Arthur Kalkoff setzte auch in den letzten Monaten seine wertvollen Orgel-Feierstunden an der Regler-Kirche zu Erfurt fort. Sein Wirken gilt vor allem den klassischen Meistern der Orgel. Zum Ausklang des Schütz-Bach-Händel-Gedenkjahres kamen im November ausschließlich Werke dieser drei Meister zum Vortrag.

Organist Georg Winkler-Leipzig veranstaltete in der Andreas-Kirche zu Leipzig unter Mitwirkung des Winkler-Vokal-Quartetts und der Herren Genzel und Falb vom Gewandhaus- bzw. Symphonie-Orchester einen Egerländer-Komponistenabend.

Die Volksschule in Lauscha (Thür. Wald) führte an zwei Abenden das Märchenspiel „Peterchens Mondfahrt" von Gerdt von Bassewitz mit der Musik von Clemens Schmalstich mit großem Erfolg auf.

Walter Kunze-Ammendorf vermittelte kürzlich in seiner 25. geistlichen Abendmusik in der Radeweller Kirche u. a. an zeitgenössischen Werken: Karl Hoyers „Fantasie über das Altniederländische Dankgebet" für Orgel und Rudolf Mauersbergers „Sonnwendlied" für gem. Chor.

Organist A. Berchtold-Mannheim spielte jüngst erstmals für Mannheim Gerard Bunks „Passacaglia" für Orgel und brachte gleichzeitig mit seinem Cäcilienchor und dem Cäcilienchor St. Joseph Franz Philipps „Cäcilien-Hymne" zur badischen Erstaufführung.

Einer Anregung des städtischen MD Dr. Folkerts in Gelsenkirchen Folge leistend, wird das Gelsenkirchener städtische Orchester in einer neuen Form das Interesse der Schuljugend an der Musik zu wecken versuchen. Es wird in die verschiedenen Stadtteile gehen und dort rund 5000 Schulkinder mit den einzelnen Instrumenten eines Orchesters bekannt machen. Unter entsprechender Verwendung der Musikinstrumente sollen die Kinder dabei zugleich in die verschiedenen Formen der Tonkunst von der einfachen Marschmusik bis zum sinfonischen Werk eingeführt werden.

PERSÖNLICHES

Der Reichs- und preußische Minister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung hat dem Komponisten Heinrich Kaminski in Ried (Oberbayern) auf Vorschlag der Akademie der Künste in Berlin einen Ehrensold von jährlich 2000 Mk. — zunächst auf fünf Jahre bewilligt.

Toscanini beabsichtigt, sich von der Leitung des New Yorker Symphonie-Orchesters zurückzuziehen, und zwar mit Abschluß des Konzertwinters 1935/36. Das am 26. April stattfindende Schlußkonzert dürfte demnach sein Abschiedskonzert sein.

Der seit einigen Jahren am Landestheater in Karlsruhe tätige Kapellmeister Joseph Keilberth, der sich um das Karlsruher Musikleben bereits große Verdienste erworben hat, wurde zum Generalmusikdirektor ernannt.

Fréderic Lamond, der bedeutende Beethovenspieler, blickt auf eine 50jährige Künstlerlaufbahn zurück.

Der Bariton Horst Falke, Schüler des Stuttgarter Gesangspädagogen Rudolf Gmeiner, wurde als erster lyrischer und Charakter-Bariton für drei Jahre an die Leipziger Oper verpflichtet.

Der langjährige Dirigent des studentischen Kammerorchesters München, KM Karl Kroher, ist dem Orchester des Stadttheaters in Rostock verpflichtet worden.

Der Intendant des Badischen Staatstheaters zu Karlsruhe, Dr. Thur Himmighoffen, ist zum Generalintendanten ernannt worden.

In die Fachgruppe des Orgel- und Glockenbauhandwerks, Sitz Berlin, wurde der Münchener Komponist Dr. Alfred Zehelein als kirchenmusikalischer Beirat berufen.

Der Komponist Alois Melichar hat eine Berufung als Lehrer an die Musikakademie in Tokio erhalten.

Der neue Leiter des Türkischen Musikwesens, Dr. Ernst Praetorius, wurde bei seinem Antrittskonzert in Ankara, dem auch die Diplomatischen Kreise beiwohnten, lebhaft gefeiert und vom Türkischen Ministerpräsidenten besonders beglückwünscht. Sein Programm umfaßte Beethovens „Coriolan-Ouvertüre", Graeners „Flöte von Sanssouci" und Haydns „Oxford-Sinfonie".

George Armin konnte im November des vergangenen Jahres auf eine 40jährige Wirksamkeit als Stimmbildner zurückblicken. Aus diesem Anlaß erscheint demnächst eine kleine wertvolle Schrift von dem Osloer Hofopernsänger und Gesangspädagogen Jenö Berntien: „Ein Meister der Stimmbildungskunst. Erinnerungen an meine Studienzeit bei George Armin".

GMD Dr. Karl Böhm, als künstlerischer Oberleiter der Orchesterschule der Städtischen Staatstheater, und Konzertmeister Jan Dahmen, als Lehrer für Violine an dieser Schule, erhielten die Dienstbezeichnung Professor.

Als Nachfolger des vor Jahresfrist verstorbenen Prof. Hugo Rüdel ernannte der Berliner Lehrergesang-Verein nunmehr den Chordirektor der Staatsoper Karl Schmidt zu seinem Leiter.

Albert Weikenmeier von der Deutschen Oper Breslau wurde als Erster lyrischer Tenor an die Duisburger Oper verpflichtet.

Geburtstage.

Max Berg-Ehlert, der frühere Kasseler Intendant, wurde am 21. November 1935 sechzig Jahre alt. Seine langjährige Bühnenlaufbahn führte ihn von Wiesbaden über Altenburg, Zwikkau, Königsberg, Cottbus und Kassel nach Breslau, wo er seit 1933 die Gesamtleitung der städtischen Bühnen innehat.

Seinen 50. Geburtstag erlebte der als Solist, Kammermusikspieler und Leiter eines Kammerorchesters tätige Geiger Anton Schoenmaker.

Todesfälle.

† am 1. Dezember im Sanatorium „Hera" in Wien, an einem Krebsleiden, Kammersänger Rich. Mayr (s. hiezu S. 72 dieses Heftes).

† am 5. Dezember in Mährisch-Schönberg der Komponist Max von Oberleithner an einer Gehirnblutung. Oberleithner, am 11. Juli 1868 in Mährisch-Schönberg geboren, war ein persönlicher Schüler Anton Bruckners und erwarb sich als Bühnenkomponist einen geachteten Namen. Im Jahre 1899 erfolgte in Düsseldorf die Erstaufführung seiner einaktigen Oper „Erlöst", 1901 „Ghitana" in Köln, 1908 „Abbé Mouret" in Magdeburg, 1912 „Aphrodite" in Wien; den größten Erfolg errang er mit der Oper „Der eiserne Heiland", 1917 an der Wiener Volksoper uraufgeführt, es folgten noch „La Vallière" Wien 1918 und „Cäcilie" Hamburg 1919. Oberleithner schrieb auch drei Sinfonien und eine Anzahl von Liedern. Die Erinnerungen an seine Studienzeit bei Anton Bruckner hat er in dem kleinen, wertvollen Bändchen „Meine Erinnerungen an Anton Bruckner" niedergelegt.

† im Alter von 75 Jahren in Stuttgart Kammersänger Wilhelm Fricke.

† der Pianist u. Komponist Walter R. Schramm im 46. Lebensjahre.

† der Oratoriensänger Thom Denijs im Alter von 58 Jahren.

† der aus Holland stammende Künstler Prof. Anton Hekking. Hekking war Mitbegründer des Philharmonischen Orchesters, dessen Solovioloncellist er von 1883 bis 1897 war.

† in Frankfurt a. M. im Alter von 83 Jahren die Liedersängerin Anna Hildach.

† im 76. Lebensjahr in Magdeburg der langjährige Musikkritiker und Biograph Peter Cornelius' Max Hasse.

† der Magdeburger Pianist Viktor von Frankenberg.

† die Witwe Edward Griegs, Nina Grieg, kurz nach Vollendung des 90. Lebensjahres.

† die Münchner Gesangspädagogin Emy Karvasy.

Wenn ich meiner Freundin, Frau Professor Emy Karvasy anläßlich ihres unerwarteten Hinscheidens die nachstehenden Gedenkzeilen widme, so geschieht es weniger deshalb, weil Frau Karvasy jahrelang das Haupt und die Seele der Interessengemeinschaft Münchner Sänger war, noch, weil sie einer Unzahl junger, begabter Talente den Weg zur Öffentlichkeit ebnete; als vielmehr aus dem Grunde, weil sie eine Natur war, die, mit wahrer Inbrunst alles positiv freudig bejahend, Keime zur Entfaltung und Anlagen zur Entwicklung brachte, die vielleicht ohne ihre helfende Hand unerkannt verkümmert und zugrunde gegangen wären, eine Natur, die über eine schier unversiegliche Lebenskraft verfügte, die sie zu Nutz und Frommen ihrer Mitmenschen stets von neuem entzündete und weiterwirken ließ, wo immer man derselben bedurfte. — Geboren in Wien, der Stadt höchster Musikkultur, entwickelte sie im hochkünstlerischen Elternhause ihr reiches Talent, das sie bald zur großen Künstlerin heranreifen ließ, die sowohl als Sängerin wie als Pianistin Hervorragendes leistete. Diese ihre doppelte Begabung, verbunden mit starker Musikalität und glänzenden Geistesgaben, die sich besonders in ihrer ausgezeichneten schriftstellerischen Tätigkeit sowie mit einem hervorragenden Talent zur Organisation äußerten, ermöglichte ihr denn auch, hier in München die Führung des reichen sängerischen Nachwuchses in die Hand zu nehmen und sich der Ausbildung junger Talente zu widmen, deren erfolgreiches öffentliches Auftreten unter ihrer be-

währten Führung gar Manchem zum durchschlagenden künstlerischen Erfolg verhalf. — Emy Karvasy gehörte gewissermaßen zwei Kulturkreisen an: Deutsch war die Art ihrer Arbeitsweise, die straffe Energie, die zielbewußte Führung der ihr anvertrauten jungen Sängerschar (s. „Carmen"-Aufführung im Sommer in Salzburg), echt wienerisch die Art und Weise, wie sie in Gesellschaft sich gab mit Witz, Laune, geistreichen Gesprächen, dem unverwüstlichen Humor. So teilte sich denn auch der Zauber ihrer kultivierten Persönlichkeit bald dem sie umgebenden Freundeskreise mit, dessen zentraler Mittelpunkt sie gleichsam wie von selbst stets war. Nun hat der Tod das schöne Band zerrissen! Jedoch auch er nahte sich, wie einer ihrer Freunde bemerkte, ihr als Freund, im Schlaf! — Reich war ihr Leben — sanft ihr Scheiden! Doch uns Zurückbleibenden möge als Vermächtnis der Hauch ihres Geistes umwehen — jenes sonnenhaften, warmen, freudespendenden Gemütes einer echten künstlerischen Persönlichkeit! Palma Erdmann-Paszthory.

BÜHNE

Die Duisburger Oper in Gemeinschaft mit dem Essener Schauspiel bespielt jetzt in ihrer Stadt zwei Bühnen. Mit d'Alberts Oper „Die toten Augen" wurde das Theater in der Kronprinzenstraße eröffnet.

Generalintendant Prof. Otto Krauß arbeitet an der Neuinszenierung der „Götterdämmerung", die er Mitte Januar im Großen Haus der Württembergischen Staatstheater mit Kostümen herausbringt, deren Stil er in Anlehnung an die neuesten Erforschungen altgermanischer Kultur gefunden hat, wie sie die Ausstellung „Deutsche Bauernkunst" in Schloß Bellevue zeigt.

Im Einvernehmen mit der Reichstheaterkammer und dem Staatsministerium für Unterricht und Kultus wurde der Bayerischen Landesbühne eine musikalische Abteilung angegliedert. Die künstlerische Oberleitung hat Staatskapellmeister Karl Tutein von der Bayerischen Staatsoper München übernommen.

Das Deutsche Opernhaus in Berlin brachte als Sylvesterpremière die Operette „Die lustige Witwe" von Lehár; die Staatsoper verhalf der Operette „Die Sünderin" von Eduard Künnecke zur Uraufführung und bereitet die Erstaufführung der Oper „Die Zaubergeige" von Werner Egk vor.

In Mainz fand eine Kulturkundgebung statt, auf der Staatskommissar Hinkel bekannt gab, daß als Reichsunterstützung jetzt 12 Millionen RM. im Jahre für Theaterzwecke verausgabt würden. Zum Vergleich sei erwähnt, daß bei der Machtübernahme nur 220 000 RM. von Preußen für die Unterstützung der Grenzlandtheater zur Verfügung gestanden haben. Dieser Betrag sei dort sofort auf 1,2 Millionen RM. erhöht worden.

Die Hamburger Staatsoper bringt am 22. Jan. die Urfassung der Oper „Boris Godunoff" von Mussorgsky zur deutschen Erstaufführung. Das Werk wurde in Deutschland bisher in der Bearbeitung von Rimsky-Korsakoff aufgeführt.

Die zweite Opernaufführung des Hofer Grenzlandtheaters war d'Alberts „Tiefland", Dirgient war Intendant Hanns Jessen.

Das Ulmer Opernhaus begann die neue Spielzeit mit dem „Fliegenden Holländer" unter dem neuen Opernleiter Momme Mommsen. Händels „Rodelinde" ging ebenfalls unter Leitung von Mommsen in Szene.

Kammersängerin Else Blank-Karlsruhe gestaltete kürzlich die Mimi in Puccinis „Bohème" so eindrucksvoll, daß diese Aufführung, mit dem Gast Kammersänger Karl Hauß aus Hannover, zu einem besonderen Erlebnis wurde.

Arthur Kusterers „Was ihr wollt" wurde von Operndirektor Rudolf Scheel zur Erstaufführung für beide Häuser der Duisburger Oper angenommen.

Verdis „Macht des Schicksals" in der deutschen Übersetzung von Georg Göhler kommt nach den Bühnen in Magdeburg, Breslau, Essen, in diesem Winter in Gotha, Halle, Kiel, Plauen und Wuppertal zur Darstellung.

Richard Strauß' sinfonische Dichtung „Till Eulenspiegels lustige Streiche" kam kürzlich durch die Tanzgruppe des Stadttheaters zu Essen zur szenischen Uraufführung.

Der Regensburger Domchor spielte kürzlich wieder einmal an zwei Abenden im Stadttheater zu Regensburg Humperdincks „Hänsel und Gretel" und wieder, wie bei allen früheren Aufführungen, war das Haus bis auf den letzten Platz ausverkauft. Die Aufführung dieses Werkes durch den berühmten Knabenchor bedeutet ja auch immer wieder einen besonderen Genuß für jeden Musikfreund.

Marc-André Souchays heitere Oper „Das Stuttgarter Hutzelmännlein" kam kürzlich in Stuttgart zur Uraufführung.

Richard Wagners Jugendoper „Das Liebesverbot", die zu Lebzeiten Wagners eine einzige Aufführung in Magdeburg, seiner damaligen Wirkungsstätte, erfahren hat, wird am 29. März, dem 100. Jahrestage dieser Aufführung, dort wieder aufgeführt werden.

KONZERTPODIUM

Ein nicht alltägliches Jubiläum beging die Geigerin Herma Studeny mit ihrem Beethoven-Sonatenabend am Dienstag, den 10. Dez. 1935, im Museumssaal in München. Er war das tau-

sendste Konzert. Nach beendeter Studienzeit bei Sevcik und Marteau begann die Siebzehnjährige mit einem Abend, an dem sie die Violinkonzerte von Tschaikowsky, Vieuxtemps und das Perpetuum mobile von Paganini mit Begleitung des Orchesters, dazwischen allein die Lucia-Phantasie von A. Lubin spielte. Dann war sie die erste Musikerin in den Regimentsreservelagern an der Westfront und im Osten bei Grodno und Brest-Litowsk. Sie stand auf den Konzertpodiums großer und kleiner Orte ihrer deutschen und österreichischen Heimat, in Berlin und Wien, in London, New York und Paris, in Prag und Riga. In der schwersten Zeit der Feindbesatzung spielte sie mit ihrem Quartett an sieben Abenden in sieben Städten der Pfalz; und die vom Mutterlande abgetrennten Südtiroler machte sie mit Max Reger vertraut in einer Zeit, in der andere deutsche Musiker an solche Möglichkeiten gar nicht dachten. Deutsche Musik trug sie vor die Rundfunk-Sender von Holland, Jugoslavien und der Tschechoslowakei. Und besondern Eifer widmete sie neben den Solosonaten von Bach und Reger den Kammermusikwerken lebender deutscher Komponisten.

jn.

Im Sinfoniekonzert des Opernhauses in Hannover kamen sechs Fjeld-Lieder mit Orchester von Yrjo Kilpinen und die zweite Sinfonie von Jean Sibelius zur Erstaufführung.

Der Max Burkhardtsche-NS-Chor und das Landesorchester Gau Berlin veranstalteten eine Max Burkhardt-Feier, in der folgende Werke zu Gehör gebracht wurden: die sinfonische Dichtung „Vom deutschen Rhein", ein Walzer „Winzerfest", eine Prozessionsszene mit Bläserchoral und Glocken und „Kölner Karneval", das Oratorium „Jesus, der Held". Reichskulturwalter Hans Hinkel hielt eine Ansprache.

Die Berliner Violin-Virtuosin Marta Linz spielte im Festkonzert in Budapest das Violin-Konzert von Brahms und dirigierte anschließend Les Préludes von Liszt und die 6. Sinfonie von Tschaikowsky.

Das Städtische Kurorchester Marienbad führte unter Leitung seines neuen MD Paul Engler in 12 Symphoniekonzerten Werke von Bach, Beethoven, Gluck, Brahms, Schumann, Bruckner, Strauß, Reger und Debussy auf. Ferner gelangten u. a. eine Ouvertüre „König der Bernina" von R. Kreißl und die Orchesterwerke „Sinfonischer Prolog" und „Sterne" Paul Englers zur Erstaufführung.

Der vergangene Konzert-Winter brachte in Nürnberg nicht weniger als fünfzig Ur- und Erstaufführungen, darunter Werke von Bresgen, Fortner, Max und Hans Gebhard, Herbst, Herrmann, Ingenbrand, Limmert, Meister, Mohler, Gottfried Müller, Pepping, Pauels, Rauch, Sachße, Schadewitz, Schäfer, Schliepe, Spielling, Wartisch.

Josef Pembaur gibt gemeinsam mit dem Münchener Vortragskünstler Walther Sedlmayr in München, Berlin, Leipzig, Nürnberg usw. Beethoven-Homer-Abende.

Ruth Meister spielte kürzlich das Violinkonzert fis-moll op. 40 von Roderich von Mojsisovics in Annaberg i. Sa.

Jennie von Thillot sang im Rahmen einer Sibelius-Feier in Wiesbaden unter Leitung von GMD Carl Schuricht Orchestergesänge von Sibelius.

Armin Haag hatte in letzter Zeit verschiedenenorts beachtliche Erfolge. Der Bassist Kammersänger Alfred Leubner-Coburg sang Lieder von ihm im Konzertsaal und in den Sendern Leipzig und Breslau, die Sopranistin Margarete Schiele-Berlin Klavier- und Orchester-Lieder, die Altistin Hanna Sattler-Berlin als Uraufführung „Drei Lieder auf ein kleines Grab" mit Streichquintettbegleitung, MD Max Eschke-Berlin hatte in das Konzertprogramm der Berliner Sängervereinigung Anfang Dezember die Männerchöre „Lied der Schmiede" und den „Einsiedel" aufgenommen, welche beide starken Beifall erzielten. Kantor Herbert Kitzig-Freystadt/N.-Schl. gab einen Abend mit vorwiegend Werken von Armin Haag, darunter die „Hymne an die Arbeit" für Männer-, Frauen- und Jugendchor mit Blechbläsern, Pauken und Orgel, KM Hanns Roeffert-Halle führte die fünf ungarischen Volkslieder für Frauenchor mit Streichern und obligater Klarinette auf, und einen geschlossenen Armin Haag-Abend bereitet soeben Heinz Mende-Guben vor.

Nadina Ferreri und Florizel von Reuter wurden bei ihren ersten Sonaten-Abenden in Berlin, Leipzig und Dresden sehr gefeiert.

Prof. Heinrich Lutter und Prof. Florizel von Reuter hatten mit ihrem gemeinsamen Beethoven-Abend in Hannover einen vollen Erfolg.

Carl Schadewitz' „Sextett für Blasinstrumente und Klavier" kam während der „Pfalz-Saarland-Musiktage" in Ludwigshafen zur erfolgreichen Aufführung.

Das Berliner Frauen-Kammer-Orchester unternahm kürzlich eine Konzertreise durch Pommern, Westfalen und Mitteldeutschland, bei der es große Erfolge zu verzeichnen hatte.

Das in Mittenwald aufgeführte „Sternenlied" wird infolge seines Erfolges am 26. Dezember wiederholt und bis zum 3. März jede Woche einmal zum Vortrag gebracht.

Die Staatliche akademische Hochschule für Musik Berlin brachte zur Feier des 100. Geburtstages

von Felix Draeseke zwei Sonaten, 3 Lieder und ein Streichquartett zur Aufführung.

Am Tage der deutschen Hausmusik veranstaltete die Stadt Berlin im Rathaus ein Konzert von Schülern und namhaften Künstlern, wobei Präsidialrat Ihlert in einer Ansprache auf die Bedeutung der Hausmusikpflege hinwies.

Reichsminister Seldte veranstaltete am Tage der Hausmusik ein Hauskonzert unter Mitwirkung des Steiner-Quartetts und der Pianistin Gertraud Dirrigl. Hierbei gelangte eine reizvolle kleine Suite für Hausmusik aus der Feder des Musikbeauftragten des Reichsministers, Hermann Blume, zur Uraufführung. F. St.

Als Auftakt zum Tag der deutschen Hausmusik veranstalteten M. L. König von Kleist (Geige), Helma Bemmer (Violoncello), Margarete Hartmann (Alt) und Pfarrer Peters (Klavier) einen Kammermusikabend in der Kirche am Hohenzollernplatz zu Berlin-Wilmersdorf, der sich besten Besuches erfreute. Es erklangen Werke von Händel, Bach, Schubert, Strauß und Marschner. Den stärksten Eindruck hinterließ Joachim Raffs 2. Trio op. 112.

Die von Prof. Dr. Hans Joachim Moser aufgefundene 8stimmige Weihnachtsmotette „Machet die Tore weit" und die Totenfest-Motette „Ich bin die Auferstehung und das Leben" von Heinrich Schütz kamen kürzlich durch den Bremer Domchor unter Richard Liesche zur Uraufführung. Auch der Berliner Domchor unter Alfred Sittard und der Leipziger Thomanerchor unter Karl Straube sangen die Weihnachtsmotette in der Weihnachtszeit.

Kurt von Wolfurts „2 Chöre" op. 26 kamen kürzlich durch den Kammerchor der Berliner Solistenvereinigung zur Uraufführung.

Alma Dittmer, eine junge Pianistin aus der Schule von Hans Hermanns-Hamburg, trat kürzlich erstmals und erfolgreich auf. Sie spielte u. a. Hans Hermanns' „Sonate h-moll" und seine „Kleine Suite" (aus dem Manuskript).

Hans Wedigs „Musik für Streichorchester" steht auf den Programmen in Berlin, Bonn, Leipzig und München.

Paul Höffers „Abendmusik" für Streichinstrumente kam durch Prof. Hermann Diener im Reichssender Berlin und bei den Erfurter Musiktagen zur Aufführung.

Zur Feier des G. F. Händel-Gedenktages kam kürzlich in Mainz sein Oratorium „Samson" unter der musikalischen Leitung von Ferdinand Leven zu einer stark beachteten Aufführung.

Zum Totensonntag brachte Hugo Hartung-Königsberg mit der vereinigten musikalischen Singakademie Kurt Lißmanns „Kantate vom Menschen", Max Regers Kantate „Meinen Jesum laß ich nicht" und Johannes Brahms' „Deutsches Requiem" zu einer Aufführung, die bei der zahlreichen Hörerschaft einen starken Eindruck hinterließ.

Das Strub-Quartett (Prof. Max Strub — Jost Raba — Walter Trampler u. Ludwig Hoelscher) spielte auf seiner November-Konzertreise u. a. in Berlin, München, Frankfurt a. M., Leipzig, Essen, an den Sendern: Berlin, Hamburg, Frankfurt, München und im Deutschlandsender. Die nächste größere Reise ist im Januar geplant.

Neubrandenburger Musikfreunde, die sich seit langem um die dortige Musikkultur bemühen, veranstalteten kürzlich ein Kammermusikkonzert, das durch Programmgestaltung und deren vortreffliche Durchführung die Beachtung weiterer Musikkreise verdient. Richard Heyne (Klarinette), Alfred Müller (Cello) und Karl Fr. Dierling (Klavier) spielten Carl Maria v. Webers Konzert Nr. 2 in Es-dur für Klarinette, Franz Schuberts Impromptu B-dur op. 142, 3, Gg. Goltermanns Cellokonzert a-moll op. 14, und die Uraufführung von Richard Heynes „Trio im alten Stil" in B-dur op. 26 für Klarinette, Cello und Klavier.

Die Frankfurter Sopranistin Aenny Siben hatte als Oratoriensängerin in Frankfurt a. M., Gladbach-Rheydt, Soest, Krefeld, Hannover sowie in den Reichssendern Köln und Leipzig große Erfolge.

Im Rahmen eines sehr gut besuchten Konzertes des Neubrandenburger Konzertvereins spielten Herren des Kammer-Sextetts der Berliner Staatskapelle (Flöte und Streichquintett) Musik aus der Zeit Friedrichs des Großen im Kostüm.

Kurt Böttchers „Trauer-Kantate" für Männerchor, Sprecher und Posaune kommt demnächst in Gotha, Mainz und Jena zur Aufführung.

Das Steglich-Quartett spielte kürzlich unter Mitwirkung von E. Richter am Flügel in Dresden Mozarts Streichquartett B-dur, Robert Schumanns Streichquartett Werk 41 Nr. 1 und Joh. Brahms' Klavierquintett Werk 34.

Im 5. Gewandhauskonzert zu Leipzig gelangte unter Leitung von Hermann Abendroth die „Lustspiel-Ouvertüre" von Ferruccio Busoni zur Aufführung.

Hugo Distlers „Kleine Adventsmusik" kommt in dieser Weihnachtszeit im Reichssender Hamburg, ferner in der Apostelkirche Hannover und in der Johanniskirche zu Bern zur Aufführung.

In einem Beethoven-Abend des städtischen Orchesters zu Eisenach zeigte sich MD Walter Armbrust wiederum als Orchesterleiter von großer Gestaltungskunst. Auch Helmut Zernick, der Konzertmeister des Landesorchesters (Gau Berlin) erwies sich an diesem Abend mit dem Violinkon-

zert D-dur als Beethovenspieler von hohem Rang. Im Januarkonzert wird Sigrid Onegin Solistin sein; das Programm enthält Werke lebender Meister, darunter „Triumph des Lebens“ von Peterka und „Musik mit Mozart“ von Jarnach.
T.

Das Lenzewski-Quartett wird im Laufe dieses Konzertwinters in verschiedenen Konzerten und deutschen Reichssendern vornehmlich neuere Werke der zeitgenössischen Komponisten zum Vortrag bringen. Von deutschen Komponisten werden Streichquartette von Paul Graener, Juon, Max Gebhard, Erich Limmert, August Scharrer, Hermann Buchal, Ottmar Schoeck, Kurt Hessenberg, Joh. Friedr. Hoff, Heinz Schubert u. a. erklingen.

DER SCHAFFENDE KÜNSTLER

Ottorino Respighi, der Komponist der „Versunkenen Glocke“, hat eine neue Oper „Lucrezia“ vollendet, die demnächst zur Uraufführung kommen soll. Das Werk, dessen Gegenstand die Sage von der tugendhaften Römerin bildet, beansprucht nur etwa eine Stunde und besteht aus drei Szenen von äußerster Einfachheit des Bühnenbildes, sie werden durch den Gesang einer Frauenstimme aus dem Orchester verbunden, die ungefähr die Rolle des Chors in der antiken Tragödie spielt.

Arthur Kusterer hat eine neue Oper: „Diener zweier Herren“ (nach dem Lustspiel von Goldoni) vollendet, die in dieser Spielzeit im Nationaltheater in Mannheim und Stadttheater Freiburg zur gleichzeitigen Uraufführung kommen wird.

Dr. Alfred Zehelein hat die Musik zu einem weihnachtlichen Kinderspiel des Dichters Josef Steck geschrieben.

Otto Siegl hat soeben ein „Zweites Liederwerk“ für Solosopran, Chor, Streicher und Klavier beendet, das im Laufe des Januar unter Prof. Boell durch den Kölner Bachverein zur Uraufführung kommt.

VERSCHIEDENES

Der Thüringer Volksbildungsminister forderte zu einer Sammlung der Lieder und Tänze der Vorfahren, die bisher lediglich durch mündliche Übertragung im Volke weiterleben, auf.

Dem „Tage der deutschen Hausmusik“ wußte die Firma C. Bechstein eine besondere Note zu verleihen. Sie brachte eine Anzahl alter Flügel und Pianos zur Verbrennung, alte Veteranen, die viele Jahrzehnte treu der Hausmusik gedient hatten und nun, alt und stumpf geworden, das Feld neuen, mit allen Vorzügen moderner Technik ausgestatteten Klavieren räumen müssen.

Am Tag der deutschen Hausmusik wurde in Halle in einem feierlichen Akt die neue Städtische Musikbücherei, die die Stadtverwaltnug im Anschluß an ihre Bücherei am Hallmarkt eingerichtet hat, der Öffentlichkeit übergeben. In der Musikbücherei werden auch Noten ausgeliehen. Zur Beratung des musikinteressierten Publikums werden Sprechstunden eingerichtet.

Anfang Januar siedelt die bisher in der Berliner Musikhochschule untergebrachte staatliche Musikinstrumentensammlung mit ihren 3600 Instrumenten, darunter die Originalinstrumente von J. S. Bach, Friedrich dem Großen, Mozart, Weber usw. nach dem Palais Freyhaus in Berlin, Klosterstraße 36, über.

In letzter Zeit wurden in der Umgebung von Meran mehrere Musikkapellen vom Amtsbürgermeister von Meran aufgelöst. Einige andere Kapellen lösten sich selbst auf. Als Grund für diese Maßnahmen gilt das Verbot des Tragens der alten Tiroler Trachten.

Die Zentralverwaltung der Mozartgemeinden der Internationalen Stiftung Mozarteum in Salzburg konnte aus Wiener Privatbesitz einen wertvollen Mozartbrief erwerben. Dieser Brief, den der 14jährige Mozart am 19. Mai 1770 in Neapel an seine Schwester geschrieben hat, ist auch insofern von Bedeutung, als er den einzigen schriftlichen Nachweis erbringt, daß sich Mozarts Schwester Nannerl auch kompositorisch betätigt hat.

Mit Wirkung vom 21. November trat Polen der Berner Übereinkunft zum Schutz von Werken der Literatur und Kunst bei.

In Mannheim hat ein Ingenieur das bisherige Notendruckverfahren umgekehrt und weiße Noten auf schwarzem Grund hergestellt. Die Noten sollen so gut erkennbar sein, daß die oft empfundene Störung der Helligkeit des Orchesterraumes in den Opernhäusern herabgemindert wird.

MUSIK IM RUNDFUNK

Im Reichssender München dirigierte Roderich von Mojsisovics kürzlich die Uraufführung seiner Merlin-Suite op. 59/c.

Von Joachim Kötzschau gelangte das Divertimento für Oboe, Bratsche und Violoncello, op. 12b, in München zur ersten Funkaufführung.

Hermann Unger dirigierte im 5. Meisterkonzert der Reichssendeleitung Köln seine „Ländliche Szene“, die „Lieder auf den Tod meines Kindes“ und das „Konzert für Orchester“.

Ludwig Hoelscher spielte im Reichssender Köln das „Dvořák-Konzert“ und im Reichssender Saarbrücken das „Haydn-Konzert“.

Prof. Richard Trunk dirigierte im 6. Meisterkonzert der deutschen Reichssender seine „Sere-

nade für Streichorcheſter in 5 Sätzen", Weihnachtslieder für Sopran und Orcheſter und die Ballade für Männerchor, Baritonſolo und Orcheſter „Haralds Tod".

Prof. Max Fiedler wird im Laufe dieſes Winters als Gaſt des Reichsſenders Berlin die ſämtlichen Sinfonien von Johannes Brahms und einige ſeiner bedeutendſten Orcheſterwerke dirigieren.

Am Weihnachtsabend übernahm der Reichsſender Königsberg eine Aufführung von Joh. Seb. Bachs „Weihnachtsoratorium" aus dem dortigen Dom.

Hans Hermanns' Improviſation und Paſſacaglia kommt demnächſt im Prager Sender durch Joſef Wagner zur Aufführung.

Im Reichsſender Köln verbreitete ſich in theoretiſcher und praktiſcher Form der Direktor der Muſikhochſchule in Weimar, Profeſſor Dr. Felix Oberborbeck, über das Thema „Volkslied und Raſſe". Er verſtand es, in ſeinen klaren Ausführungen weſentliche Punkte zum Thema herauszuſtellen.

Das Streichquartett f-moll von Werner Trenkner wurde durch das Kaſtert-Quartett im Reichsſender Köln in der Sendereihe „Junge Komponiſten" zur Aufführung gebracht.

Kürzlich ſpielte der Pianiſt Auguſt Leopolder im Reichsſender Köln die „Königskinder-Variationen" von Hermann Kundigraber.

Dr. Wilhelm Buſchkötter brachte in der Stunde „Muſik unſerer Zeit" erſtmalig Hans F. Schaubs „Paſſacaglia und Quadrupelfuge" im Reichsſender Köln zur Rundfunkaufführung.

DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND

GMD Karl Schuricht wurde eingeladen, im Januar 5 Konzerte des Athener Odeon-Orcheſters zu dirigieren.

Der Berliner Pianiſt Hermann Hoppe unternimmt z. Zt. eine Balkan-Reiſe, auf der er junge deutſche Muſik zur Aufführung bringt.

Prof. Alfred Hoehn wird in den nächſten Monaten in England, Dänemark, Ungarn, Italien und Polen ſpielen.

Die Direktion der Pariſer Großen Oper hat Karl Elmendorff eingeladen, im Januar mehrere Aufführungen von „Lohengrin" und „Walküre" zu leiten.

Die berühmte Wagner-Vereinigung in Amſterdam wird am 7. und 9. Mai 1936 zwei Feſtaufführungen der Neuinſzenierung von Wagners „Lohengrin" herausbringen, die unter Leitung von Generalintendant Strohm-Hamburg ſtehen werden. Die muſikaliſche Leitung hat Erich Kleiber.

Die deutſche Geſandtſchaft in Bern veranſtaltete am 28. November einen Liederabend des Kammerſängers Heinrich Schlusnus (Berlin). Der Künſtler ſang Lieder von Schumann, Hugo Wolf und Beethoven. Zu den Gäſten der Geſandtſchaft zählten Mitglieder des Bundesrates und des diplomatiſchen Korps.

GMD Profeſſor Hermann Abendroth vom Leipziger Gewandhaus-Orcheſter, der ſich auf einer Gaſtſpielreiſe durch Skandinavien befindet, brachte in Oslo die 4. Sinfonie von Anton Bruckner zur norwegiſchen Erſtaufführung.

Vor einigen Monaten wurde in Lodz von Chormeiſter Bautze der Bach-Chor gegründet, der ſich aus Chormitgliedern mehrerer deutſcher Geſangvereine zuſammenſetzt. Im kommenden Frühjahr tritt dieſer Chor zum erſtenmal vor die Öffentlichkeit. Er wird in Gemeinſchaft mit Mitgliedern des Sinfonieorcheſters des Deutſchen Schul- und Bildungsvereins zu Lodz und dem Lodzer Philharmoniſchen Funkorcheſter ein Konzert im polniſchen Rundfunk geben, das auf alle polniſchen Sender übertragen wird. Zur Aufführung gelangt Händels „Meſſias" in deutſcher Sprache.

Die Kaiſerliche Muſikakademie in Tokio veranſtaltet im Laufe dieſes Winters eine Konzertreihe, in der ausländiſche Klaſſiker zu Gehör kommen ſollen. In dem umfangreichen Programm iſt u. a. vorgeſehen eine Aufführung von Liſzts „Dante-Symphonie" und von Händels „Meſſias". Für die muſikaliſche Leitung dieſer beiden Darbietungen iſt Prof. Klaus Pringsheim berufen worden.

In Amſterdam im Concertgebouw fand unter Leitung von Wilhelm Mengelberg die Uraufführung von Paul Hindemiths „Schwanendreher", dreiſätziges Konzert für Bratſche und kleines Orcheſter, ſtatt.

Das Philadelphia Orcheſtra begann die neue Konzertreihe durch eine Anzahl von Bach- und Wagner-Konzerten unter Leitung von Stokowski.

In Madrid wurde durch die Philharmonie die ſymphoniſche Dichtung „Macbeth" von Richard Strauß erſtmalig aufgeführt.

Kammerſänger Paul Bender von der Münchener Staatsoper hatte bei ſeinem erſten Auftreten in Stockholm (Muſikaliſche Akademie) einen großen Erfolg.

Herausgeber und verantwortl. Hauptſchriftleiter: Guſtav Boſſe in Regensburg. — Schriftleiter für Norddeutſchland: Dr. Fritz Stege, Berlin-Wilmersdorf, Rudolſtädterſtraße 2. — Schriftleiter für Weſtdeutſchland: Prof. Dr. Hermann Unger, Köln-Marienburg, Alteburgerſtr. 338. — Schriftleiter für Öſterreich: Univ.-Prof. Dr. Victor Junk, Wien III, Hainburger ſtraße 19. — Für die Rätſelecke verantw.: G. Zeiß, Regensburg. — Für die Anzeigen verantw.: J. Scheuffele, Regensburg. — Für den Verlag verantw.: Guſtav Boſſe Verlag, Regensburg. DA 4. Vj. 1935: 2866. — Gedruckt in der Graphiſchen Kunſtanſtalt Heinrich Schiele in Regensburg.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsſchrift für eine geiſtige Erneuerung der deutſchen Muſik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitſchrift für Muſik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Muſikaliſchen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

SCHRIFTLEITUNG FÜR NORDDEUTSCHLAND: DR. FRITZ STEGE, BERLIN

SCHRIFTLEITUNG FÜR WESTDEUTSCHLAND: PROF. DR. HERMANN UNGER, KÖLN

SCHRIFTLEITUNG FÜR ÖSTERREICH: UNIV.-PROF. DR. VICTOR JUNK, WIEN

103. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / FEBRUAR 1936 HEFT 2

INHALT

Bildbeilagen:

Notenbeilage:

BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitſchrift für Muſik koſtet im In- und Ausland im Vierteljahr RM. 3.60, Einzelheft RM. 1.35

Sie iſt zu beziehen: a) durch alle Buch- und Muſikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitſchrift für Muſik" Guſtav Boſſe Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Poſtämter (bzw. beim Briefboten zu beſtellen). Bei Streifbandzuſtellung werden Portoſpeſen berechnet. Der Bezugspreis iſt im voraus zu bezahlen. Zahlſtellen des Verlages (Guſtav Boſſe Verlag): Bayer. Staatsbank, Regensburg; Poſtſcheckkonto: Nürnberg 14349; Öſterr. Poſtſparkaſſe: Wien 156451.

AUS NEUEN ZEITSCHRIFTEN

„Deutſche Muſikzeitung“ Nr. 1 vom 20. Januar 1936. Aus „Berliner Muſikbrief“:

Der Präſident der Reichsmuſikkammer, Prof. Dr. Raabe, hat in einem ſeiner leſenswerten Aufſätze nachdrücklich darauf hingewieſen, daß das Muſikleben Berlins in Anbetracht ſeiner Stellung als Reichshauptſtadt von 4 Millionen Einwohnern eigentlich beſcheiden iſt gegenüber dem, was in der Provinz geſchieht. Die offiziellen Zuſchüſſe aus dem Stadtetat halten keinen Vergleich aus mit den Mitteln, welche anderwärts kleinſte Gemeinden für die muſikaliſchen Bedürfniſſe der Bevölkerung bereitſtellen. Im Grunde genommen werden nur die Philharmoniker und das Landes-Sinfonie-Orcheſter unterſtützt, wobei der Funk noch einen großen Teil der Laſt zu tragen hat; von einer ſyſtematiſchen Betreuung der Bewohnerſchaft eines gewaltigen Gebietes, bei dem die Arbeit bis hinaus in jeden Vorort, beſonders in die Arbeiter-Gegenden getragen werden müßte, kann gar nicht die Rede ſein.

Es bleibt ſelbſt ein Tropfen auf den heißen Stein, wenn die NS-Gemeinſchaft „Kraft durch Freude“ mit ihrer Konzertgemeinde etwa 20 000 Menſchen erfaßt oder wenn der Berufsſtand der deutſchen Komponiſten oder die Akademie der Künſte mit eigenen Darbietungen hier und da nachhelfen. Man muß immer bedenken, daß es ſich um die Betreuung von etwa 4 Millionen Menſchen handelt.

Kein Wunder, wenn feſtgeſtellt werden muß, daß im Rahmen der geſamten Muſikleiſtung das zeitgenöſſiſche Schaffen nur beſcheiden hervortritt. Selbſtverſtändlich muß die Muſikpflege zuerſt das vorhandene alte Kulturgut berückſichtigen und kann es nur in kleinen Doſen durch Muſik unſerer Zeit erweitern. Es kommt hinzu, daß die Philharmoniker — gleichgültig, ob ſie unter Furtwängler oder unter Gaſtdirigenten muſizieren — recht novitätenſcheu ſind. Nachdem ihre Exiſtenz geſichert iſt, ſcheint uns ihre konſervative Haltung übertrieben. Sie hängt zugleich damit zuſammen, daß dieſe hervorragende Körperſchaft zurzeit keinen ſtändigen Dirigenten für ihre volkstümlichen Veranſtaltungen hat, ſondern allerlei mehr oder minder prominente Dirigentengäſte (Reichwein, Zaun, van Kempen, Konwitſchny, Winter uſw.) heranzieht, dabei aber in Bewilligung von Proben ſo ſparſam iſt, daß auch dieſe Dirigenten mit Novitäten kaum aufwarten können, welche ohne Proben doch eben nicht zu machen ſind. Etwas weniger Veranſtaltungen mit etwas mehr Proben würden eine geſundere Muſikpolitik darſtellen. Als Beiſpiel dafür ſeien die Konzerte des Reichsſenders Berlin genannt, von denen man jetzt 18 dem Wiesbadener GMD K. Schuricht übertrug, der ſich hierfür — Zeitungsmeldungen zufolge — rund hundert Proben, alſo durchſchnittlich 5 Proben für jedes Konzert, ausbedungen haben ſoll. So läßt ſich allerdings etwas ſchaffen. Hoffentlich werden dafür Schurichts Funkſendungen nun auch entſprechend für die zeitgenöſſiſche Muſik ausgenützt, wozu freilich entſprechende Muſikpolitik im Funk ſelbſt vonnöten wäre, der in den letzten Monaten einen merkwürdigen Zickzack-Kurs aufwies.

EHRUNGEN

Der Führer und Reichskanzler überſandte Wilhelm Furtwängler zum 50. Geburtstage ſein in Silber gerahmtes Bild mit der Widmung: „Herrn Wilhelm Furtwängler, dem großen deutſchen Meiſter, zum 50. Geburtstag in aufrichtiger Bewunderung. Adolf Hitler.“ — Reichsminiſter Dr. Goebbels ließ ihm einen künſtleriſch ausgeſtalteten Dirigentenſtab aus Elfenbein und Gold mit Widmung überreichen. Der Präſident der Reichsmuſikkammer ſandte ein Telegramm des Inhalts: „Dem hochverehrten Meiſter, dem Hüter und Förderer deutſcher Muſik, wünſcht die Reichsmuſikkammer, daß alle ſeine eigenen Wünſche für die deutſche Kunſt in Erfüllung gehen. gez. Peter Raabe.“ — Das Philharmoniſche Orcheſter machte ſeinem Dirigenten und langjährigen Führer das Fakſimile der V. Sinfonie von Beethoven zum Geſchenk, das es durch den Erſten Geſchäftsführer, Hans v. Benda in Gegenwart aller Orcheſtermitglieder überreichen ließ.

Der ſudetendeutſche Komponiſt Prof. Camillo Horn wurde anläßlich ſeines 75. Geburtstages von ſeiner Vaterſtadt Reichenberg in Böhmen beſonders geehrt; bei der Feſtfeier im ſtädt. Theater hielt der Bürgermeiſter ſelbſt die Anſprache. Desgleichen fanden Kompoſitionskonzerte Horns in Jägerndorf und Karlsbad (hier mit der Aufführung der 1. Sinfonie unter GMD Manzer) ſowie eine Sendung im Prager Deutſchen Sender ſtatt.

Eugen Papſt, der Oberleiter des münſteriſchen Muſiklebens und Dirigent des Kölner Männergeſangvereins, wurde zum Ratsherrn der Stadt Münſter ernannt. Es iſt dies das erſte Mal in Deutſchland, daß der Generalmuſikdirektor einer Stadt mit dieſer Würde beehrt wurde.

Die Philosophische Fakultät der Ludwig-Maximilians-Universität zu München ernannte auf Grund einmütigen Beschlusses Abt Albanus Schachleiter in Würdigung seiner Verdienste um die Wiedererweckung des Gregorianischen Chorals zum Doctor honoris causa.

Die Staatliche Hochschule für Musik zu Weimar hat einen Rich. Wetz-Preis gestiftet, der alljährlich am Todestag des Meisters an den Schüler mit der besten Jahresleistung in Theorie und Komposition vergeben werden soll. Ferner wurde im Musiksaal der Schule eine Marmortafel angebracht, auf der in goldener Inschrift „Richard Wetz, Lehrer an der Musikschule 1916 bis 1935" geschrieben steht.

Der türkische Ministerpräsident Ismet Inönü ließ durch das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda Professor Paul Grümmer anläßlich seiner erfolgreichen Konzertreise nach Istambul und Ankara sein Bild in einem Silberrahmen überreichen.

Der Prager Dirigent Vaclav Talich wurde anläßlich seines Gastkonzertes in Paris zum Ritter der Ehrenlegion ernannt.

Die großen österreichischen Staatspreise für Musik wurden dem Salzburger Domkapellmeister Prof. Josef Meßner und dem in Wien lebenden Komponisten Professor Dr. Friedrich Reidinger zuerkannt.

PREISAUSSCHREIBEN U. A.

Die „Revue musical de Paris" schreibt einen internationalen Preis von 5 000 Franken für ein neues bisher noch nicht veröffentlichtes Werk für Blasinstrumente, mit oder ohne Schlagzeug, Harfe oder Kontrabaß von mindestens 20 Minuten Spieldauer aus. Das preisgekrönte Werk soll in einem Konzert der „Revue musical" uraufgeführt werden. Albert Roussel hat den Vorsitz des Preisgerichtes übernommen. Der Schluß des Einsendetermins ist der 30. April.

In dem von der Stadt Mannheim veranstalteten Wettbewerb um ein Lied auf Mannheim war der Preis dem von dem verstorbenen Dichter Hanns Glückstein stammenden Text „Alt Mannheim, teure Vaterstadt" zugesprochen worden, während die Weise nicht gekrönt werden konnte. In einem zweiten Ausschreiben erhielt jetzt die Vertonung GMD Philipp Wüsts den 1. Preis, ein 2. Preis wurde dem MD Friedrich Gellert zuerkannt. Text und Weise werden demnächst der Öffentlichkeit übergeben werden.

Zur Anregung des zeitgenössischen Schaffens und zur Gewinnung zwar zweckgebundener, aber in der Kennzeichnung der Aufgabe und der Mittel großzügig umrissener Festmusiken, hat die Amtsleitung der NS-Kulturgemeinde verschiedenen jungen Komponisten Kompositionsaufträge

erteilt. Die Werke werden auf der nächſten Reichstagung der NS-Kulturgemeinde in München in der Zeit vom 14. bis 21. Juni uraufgeführt werden.

VERLAGSNACHRICHTEN

Die FAE-Sonate für Violine und Klavier von Robert Schumann — Johannes Brahms — Albert Dietrich, von der wir unſeren Leſern im letzten Dezemberheft berichteten, wird von Dr. Erich Valentin und Otto Kobin demnächſt im Verlage von Heinrichshofen - Magdeburg veröffentlicht.

Dr. Konrad Huſchke - Weimar veröffentlicht ſoeben im Verlag von Friedrich Gutſch in Karlsruhe einen Band „Johannes Brahms als Pianiſt, Dirigent und Lehrer".

Einige bisher unbekannte Briefe von Joſeph Haydn, die zum Teil an den Verleger Artaria, an Pleyel u. a. gerichtet ſind, werden noch in der in Vorbereitung befindlichen Geſamtausgabe Haydnſcher Briefe von Dr. E. H. Müller Aufnahme finden.

ZEITSCHRIFTEN-SCHAU

Für das große deutſche Sängerbundesfeſt 1937 in Breslau, das gleichzeitig die Feier des 25jährigen Beſtehens des Sängerbundes darſtellt, wird ein Feſtblatt unter dem Titel „Der Ruf" herausgegeben, das künſtleriſch ausgeſtaltet iſt und auf das Feſt vorbereiten ſoll.

AUS TAGESZEITUNGEN:

Fränkiſcher Kurier vom 2. Oktober 1935: Angſt vor neuer Muſik. Ein Weg zur Verſtändigung. Von Karl Foeſel.

Neue Muſik iſt ein vielumſtrittener Begriff. Neue Kunſtformen haben ſtets in fachlichen Kreiſen zwei feindliche Lager geſchaffen. Bei den künſtleriſchen Konſumenten, dem Publikum, dagegen hieß es faſt ſtets nur „contra". Damit aber iſt der jungen Kunſt und ihren Schöpfern der wichtigſte Lebensboden, die Verbundenheit und Gefolgſchaft des Volkes, entzogen. Wer Stilgeſchichte kennt, weiß, daß zu allen Zeiten neuſchöpferiſche Künſtler als lebens- und volksfremd gebrandmarkt wurden. Er weiß auch, wie ſehr gerade die Größten unter ihnen dadurch gelitten haben.

Neben der allgemeinen Scheu vor aller neuen Geiſtigkeit zeigt ſich auf muſikaliſchen Gebieten die ſpezielle Abneigung vieler, in künſtleriſchen Dingen mehr als eine unverbindliche, unterhaltſame kleine Nichtigkeit des Lebens zu ſehen. Sich gar ihre Geſetzmäßigkeiten mit einem gewiſſen inneren Ernſt zu erarbeiten, liegt leider der Allgemeinheit recht fern. Selbſt ernſthafte Muſikfreunde legen ſich oft hartnäckig nur auf beſtimmte Klangvorſtellungen feſt, die faſt ſtets auf altübernommenen muſikaliſchen Begriffen fußen. Man findet da bis zur Einſeitigkeit ausgeprägte Vorlieben für barocke Muſik, für die Klaſſiker oder Romantiker. Schon der klangartiſtiſche Stil des Impreſſionismus und die Vertreter der Spätromantik werden mit Vorbehalt als „gerade noch erträgliche Muſik moderner Richtung" kühler entgegengenommen.

Nun iſt grundſätzlich zu unterſcheiden zwiſchen Werken lebender Tonmeiſter und der im eigentlichen Sinne „neuen Muſik", in der ernſt und verantwortungsbewußt fühlende Komponiſten den Mut und den Charakter aufbringen, ſelbſt auf Koſten ihrer Popularität oder der „Geſchäftsfähigkeit" ihrer ſchöpferiſchen Arbeit, durch eine rein ideell bedingte Haltung die Entwicklung vorwärtszutreiben. Dabei iſt vor allem dagegen Stellung zu nehmen, daß jeder beherzte Ausbruch aus den überkommenen Geſetzen der Harmonielehre ein Verbrechen an der deutſchen Kultur bedeuten muß. Man überſieht dabei leicht, daß der nur teilweiſe berechtigte Kampf gegen großzügige Neuerer wie kaum etwas anderes zu Verallgemeinerungen neigt. Durch ſie kann manche ernſte, eigengeartete Begabung gehemmt, vielleicht ſogar entmutigt werden.

Man vergißt auch, daß dieſer Kampf einſeitig geführt wird, weil ſich der große Troß traditionsbefliſſener Laien und ein beträchtlicher Teil der Fachmuſikerſchaft ſelbſt als willige Gefolgſchaft zu den Neuerungsgegnern ſchlagen. Man nimmt dieſen Kampf außerdem meiſt wichtiger, als er iſt, fühlt ſich als Retter und Bewahrer kultureller Werte und überſieht, daß die (wahrhaft bekämpfenswerten) hohlen Kakophoniſten und dadaiſtiſchen Stotterer — von einer nur wenig erhöhten Warte aus geſehen — ſich ſelbſt richten: die Entwicklung ſchiebt ſie achtlos beiſeite. Es iſt da wie überall: wichtiger als der Kampf gegen das Negative iſt der Kampf für das Poſitive.

Es wird alſo vor allem darauf ankommen, dieſen Kampf für das Poſitive der neuen Muſik aufzugreifen und wirkſam zu geſtalten. Das größte Gewicht fällt dabei der Haltung der deutſchen Regierung zu, die ſich eindeutig auf

die Seite der lebenden Komponiſten und damit auch des muſikaliſch Zukunftsträchtigen geſtellt hat. Die vielen Förderungsmaßnahmen durch Regierungsſtellen, Rundfunk und nationalſozialiſtiſche Organiſationen bedeuten insbeſondere dem jungen ſchöpferiſchen Nachwuchs eine unſchätzbare Hilfe. Sie ſind, auch in ihren univerſellen Auswirkungen, zu bekannt, um ſie beſonders erwähnen zu müſſen.

Im **Rundfunk** wären als zuſätzliche Einrichtung zu den Konzertſtunden zeitgenöſſiſcher Tonkunſt regelmäßige „**muſikaliſche Plaudereien**" wertvoll, in denen in anregender und intereſſanter Weiſe ſyſtematiſch aufbauend einer breiteſten Allgemeinheit durch populäre Abhandlungen, leichtverſtändliche, formale, theoretiſche und ſtiliſtiſche Analyſen und durch die Vermittlung inſtruktiver Literatur zunächſt die fundamentalen Vorausſetzungen aller muſikaliſchen Erkenntnis und dann vor allem die geiſtigen Grundlagen der „ars nova" des 20. Jahrhunderts nahegebracht werden. Der ſtarke Einſatz nationalſozialiſtiſcher Organiſationen — als Beiſpiel ſei der **Konzertzyklus der NS-Kulturgemeinde** Groß-berlin 2 und 3 „Das deutſche Lied der Gegenwart" erwähnt — müßte die freie Künſtlerſchaft in weit ſtärkerem Maße anregen. Er müßte in allen mittleren und größeren Muſikzentren Deutſchlands regelmäßige und vor allem auch vernünftig organiſierte Veranſtaltungsreihen einrichten, in denen ausſchließlich zeitgenöſſiſche Werke aller ernſtzunehmenden Stilgattungen und Probleme herausgeſtellt würden. Die Tonkünſtlerfeſte des ADMV. und die Sängerwochen des DSB. werden nach wie vor richtungweiſend und vorbildlich ſein.

Alle dieſe Maßnahmen beziehen ſich jedoch nur auf die eine Hälfte deſſen, was notwendig iſt, um dem jungen Komponiſten und ſeinem Werk im deutſchen Muſikleben eine geſunde, lebensfähige und lebensfördernde Stellung zu verſchaffen: ſie erwägen die Möglichkeiten des jungen Tonſetzers, ſeine Werke überhaupt zur Aufführung zu bringen. Die andere Seite des Geſamtproblems iſt nicht minder bedeutſam: **die Heranbildung eines aufnahmegewillten und aufnahmefähigen Hörerkreiſes**. Alles Neue fordert, daß die beſtimmten geiſtigen Gravitationsgeſetzen unterworfene Maße des Publikums immer und immer wieder nachdrücklich auf ſeine Exiſtenz aufmerkſam gemacht und auch verſtandesmäßig zum Begreifen aufgefordert wird. Hier ergibt ſich dem Rundfunk ein bereits erwähntes, umfaſſendes Bildungswerk.

Noch fördernder aber würde ſich ein allgemein durchgeführter, großzügiger Einſatz der **deutſchen Preſſe** für die Ziele und Beſtrebungen der jungen Komponiſtengeneration auswirken. Die Preſſe müßte allen Uraufführungen des Reiches einen bevorzugten Platz in ihrem künſtleriſchen Nachrichtendienſt einräumen. In jeder bedeutenderen Zeitung müßte die Möglichkeit beſtehen, durch kurze, aber fachlich einwandfreie und kritiſch würdigende Uraufführungsnotizen das ſchöpferiſche Leben aller deutſchen Gaue in ſeinen wichtigſten Gebieten verfolgen zu können. Der vielbeläſterte Begriff „Uraufführung" kann dabei ruhig in all ſeinen angeſtammten Rechten beſtehen bleiben.

So gewiß es mehr beluſtigend als anzugreifen iſt, wenn irgend ein freundliches muſikaliſches Machwerk nach ſeiner „Welturaufführung" beiſpielsweiſe eine „deutſche", eine „ſüddeutſche", „bayeriſche" und vielleicht noch eine „fränkiſche" Uraufführung und dann endlich ſeine lokalen „Erſtaufführungen" erlebt, ſo gewiß hat die intereſſierte Öffentlichkeit ein Anrecht darauf, beim Erſcheinen eines neuen Kunſtwerks aufmerkſam gemacht und über Art und Wert mit möglichſter Zuverläſſigkeit unterrichtet zu werden. Weiterhin kann in der Preſſe durch kurze und — um ein in vergangenen Jahren viel mißbrauchtes Wort anzuwenden — populärwiſſenſchaftliche Abhandlungen, in denen gezeigt wird, wie die „Problematik" der jungen Muſik entſtanden iſt, wieviel ernſtes und mutiges Wollen ſie birgt und inwiefern ſie in der Entwicklung begründet liegt, das hartgeſottenſte Vorurteil in Laienkreiſen ſtark ins Wanken gebracht werden.

Zwei Hauptpunkte ſind es alſo, mit deren Hilfe es allein möglich ſein wird, Deutſchlands junge muſikaliſche Kunſt der kulturellen Geſamtſtruktur der Nation organiſch einzugliedern: Der junge (auch der noch unbekannte) Komponiſt braucht die Möglichkeit, ſein Werk in einwandfreier Ausführung zur Diskuſſion ſtellen zu können, und das Publikum braucht belehrende Aufklärung und vor allem die Anregung, ſich mit den Erzeugniſſen neuer ſchöpferiſcher Kräfte eingehend und mit Verſtändnis befaſſen zu können.

AUS ZEITSCHRIFTEN:

„**Muſik in Pommern**", herausgeg. von Prof. Dr. Hans **Engel**. Heft 4 / November 1935: Hermann **Rohloff** „Bild in das Leben einer pommerſchen Muſikfamilie", Günther **Kittler** „Die pommerſchen Notendrucke bis Ende des 17. Jahrhunderts, Hans **Engel** „Stralſunder Muſikleben um 1760" und „Gemeinſchaftsmuſik in Stralſund zu Ende des 30jährigen Krieges" u. v. a.



„Das ist aber wahr, wir zwei taugen recht zusammen, denn sie ist auch ein bißchen schlimm, wir foppen die Leute einander, daß es lustig ist!" Mozart

Der Wolfgang und das Bäsle

Kreidezeichnung von Prof. Hans Wildermann-Breslau

(Zu dem Aufsatz von Anna Charlotte Wutzky, „Der Wolfgang, das Bäsle und ein Menuett")

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

103. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / FEBRUAR 1936 HEFT 2

Der Wolfgang, das Bäsle und ein Menuett.

Von Anna Charlotte Wutzky, Berlin.

Marianne Thekla Mozart beugte sich aus dem Erkerfenster, wandte den bei aller Drallheit geschmeidigen Oberkörper hin und her, und ihr Stumpfnäschen sog schnuppernd die laue Luft ein, als gehöre es einem Kätzchen, das Umschau hält, ehe es auf Abenteuer auszieht. In ihren blanken Augen tanzten lustige Kringel, erwartungsvoll aufgeschreckt; tanzten plötzlich wie leibhaftige Kobolde in Richtung des St. Annaplatzes. Von dort her kam der Wolfgang anstolziert, im hellroten, goldbetreßten Frack, den die Nachmittagssonne in Feuer tauchte und mit Feuerwerk umspielte, den samtenen Zweispitz auf dem gepuderten Zopf, den die riesige Atlasschleife straff nach hinten zog. Marianne Thekla winkte mit beiden Händen zugleich, ihr Herzkirschenmund lachte, ihre prallen Wangen färbten sich wie reife Äpfelchen. Der Wolfgang schwenkte den Zweispitz, die Goldknöpfe seiner Ärmel blitzten dabei auf. Da geriet Marianne Thekla in zappelnden Aufruhr, sprang vom Fenster weg, mit angehaltenem Atem auf das ferne Hantieren der Mutter lauschend, huschte zum Treppenhaus und hinab zum Hausflur. Auch da litt sie's nicht, zu warten, ihr Köpfchen lugte aus dem altersgeschwärzten Haustor und hob sich höchst lebendig von dem steifen Figurenzierat ab, der vom Gesimse dem herbeieilenden Wolfgang verständnislos entgegenstarrte.

„Guck, guck, Bäsle! Ist mir schon entgegeng'hupft das Häsle?" Zwei feste Hände zogen ihn ins Haus. Wolfgang mußte sich ein wenig auf die Spitzen der Schnallenschuhe heben, um dem Schelmengesicht der Marianne Thekla näher zu sein. Voll und rund glühten die Äpfelchen durch den dämmrigen Treppenwinkel, und Wolfgang konnte nicht widerstehen, seine Fingerspitzen prickelten von dem Verlangen, diese roten Bäckchen flink zu kneifen, Grübchen hineinzudrücken, wie das mollige Kinn sie gern bereit hatte. „Sauber schaut's alleweil aus, mein Bäsle!"

Marianne Thekla nahm die zwickende Liebkosung in kaum spürbarer Abwehr und stärker spürbarem Behagen hin. „Jücken den Vetter als wieder die Narrenspossen?" forschte sie kichernd, und die Kobolde tanzten aus ihren Augen in Wolfgangs hinüber.

„Wann ich in Augsburg dem Bäsle begegnet bin, schon hat a Narrenszeit für mich begonnen." Wolfgang stahl von dem Kirschenmund eine süße Frucht nach der anderen und fand immer eine neue nachgewachsen. Durch das Treppenhaus zogen Schatten gleich einem Stirnrunzeln des gestrengen Ahnen Hans Georg, der nur tugendsamen Sinn und handwerklichen Fleiß kannte, der mitnichten dieses Gemäuer selbstens aneinanderfügte, damit sittenloses Jugendblut sich hier zuchtmeisterlichen Augen entzog. Kam nicht Bewegung in die

größte der steinernen Figuren unter dem Erkergiebel? Tappte sie nicht ungelenken Schrittes näher, drohende Mißbilligung in den Zügen, die dem wohlgeachteten Herrn Maurermeister Hans Georg Mozart gehörten, der sein Lebtag nichts von brotlosen Künsten und leichtsinnigen Liebeleien hielt?

Vetter und Bäsle fuhren auseinander. Sie deuteten den hallenden Schritt zu ihren Häupten als das Nahen des Buchbindermeisters, des nüchtern dreinblickenden Papas und Onkels Alois. Marianne Thekla befreite sich mit einem Seufzer aus Wolfgangs Armen. „Jetzt wird wie ehrbare Leut' getan!" gebot sie, und gab sich keine Rechenschaft, woher ihr Ehrbarkeitsgefühl plötzlich aufbrach.

„Alsdann — erweis' mir die Jungfer die Ehre!" Wolfgang verneigte sich gefügig, bot ihr den Arm, sie hinaufzuführen. Aber der Schalk saß ihm noch fest im Nacken. Ein paarmal wurde auf der schneckenförmigen Stiege gezwickt und gekniffen, und dicht vor der Wohnungstür prustete das Bäsle noch einmal vor Vergnügen.

Im Erkerzimmer trug die Buchbindermeisterin das Vesperbrot auf. Sie blickte mit verstohlenem Wohlgefallen auf die Eintretenden und sah dem Töchterchen stillschweigend die häusliche Pflichtversäumnis nach. Die Frau Schwägerin Anna Maria Mozartin aus Salzburg hatte ein fragendes Lächeln in dem länglichen, ein wenig hageren Gesicht. Ihre zarte Seidenhaube gab die Mitte der hochgetürmten, dick durchpuderten Haarfrisur frei.

„Da sein wir zwei Schlimmen!" lachte Wolfgang unbefangen. „Die Jungfer Bäsle wird nach Salzburg kommen, wann wir nur erst wieder daheim sind, Mamale. Werden's gucken, die Salzburger, was für a brav's, lieb's, lustig's Bäsle der Herr Onkel und die Frau Muhme daherschicken. Aber erst, da foppen wir die Leut' hier noch miteinander, daß es a Lust ist, wir närrischen zwei, geltens Bäsle?"

Marianne Thekla ließ zur Antwort die Kringel ihrer Augen tanzen und biß, sich zu stärken, mit kerngesunden Zähnen in knusperndes Honigbrot.

Ob sich derlei Possen mit dem Respekt vor dem ehrwürdigen Augsburg vertrügen? wandte Frau Anna Maria zwar ein, doch um ihren Mund zuckte es schelmisch und ihre Augen blitzten auf; eine Wesensähnlichkeit mit ihrem Wolferl trat unversehens hervor.

„Wann sie's net vertragen wollen, müssen's halt doppelt herhalten," verhieß Wolfgang zwinkernd.

Den würdigen Älteren ward das ein wenig zu viel, somit fragte der Onkel zwischen herzhaften Pfeifenzügen nach dem Verlauf des Besuchs bei dem hochberühmten Herrn Orgelbauer Stein.

Wolfgangs Zopf pendelte über den feuerroten Frackrücken. Je es war ein bischen steinern dort, berichtete er, beim ersten Male, als das Bäsle dabei war, ging es lustiger her. Heut war es nicht zugegen, das hoffärtige graue Eselein, der verschrumpelte Advokat Aemilian, dem die gewachste Zopfspitze wie ein Fragezeichen abstand. Das war ein Vergnügen, wie er — eine Prise nach der anderen über seinen giftgrünen Rock verstreuend — versuchte, mit dem Bäsle schön zu tun, das ihn herzhaft zum Narren hielt; wie er sich dann im Gesang produzierte, einen Kanon zu krächzen begann und vor geziertem Geknödel gar nicht bemerkte, daß Wolfgang einen eigenen Text einflocht.

„Gewiß einen Schalkstext?" mutmaßte die Buchbindermeisterin. Und Wolfgang sah Marianne Thekla an und die Kobolde ihrer Blicke schlugen Purzelbäume, daß ein Lachduett nicht enden wollte.

„Ist ein einfältiger Kujon, der Herr Advokat," ergänzte das Bäsle schließlich, so weit sie es fertig brachte, ernsthaft werdend. „Meinte wohl immer, er könne den Vetter belehren, wie eine Sonate zu komponieren sei, wie man eine artige Melodie erfindet . . ."

„Deswegen war er gar so höflich, mich zum Diskuriren einzuladen. Hat sich was zu diskuriren! Ich könnt' dem dummen Männlein nur s a g e n, was ich gesungen hab'. Vielleicht besuch' ich ihn amal."

Das Bäsle zappelte unterdrückt aufquietſchend und ſtieß ihm den Ellenbogen in die Seite. Die würdigeren Älteren ſchüttelten die Köpfe, drohten auch mit erhobenem Zeigefinger, lächelten aber dabei, und ſelbſt des Onkels mahnendes: „Sind eh gewöhnt, die angeſehenen Perſonen, daß die jungen Leut' noch zu lernen haben. Geſchieht ſelten genug, daß ein Genie da iſt, dem niemand nichts beibringen braucht" klang ſehr nachſichtig.

Oh — der Wolfgang beherrſchte ja die beſte Lebensart. Wie er, vom Veſpertiſch aufſpringend, der Buchbindermeiſterin und der Mama die Hand küßte, alsdann mit tänzeriſcher Bewegung — daß die Frackſchöße wippten — die Funken aus dem Feuerſtein ſchlug, die des Onkels Pfeifenſchwamm tränkten, das geſchah alles mit der Nobleſſe des weltgewandten Jünglings, dem keiner zutraute, daß er etwa unziemlichem Übermut die Zügel ſchießen ließ. Aber als er im Erker wieder neben dem Bäsle ſtand, das die zierliche Friſur des gebauſchten Überröckchens zurechtzupfte, deutete er ſchnell ſeinen Feldplan an: „Hernach gehen wir in die Jeſuitengaſſ' und treiben Allotria, damit der Herr Aemilian denkt, Michaeli und Faſching fallen auf einen Tag." Und zur Beſtätigung ſchnappte er flugs — da eben niemand her ſah — einen Kuß auf den runden Bäsle-Hals.

In die Gaſſe ſenkten ſich ſchon die abendlichen Schatten nieder, hoch am milchigen Himmel ward im matten Perlmutterglanz die Mondſichel erkennbar. Die Luft war warm wie am Sommerabend. Gemächlich wandelten die erſten Spaziergänger durch die immer merkbarer werdende Stille der Stadt, in der das Aufſtoßen eines Krückſtockes, das leiſe Stelzen hochhackiger Schuhe deutlich vernehmbar war.

Sittſam gingen Herrn Alois Mozarts Tochter und der Neffe aus Salzburg, von dem ſo viel des Rühmens geredet wurde, an den wägenden Blicken der Augsburger vorbei, lammfromm zu den Nachſchauenden im Erkerfenſter zurückwinkend. Marianne Thekla verhielt die beweglichen Augenkringel hinter halb geſenkten Lidern; der Vetter reckte die überzierliche Geſtalt mit Grandezza, um neben der weichen Üppigkeit des Bäsle genügend zur Geltung zu kommen. Die Augsburger ſteckten etliche Male die Köpfe zuſammen an Fenſtern, vor den Türen, auf dem St. Annaplatz, den die Mondſichel jetzt ſanft verſilberte. Ob aus den Beiden ein Paar würde? Warum käme der Vetter aus dem Öſterreichiſchen ſonſt in dieſe Stadt? Und warum ſchwänzelte die Jungfer Thekla ſonſt immer an ſeiner Seite? Würde auch nachgrade Zeit, daß ſie Eheſtandspflichten kennen lerne, die leichtfertige Demoiſelle von zwanzig Jahren!

Die Beiden ahnten nichts von der freundlichen Vorausſicht der guten Augsburger. „Jetzt — ich hab a Narretei im Bluet, das jückt mich, daß ich den muſikſchnattrigen Aff' damit derwiſch!" hub Wolfgang an, ſobald ſie außer Beobachtungsweite der Buchbindermeiſtersfenſter waren. „Das Bäsle-Häsle hupft mir jetzt arg folgſam mit, wir geh'n zur Jeſuitengaſſ'. Vielleicht daß es zum Fenſter 'nausſchaut, das herzige Männle! Ich hab doch nix liegen laſſen —?" Er taſtete nach der Fracktaſche. „Ah na —! Luſtig wirds." Er klapſte dem Bäsle auf die Finger, die in der betreßten Taſche nachforſchen wollten. „Kuſch, Häsle! Is' halt immer neugierig, das Näsle?"

Sie ſchmollte. „Erſt verſpricht der Vetter einen Jux, alsdann will er nit heraus damit!"

Doch da ſtand der Herr Advokat Aemilian unverſehens vor ihnen, dienerte, während ſein gewachſtes Zopfende ſich zum Halbkreis rundete, nahm mit ſpitzen, ringgeſchmückten Fingern eine Priſe, hofierte die Jungfer Mozartin und begrüßte wohlwollend herablaſſend den jungen Fant an ihrer Seite, der gar zu wenig imponierend ausſah um einem klugen Mann weiszumachen, er ſei ein wer weiß wie weit geachteter Muſikus, hähä! ſollte beſſer heißen: Luftikus. Meiſter Stein redete von „Wundern", wenn er den enorm Benaſten pries. Hihi! Müßte ſchon das Wunder in eben dieſer ungewöhnlichen Naſengröße beruhen.

Alſo ſpreizte der gelahrte Herr nachdrücklich überlegen das ſchillernde Gefieder ſeines muſikaliſchen Wiſſens, fühlte ſich gewappnet genug, die Schleuſen ſeiner witzigen Einfälle zu öffnen, um mit Behagen wahrzunehmen, daß die Jungfer Thekla ſeine geiſtvollen Bonmots wie Honig ſchluckte, indes der Fant ſichtlich verwirrt die Leere ſeines Hirns — ha, nur zu vergeblich! — nach einem Tüpfelchen Eſprit durchkramte. Ja — man wußte mit allerlei aufzuwarten, während man zu Dreien die Jeſuitengaſſe auf- und abpromenierte. Erſt geſtern —

nachdem man beim Herrn Stein den lebhaften Diſput über die ſchwierige Setzkunſt mit dem nicht üblen Kanon beendet hatte — zeigte ſich die edle Frau Muſica dem ſanft von ſeiner Kanon-Melodie in Schlaf Gewiegten nochmals im Traume. Ein Blümchen reichte ſie ihm, ein Blümchen Wunderhold, — der Advokat nutzte den Streif ſilbriger Helle, die der Mond ſchräg in die Gaſſe warf, um der Jungfer Thekla bedeutungsvoll in das Geſicht zu blicken und ſein Zopfende krümmte ſich ſichelförmig unter dem Anſturm ihrer Kringel-Kobolde — eine gar anmutige Menuett-Weiſe. „La — lilalilala —" krähte der Herr Aemilius behutſam, ſteckte die goldne Schnupfdoſe in die Taſche, raffte mit ſpitzen Fingern die zu dieſer Stunde gedämpft grünen Frackſchöſſe und tänzelte. „Li — lalilalilä — — —" Möchte ihn nicht mancher beneiden um den artigen Fluß dieſer Melodie? „Lalilalilalä — —"

„Darauf können's ſich was zu Gute tun!" beſtätigte der Fant aus Salzburg kleinlaut. „Ich wett', das ſingen die Stern' bald nach."

„Aber wo!" wehrte der muſikaliſche Herr beſcheiden. Im nächſten Augenblick drehte er ſich um ſeine Achſe. Die Tabaksdoſe entfiel ſeiner Hand. Die Stirn in angeſtrengte Falten gelegt, ſtarrte er halb offenen Mundes den Himmel an. Aus unbeſtimmbarer Richtung tönte ein dünnes Echo des Menuetts.

Jungfer Thekla ſchrie leiſe auf vor Staunen. Der Salzburger Vetter ſuchte den Himmel ab, wandte ſich, da die feine Muſik verſtummt war, dem verſteinten Erwählten der Frau Muſica zu, nahm den Hut ab und neigte ſich in erſterbender Ehrfurcht. „Aus dem Mond hat's geklungen, ich hab's Männlein im Mond ſelbſt g'ſchaut eben."

„Huch!" Jungfer Thekla ſchlug die Hände vor das Geſicht.

Der Advokat Aemilian erſchauerte wider Willen und ſchreckte zuſammen, als ſei es eine Geiſterhand, die ſeine Schulter berührte, nicht die des geiſtloſen Fant. Und da er Jungfer Theklas Vetter weit aufgeriſſenen Auges anſtarrte, gewann ſein Denkvermögen wieder ſo viel Klarheit, um ſich bewußt zu werden, daß jener weder den Hut vorhielt noch ſonſt den Mund bedeckte, nur mit einem Taſchentuch die Naſe ſchnäuzte. Und dennoch hub die Menuettweiſe wieder an, fein und deutlich. Drehte Herr Aemilian den Kopf nach rechts, war ſie dem rechten Ohr näher; nach links dem linken. Überall hörte er ſie. Darum packte den Erwählten der Frau Muſica ein Grauen vor ſeinem Blümchen Wunderhold und vor dem, der es zu verzaubern ſich erkühnen durfte. Er raffte die Tabakdoſe auf, fühlte ein Schlottern im Gebein und bewegte ſich im Zickzack ſeinem Hauſe am anderen Ende der Gaſſe zu.

„Jetzt hat er nur erſt die Muſik gehört, um den Tanz ſoll er auch net kommen!" ſtieß Wolfgang, atemlos von dem Lachkrampf, der ihn und das Bäsle minutenlang durchſchüttelt hatte, hervor. „Jetzt kann's hupfen, das Häsle."

Der Advokat Aemilian traute ſeinen Ohren nicht. Da kam es wiederum näher und näher, das Menuett, heller ſogar als vordem. Zuerſt wollte der Verfolgte ſich in den hinterſten Winkel verkriechen, dann aber zog es ihn mit unheimlicher Gewalt zum Fenſter. Einen Spalt nur — zum Durchblick öffnen — — —

Das Blut gefror ihm. Da tänzelte und knixſte Jungfer Marianne Thekla die artigſten Pas, und neben ihr ging im Tanzſchritt und neigte ſich und ſetzte die weißbeſtrumpften Beine mit Grandezza: der unheimliche Salzburger. Er blies dabei auf einer kleinen Blechpfeife, das war jetzt erkennbar — aber — o du vermaledeiter Burſche! — er blies nicht wie ein ehrbarer Muſicus mit dem Munde, den Lippen — er blies — viele Hälſe reckten ſich aus den Fenſtern nach dem Unerhörten — er blies — mit der Naſe. Hielt die Pfeife mit Eleganz an ein Naſenloch.

Dem Herrn Advokaten hoben ſich die Haare trotz der Straffheit des Zopfes. Jetzt wußte er, warum der Fant einen feuerroten Frack trug, warum der einfältige Herr Stein ſich von ſeinen „Wundern" betören ließ; er ſah deutlich die Hörner unter dem ſchief gerutſchten Zweiſpitz. — — —

Wolfgang warf den Wattepfropfen, der das zweite Naſenloch verſtopfte, in die Jeſuitengaſſe zurück. „So, du — Schwanz du!"

Dem Bäsle gab er im Häuſerſchatten ein herzhaftes Buſſerl zum Dank.

Capriccio um E. T. A. Hoffmann.

Von Leni Dürauer, Mainz.

Ein kleines, mageres Männchen mit ſchwarzbraunen, tief in die Stirne gewachſenen Haaren, leuchtend grauen Augen, einer kühnen feingebogenen Naſe ſitzt in der Weinſtube von Lutter und Wegner rittlings auf einem Stuhle, die Arme auf die Lehne gekreuzt und rührt ſich nicht. Der Schauſpieler Devrient betritt im Hochgefühl ſeines eben als Falſtaff erlebten Triumphes das Lokal. Eiskalt gleitet der Blick des kleinen Mannes an ihm vorüber. Devrient läuft im Lokal auf und ab, weiß nicht, was mit ſeinem Freunde geſchehen, pufft ihn endlich in die Seite. Ganz ruhig ſieht der ihn an und ſpricht: „Du haſt geſpielt wie ein Schwein." „Was?" ſchreit der Mime auf, packt den Kleinen an der Bruſt. „Halt!" knurrt dieſer, „Du haſt den erſten Teil geſpielt wie ein Gott, weil Du aber den zweiten ebenſo geſpielt, ſo haſt Du geſpielt wie — ich ſagte. Bedenkſt Du nicht, daß Falſtaff im erſten Teile der Gehänſelte iſt, im zweiten Teile aber ſelber hänſelt, alſo ein ganz andrer Kerl ſein muß?" Kalter Schweiß tritt auf die Stirne des Schauſpielers „Teufel — Hoffmann — Du haſt recht."

Nun geſellte ſich auf ihrem Tiſche eine Weinflaſche zu der anderen. Wenn der Dichter auf den Boden des gefüllten Glaſes ſah, ſtiegen blaue Flämmchen auf. All die lieblichen und teufliſchen Geſtalten zogen einher, Prinzeſſin Brambilla, Cardillac, der Bruder Medardus, die holde Serpentina. Dazwiſchen klangen wundervolle Akkorde, als habe ein linder Abendwind gläſerne Palmblätter in Bewegung geſetzt. Der Kapellmeiſter Kreisler ſchrieb dieſe Akkorde auf, um in der nächſten Minute zu ſehen, wie die vielen ſchwarzen Notenköpfe einander umarmten und einen Murki tanzten. Da warf er alles ins Feuer. Die Flammen loderten. Auf dem Dache ſtieg dicker Rauch empor, ſo daß Kater Murr, der dort gerade ſeine ſchwarzweißgefleckte Geliebte erwartete, ſchleunigſt in die Studierſtube ſeines Herrn zurückkehrte, wo ein weißer Zettel auf dem Boden lag. Eine ſehr geſchickte Hand hatte einige Figuren daraufgezeichnet: In der Reſtauration des Berliner Schauſpielhauſes ſtehen zwiſchen zwei rieſigen Weingläſern der koloſſale Kapellmeiſter Bernhard Anſelm Weber und der winzige Kreisler. Der Boden iſt mit Beefſteaks gepflaſtert; der Verleger Kunz aus Bamberg ſtudiert eine durch das halbe Lokal reichende Weinkarte. Schon ſtreckt Murr ſeine Vorderpfoten aus nach den appetitlichen Beefſteaks. Narrt ihn ein Mondſtrahl? In der Ecke der Zeichnung erſpähen ſeine funkelnden Katerblicke die Weinſtube, wo ſich Hoffmann und Devrient einander gegenüberſitzen. Und mit der Rieſengeſchwindigkeit, die nur ein Kater haben kann, raſt er in das Reſtaurant. Erſtaunt fragt ihn Hoffmann: „Murr, haſt Du mich ſchon einmal betrunken geſehen?" „Nein", entgegnet Murr. „Was willſt Du alſo hier?" Devrient erhebt ſich mit den Worten: „Du biſt ein Satan, Hoffmann, keiner von uns ſah Dich jemals auch nur angeheitert. Mir aber kannſt Du Deinen Kater zur Begleitung mitgeben, vielleicht vertreibt er den meinigen!"

Frühmorgens begibt ſich der kleine Kammergerichtsrat in ſein Amt, ein zuverläſſiger, dienſtbefliſſener Juriſt. Iſt es wahr, daß die Handſchrift eines Menſchen deſſen geſamten Charakter darſtellt? Dieſe zierlichen, ſpitzen Schriftzüge wollen gar nicht paſſen zu dem temperamentvollen Muſiker und Geſanglehrer, dem ſein Freund und Verleger einſt eine Mozartarie vorſang. Hoffmann bat ihn, aufzuhören. Aber Kunz ließ ſich nicht einſchüchtern, worauf ihm Hoffmann ein großes Glas Waſſer ins Geſicht goß. Es entſtand eine lange Generalpauſe in der Geſchichte dieſer Freundſchaft.

Hoffmann ſchlüpft in ſeinen Warſchauer Schlafrock, ſetzt ſein rotes Mützchen auf und ſchneidet ein Loch in den Fußboden. „Wenn einer zu mir heraufkommen will, dann durch dieſes Loch!" Niemand kam. Nur das Mittageſſen im Korbe an einem Strick paſſierte dieſe Öffnung. Böſe Zungen behaupten, daß unſer Dichter mit dem Teufel einen Bund geſchloſſen habe.

Daß dies nicht der Fall iſt, beweiſt der ihm am Tor der Ewigkeit zuteil gewordene Empfang. Als er an einem ſtrahlenden Sommermorgen um Einlaß in den Himmel bat,

ſchickte ſich Petrus an, ihn zu examinieren. Aber Mozart, der gerade vorbeiging, rief freudig erregt aus: „Mach das Tor weit auf! Alle Engel ſollen das Hallelujah anſtimmen!" Seinen Arm um ihn legend, führte er ihn in den Himmel. Sogleich begrüßte ihn Johann Friedrich Reichardt und erzählte ihm, daß der Turnvater Jahn eben auf der Feſtung Kolberg einen Handſtand mache. Rameau ſah von einem Balkon aus hinunter, denn er intereſſierte ſich beſonders für Umkehrungen. Hoffmann trat auf den Balkon. Rameau machte eine Fermate, wollte herzlich des Dichters Hand ſchütteln, ergriff aber irrtümlich deſſen Fuß, weil er in höchſt zerſtreuten Gedanken einen Quartſextakkord vor ſich zu ſehen wähnte. Beinahe wäre Hoffmann über das goldene Geländer wieder hinunter auf die Erde geſtürzt, wenn nicht Lichtenberg, Kleiſt und Calderon raſch zugeſprungen wären, um ihn feſtzuhalten. Hocherfreut zogen ſie ihn in den himmliſchen Empfangsraum zurück, wo ſie ihm Madame Staël vorſtellten. Jacques Callot eilte herbei, überreichte ihm ein goldenes Täfelchen nebſt Griffel, mit dem er durch das von einer roſenroten Wolke verhüllte Fenſter deutete. Dort tauchte im flackernden Feuerſchein die Silhouette des Generals von Zaſtrow auf, der den jungen Aſſeſſor in Poſen einſt ſtrafverſetzen ließ, weil er ihn ſo treffend karikiert hatte. Es tat Hoffmann leid, daß er jetzt ſeinetwegen ſchmoren mußte und er meinte, ob man ihn nicht in den Himmel aufnehmen könne, um Madame Staël zu unterhalten. Er ſelber lege hier keinen Wert auf Damengeſellſchaft.

Der melodiſche tiefe Klang eines großes Gonges ſchwebte durch den weiten Raum, alle Seligen zuſammenrufend.

Walther von der Vogelweide, die Aeolsharfe des Abtes Gattoni auf dem Arme tragend, Paleſtrina, Scarlatti, Marcello, Johann Sebaſtian Bach, Friedrich Händel und Joſeph Haydn bildeten einen Halbkreis, mit ſämtlichen Engeln das Hallelujah anſtimmend. Ritter Gluck dirigierte in ſilberner Rüſtung. Unſer Dichter nahm in einem Brokatſeſſel Platz, wo merkwürdigerweiſe ſein rotes Mützchen gelegen hatte. Das ſetzte er auf und war nun vollkommen ſelig.

Indem der himmliſche Chor in die Ultraſtratoſphäre verklang, brachten kleine pausbäckige Engel eine weiße Schürze, phantaſtiſch geſchliffene Kriſtallgläſer, ſowie eine Phiole ambroſiſchen Elixieres. Hoffmann wurde feierlich zum Mixer ernannt.

Und nun pflegt er nach jedem fröhlichen Gelage auf die Erde zu ſchauen, unbändige Freude empfindend, weil die Menſchen ſeine tollen Streiche ebenſo lieben wie ſeine ernſten Werke. Er hofft ſogar, demnächſt ſeine Oper „Undine" durch den Aether zu vernehmen.

Einen ganz verſtohlenen Blick wechſelt er manchmal mit Meiſter Callot. Doch im Himmel müſſen alle Karikaturen ſo ſein, daß der Zuſammenhang der Dinge keinen Hintergedanken aufkommen läßt.

Zwiſchen Uraufführung und Beſprechung.

Von Hilarius Eremita Berolinenſis.

Ein rauchiger Weinkeller, ſchlecht beleuchtet, Tiſche, Stühle, die Kellner in Küferſchürzen, im Hintergrund ein paar Gäſte in Biedermaiertracht, im Vordergund ein noch leerer Stammtiſch.

Der Wirt Lutter (eifrig auf dem Stammtiſch zurechträumend, zum Piccolo): Preſto, Preſto, Kleiner, gleich muß die Vorſtellung zu Ende ſein — ja, nach der Affiche des Hoftheaters eigentlich ſchon längſt. Entweder haben Baurat Schinkels neue Aufgänge zu Beginn all den Andrang, von dem man ſprach, nicht raſch genug einſtrömen laſſen, oder in der Mitte hat es mit den Maſchinerien des wackern Gropius nicht ganz geklappt, oder am Ende haben die Herren Kind und Weber einen ſolchen Sukzeß erlangt, daß die Leute immer noch am Kränzewerfen und Gedichtzettelverteilen ſind — es ſchien ſich ja ſo allerlei zu präparieren ... Schau mal nach, dort drüben hängt ja der Zettel: war der Schluß nicht auf neun Uhr angeſagt?

Der Piccolo (reckt ſich zu dem Zettel auf, der an einen Garderobehaken geſpießt iſt und lieſt ſtockend vor): Königliche Schauſpiele, Montag den 18. Juny 1821, zum erſten Male — Der Freiſchütz —

Lutter: Du Duſſelchen, das Ende ſteht doch ganz unten am Rande — aber laß, die Herren kommen ſchon die Treppe heruntergetappt — (zu einem der Bediener): Krauſe, gleich den Punſch heiß aufgießen für den Herrn Kammergerichtsrat, und gehörig viel Arrak —

(Lebhaft ſprechend treten mit- und nacheinander ein E. T. A. Hoffmann, K. Fr. Zelter, Ludwig Rellſtab, der Maler Franz Krüger, etwas ſpäter Ludwig und Eduard Devrient, der Sänger Eunicke, der Baurat Hitzig. Sie nehmen an dem Stammtiſch Platz, beſtellen und werden raſch von den Aufwärtern bedient.)

Krüger: Auf Ehre, lieber Papa Eunicke, Ihre Mamſell Johanne als Ännchen war für mich der Clou —

Eunicke: Nun, Semmlers Bratſchenſolo dazu iſt auch nicht zu verachten; und wenn man denkt, daß ihr der Baron ſolche Erfolgsnummer erſt noch vor zwei Tagen nachgeliefert hat — ein echter Weber —, und vorher im erſten Akt der Bolero —

Hoffmann: — zwei fauſtdicke Spontinizitate werden wir dem Herrn Carl Marie wohl nicht aufzumutzen unterlaſſen können, die ein Mann von ſolchen Mériten ſich wohl hätte verſagen dürfen —

Zelter: Ja, ſo ſind die Herren adligen Muſikdilettanten, „allein ſie haben ſchrecklich viel geleſen“, wie mein Licht von Weimar zu ſagen beliebt...

Hoffmann: Aber mein hochzuverehrender Herr Profeſſor Zelter, Sie werden doch einen Künſtler wie Weber nicht als ‚adligen Dilettanten‘ abzutun wünſchen? Auch Ihres Geheimderats zu Weimar Excellenz und des gewiſſen Profeſſors Schiller Ingenium haben durch das Partikelchen „von“ nichts von ihrem Dichtertum eingebüßt —

Zelter (ihm zutrinkend): — und auch ein Kammergerichtsrat kann zunftgerechte „Undinen“ ſchreiben —

Hoffmann (ſpitzig-höflich Beſcheid tuend): — wie ein ſehr zu verehrender Maurermeiſter meiſterhafte Goethe-Kantaten —

Ludwig Devrient: — wozu die beſcheidene Anmerkung geſtattet ſei, daß man das Wörtlein „dilettante“ beſſer durch „Stümper“ erſetzen ſollte, damit es den gewünſchten tadelnden Sinn rein und ganz behält — denn ich habe es mir nie recht gefallen laſſen wollen, daß es ein ſo arger Fehler ſein ſoll, wenn einem das Kunſtſchaffen noch „diletto“, nämlich ein Vergnügen, verurſacht — muß denn immer ein grämelndes Mißbehagen dabei ſein, wenn ein Fachmann wirkt und ſchafft?

Eduard Devrient und Baurat Hitzig: Bravo, recht ſo, Onkel Ludwig.

Zelter: Mein werter Herr Hofſchauſpieler Devrient, Sie werden mir aber doch wohl zugeben müſſen, daß Herr von Weber, mag ſein Baronstitel vielleicht von noch ſo neuen Gnaden ſein, in vieler Hinſicht recht ſehr als ein Außenſeiter der Tonſetzerkunſt erſcheint; habe immer noch im Magen, wie er vor manchem Jahr mit ſeinem damaligen Orakel, dem ominöſen Abbé Vogler, die Choräle des alten Sebaſtian Bach wie Quartanerarbeit heruntergekanzelt hat —

Rellſtab: Was ihm gewiß nicht pardonniert werden ſoll — immerhin iſt ihm wohl zugute zu halten: er wird damals ſelbſt höchſtens erſt im Primaneralter geweſen ſein —

Zelter: Worauf ſich ja der Herr Kriegsſchullehrer Rellſtab gut verſteht... Nun, jedenfalls, wenn das die große deutſche Oper ſein ſoll, von der die Herren Patrioten nun ſeit manchem Jahrzehnt als von einem vaterländiſch dringlichen Bedürfnis lamentieren, ſo kann ich nur meine Überzeugung verkünden, daß an dieſem Ziel unſer heutiger Jägerbräutigam Max gründlich vorbeigeſchoſſen hat.

Hoffmann: Die große deutſche Oper, halten zu Gnaden, Herr kgl. Akademieprofeſſor, ſcheint mir ein recht zweiſchichtiger Begriff: woran hier vorbeigeſchoſſen ſein mag, das iſt die deutſchſprachige „große“, d. h. durchkomponierte Oper, wie ſie weiland Holzbauer und Anton Schweitzer umrungen haben und neueſtens in München der Herr Baron v. Poißl wieder umwirbt — das dürfte aber mehr eine Ehrgeizfrage ſein, die ſo ſonderlich nicht preſſant erſcheint. Hat der Freiſchütz trotz ſeiner Zauberkugeln an ihr vorbeigetroffen, ſo wohl vor allem, weil er mit ſeinen Singſpieldialogen und der Handlung zwiſchen Bauern und Jägerknechten gar nicht auf ſie gezielt —

Zelter: Ja, was ihm da Herr Friedrich Kind zusammengestoppelt, war eine rechte Kinderei — spukende Erbförster, Wiedehopfaugenlatwerge, Totenkronenschachteln und derlei Kram — solches Zeug lernen unsere Berlinischen Dienstmägde, wenn sie sich auf dem Markt ihre Liebesbriefsteller und Punktierbücher kaufen —

Ludwig Devrient: Nun, immerhin, in einem gewissen „Faustus" kommen auch Zauberbücher und redende schwarze Pudel vor —

Zelter (ärgerlich lachend): Ja, Bauer, das ist ganz was anders! Aber die heutige romantische Mode — wenn es unsern Frauenzimmern im Parkett nicht eine Gänsehaut nach der andern unter die Crinolinen jagt, haben sie vor ihre acht Silbergroschen kein volles Vergnügen gehabt . . .

Hoffmann: Ich bin ja wohl ein unverdächtiger Zeuge, daß ich was von den romantischen Wundern der ins Wirkliche eingreifenden übernatürlichen Welt halte. Gleichwohl hat auch mir Herr Kind des Guten davon zu viel getan, und daß die geweihten Rosen des Eremiten zum Schluß die rächende Kugel von Madame Seidlers charmanter Coiffüre auf Herrn Blumes als des bösen Kaspars Strubbellocken abgelenkt haben sollen, wird niemand recht begriffen haben, wie ich unsere Berliner Opernabonnenten zu kennen glaube — aber trotzdem (um auf meine vorige Definition zurückzulenken): wenn Mosjö Weber auch nicht an der deutschen „großen Oper" hat weben wollen, so ist ihm immerhin doch wohl etwas ganz Großes an der Oper in deutscher Sprache gelungen, wie wir es seit der „Zauberflöte" und des heiligen Ludwig von Wien „Leonore" nicht mehr erlebt hatten...

Zelter: Lasset mir Mozart aus dem Vergleich — selbst des Cherubini „Wasserträger" erreicht er mir bei weitem nicht —

Hoffmann (lachend zu einem der Kellner): Brrr, wenn ich bei Lutter und Wegner schon höre „Wasserträger" — Kerl, wo bleibt die neue Punsch-Auflage? (singt) „In diesen heilgen Hallen kennt man das Wasser nicht". À propos Sarastro — wo bleibt denn unser heutiger Eremit, Papa Gern? Er pflegt sich doch sonst auf das schleunigste abzuschminken, um hier den Sängerdurst zu löschen?

Eduard Devrient: Da ist er ja —! (Gern tritt ein)

Mehrere (lebhaft durcheinander): Herrlich, Papa Gern!

Eunicke: „Wer legt auf ihn so schweren Bann?" Hoch Gern!

Ludwig Devrient (dem sich Setzenden ein Glas Wein entgegentragend): „Von Zeit zu Zeit seh ich den alten Gern und hüte mich, mit ihm zu brechen!"

Alle (lachen)

Gern: Kinder, was? das war heute eine Sache? Habe erst noch dem Weber die Hände geküßt! Diese Partie werde ich hundertmal zu singen haben! Das hat das bißchen Mühe gelohnt — freilich, der Intendant hat uns mit hundert Proben geschunden, denn dies hatte sich unser ganzes Ensemble geschworen: haben sie auch für die „Olympia" des Ritters Spontini Unter den Linden sechstausend Thaler verpulvert — mit einem Zehntel des Etats wollen wir dasselbe und Größeres leisten, da es doch um eine deutsche Sache geht.

Zelter: Gern, Er redet ja wie ein aus den Freiheitskriegen abgedankter Obrist-Wachtmeister —

Gern: Ei, soll ich nicht, Herr Singakademiedirektor? Nicht der letzte Chorist und Beleuchter hat es dem kleinen Capellmeister Hinkebein unvergessen gelassen, wie er damals „Lützows wilde verwegene Jagd" in so hinreißende Töne gesetzt, und den „Jungfernkranz" und den Bauernwalzer summt das ganze Haus bis zur Garderobière und dem Requisiteur, zum Feuerwehrmann und der Souffleuse mit —

Hoffmann: — die übrigens trotz eurer vielen Proben sich bei dem langen Sprechtext in der Wolfsschlucht fast heisergeschrieen hat —

Zelter: Da werden wohl die Berlinischen Drehorgeln bald neue Walzen auflegen können — „mit veilchenblauer Seide" —

Rellftab: — was doch wohl auch nicht gegen den Freifchützen fprechen würde? Das hat mich an dem Werk geradezu erfchüttert und tief innerlich beglückt: es ift oberfte neue, kühn gewagte Kunft, und trotzdem fpringt fie uns und jedem mitten in Ohr und Herz! Eine Oper nicht bloß für die äfthetifchen Konditoreien und für das Theegefpräch bei Bankier X., fondern etwas, das jedermanns beftes Fühlen und Sehnen mit ausfpricht. Man glaubt auf Schritt und Tritt echte Volkslieder zu hören, und vielleicht wird manches daraus in acht Tagen fchon Volkslied fein — ift es nicht herrlich und beglückend, daß wir folches vor unfern Augen fehn und erleben? In unferm tintenklexenden Säculum?

Zelter: Ja, Herr v. Weber weiß den großen Haufen zu packen — das foll ihm nicht beftritten werden —

Rellftab (hitzig): Ach, Herr Profeffor, was foll das „für den großen Haufen" —? Selbft wenn davon auch die Berliner Schufterjungen etwas über den Werderfchen Markt weg pfeifen lernen, fo ift es doch nicht bloß in Hinblick auf die Schufterjungen und die Kremferkutfcher erdacht und erfonnen... Für den großen Haufen — nun ja, dann will ich auch dazu gehören, denn diefer „große Haufen" heißt immerhin „das deutfche Volk", und dem hat diefer Freifchütz mit einer wahren Glückskugel aus reinem Golde mitten auf den Pelz etwas gebrannt, daß es wieder wiffen darf, woher es kommt und wozu es da ift. Von den erften Takten an in der Ouvertüre, wie die Hörner den deutfchen Wald aufraufchen laffen, wie dann der Samiel unheimlich durch die Kontrabäffe pocht, vorklingend die c-moll-Arie des verzweifelten Max, bis fchließlich der ungeheure Jubel losbricht — dann das geniale Foppen „Hehehe", das find die echten deutfchen Bäuerlein draußen, ja, fo find fie wirklich —

Hoffmann: Und Kafpars Trinklied — in der Hölle kenn' ich mich wirklich aus, da bin ich alleweil nach Mitternacht Ehrenftammgaft; ich kann Sie verfichern, Teurer, außer Beethovens Flohlied zum Fauft kenne ich nichts, was die echte Luftigkeit der Herren Teufel fo herrlich zum Ausdruck bringt wie dies Stück mit dem Satansgelächter feiner zwei Pickelflöten —

Krüger: Und wo wäre eine Szene fo voll letzter Wahrheit des Gefühls wie der große Monolog der Agathe —? Auch da webt und pocht die ganze deutfche Abendnatur —

Eduard Devrient: — und das Terzett, wo wären je feit Mozart drei Menfchen gleichzeitig fo lebenswahr in ihrem eigenften Wefen gefchildert worden?

Hoffmann: Und welche grausliche Naturwahrheit in der Wolfsfchlucht — der alte Wode felbft mit feiner wilden Jagd muß Freude daran haben —

Zelter: — haben Sie nicht über den Saufchwanz mit brennender Rakete lachen müffen, der über die Bühne ftob? Eine abftrufe Walpurgisnacht —

Hoffmann: — ja, am Kaftanienwäldchen und Hinter dem Gießhaufe vor Dero Dienftwohnung pflegt es gelinder zuzugehn! Aber im deutfchen Wald bei Nachtfturm paffieren folche Dinge —! Modulieren Sie von Kind zu Weber —: haben der Herr Profeffor nicht gemerkt, wie im Kleinften und im Größten die verminderte Quinte dort ihr dämonifches Spiel treibt? Wie faft alle Tonart aufgehoben erfcheint, um die entfeffelte Natur in und außer der Menfchenbruft gänzlich in Mufik umzufetzen? Gewiß, das letzte Finale hat Herr von Weber anfcheinend nur noch von feinem Kopiften zum Kehraus fchreiben laffen, dies $^6/_8$ H-dur „Die Zukunft foll mein Herz bewähren" ift mir abfcheulich in ihrer banalen Behältlichkeit — aber was tut das gegenüber dem herrlichen Ganzen? Nein, nein, Verehrtefter, der Freifchütz, das ift ein Volltreffer ins Schwarze auf der bunten Scheibe, die da „Deutfche Oper" heißt... Der Herr Profeffor müffen fchon gehn? Der Pofttag morgen nach Weimar? Tut mir unendlich leid, daß wir bereits auf die Freude von Dero Gegenwart verzichten follen, hätte gern noch dies und jenes Dero Liebden von den ungemeinen Reizen der Weberifchen Partitur vorgehalten — aber übermorgen erfcheint ja ohnehin mein Bericht bei der hochwürdigen Tante Voß. Guten Heimweg, Herr Profeffor —!

Zelter (verabfchiedet fich rauh und ärgerlich)

Ludwig Devrient: Da fprengt der Zelter zürnend in die Weite. Na Proft, hoch Weber!

Münchner Bilderbogen



Sehr verehrter Herr Bosse!

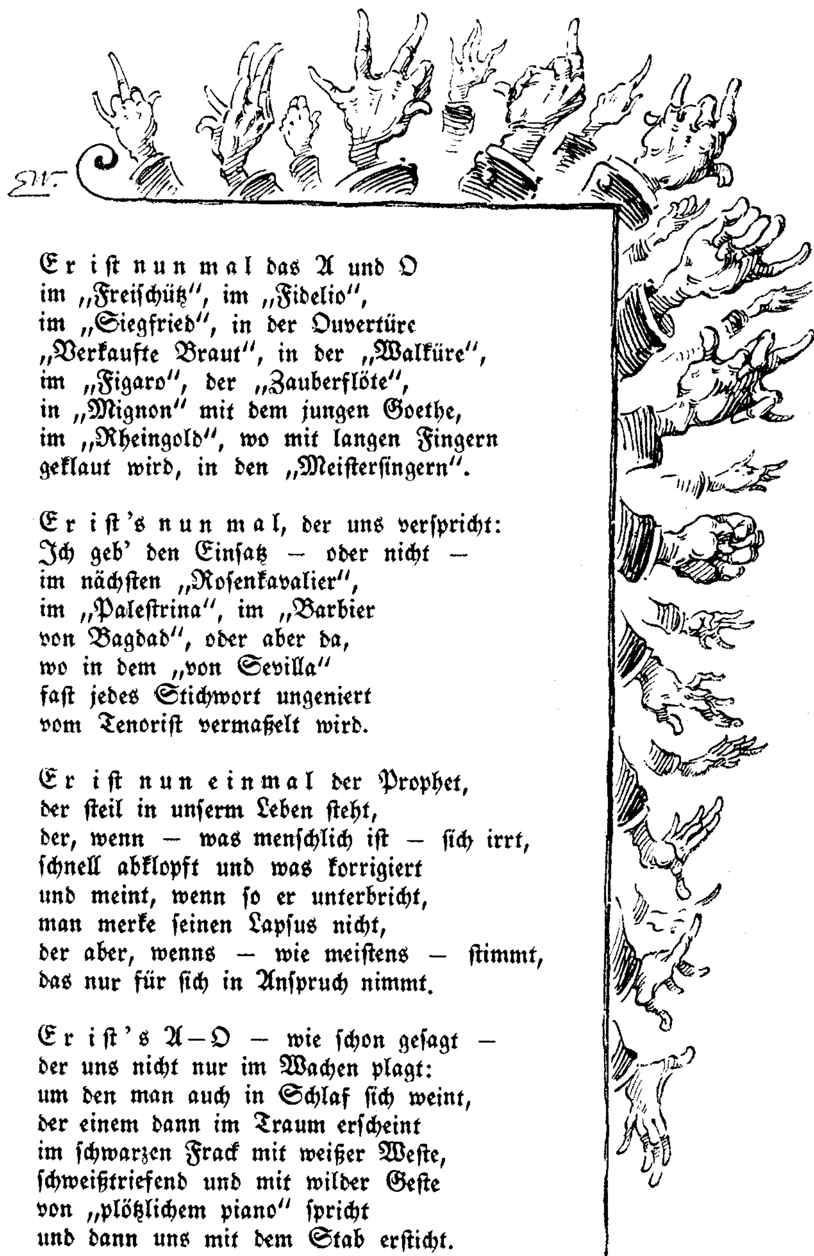
Wieder ist ein Jahr vorbei.
Wieder hatt' ich mancherlei
Lustiges und Trauriges,
Süßes und auch Sauriges,
Mieses und Erfreuliches,
Schönes und auch Gräuliches
genießen müssen und verschlucken
und freut' mich, 's endlich auszuspucken.

Ich sah mich schon, wie ich dies tue
in unverschämter Seelenruhe,
und fühlt' bereits ein prickelndes,
sich schier zur Lust entwickelndes,
erlöstes, druckbefreiendes,
Zufriedenheit verleihendes,
ergötzlich wohliges Behagen
im armen Musikantenmagen. –

In dieser Stimmung war ich grade,
da kam Ihr Brief. – Wie jammerschade,
daß es da heißt: „Ich wünschte sehr,
Sie nähmen jetzt mal and're her,
nicht immer nur die vielgeplagten,
von Ihnen oft schon angenagten,
mehr oder wen'ger prominenten
Chor- und Orchesterdirigenten!"

S' ist wahrlich arg, wenn abgedrängt
man wird von dem, woran man hängt.
Denn, wenn bei Streicherblasgesang
man beinah' vier Jahrzehnte lang
mit seiner Geige frackverschwitzt
in einem Staatsorchester sitzt,
dann konzentriert man unbedingt
sich grad auf den, der 's Staberl schwingt.

von Emil Wagner, München

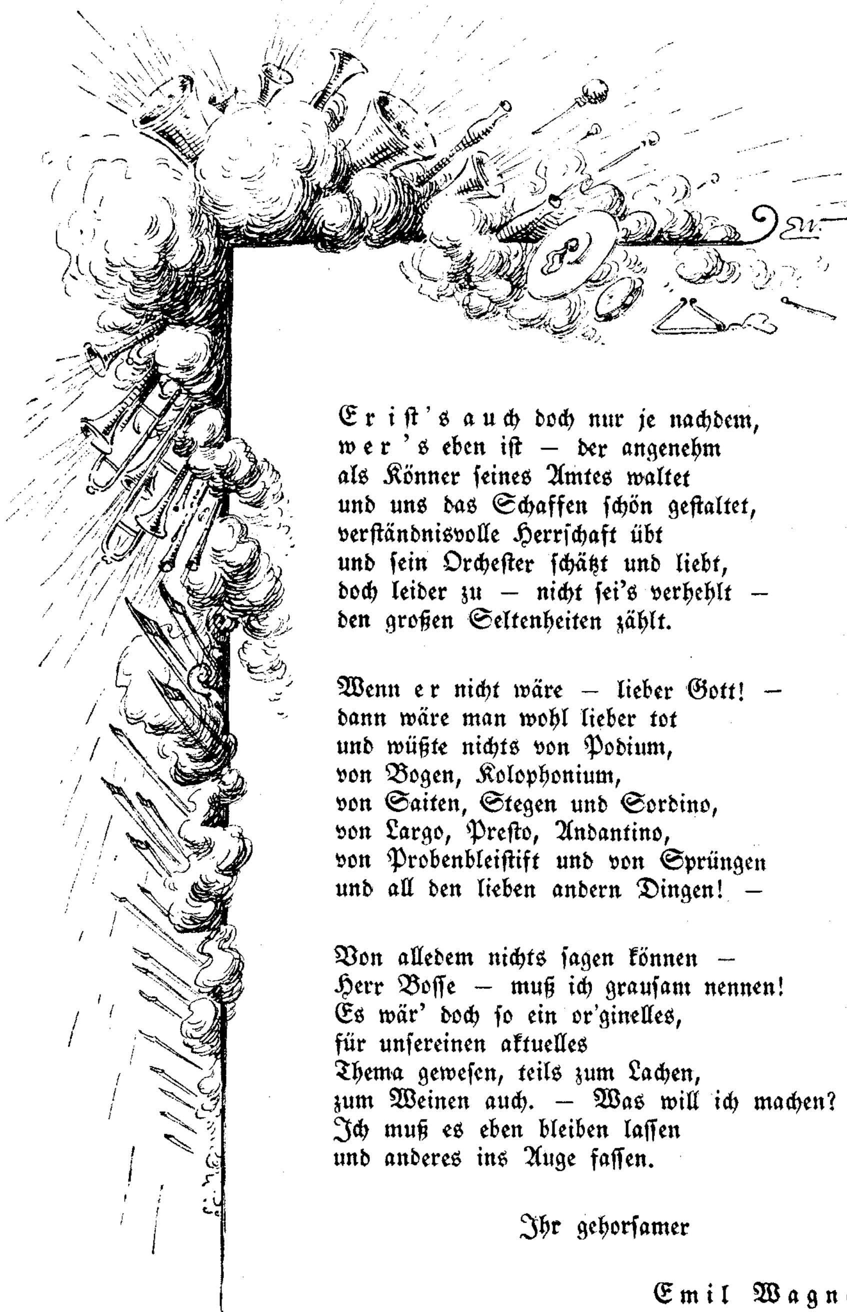


Er ist nun mal das A und O
im „Freischütz“, im „Fidelio“,
im „Siegfried“, in der Ouvertüre
„Verkaufte Braut“, in der „Walküre“,
im „Figaro“, der „Zauberflöte“,
in „Mignon“ mit dem jungen Goethe,
im „Rheingold“, wo mit langen Fingern
geklaut wird, in den „Meistersingern“.

Er ist's nun mal, der uns verspricht:
Ich geb' den Einsatz – oder nicht –
im nächsten „Rosenkavalier“,
im „Palestrina“, im „Barbier
von Bagdad“, oder aber da,
wo in dem „von Sevilla“
fast jedes Stichwort ungeniert
vom Tenorist vermaßelt wird.

Er ist nun einmal der Prophet,
der steil in unserm Leben steht,
der, wenn – was menschlich ist – sich irrt,
schnell abklopft und was korrigiert
und meint, wenn so er unterbricht,
man merke seinen Lapsus nicht,
der aber, wenns – wie meistens – stimmt,
das nur für sich in Anspruch nimmt.

Er ist's A–O – wie schon gesagt –
der uns nicht nur im Wachen plagt:
um den man auch in Schlaf sich weint,
der einem dann im Traum erscheint
im schwarzen Frack mit weißer Weste,
schweißtriefend und mit wilder Geste
von „plötzlichem piano“ spricht
und dann uns mit dem Stab ersticht.



Er ist's auch doch nur je nachdem,
wer's eben ist – der angenehm
als Könner seines Amtes waltet
und uns das Schaffen schön gestaltet,
verständnisvolle Herrschaft übt
und sein Orchester schätzt und liebt,
doch leider zu – nicht sei's verhehlt –
den großen Seltenheiten zählt.

Wenn er nicht wäre – lieber Gott! –
dann wäre man wohl lieber tot
und wüßte nichts von Podium,
von Bogen, Kolophonium,
von Saiten, Stegen und Sordino,
von Largo, Presto, Andantino,
von Probenbleistift und von Sprüngen
und all den lieben andern Dingen! –

Von alledem nichts sagen können –
Herr Bosse – muß ich grausam nennen!
Es wär' doch so ein or'ginelles,
für unsereinen aktuelles
Thema gewesen, teils zum Lachen,
zum Weinen auch. – Was will ich machen? –
Ich muß es eben bleiben lassen
und anderes ins Auge fassen.

Ihr gehorsamer

Emil Wagner.



Wenn die Menschen ihre vier
oder fünf Maß Märzenbier
in sich habend stadtwärts wanken,
kommen sie oft auf Gedanken,
die — das merkt sogar ein Kind —
mindestens merkwürdig sind:



Auch heuer kamen viele Gäste
nach München zum Oktoberfeste.
Ein Bauer und die Bäuerin
die dachten sich in ihrem Sinn:
„Wenn wir den ganzen Zimt gesehn,
dann tun wir ins Theater gehn."

So saß der Franz mit seiner Grete
des Abends in der „Zauberflöte".
Verstanden haben sie nicht viel
von Dialog und Mozartstil. –
Jedoch am Schluß vom letzten Akt
da hat es sie denn doch gepackt:

Die schöne Fuge ist vorbei.
'ne Öffnung wird dem Auge frei.
Das Liebespärchen flötbegleitet
die feuerige Loh' durchschreitet. –



Da sagt der Franzl zu sei'm Wei':
„Schau hin! Die Ochsenbraterei!"

Täuſchung



Sind's auch die prachtvollſten Perücken,
ſie haben manchmal ihre Tücken:

Im „Lohengrin", im erſten Akt,
beim einzigen Dreivierteltakt,
wo man auf jene Stelle ſtößt,
da jedermann ſein Haupt entblößt,
weil im Regiebuch deutlich ſteht:
Man zieh' den „Helm ab zum Gebet",



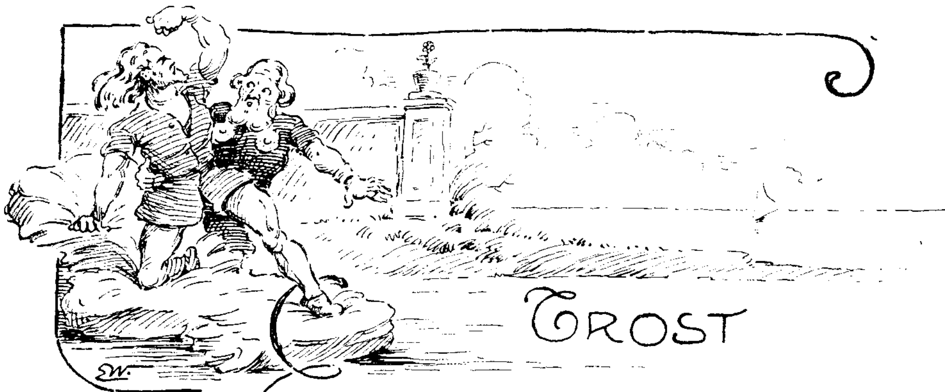
reißt unſer Schwanenheld ganz munter
den Blechtopf ſamt den Locken runter.

In jähem Schrecken denkt er sich:
„Mein Herr und Gott, nun ruf ich dich!“
Nimmt die Perücke schnell beim Schopf
und stülpt sie wieder auf den Kopf. –

Doch, ach! Das Unheil reißt nicht ab:
Das Hintere hängt vorn hinab! –



Der Schorschl greift zum Opernglas,
schaut durch und schreit: „Ja, was ist das?
Das ist ja doch – bei meiner Seel' –
der Löwenmensch vom Gabriel!“

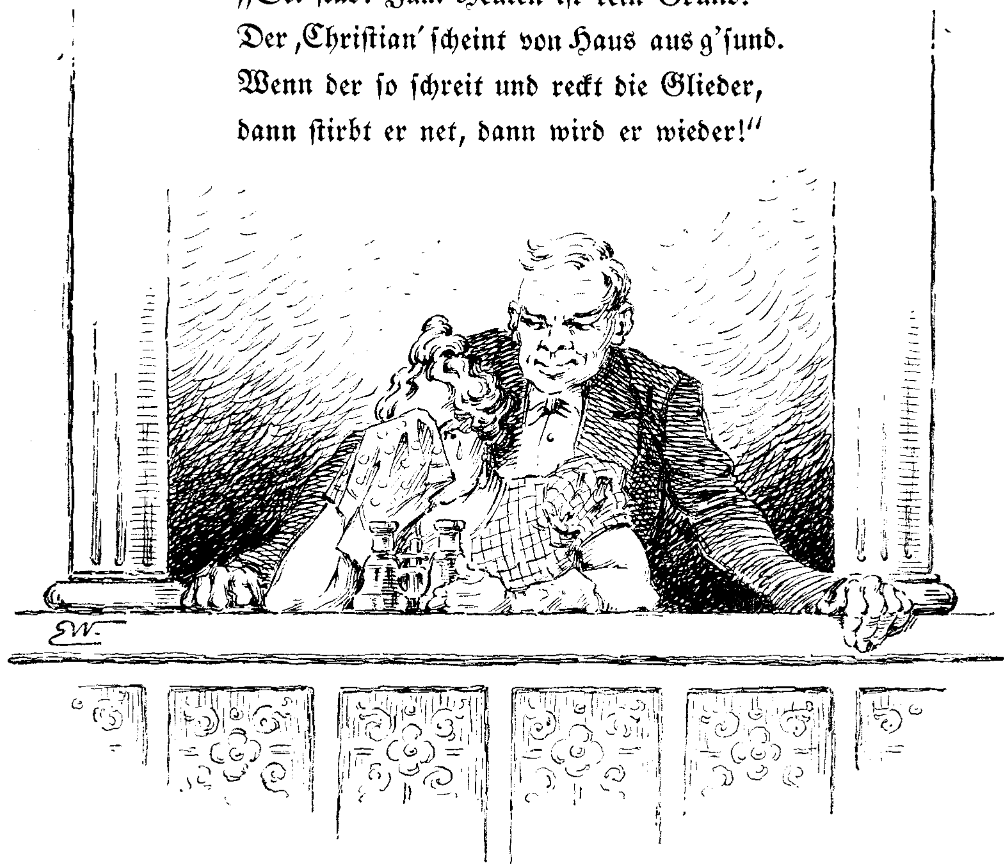


TROST

Es war einmal vor vielen Jahren,
da kamen zwei nach München g'fahren.
Es war die Resel und ihr Mann.
Sie hörten sich den „Tristan" an!

Im dritten Akt, wo unser Held,
'ne Stund' lang für sein schweres Geld
die Pausen und Minuten zählend,
in Fieber und in Angst sich quälend
teils alle seine Kraft verliert,
teils wieder höllisch munter wird,
um dann, gestützt auf ein's der Kissen,
von toller Sehnsucht hingerissen
in Kummer und in Traurigkeit
sich windend nach Isolden schreit,
dann taumelnd wieder dolce singt,
dann wieder auf die Füße springt
und tut, als hätt' er heile Knochen
und wäre gar nicht angestochen,
kurzum, wo Kurwenal ihn hält,
daß er nicht ins Orchester fällt,

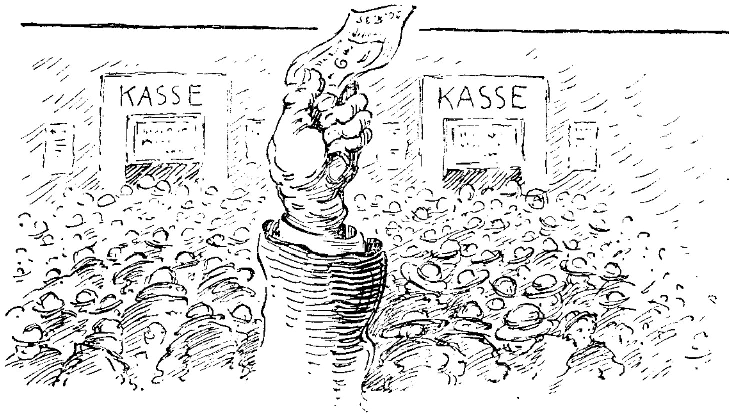
da beugt der gute Hans sich vor
und raunt der Resel in das Ohr:
„Sei stad! Zum Heulen ist kein Grund.
Der ‚Christian' scheint von Haus aus g'sund.
Wenn der so schreit und reckt die Glieder,
dann stirbt er net, dann wird er wieder!"



Das Galeriebillet

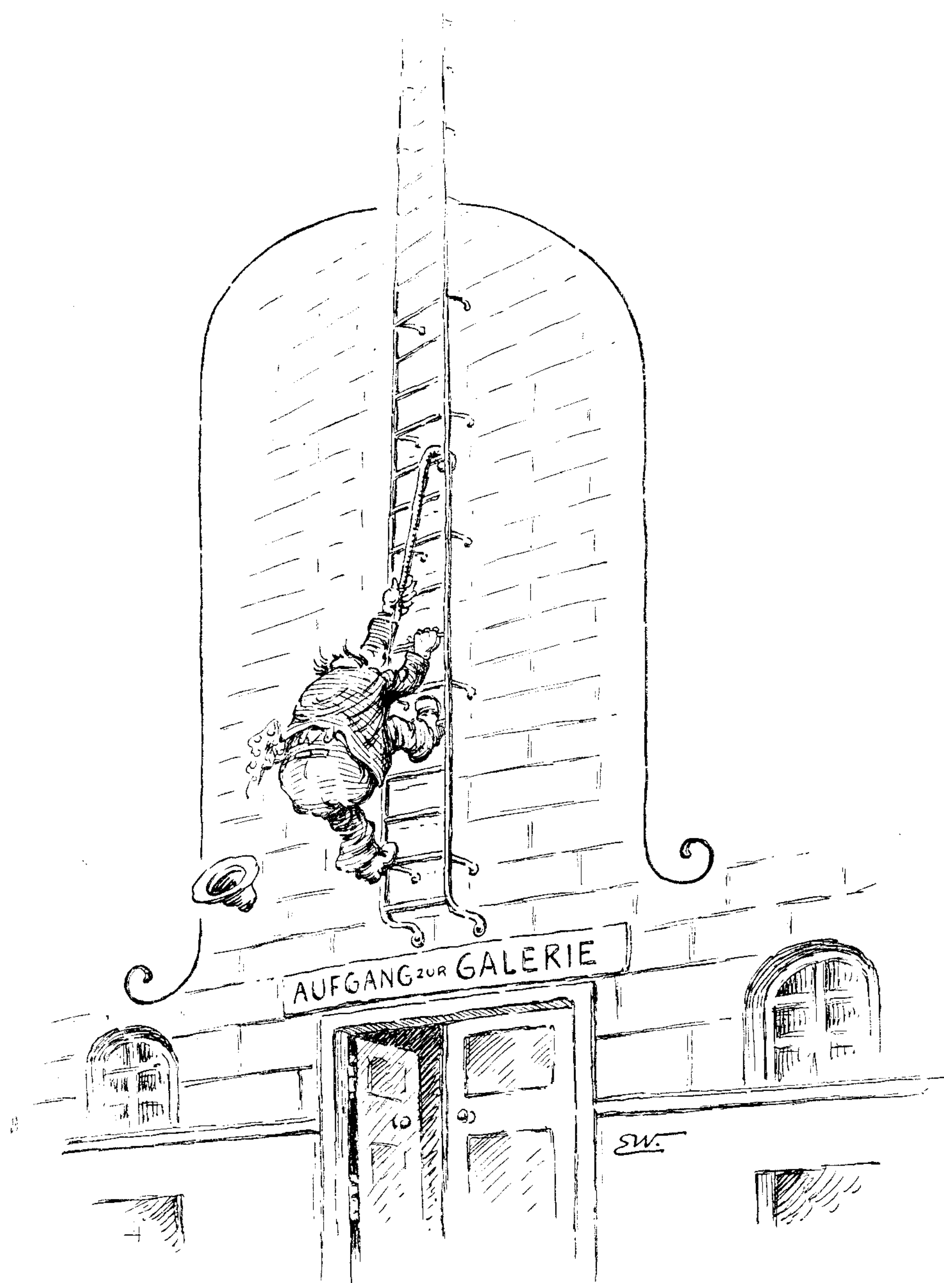


„Zu vergessen seinen Kater
geht er heute ins Theater.



Nach Gedränge und Gewarte
hat er endlich seine Karte.

EW.



O, wie freut er sich so sehr —!
Wenn er nur schon droben wär'!!!

Das Opernglas

Gestützt auf seinen dicken Stock,
mit grünem Kragen auf dem Rock,
den Gamsbarthut auf seinem Scheitel,
und ein paar Silbermark im Beutel,
steht an der Säule mit Plakaten
ein Mann vom Land, um zu beraten,
wie er sich möglichst eindrucksvoll
den Abend wohl vertreiben soll.



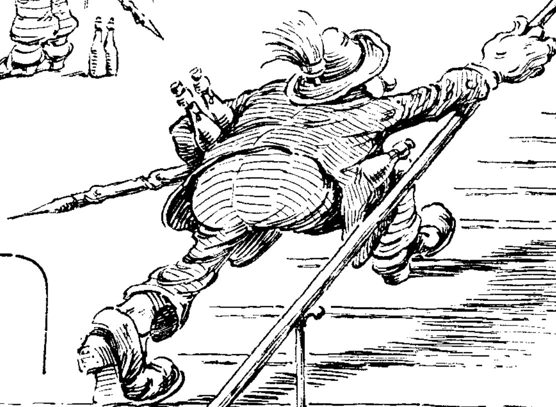
„Da geh' i nei, dös schau i an,
damit i was verzählen kann. —
Doch die Komedi dauert rund
so ihre gute vierthalb Stund'!
Da nimm i mir noch eine Wurscht
und ein paar Flaschln mit für 'n Durscht!"



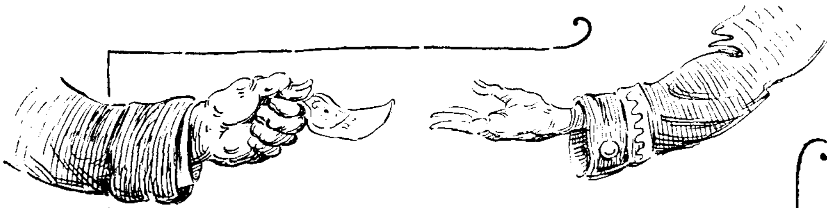
Nach kurzer Frist lenkt Simmerlvater
die festen Schritt' ins Hoftheater.



Dort kauft er sich rasch ein Billett
aufs Gegenteil von dem Parkett



und kraxelt dann in schnellem Lauf
die hundertfünfzig Stufen 'nauf.



Kaum auf dem „Juchhe" angekommen
wird das Billett ihm abgenommen.



Der Schließer fragt, ob dem gnä' Herr
vielleicht ein Glas gefällig wär'?



Der Simmerl zeigt auf seine Tasch'n:
„Brauch' keins! I trink glei' aus der
Flasch'n".

Die Geiſterſitzung.

Eine Begegnung mit Beethoven.

Wir wollten uns gerade trennen. Doch ich hatte ſchon während des ganzen Abends beobachtet, daß mein Freund etwas anſcheinend Wichtiges auf dem Herzen hatte. So drang ich denn, obwohl es ſpät geworden war, in ihn, ſeinem Herzen Luft zu machen.

„Ja", ſagte er, „das war es". Und beinahe verſchämt erzählte er mir von einem Spiritiſtenklub, dem er ſchon ſeit langer Zeit angehöre, eben — und — er würde ſich aufrichtig freuen, wenn ich einmal mitkäme. Heute —

Mit einer nicht mißzuverſtehenden Handbewegung antwortete ich ein herzliches: „Idiot"!

Aber er ließ nicht nach, bettelte, bat, drohte und flehte: Ich müſſe mitkommen, da er meinen Beſuch ſchon angekündigt habe.

„Was gibt es denn auf eurem Programm?" forſchte ich. — „Das iſt es ja. Wir wollen heute berühmte Geiſter zitieren. Du als Muſiker könnteſt —"

Ich brach in ein ſchallendes Gelächter aus, das durch die kalte Nacht drang und um die dunklen Straßenecken ſich brach. Da ich aber Humor habe und immer gern dabei bin, wenn der Geiſt am Wickel genommen wird, ſagte ich denn: ja. Wie ein Backfiſch ſtürzte mein ſonſt ſo ſachlicher Freund, der mir ſein Geheimnis ſo undurchdringlich gewahrt hatte, auf mich zu, packte mich und rannte wie ein Beſeſſener die Straße hinunter, um die Ecke, links herum, rechts herum, geradeaus — ich weiß nicht mehr, wo es war. Auf alle Fälle, wir landeten an einem anſehnlichen Haus, das ein Diener öffnete.

Als ich ein fröhliches „Guten Abend" hinausſchmetterte, zuckten mein Freund und der Diener wie unter einem Blitz zuſammen. Strafenden Blickes ſahen ſie mich an und wieſen mit dem Finger nach oben. „Aha, der Geiſt", dachte ich. Sie winkten mir zu folgen. Beluſtigt ſtieg ich die Treppe empor. Leiſe öffnete ſich wie von unſichtbarer Hand die Tür. Das Zimmer, in das wir eintraten, war undurchdringbar dunkel. Wie die ägyptiſche Finſternis, die wir durchſchritten, durch eine Flucht von Zimmern und Türen, bis wir an eine letzte Tür gelangten, hinter der ein merkwürdiges Raunen ſich erhob. Wir blieben ſtehen, höflich antichambrierend, um einen etwa anweſenden Geiſt nicht zu ſtören. Da — ein klaſſiſches Zitat — Stille. Durch das Schlüſſelloch drang Licht.

Wir traten ein. Schüchtern und neugierig zugleich ging ich hinter meinem Freunde her, der, ohne mich vorzuſtellen, mir einen Platz um den Holztiſch anwies. Zwiſchen dem alten vollbärtigen Herrn und dem kleinen Dicken mit dem knopfnäſigen Säuglingsgeſicht, das ganz aufgebläht war und gerötet, während die unſteten Augen aus den ſchmalen Schlitzen herauszuquellen drohten. Aufgeregt wiſchte er ſich den Schweiß von der Stirn, während die übrige Geſellſchaft ſich gleichmütig von dieſem und jenem unterhielt. Ich ſchaute mich um. Mir gegenüber ſaß ein hagerer, langer Kerl, der eine Miſchung von Paganini und Samiel zu ſein ſchien. Er blickte mich ſehr zuvorkommend und freundlich an. Neben ihm ſaß eine Dame, ziemlich betagt, die ſich aber ziemlich jung machte und ihr hyſteriſches Geſicht wie an einem Gummizug mal in freundliche, mal in traurige Falten legte, je nachdem es das ſehr leiſe geführte Geſpräch forderte. Dann kam noch ein dicker Herr mit Lippen wie ein Neger, Brille und kugelrundem Kopf, der merkwürdig abſtach von dem faſt kahlköpfigen Mann mit den melancholiſchen Augen, der ſich neben ihm auf dem Stuhl räkelte. Mein Freund, deſſen Geſchmack ich bewunderte, ſaß neben einer altjüngferlichen, rotnäſigen Dame, die ſich blaſiert über Erziehungsfragen mit ihm zu unterhalten ſchien, während die bebrillte Jungfrau mit der Kartoffelnaſe ehrfürchtig zuhörte. Dazwiſchen ſaß ich nun. Halb beluſtigt, halb angewidert von dieſen ſich wichtig vorkommenden Menſchen. — Mein Intereſſe galt meinem Nachbar mit dem Säuglingsgeſicht, deſſen Aufregung mich neugierig machte.

„Sie entſchuldigen — was fehlt Ihnen?" wagte ich den leiſen Anruf. Erſtaunt blickte er mich an, ſoweit das mit ſeinen unruhigen Schweinsaugen möglich war, blies die Backen auf: „Ja" — und dann auf einmal begann er laut zu ſchreien. — „Das iſt unerhört," tobte er, „mich, den großen Goethekenner, ſo zu beleidigen!"

„Was tat ich Ihnen?“ wandte ich fchüchtern ein.

„Sie meine ich ja garnicht!“ fchrie er mich an, daß fich feine Kinderftimme überfchlug. — „Ich meine diefen Götz von Berlichingen. Frage ich den, ob das von Goethe verwandte Zitat original fei, antwortet der nicht und entfernt fich langfam und dreht fich plötzlich um, zeigt mit feiner eifernen Fauft drohend auf mich und zitiert, ach, zitiert Goethe!“

Da ich etwas fagen mußte, fügte ich leife hinzu: „Sehr bedauerlich!“

Der alte vollbärtige Herr links neben mir klopfte auf den Tifch. Die ganze Gefellfchaft fchrak zufammen und blickte gehorfam zu ihm hin. Nur mein anderer Nachbar rutfchte geknickt in feinen Seffel hinein.

„Meine lieben Freunde“, begann der alte Herr, „wir haben einen Gaft unter uns. Wie wir gehört haben, ift er Mufiker. Vielleicht würde unfer lieber Gaft fo freundlich fein und fich für uns Laien um einen der Mufikgeifter bemühen, die nicht in unfer Reffort gehören. Alfo, darf ich Sie bitten — vielleicht — nein, bitte wählen Sie felbft!“

„Verzeihung“ — ich hatte vor lauter Schrecken meine Stimme noch garnicht wieder —, „das ift wohl nicht Ihr Ernft?“ Der käfebleiche Herr mit der öligen Stimme, den ich im Dunkel des Zimmers noch garnicht bemerkt hatte, kam katzbuckelnd auf den alten Herrn zu und fragte untertänigft: „Vielleicht darf ich?“

„Nein“, entfchied der, „die Ehre gebührt unferm Gaft.“

Nun denn, es fei! Aus Höflichkeit und mit heftig klopfendem Herzen — im tiefften Innern alle guten Geifter um Verzeihung bittend — fragte ich: „Wen wünfchen Sie zu fprechen?“ Und einftimmig kam es: B e e t h o v e n! Ausgerechnet! dachte ich. Und bat den alten Herrn, die Prozedur vorzunehmen. Das Interview würde i ch erledigen.

Das Licht erlofch. Mein Nachbar mit den Schweinsaugen hatte fich erholt und fügte feine unangenehme Hand in meine. Wie es gefchah, weiß ich nicht, auch nicht, wie lange es dauerte. Auf jeden Fall hörte ich plötzlich, wie aus weiter Ferne ein Donnern, das immer näher kam. Dann ein blitzendes Flimmern wie aus einem Scheinwerfer. Und aus dem Dunkel löfte fich die Geftalt Beethovens. Ein Schauern erfaßte mich. Tränen der Ergriffenheit ftiegen in mir empor. Ja, das ift er, den ich fo taufendmal auf Bildern gefehen. Herrlicher Beethoven!

Ohne die eng gefchloffenen Lippen zu bewegen, fragte Beethoven plötzlich: „Was wollt ihr?“ Der alte Herr ftieß mich fanft an und flüfterte mir zu: „Was wollen wir eigentlich?“ Ich fchrak auf, räufperte mich: „Ja, Herr van Beethoven, verzeihen Sie, wenn wir Sie aus Ihrer himmlifchen Ruhe geftört haben —“

„O nein“, fagte Beethoven grimmig-freundlich, „geftört haben Sie mich nicht. Denn das bin ich gewöhnt. Ihr armfeligen Menfchenkinder! Und von himmlifcher Ruhe zu fprechen, das ift wohl übertrieben. Denn bei uns da oben herrfcht große Aufregung. Und durch Ihren vermaledeiten Anruf haben Sie mich mitten aus einem Gefpräch mit meinen Kollegen Mozart und Wagner geriffen. Wir hatten gerade eine Verfammlung vorbereitet, die in einer halben Stunde beginnen foll. Herr Hanslick wollte über das Thema „Gibt es noch eine abfolute Mufik?“ fprechen. Es handelt fich nämlich um eine Proteftverfammlung, in der —“ in diefem Augenblick unterbrach Beethoven feine Rede und wollte eilends davongehen. Als ich den Mund auftun wollte, um ihn noch einmal anzureden, wandte er fich um und bemerkte: „Schweigen Sie, neugieriges Menfchenkind! Ich weiß, was Sie fragen wollen. Warum wühlt Ihr eigentlich in unferen Geheimniffen herum? Führt unfere Werke anftändig auf, dann dient Ihr uns mehr, als wenn Ihr an uns herumdeutet! Gott, was hat in den letzten Jahren mein lieber Kollege Bach ausgeftanden! Aber mir ging es ja nicht beffer. Erft habt Ihr mich verachtet, dann, als ich Eure ungaftlichen Gefilde verlaffen hatte, in den Himmel gehoben, dann wolltet Ihr wieder nichts mehr von mir wiffen. Und nun auf einmal wißt Ihr mehr von mir, als ich felbft. Da redet Ihr von meiner himmlifchen Ruhe. Vor garnicht langer Zeit war es, da kam Herr Shakefpeare, drüben von der Dichter-Abteilung, Untergruppe Dramatiker, mit einem Buch ganz aufgeregt zu mir und teilte mir mit, daß er noch garnicht gewußt habe, daß ich feine Dramen vertont hätte. Wiefo? fragte ich. Na, fehen Sie doch, erzählte Shakefpeare, das wiffen Sie nicht! Ich foll fie von den Herren Homer und Schiller herzlichft grüßen, fie freuten fich, daß Ihre „Eroica“ und Ihre Hammerklavier-Sonate ihren Intentionen folgten. Und diefen Dankes-

bezeugungen muß ich mich anschließen. Denn Ihre Streichquartette — Ja, sagen Sie mal, Herr Shakespeare, wie kommen Sie auf diese merkwürdige Idee, erwiderte ich. Aber, aber, Herr van Beethoven, sagte Shakespeare, lesen Sie denn keine Bücher? Hier sehen Sie doch — und dabei zeigte er mir das Buch. Ja, nun können Sie sich denken, wie begierig ich war, etwas über mich zu erfahren. Der gute Schindler, der mir auch hier nicht von der Seite geht, hat ja nette Sachen über mich verbreitet. Also, demnach habe ich gar keine absolute Musik geschrieben. Demnach gibt es gar keine absolute Musik. Ja, zum Donnerwetter! mein Herr, weil dieser Schindler, — und weil mein Freund Schumann einmal in seinem Schwärmbrief meine 7. Sinfonie zu deuten versuchte, braucht ihr mir noch lange kein Programm oder gar Texte aufzuzwingen! Was fällt Euch denn ein? Meine Andeutungen, die die Herren Ries, Schindler und Czerny verbreiten, sind doch zu gering (Beethoven hatte sich bei diesen Worten so ereifert, daß er das „ge" wie „sche" aussprach), als daß Ihr daraus mir eine ganze Auffassung andichten könnt. Jawohl, andichten! Und darüber soll man seine himmlische Ruhe bewahren? — Aber ich habe keine Zeit mehr, mein Herr, die Versammlung geht gleich los. Die Sinfoniker-Abteilung ist in Aufregung, weil jeder sich einen Dichter suchen muß. Denn Ihr seid ja dabei, die absolute Musik als nicht vorhanden zu erklären."

Bitter auflachend verschwand er mit dem höhnischen Gesang:



Ich war in Ohnmacht gesunken. Die Sinne waren mir benommen. Nur wie von weitem hörte ich, wie der dicke Herr mit den Schweinsaugen mir wichtig erklärte, das seien doch Goethe-Worte gewesen. Mit letzter Kraft hauchte ich: „Nein, das war Shakespeare!"

Man trug mich hinaus, da ich zu phantasieren anfing und im Traume für die Sinfonien Bruckners den passenden Text suchte.

Die Sitzung ging, glaube ich, weiter. Der dicke Goethekenner bestand darauf, den Geist Ritter Götzens noch einmal zu holen. Ob, um von ihm Satisfaktion zu fordern oder seinem Wunsche nachzukommen, weiß ich nicht. Till.

Heinrich Schütz als Opernkomponist.

Von Prof. Dr. Dr. F. M. Pötttrücher.

In der kleinen Schütz-Biographie von Otto Michaelis heißt es auf S. 43: „Wir .... müssen uns damit abfinden, daß vor allem das meiste, was er an weltlicher Musik geschrieben hat, endgültig für uns verloren ist. Es besteht kaum noch eine Hoffnung, daß seine Oper „Daphne", daß seine dramatischen Festspiele und Balletts noch einmal wieder aufgefunden werden."

In dem der äußerst gründlichen Sammlung von Schützens Briefen und Schriften[1] durch Erich H. Müller beigegebenen Verzeichnis der Werke des Meisters werden an weltlichen Kompositionen genannt:

1617 entstanden: Apollo und die neun Musen.
1621 entstanden: Glückwünschung Apollos und der neun Musen.
1627 aufgeführt: Daphne, Oper nach Text von M. Opitz.
1634 entstanden: Musik zu einem Ballett von Kukelsohn.
Musik zu 2 Schauspielen von Joh. Lauremberg.
1638 aufgeführt: Ballett „Orpheus und Euridice".
1678 aufgeführt: Ballett von Zusammenkunft und Wirkung der sieben Planeten.

Wenn man bedenkt, daß Schütz eine sehr vielseitige und aufs Höfisch-Weltliche zugeschnittene Ausbildung genossen hat; wenn man sich vergegenwärtigt, daß er auch Claudio

[1] Verlag von G. Bosse, Regensburg.

Monteverdi, den großen Musikdramatiker, seinen Lehrmeister nannte; und wenn man schließlich die zahlreichen Einladungen zu Festlichkeiten an den Höfen von Bückeburg, Bayreuth, Kopenhagen, Braunschweig und Weimar in Frage zieht: so kann man unmöglich glauben, daß die paar genannten Werke die einzigen verschollenen weltlich-dramatischen Werke von Heinrich Schütz sind.

Ganz durch Zufall ist man nicht nur verschiedenen verschollenen Opern auf die Spur gekommen, sondern es hat sich auch ergeben, daß dem Musik- und Theaterfreund viele Schützische Opernweisen wohlbekannt sind, wenn auch in ganz anderer Form und Aufmachung.

Als man daran ging, in Graupa bei Dresden das Richard Wagner-Haus als eine Art Museum herzurichten, da entdeckte ein Maurer in einer geschickt mit Brettern verdeckten Wandnische einen Haufen Notenblätter. Ein zufällig anwesender Engländer kaufte den stark verschmutzten Pack dem Handwerker, der sich von dem Erlös so betrank, daß er dem Säuferwahnsinn verfiel, für 500 RM. ab.

Der Engländer fand zunächst eine Menge Wagnerscher Skizzen zum „Tannhäuser" und „Lohengrin". Den größten Teil des Bündels aber bildeten ganz alte Manuskripte. Durch Zufall bekam ich diese Blätter zu sehen. Ich durchforschte sie und erkannte sie als Handschriften von Heinrich Schütz. Eingestreut lagen Bogen, auf denen erst die alten Schrift- und Notenzeichen nachgemalt waren. Zwischen den Zeilen aber entdeckte ich Linien mit Übertragungen in neuzeitliche Notierung. Diese Stellen nahmen sich, wenn man von verschiedenen chromatischen Wendungen absieht, recht — Wagnerisch aus!

Weitere Forschungen mußten eingestellt werden, da der Engländer, dem ein fanatischer Wagneranhänger stark „zugesetzt" hatte, dem Verfolgungswahnsinn verfiel, den Notenschatz in eine große Blechkiste packte und heimlich vergrub. Verschiedene Arbeiter wollen ihn mit der Kiste, einer Hacke und einem Spaten im Liebethaler Grund gesehen haben.

In aller Heimlichkeit veranstaltete eine Abteilung Polizei in Verbindung mit dem Arbeitsdienst eine Fahndung, die aber keinen Erfolg hatte. Das Suchen wurde eingestellt, als ein anonymer Brief folgenden Inhalts einging:

„Alles Suchen ist zwecklos. Ehe Richard Wagner in den Verdacht kommt, für Lohengrin und Tannhäuser Anleihen bei Schütz aufgenommen zu haben, mögen lieber die Fragmente der Schützopern, die ich sichergestellt habe, weiterhin verborgen bleiben!

Ein Wagner-Freund."

Neulich bekam ich — scheinbar von derselben Person — folgendes Schreiben:

„Setze Sie in Kenntnis, daß unter den Manuskripten auch Aufzeichnungen Wagners zu finden sind, nach denen er durch einen seiner Vorgänger, der auch Kapellmeister in Dresden war und ebenfalls Opern verfaßt hat, auf den Ort aufmerksam geworden ist, wo die Schützmanuskripte stecken."

Wer konnte das sein? Marschner? Nein! — Weber ...? Hatte der sich nicht auch in einen Dresdener Vorort zurückgezogen und verschiedene Werke in aller Abgelegenheit komponiert?

Lediglich um mich von der Haltlosigkeit der in dem Brief ausgesprochenen Behauptungen zu überzeugen, mietete ich mich in Hosterwitz für vier Wochen ein und durchforschte das dortige Weber-Häuschen. Ich klopfte die Wände ab und entdeckte gar bald eine hohle Stelle.

Nun ging ich jeden Tag in das Haus. Einmal gelang es mir, mich einschließen zu lassen. Mit einem Hammer und einem kräftigen Messer brach ich die Wand auf, fand in einer Öffnung einen großen Packen. Wie es mir gelang, wieder hinauszukommen, kann ich nicht verraten, da sonst ein mehrfacher Familienvater Scherereien haben könnte.

Den Fund schmuggelte ich in die Dresdener Staatsbücherei ein. Das Titelblatt trägt die Aufschrift:

IL FRANCO ARCIERO.

De Henrico Sagittarjo.

Das Praeambulum ist eine französische Ouverture. Der langsame Satz beginnt — in heutige Notierung übertragen — so:



Im bewegten Mittelsatz wird folgendes Thema fugiert:



Später singt hierzu ein Chor: „Vittoria, vittoria, evviva il maestro!"

Folgenden Baß will Schütz durch „Tromboni" verstärkt haben:



Übernimmt, wie in folgendem Recitativ, der Singbaß die Melodie, dann tritt der Continuobaß zurück:



Ergreifend klingt diese Aria:



während wir in folgendem Chor wahrscheinlich das Urbild zur Singweise des sächsischen Weihnachtsliedes „Wenn's Weihnachten ist . . ." vor uns haben:



Auf die Mitteilung weiterer Kostproben muß ich des beschränkten Raumes halber verzichten. Wer sich näher dafür interessiert, der besuche die für den 1. April 1936 im Dresdener Opernhaus angesetzte Welt-Neuaufführung von Heinrich Schütz' wiederaufgefundener Oper „Il franco arciero". Da wird man sehen, wie weit Friedrich Kind — nun wissen wir, warum er den ursprünglich geplanten Titel „Die Jägerbraut" fallen ließ! — sich an das italienische Vorbild gehalten hat. Zur Ehrenrettung Carl Maria von Webers aber kann jetzt schon gesagt werden, daß er die Instrumental- und Singweisen frei nach Schütz behandelt und in ein vollständig neues Gewand gebracht hat.

Hoffentlich finden sich doch die von Richard Wagner benutzten Handschriften. Dann läßt sich feststellen, daß Heinrich Schütz in einem ganz anderen Sinn, als bisher angenommen wurde, der Vater der deutschen Musiker ist!

Kleine Beiträge zu einem notwendigen Lexikon.

Ernste Mahnungen.

Von Wolfgang Stechow, Göttingen.

Andante heißt „gehend", also nicht „schleppend". Es wird in der Regel vom Adagio viel zu wenig unterschieden.

Ausgaben von Kompositionen sind grundsätzlich vom Übel, wenn sie nicht ausdrücklich die Hinzufügungen des Herausgebers von den Angaben des Originals trennen und zwar so, daß der Spieler durch das Notenbild nicht verwirrt wird. Wer bei solchen Ausgaben Anweisung (des Komponisten) und Anregung (des Herausgebers) nicht klar zu unterscheiden vermag, bediene sich ihrer nicht.

Bearbeitungen sind tiefgreifende Veränderungen eines musikalischen Kunstwerks, sei es durch Hinzufügungen, sei es durch Umbesetzung. Die originale Form wird dabei derart entscheidend gewandelt, daß nur ein dem Komponisten nahezu kongenialer Geist für das Verlorene vollen Ersatz schaffen kann. Kongeniale Bearbeitungen sind aber ebenso selten wie kongeniale Kopien von Werken der bildenden Kunst. Wo dieser extrem seltene Fall nicht vorliegt, ist vor Bearbeitungen nachdrücklich zu warnen — wenn es dem Spieler um die Einheit von Gehalt und Form geht.

Crescendo heißt piano. Siehe unter diminuendo (mit sinngemäßen Änderungen).

Diminuendo heißt forte. Dies hat schon Hans von Bülow festgestellt, man kann es aber nicht oft genug wiederholen. Es gibt wenige Dinge, die ärgerlicher „dilettantisch" wirken, als der Schock, den ein eben noch kräftig streichender (anschlagender, blasender), manchmal gar nicht besonders nervöser Spieler bei diesem Zeichen erlebt, so als wenn jemand „sst" gerufen hätte. Diese Wirkung sucht der Komponist vielmehr mit „piano subito" hervorzurufen.

Fermaten müssen zu Ende gefühlt werden. Regeln über ihre Länge existieren infolgedessen trotz aller gegenteiligen Angaben nicht; ein Auszählen ist nur als technisches Hilfsmittel im Zusammenspiel zulässig, bei sorgfältiger Behandlung jedes Einzelfalles. Ganz besonders ist beim Weiterspiel nach der Fermate (über einer Note ohne nachfolgendes Pausenzeichen) in jedem Falle zu erwägen, ob ein Absetzen statthaft ist und in welcher Ausdehnung.

Menuett ist auch eine Tempobezeichnung. Ein so überschriebenes Stück darf nicht, wie etwa ein nicht weiter mit Tempoangabe versehenes Scherzo, im Allegro oder Presto gespielt werden, von den Fällen abgesehen, wo der Komponist entsprechende Weisung gegeben hat. Hierin sündigen zuweilen bedeutende Musiker.

Metronomangaben sind aufs sorgfältigste daraufhin zu prüfen, ob sie vom Komponisten oder vom Herausgeber stammen. Die Verleger müssen immer wieder ersucht werden, entsprechende Angaben zu machen. Man bedenke, daß die Tempobezeichnung nach M(etronom)M(älzel) erst seit dem Anfang des 19. Jahrhunderts gebräuchlich ist.

pf heißt nicht „erst piano, dann forte", sondern „poco forte" oder „più forte", also „wenig stark" oder „stärker", was zwar in jedem Lexikon steht, aber dort nicht nachgeschlagen zu werden pflegt, da die falsche Auflösung so plausibel ist. Man erlebt zuweilen rührende Anstrengungen zur Verwirklichung der meist undurchführbaren oder grotesk klingenden vermeintlichen Forderung.

Presto heißt nicht: „So schnell, wie ich kann"; das gilt nicht einmal für:

Prestissimo, das zwar mit: „So schnell wie möglich" übersetzt werden kann, wobei aber das „möglich" nicht allein nach der Fingerfertigkeit des Ausübenden, sondern auch nach der Aufnahmefähigkeit des Zuhörers sich richten muß, infolgedessen den Begriff „sinnvoll" mitenthält.

Programm sollte eine geistige Einheit, nicht eine aus Leibgerichten des Ausführenden zusammengesetzte bunte Schüssel sein. Das gilt auch für private Musikveranstaltungen.

Synkopen sind meist nur anzusehen gefährlich, besonders freilich im Zusammenhang mit Fußbewegungen. Spielen kann sie eigentlich jeder heutzutage, der gute Taktteil darf

ihm aber nur im verschwiegensten Innern dabei zum Bewußtsein kommen; seine Betonung bedeutet Mord an der Synkope.

Takt ist Sache mehrerer Organe, z. B. des Herzens und des Kopfes, aber nicht des Fußes, auch nicht eines belackschuhten auf dem Podium (letzteres ist häufiger als man denkt und oft ohne besonders gute Augen und Ohren bis tief in den Konzertsaal hinein vernehmbar).

Tempo ist Sache des Komponisten. Wo dieser nichts Entsprechendes angegeben hat, ist es Sache des Spielers, nicht des Herausgebers. Es gibt manche Werke des 18. Jahrhunderts, die in ganz verschiedenen Tempi gleich schön („richtig") sind (Wohltemperiertes Klavier!). Hier soll der Spieler entscheiden und sich nicht durch die Angabe irgend eines Herausgebers binden lassen.

Vierhändig spielen ist aus einem Geschmacksverderb für den Spieler und einer Tortur für den Hörer leicht in einen musikalischen Gewinn und Genuß für beide Teile zu verwandeln, wenn man statt der üblichen Bearbeitungen von Symphonien und Kammermusik die köstlichen Originalwerke für diese Besetzung spielt, die uns sehr viele große Meister geschenkt haben (z. B. Mozart, Beethoven, Schubert, Weber, Schumann, Dvořák, Reger, Debussy). Hier verlieren auch die Bezeichnungen „Primo" und „Secundo" jeden peinlichen Wertunterschied.

Musikalische Aphorismen.

Von Jón Leifs, Island.

I.

Warum spricht man von einer Musik ohne Spur von Melodie? Eine Melodie ist eine Folge von Tönen und es gibt keine Tonfolge, die nicht eine Melodie wäre. Es kommt nur auf den Sinn und auf das Erfassen der Melodie an. Jemand, der das ganze Wesen einer Tonfolge, d. h. einer Melodie beim ersten oder späteren Hören nicht erfassen kann, hat auch nicht das Recht, diese als auf alle Fälle unkünstlerisch abzulehnen. Noch kindischer aber ist sein Urteil, wenn er die Melodien einer Musik infolge ihrer Vielstimmigkeit überhaupt nicht gehört hat, was an der Unfähigkeit des Richterohres liegt, weshalb z. B. sogar heute noch Reger manchmal abgelehnt wird.

II.

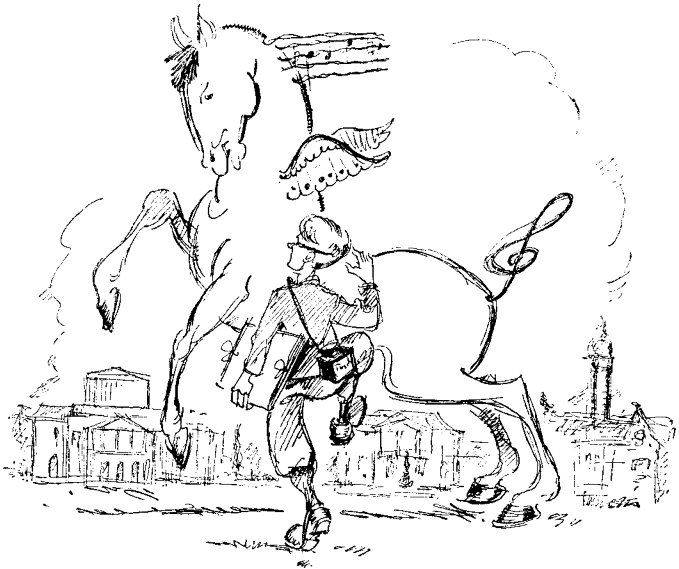
Warum spricht man von einer Häufung der Dissonanzen? Es gibt nur eine Dissonanz, und das ist die Sekunde, und zwar die kleine Sekunde mit allen ihren Versetzungen und Umkehrungen. Alle anderen sogenannten „Dissonanzen" sind nur einfache Varianten oder gar Über-Verdeutlichungen der Konsonanzen durch verschiedenerlei Verteilung ihrer primitivsten Obertöne. Aus diesen Gründen wird die Vermehrung der Dissonanzen in einem Akkord, ihre sogenannte Häufung, stets eine entsprechende Annäherung an eine Konsonanz ergeben. Hierin liegt der große Irrtum der modernen Musik. Mit der Vermehrung der dissonierenden Töne müssen sich die konsonierenden entsprechend vermehren. So ergibt z. B. ein Akkord von mehreren Sekunden tatsächlich schon eine konsonierende Wirkung. Beethoven hatte die höchste Dissonanzauswirkung bereits in der kleinen Sekunde erkannt, es fehlte ihm nur noch ihre Verdeutlichung durch die Instrumentation.

III.

Warum klagt man immer darüber, daß so wenig Tonwerke von Ewigkeitswert entstehen? War es vielleicht früher so, daß jedes Jahr mehrere oder immer auch nur ein solches Werk entstanden wäre? Nein, und es muß so sein. Auch macht es das Wertvolle gerade liebenswert, daß es selten ist. Glaubt man denn wirklich, daß es jemals wieder Musikgenies geben wird, die quantitativ soviel leisten wie Mozart, Haydn, Händel und Bach? Es wird sicher nie solche geben. Vielmehr wird, wenn eine qualitative Entwicklung überhaupt vor sich gehen soll, die Quantität immer abnehmen müssen, bis vielleicht ein Komponist durch das Schaffen nur eines Hauptwerkes als Lebensaufgabe zur ewigen Weltbedeutung gelangt? Kann man es doch als unumstößlichen Grundsatz aufstellen, daß die Zunahme der Quantität eine entsprechende Abnahme der Qualität bedingt und umgekehrt.

Leipziger Bilderbogen.

Von Otto Pleß, Markkleeberg.



Einstimmung.

Steig auf, mein Roß, mein Pegasus!
Der Fasching naht! Geh' her! Ich muß!
Gürt n i c h t mit Schwert mich, nur mit Leier!
(Zwee Requisiten sind zu deier!)
Her mit der Feder, schwarz und spitz!
Dein Rücken diene mir als Sitz!
Laß traben uns durch Leipzigs Auen,
in seine Musentempel schauen,
vermitteln der erstaunten Welt,
was a u f -, g e - oder m i ß - uns fällt.
Die Narrenkappe auf die Ohren!
Los geht's! Sonst geb' ich dir die Sporen!



Pädagogen-Sang.

Schulmeistern kann es stets nur nützen,
wenn sie mal vor dem Pulte schwitzen,
und sei es das des Dirigenten,
der teils mit Blicken, teils mit Händen
sie zwingt, auch einmal das zu bringen,
was unserm Ohr soll lieblich klingen.
Drum sehn wir hier, wie Herr Ramin
will Töne aus den Kehlen ziehn,
wie sie Rein-Trunk hervorgebracht,
daß uns das Herz im Leibe lacht.
Und schmunzelnd rühmt manch' alter Knab'
des Organisten Wunderstab.



Lob der „Schützen"-Freunde.

Gepriesen sei uns jener Tag,
der brachte F r i e d r i c h R a b e n s c h l a g,
den Madrigalgreis, jung an Jahren,
doch außerordentlich erfahren
in dem, was einer Kantorei
von Nutzen und ersprießlich sei.
Er lehrte seinen „Bund der Schützen"-
verehrer, was u n s sollte nützen,
und brachte, stets mit Schütz im Bunde,
uns jene wahre Feierstunde,
die uns ein S c h ü t z - F e s t ließ erstehen,
desgleichen wir noch nicht gesehen.



Etwas Besonderes.

(Bachfest mit ihm selbst.)

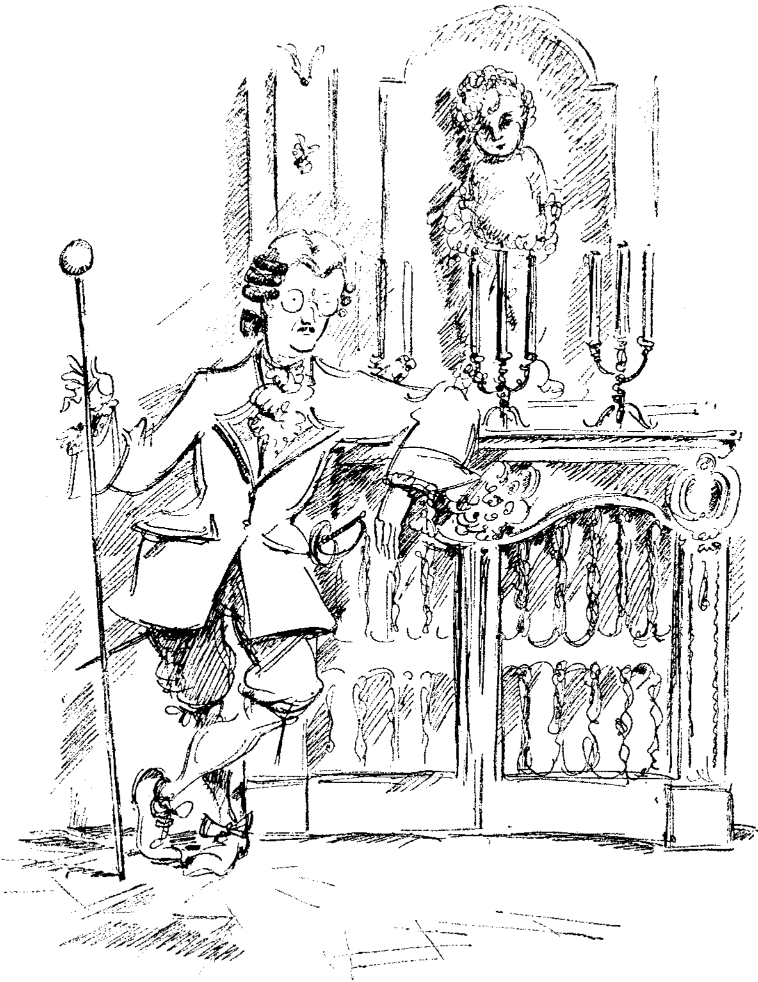
Jeder hat es wohl gelesen,
daß mit B a c h was los gewesen,
und daß Leipzig ausersehen,
dabei vorne an zu stehen.
Doch als Gipfel der Verehrung
ward uns eine Festbe – S c h e r i n g,
wo man Bach als Mensch und Vater
sah im Leipziger Theater,
wo dem „T h o m a s k a n t o r" viele
huldigten im heitern Spiele,
wo mit Singen und Getute
man ihm rückte auf die Bude.
Seht, das macht uns keiner nach:
unsern prächtgen O p p e n*-B a c h.

* von Oppen hieß der Darsteller Bachs.



Historisches.

Wie ist oft das Herz beschwert
einem Mann, der fachgelehrt,
wenn mit neuen Instrumenten
sie die alten Meister schänden.
Doch in Leipzigs Mauern regen
Kräfte sich zu deren Segen,
und es bringen Musensöhne
jetzt in ungeahnter Schöne
Haßler, Krebs und andere mehr
or'ginal uns zu Gehör.
Freudig fiedeln Hinz und Kulz (Druckfehler)
unter dem Professor Schultz,
der jetzt leitet, Heil! ihm drum,
das Collegium musicum.



Falschmeldung.

Ständig wächst die Zahl der Freunde
der NS-Kulturgemeinde,
die, vom Schloß-Hauptmann geführt,
immerfort sich emsig rührt,
dessen ganzes Trachten nur
gilt dem „Hause der Kultur".
Eins doch scheint mir übertrieben,
was man neulich fand geschrieben,
daß er, um nicht rauszufallen
aus dem Stil der würd'gen Hallen,
trägts Kleid der Entstehungszeit.
Das, glaub' ich, geht doch zu weit.



Vorschlag zur Güte.

Was Donnerstag beim Abendroth
sich immer meinen Blicken bot,
ist doch 'ne ungerechte Sache,
drum bring' ich's jetzt mal hier zur Sprache.
Warum, frag' ich, sitzt niemals vorn
der Krüger, der mit seinem Horn
uns oft im Tiefsten aufgerührt,
von Heinrich Teubig assistiert?
Nebst ihnen wünscht' ich Bartuzat,
daß er mal vorn sein Stühlchen hat.
Stellt endlich doch mal um den Chor
und bringt einmal die Hintern vor
und gebet ihnen erste Plätze,
damit ihr Anblick uns ergetze!
Was ruft ihr: „Kommt nicht in die Tüte!?"
Gott, 's ist ein Vorschlag nur zur Güte.



Kämpferische Musikpädagogik.

Mit eingelegtem Geigenbogen
umschleichen sich hier Pädagogen.
Der, der den Schlachtruf führt: „Hie Kon!"
ist der Professor D a v i s s o n.
„Hie Pädagogium der Musik!"
ruft Dr. H a n n e s M l y n a r c z y k.
Doch hat der Widerstreit das Gute,
daß beide jetzt mit wachem Mute
und eifrig immer darauf dringen,
nur Allerbestes noch zu bringen.
Und das geschieht zu Nutz und Frommen
der Schüler, die zu ihnen kommen.
So wird belebt zu ihrem Glück
die Pädagogik der Musik.



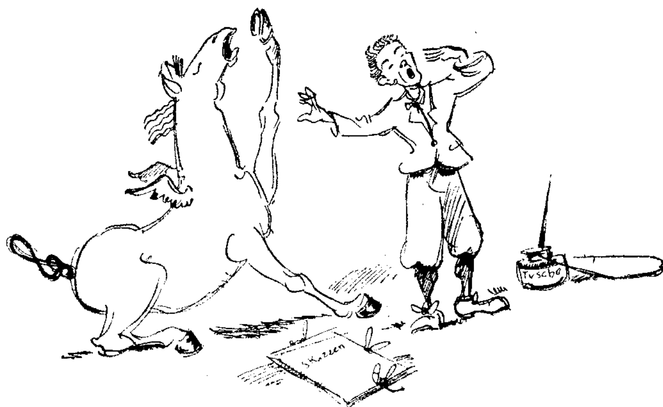
Verworrene Geschichten.

Im Opernhaus hat sich was zugetragen,
was schwer mir wird, euch itzo zu berichten.
O, glaubt es mir, es ist kaum auszusagen,
wie mich bekümmern alle die Geschichten.
Na, hört mal zu: Nacht war es in Venedig,
man kreuzt die Stimmen im verwegnen Strauß,
doch weil man lieber dann zum Schluß blieb ledig,
ward nur 'ne „Heirat wider Willen" draus.
Ja und was nun? Ich geb's euch unterm Siegel
des Schweigens, was jetzt wird getan,
ich glaube fest, der neue „Eulenspiegel"
ist dort im Hause der gegebne Mann.



Ausklang.

Nun sei bedankt, mein Flügeltier,
jetzt gönn' ich endlich Ruhe dir!
Zu Ende sei der Faschingsschmus!
Mir sin jetz miede! Darum Schluß!



Mozarts Himmelsurlaub.

Von Heinrich Franke-Bielau.

Eines Tages hat Mozart im Himmel Urlaub genommen
und iſt voller Neugier wieder zur Erde gekommen.
Natürlich iſt er gleich in die Oper gegangen,
zumal ſie mit berühmten Kräften ſeinen Figaro ſangen.

Die Ouvertüre ſpielten ſie, das mußt' er ſagen,
ſehr ſauber und in allem nach ſeinem Behagen.
Nur wie der Figaro mit der Suſanne geſungen,
das hat ihm nicht recht in die Ohren geklungen.

Auf einmal ſtutzt er: „Was iſt denn das?
Was machen die Sänger ſich da für 'nen Spaß?
das iſt ja, als ob'ſe und wenn'ſe
im Geflügelhof wären die Enten und Gänſe,"
So fragt er den Nachbar: „Können Sie das erklären?"

Der hub voller Würde gleich an zu belehren:
„Ja ſeh'n Sie, das iſt erſt die wahre Kunſt,
die verbindet die Arien, die alle ſunſt
zuſammenhangslos in der Oper rumſteh'n.
Das konnt' unſer Levy nicht mehr mit anſeh'n;
Hat geſchwind den Moment darum abgepaßt
und hat die Secco-Rezitativer verfaßt."

Seine Leut' haben's gehörig in der Zeitung beſchrieben
und haben die Sache dahin getrieben,
„daß der Mozart niſcht wär, wenn der Levy niſcht wär".
So machte ſein großes Geſchäftchen der,
was im Endeffekt für ihn die Hauptſache iſt,
da ſonſt alle Kunſt ihm triſt iſt und Miſt.
Unſerm Mozart hat's richtig den Atem verſchlagen,
kein Sterbenswörtchen vermocht' er zu ſagen.
Ganz ſprachlos iſt er von dannen gezogen
und eiligſt wieder gen Himmel geflogen;
hat verdattert ſich auf ſein Wölkchen geſetzt,
bis Beethoven fragte: „Was haſt' denn jetzt?
Sag's Wolfgangerl geſchwind, was iſt Dir paſſiert?"
Da hat er ſich endlich doch reſolviert
und hat ihm das Ganze vorlamentiert.

Unſern Ludwig packt darob Titanengroll.
Er brüllt durch den Himmel mit Donnergeroll:
„Das iſt doch die Höhe, das iſt wirklich toll!
Das Maß iſt und ich hab' die Naſe voll!"
Die Sammelpoſaune ergreift er im Grimme.
Durch den Himmel hallte die eherne Stimme.
Preſtiſſimo flattern bei dieſem Schalle
geflügelt herbei die Tonmeiſter alle.
Im Nu iſt das Plenum richtig verſammelt
der Himmelskammer; ſie ſitzen gerammelt.

Und Johann Sebaſtian als Präſident
fragt Ludwig, daß er die Gründe benennt,
weswegen er ſoeben mit ſolchem Raſen
zur Sitzung ſie hätte zuſammengeblaſen.

Und Ludwig beginnt ohne lang' Überlegen:
„Genoſſen in musica, Tonmeiſterkollegen!
Ich mußte berufen unſre Himmelskammer,
damit ſie höre den elenden Jammer,
wie Mozarts Opern man ſchaurig ſchimpfiert,
die er ſo herrlich hat einſt komponiert.
Weil die Sänger ſind meiſt ſehr ſchlechte Sprecher,
da kommen daher muſikal'ſche Verbrecher
und laſſen, den Fehler ſo zu verſchleiern,
Secco-Recitative herunter ſie leiern.
Drecko-Recitative müßten ſie heißen,
weil ſie Mozart die ganze Muſik zerſchmeißen.
Dabei haben die Kerle ſich gar nicht geniert,
haben unſern verehrten Präſidenten kopiert.
Die Himmelskammer der Komponiſten
muß dieſen Sauſtall con sforza ausmiſten.
Möcht Petrus mich bloß an die Blitze mal laſſen,
ich würd' ihnen gleich ein paar kräft'ge verpaſſen."

„Haben wir nicht in göttlichem Auftrag gehandelt,
in Klingen und Singen das alles verwandelt,
was je nur beweget die menſchliche Bruſt
ſei's ſchmerzlichſtes Leid, ſei's jubelnde Luſt,
Haben wir's nicht getan um Gottes willen,
um der Seelen Hunger und Durſt zu ſtillen?
Und da flickt, um die Taſchen mit Geld ſich zu füllen,
ſo ein Gott vergeſſenes verruchtes Schwein
in Mozarts Opern Drecko-Recitative hinein?"

„Ich frage die Kammer, kann man das tolerieren,
muß man nicht gleich ein Exempel ſtatuieren?
und unerbittlich dieſe Drecko-Recitativer
ausrotten wie eckliges Ungeziefer,
Drum möcht ich der Kammer hiermit vorſchlagen,
den Fall bei Gottvater ſelbſt vorzutragen."

Und wie er ſich fragend im Kreiſe umblickt,
hat jeder ſein Ja ihm zugenickt.
Und da er ſo feuerflammend noch ſtand,
drückt Präſident Bach ihm begüt'gend die Hand
und ſagt: „Ich werd' es Gottvater berichten,
Er wird es ſichten, Er wird es ſchlichten."

Beethoven und Mozart ſind dann gegangen
zu der Arbeit, die wieder ſie angefangen
in ihrer himmliſchen Sofaecke
mit der weichſten, wärmſten Wolkendecke;
und komponieren behaglich und heiter
an Cherubimschören wieder weiter.

Unordnung im Welttheater.

Von Kurt Heifer, Duisburg.

Wie ihr wißt, beſitzt Luzifer auf Grund ſeiner früheren Zugehörigkeit zu den engliſchen Heerſcharen auch heute noch gewiſſe Privilegien, als deren Bemerkenswerteſtes wohl allgemein die Erlaubnis angeſehen wird, mit Gottvater direkt verkehren zu dürfen und in ſeiner Gegenwart den Hut aufzubehalten.

Vor einiger Zeit nun, als Gottvater in ſeiner Eigenſchaft als Generalintendant des großen Welttheaters eine Regieſitzung einberufen hatte, um den Spielplan für die Zeit bis zur Uraufführung des „Jüngſten Gerichtes" feſtzulegen, erſchien auch Luzifer zu dieſer Sitzung. Nach dem Vortrag Gottvaters und nachdem alle Vorſtände des Theaters die üblichen — mehr oder minder ſachdienlichen — Bemerkungen zu den Vorſchlägen des Intendanten gemacht hatten, meldete ſich auch Luzifer zu Wort. Er betonte zunächſt, er ſpreche nicht pro domo, ſondern nur als Leiter und im Intereſſe des ihm unterſtellten Reſſorts. (Eine an ſich ſchon immer wirkſame Einleitung, die er jedoch noch durch die noble Geſte unterſtützte, ſeine Kopfbedeckung abzunehmen und beſcheiden unter ſeinen Stuhl zu legen.) Er fuhr dann fort — nicht ohne ſich vergewiſſert zu haben, daß der Verzicht auf eines ſeiner Privilegien auf den Intendanten einen guten Eindruck gemacht hatte — er müſſe bezüglich der Mitwirkung ſeines Enſembles bei der Uraufführung die größten Bedenken hegen, wenn die Vorſchläge, die er machen werde, nicht angenommen würden. „Wie Ihnen bekannt iſt" — ſein Blick ſtreifte die Verſammelten und blieb dann bei Gottvater haften — „beſtehen noch mit allen meinen Mitgliedern die alten Verträge des früheren Intendanten Zeus, die wir heute als außerordentlich unſozial und ungerecht empfinden müſſen. Keiner meiner Soliſten und Mitarbeiter erfreut ſich auch nur eines einzigen Urlaubstages im Jahre, und die Erſchöpfung iſt allgemein ſo groß, daß Schlimmſtes zu befürchten iſt. Ich kann ſchon heute ſagen, um gleich Namen zu nennen, daß zum Beiſpiel Herr Korrepetitor Siſyphus, der mit jedem neuen Tenor alle Einſtudierungsarbeiten immer wieder von vorne beginnen muß, oder Herr Oberſpielleiter Tantalus, dem es ſtets verſagt bleibt, zu erreichen, was er ſich wünſcht — daß dieſe beiden Herren ohne Erholungsurlaub beſtimmt nicht bis zur Uraufführung des Feſtſpiels durchhalten können. Von den Solomitgliedern, dem Chor und techniſchen Perſonal zunächſt ganz zu ſchweigen! Ich bitte dringend", ſchloß Luzifer, „um eine Reviſion der alten Verträge und eine Entlaſtung des Perſonals, hauptſächlich aber um Urlaub für die am meiſten überbürdeten Mitglieder!" Mit raffiniert betonter Schlichtheit ſetzte er ſich wieder auf ſeinen Stuhl, holte den Hut hervor, ſtülpte ihn auf und ſah Gottvater etwas herausfordernd an, wobei er durch ungemein geſchickte und unauffällige Bewegung des Kopfes die große Hahnenfeder auf ſeinem Käppchen in drohend ſchaukelnde Bewegung ſetzte.

Gottvater, deſſen Gemüt ſich dieſe Bewegung mitteilte, ſah ſich nun in einer argen Beklemmung: nie und nimmer konnte er im „Jüngſten Gericht" auf die Mitwirkung der „Chöre der Verdammten" verzichten. Hatte er doch eigens für deren Auftritte neue Verſenkungen, Donnermaſchinen und Dampfleitungsrohre anlegen laſſen, deren enorme Koſten in der letzten Etatsſitzung nicht gerade angenehm aufgefallen waren. Kurz entſchloſſen ſagte er daher Luzifer die Erfüllung ſeiner Wünſche zu. Ja, er ging ſogar ſo weit, ihm vor allen Kollegen ſeinen Dank dafür auszuſprechen, daß er in ſo ſelten aufmerkſamer Weiſe die Inſzenierung des Intendanten vor Gefahren zu ſchützen trachte.

Ihr könnt euch denken, welcher Jubel in der Unterwelt ausbrach, als Luzifer mit den Urlaubsbewilligungen bei den Seinen erſchien. Kaum daß ſich nach der letzten Vorſtellung die Soliſten abgeſchminkt hatten, ſtürzte das geſamte Perſonal aus dem Bau und fuhr zur Erde um den Urlaub vom Alltag anzutreten. Indeſſen wurde ſchon nach wenigen Tagen klar, welch teufliſchen Plan Luzifer mit der Beurlaubung verfolgt hatte. (Oder glaubtet ihr, daß er wirklich nur daran dachte, die Feſtaufführung zu retten, wo ſein Vertrag gerade nach dieſer Aufführung ablaufen ſollte?) Am dritten Tage ihres Erholungsurlaubs begannen nämlich die meiſten ſchon, ſich auf Erden hölliſch zu langweilen. Man überlegte allenthalben, was man tun könne, um ſich die Zeit bis zum Ablauf des Urlaubs zu vertreiben?! Spielen konnten ſie alle,

die Stücke waren den meisten bekannt, die Theateratmosphäre war der gewohnten nicht unähnlich — kurz und gut: nach acht Tagen saßen die sämtlichen Insassen der Hölle im Engagement an allen Theatern der Welt.

Was zu jener Zeit allein in Deutschland passierte, spottet jeder Beschreibung! Nur in wenigen Fällen hat sich später überhaupt nachweisen lassen können, daß teuflische Geister ihre Hände bei den überall verdrehten und auf den Kopf gestellten Aufführungen „im Spiel" hatten. Und während sich jene höllisch freuten, war das Leiden der Unschuldigen riesengroß. Intrigenpolitik, bisher an den Theatern völlig unbekannt, griff fürchterlich um sich und Intendantenkrisen waren an der Tagesordnung. Fast kein Stück konnte mehr normal zu Ende geführt werden. Überall besorgten die neuen Spielleiter eigene Bearbeitungen der bekannten Werke, bei denen sie in keiner Weise ihren wahren Gefühlen Zwang auferlegten. In Bayreuth zum Beispiel, wohin ein Höllengeist als Tenor und Spielleiter verpflichtet war, mußte im letzten Akt des „Tannhäuser" nach der Erscheinung der Venus der Vorhang fallen, weil der Tenor nicht zu bewegen war, zu Elisabeth zurückzukehren. Er behauptete, der ganze „Erlösungszauber" sei Unsinn, den er nicht mitmache. Ein anderer Geist war an ein Staatstheater als Opernregisseur verpflichtet worden. Dort inszenierte er den „Freischütz" so realistisch, daß den alten Opernsänger, der den Kaspar sang, in der Wolfsschlucht vor Schreck der Schlag rührte und die Freikugeln ungegossen blieben. In einem berühmten Schauspielhause, das zu den Goethe-Festspielen den „Faust" neueinstudierte, weigerte sich der Darsteller des Faust mitten in der Aufführung, mit dem neuengagierten Mephisto zusammen aufzutreten, da dessen naturalistische Darstellungsart unerträglich sei. Man könne in seiner Gegenwart nicht die von Goethe und der Regie vorgeschriebenen Wege einhalten! An einer mittleren Provinzbühne brach sogar ein fürchterliches Feuer aus, als in einer „Fra Diavolo"-Aufführung der neue Hauptdarsteller den Kulissen zu nahe kam. ...

Einen geistvolleren Scherz leistete sich jedoch Don Juan, der schon lange auf eine Gelegenheit wartete, sich an Beethoven rächen zu können. (Ihr wißt ja, daß Beethoven einmal geringschätzig von ihm gesprochen hatte ...?) Er fuhr nach M.... ins Opernhaus, stellte sich dort unverschämterweise als Heldentenor vor und wurde auch — man denke! — prompt engagiert. Schon am ersten Tage sang er — den Florestan im „Fidelio"! Anderntags konnte man in der Lokalpresse lesen, daß man das Hohelied der Gattenliebe und -treue noch nie so herrlich und überzeugend gehört habe, wie an diesem Abend. Die Intendanz entschloß sich sofort, den Erfolg auszunutzen und eine Wiederholung für den nächsten Abend anzusetzen. Doch zur allgemeinen Überraschung erschienen weder der neue Florestan noch Leonore. Denn gleich nach der ersten Vorstellung hatte Don Juan die Sängerin ver- und entführt: beide waren aus M.... verschwunden und sind seither dort nicht wieder gesehen worden. (Seit dieser Zeit besetzt man übrigens an allen Theatern die Partie der Leonore nur noch mit Sängerinnen, die gegen Don Juans Entführungskünste gefeit sind.)

Ich sehe an euren Gesichtern, daß ihr mir nicht glaubt. Don Giovanni hat es mir selbst erzählt, als ich ihn jüngst in der Hölle besuchte.

Auch das glaubt ihr mir nicht?

Wißt ihr nicht, daß dem Opernkritiker jederzeit die Hölle offensteht?

Der Herr Generalmusikdirektor träumt ...

Phantasie über ein — leider — gegebenes Thema.

Von Wilhelm Zentner, München.

Mit seiner mächtigen Schlußfanfare war soeben der letzte Satz der Jupiter-Sinfonie zu Ende geklungen. Einer Sekunde Bruchteil lang beherrschte noch atemloses Schweigen das Haus, dann aber trommelten, indes die Hände der Klatscher zu Schnellfeuerbatterien verwandelt schienen, die Donner ungestümsten Beifalls los. Gleichsam unter dem Schutze dieser Feuerwalze schob sich der Vortrupp der heißspornigsten Enthusiasten zum Podium vor, um dort, in möglichster Nähe des Gefeierten, des Generalmusikdirektors Fritz Allewetter, die begehrten Vorzugsplätze zu erobern. Unartikulierte Begeisterungslaute gurgelten zu dem unablässig sich

Verneigenden empor, Feuerkugeln begeiſterungsentzündeter Blicke ſchleuderten ſich ihm entgegen, und ein den Boden erſchütterndes Trampeln und Stampfen hämmerte Gewähr, daß in dem allgemeinen Taumel nicht bloß Köpfe und Hände, ſondern gleichermaßen auch Beine und Füße aus dem Gleichgewicht geraten waren.

Nach zahlloſen Verbeugungen endlich in der Stille des Künſtlerzimmers angelangt, fragte Fritz Allewetter, indes er das völlig durchweichte Hemd mit einem neuen vertauſchte, den grauköpfigen Orcheſterdiener Lobeſam: „Na, Alterchen, waren das Tempi? Hat er richtig geflutſcht und geflitzt, dieſer Schlußſatz!?"

„Und ob, Herr Generalmuſikdirektor!" meinte Lobeſam. „Sie wiſſen doch, daß ich, ſeit ich hier im Amt bin, die Dauer der einzelnen Sätze mit der Uhr in der Hand verfolge. Das gibt im Lauf der Jahrzehnte ein ganz artiges Regiſter. Aber das heute — Rekord ſage ich Ihnen! Wird ſobald keiner brechen, Herr Generalmuſikdirektor!"

„Ja, ja," ſchmunzelte der Stabgewaltige, „das muß mir ſogar die alles beſſerwiſſende Preſſe laſſen, Fritz Allewetters Tempi ſind Klaſſe! Große Klaſſe übrigens auch der Beifall, wollte mir ſcheinen. Fanden Sie nicht auch, Lobeſam?"

„Da kann ich gleichfalls nur ſagen, Rekord!" beſtätigte gefliſſentlich der Alte. „Dreiundzwanzig Hervorrufe! Mag aber auch ſein, daß ich mich verzählt habe, und die zwei Dutzend voll geworden ſind!"

Allewetter hatte den Umzug vollendet, und der Diener half dem Orcheſtergewaltigen gerade in den Pelzmantel.

„Hat meine Frau etwas hinterlaſſen?" forſchte er beim Entſchreiten.

„Frau Gemahlin und die befreundeten Herrſchaften erwarten den Herrn Generalmuſikdirektor wie immer in der Hollandia-Bar."

Als Fritz Allewetter die Schwelle des Lokals überſchritt, brandete ihm abermals eine Beifallswoge entgegen, von deren Strudel Gäſte, Tanzkapelle, Geſchäftsführer und Bedienung mitgeriſſen waren. An der Spitze der ihm Entgegenſtürmenden befand ſich Präſident Burſtedt, ſeit der Schulbank, die ſie ſelbander durchgewuchtet, ein überzeugter Bewunderer von Allewetters Genie, um dem Ankömmling mit dem Vorrecht des alten Freundes als erſter ſeine Entzückung entgegenzuſprudeln: „Fritze, Menſch und führender Zeitgenoſſe, einfach großartig, phänomenal, feenhaft, planetar!"

Frau Fanny Burſtedt machte endlich den Gefeierten mit zarter Gewalt aus der Umhalſung durch ihren temperamentvollen Gatten frei und meinte, indem ſie den Generalmuſikdirektor zur lauſchigen Stammecke geleitete, wo der blumengeſchmückte Tiſch mit verheißungsvollen Gedecken lockte, voll bezaubernden Lächelns: „Meiſter, Sie haben uns heute abend ſo verſchwenderiſch mit dem Himmelsmanna der Kunſt erquickt, daß Ihnen irdiſche Speiſe nicht länger vorenthalten werden ſoll!"

„Sehr liebenswürdig, denn ich habe wirklich einen Rieſenhunger!" erwiderte im Niederſitzen Allewetter, winkte dem Ober und beſtellte für's erſte einen Rehrücken mit Preiſelbeeren.

Und wie der große Künſtler über das lecker bereitete Gericht, fielen jetzt die Freunde über ihn und ſeine Konzertleiſtung her, die alles Dageweſene in den Schatten geſtellt habe. Die Summe des Lobes erhielt jedoch ſeine Geſtaltung der Jupiter-Sinfonie und hiervon wiederum der letzte Satz den rauſchendſten Lorbeer.

„Ein Endſpurt," ſchwärmte der eine, „glauben Sie mir, Meiſter, ich habe dabei gefiebert wie in den letzten Minuten des Sechstagerennens!"

„Verdammt nochmal," fiel der zweite ein, „das heiß' ich den Motor auf Tourenzahl bringen! Ordentlich ſchwindelig iſt mir dabei geworden!"

„Alter Knabe, heute haſt du dich ſelbſt überrundet!" rief Burſtedt.

„Allerdings," beſtätigte Allewetter, „denn der Orcheſterdiener Lobeſam, den ich als naiven Kenner achte, hat mir Ähnliches geſagt. Hat geradezu von einem Rekord geſprochen!"

Bei dieſen Worten fiel des Sprechers Blick auf ſeine ſchöne Frau Elmire, die, ſchweigſam in eine Sophaecke gelehnt, bisher am lebhaften Geſpräche nicht teilgenommen hatte.

„Na, und was meinſt du, mein Kind, zu meiner Jupiterſinfonie?"

Frau Elmire ſchien aus einer Geiſtesabweſenheit zu erwachen:

„Jupiterſinfonie!? Iſt denn von ihr die Rede?"

„Von nichts anderem ſeit einer guten Viertelſtunde!"

„Ach ſo, dann entſchuldige, Fritz," bat die Frau unter ſchalkhaftem Augenblitzen, „aber da ich nichts hörte als von Motor, Überrundung, Tourenzahl, Endſpurt und dergleichen, bildete ich mir ein, es ſei von einem ſportlichen Ereignis, offenbar von einem Autorennen die Rede!"

Der Generalmuſikdirektor runzelte die Brauen. Suchte ſofort dem Geſpräch eine andere Wendung zu geben. „Einen Schinken in Burgunder", rief er dem vorüberhuſchenden Kellner zu.

„Aber Männe," ſorgte ſich Frau Elmire, „iß mir nicht ſoviel und gar ſo Fettes am ſpäten Abend; gewiß, Du wirſt in der Nacht wieder deine leidigen Magenbeſchwerden bekommen!"

Allewetters Miene kündete Gewitternähe. „Ich weiß, du mißgönnſt mir eben alles, meine Tempi ebenſo wie meinen Appetit!"

Beſſer, ich ſchweige, dachte Frau Elmire, und ſo kam denn auch kein Wort über ihre Lippen, als ihr Gemahl ſeine Mahlzeit mit einer Haſelnußcreme ſowie einer Käſeplatte beſchloß.

Erſt ſpäter, als das Ehepaar bereits zur Heimfahrt im Mercedes ſaß, ſuchte Elmire in behutſamen Fragen die Stimmung des Gemahls zu ertaſten. „Noch immer mißgelaunt, mein Beſter?"

„Oh, ganz und gar nicht," verſetzte der Mann am Steuer. „Ich habe lediglich deine Worte und zudem den Ton, in dem ſie vorgebracht wurden, einigermaßen befremdlich gefunden, überdies in einer Geſellſchaft von Freunden, die von meiner Leiſtung reſtlos begeiſtert waren. Aber dem iſt wohl ſo: die einem am nächſten ſtehen oder doch ſtehen ſollten, verſtehen unſereins oft am wenigſten!"

Frau Elmire, die bis dahin die Geſchichte am liebſten in ſcherzhaftem Geplauder aus der Welt geſchafft hätte, ſah ſich plötzlich zu einer Änderung der Tonart veranlaßt. Ernſter als es urſprünglich ihre Abſicht geweſen, fuhr ſie deshalb fort: „Offengeſtanden, Fritz, in dieſem einen Punkte verſtehe ich dich wirklich nicht, und das iſt deine — verzeih! — entſetzliche Neigung, ſämtliche Schlußſätze zu verhetzen. Schließlich haben die Komponiſten ihre Tempovorſchriften nicht ins Blaue hinein gegeben. Ihr Wille müßte dem Dirigenten doch Gebot ſein. Mozart zum Beiſpiel . . ."

„. . Mozart zum Beiſpiel," unterbrach Allewetter ungeduldig ſeine Gattin, „Mozart wäre an unſerer Stelle hübſch zu Fuße heimgepilgert, meinetwegen hätt' er ſich auch in der Tragchaiſ' transportieren oder von einem Fiaker aufladen laſſen! Wir jedoch, mein Schatz, ſitzen in unſerem Mercedes, Kinder unſerer Zeit, unſeres Lebensgefühls, unſeres Tempos! Vergiß nie, wir leben in einer Epoche der geſteigerten Geſchwindigkeiten, des Motors, des Propellers, der Turbine! Verdammt nochmal, das färbt ab, ſpringt über! Und der Tor, der ſich ausſchließt, fällt zurück im Rennen, um ſchließlich hinter der Flagge zu enden!"

Frau Elmire verzichtete, zumal man bereits die häuslichen Penaten erreicht hatte, auf eine Erwiderung und dachte nur: „Gott ſei Dank, wenn er ſo lebhaft redet, hat er wenigſtens keine Magenbeſchwerden, was nach ſo ausgiebigem Nachtmahl ernſtlich zu befürchten war!"

Deswegen ſah die Gute auch davon ab, ihren Gemahl vor dem Schlafengehen noch zur fürſorglichen Einnahme einer Priſe Natron zu ermuntern.

Raſch glitt der Generalmuſikdirektor, in dem Bewußtſein, einen großen Abend hinter ſich und die ſüße Ruhe vollauf verdient zu haben, in des Morpheus ausgebreitete Arme. Allewetters regelmäßig ruhige Atemzüge ſangen bald auch Frau Elmire, die jetzt vollends beruhigt war, das Schlummerlied.

Aber was bedeutete denn das? Plötzlich hörte ſich der Schlafende vom Gedröhn einer poſaunenhaft ſchmetternden Stimme aufgeſchreckt, und es blieb kein Zweifel, dieſe Stimme donnerte Fritz Allewetters Namen durch das Weltall. Die Trompete des Gerichts, durchzuckte es ſeine in ſtarke Erregung geratenden Sinne.

Und ſchon fühlte ſich der Kapellmeiſter ſchwarmweiſe von unzähligen rätſelhaften Weſen, die ihm fremd und zugleich wieder ſeltſam bekannt vorkamen, umwimmelt wie die Käferlarve im Ameiſenhaufen. An ein Auskneifen war nicht mehr zu denken.

Abermals erdröhnte die Poſaunenſtimme: „Ihr habt den Generalmuſikdirektor Fritz Alle-

wetter vor mein Tribunal, wider dessen Spruch keinerlei Berufung besteht, gebracht; wohlan, wessen beschuldigt man ihn?"

Ein unbeschreibliches Geschwirr von Stimmen, dagegen der Beifall nach dem Konzert wie ein Säuseln im Myrthenbaum anmuten mußte, erhob sich. Mit Schaudern bemerkte Allewetter, daß es kaum ein Vergehen gab, dessen ihn die maßlos aufgebrachten Wesen nicht geziehen hätten.

„Tritt du zunächst vor!" herrschte das Donnerwort des Unsichtbaren ein unscheinbares Geschöpfchen an, das sich bis jetzt scheu im Hintergrunde gehalten hatte. „Sprich ohne Scheu!"

„Ach," wisperte das kleine Ding, von dessen einer Seite ein zartes Flügelchen kläglich niederhing, „wie ihr seht, bin ich nur eine kleine harmlose Achtelsnote, und die Lebensdauer einer Eintagsfliege bedeutet Ewigkeit gegen die meine. Aber trotzdem hat dieser Mann das kärgliche Restchen Daseinsrecht, das die Güte eines großen Schöpfers mir zugemessen, auf das Schändlichste verkürzt, mein wohlberechtigt Achtelteil auf ein kümmerliches Sechszehntel verknappt! Meine Anklage lautet auf Diebstahl!"

„Nur nicht so zaghaft, mein Kind," schnaubte jetzt eine vor Entrüstung am ganzen rundlichen Körper zitternde Dame, „das Wort Diebstahl erschöpft die Schwere dieser Schandtat keineswegs. Aus uns ganzen Noten, den wohlhäbigsten Bürgern im ganzen Notenstaate, hat der Schuft gar halbe zu machen sich vermessen; dafür gibt es nur eine Bezeichnung: Raub, schweren, unter Gewaltanwendung erfolgten Raub!"

„Lassen Sie mich endlich auch zu Worte kommen," keuchte ein sonderbarer Gesell, der sich balkengerade in die Gegend pflanzte, „denn wer weiß, wie lange mir die Gunst der Sprache vergönnt ist! Wir Pausen sind ja bekanntlich stumm, aber was dieser Mensch an uns getan hat, löst die gefesselten Zungenbänder, löst sie zu einem einzigen Schrei der Empörung! Einfach unterschlagen, abgewürgt, überautelt hat uns dieser Allewetter! Das ist Mord, gemeiner Meuchelmord sozusagen!"

„Es ist mehr noch als das," ließ sich in steinerner Ruhe die Stimme des Unsichtbaren vernehmen, „es ist das schwerwiegendste, unverzeihlichste aller Verbrechen, es ist die Sünde wider den Geist! Straferschwerend tritt überdies hinzu, daß der Generalmusikdirektor Fritz Allewetter diese Sünde aus selbstischem, gefallsüchtigem Ehrgeiz, in der Gier nach eitlem, schaumschlägerischem Tagesruhm begangen hat; derenthalben treffe ihn also die Pönung an Leib und Leben, Folterqual und schmählicher Tod!"

Der Verurteilte wollte aufstöhnen über den unabwendbar scheinenden Spruch, aber schon überschrillte das Triumphgeheul der Widersacher seinen Angstschrei. „Vergeltet Gleiches mit Gleichem!" gellte es in schauererregendem Chorus, „keine Gnade, kein falsches Mitleid dem unbarmherzigen Tempoverhetzer, Pausenzerfetzer, Notenverletzer!"

„Schlagt mich als Haken in die Wand," forderte in wilder Aufwallung der Baßschlüssel, „und knüpft ihn daran auf, den Hallunken!"

„Und mich laßt der Strick sein, der schlangengleich sich ihm um den Hals ringle," wonnekreischte ein Violinschlüssel, „und besorgt nicht, daß ich ihm sein Ende erleichtere, diesem Musikgangster! Denn daß er uns Notenvolk versudelt und verhudelt, das möchte vielleicht noch hingehen, daß er aber den Meister, unseren unsterblichen Mozart, um schnöder Eigensucht willen verschandelt, dafür büße er mit dem Leben, für ewige Zeiten ein warnendes Beispiel!"

Unfähig zu widerstreben fühlte sich Allewetter zur Höhe des Galgens erhoben und nun — ein Fall in Abgrundtiefen. Das ist das Ende, dachte er unter peinigendem Gliederschmerz.

Erschreckt drehte Frau Elmire den Knipser ihres Nachttischlämpchens. Welch ein Anblick! Ihr Gatte war aus dem Bett gepurzelt und starrte sie mit entgeisterten, vom schrecklichen Traumgesicht noch umnebelten Augen an!

„Aber Fritz," lieh sie endlich ihrem Entsetzen Worte, „habe ich dir nicht gleich gesagt, du solltest am späten Abend nicht mehr so viel essen! Rehrücken, Schinken in Burgunder, Haselnußcreme und eine Käseplatte . . . ich habe es kommen sehen!"

„Nein, nein, was mir geschah, das konntest du unmöglich kommen sehen. Das reichliche

Nachtmahl — daran lag es nicht. Ich habe ſchwerere Sünde begangen. Wie rief doch die Donnerſtimme? — Die Sünde wider den Geiſt!"

Elmirens Miene heiterte ſich auf: „Aha, der Herr Generalmuſikdirektor haben geträumt?"

„Jawohl geträumt, aber im Traume erſt ſind mir die Augen aufgegangen . . ."

„Die Augen aufgegangen — worüber denn?"

„Daß ein Sinfonieſatz kein Autorennen iſt, mein Schatz. Und daß das überhaupt Unſinn iſt — mit dem Tempo der Zeit! Du haſt geſtern abend völlig recht gehabt!"

Elmire ſtrahlte. „Gott ſei Dank," rief ſie aus, „jetzt habe ich endlich, was jede Frau ſich erſehnt!"

„Nun, was denn?" forſchte Allewetter, indem er ſich langſam mit Hilfe ihrer Hand vom tiefen Falle erhob.

„Einen volkommenen Mann!" ſagte die Frau Generalmuſikdirektor und drückte einen herzhaften Kuß auf das verdutzte Geſicht ihres Gatten.

Muſikaliſches Kurioſitätenkabinett.

Ein faſtnachtlich Wortgeklingel.

Von Fritz Dresdener aus Müllershauſen.

Aus dem Alten Teſtament ſind ins deutſche Muſikleben übergegangen: der Stammvater _Adam_[1], der Erzengel _Raphael_*, König _David_* und der Prophet _Dannehl_*. Die Apoſtel _Peters_[2], _Peterſen_* und _Philippi_[3], ſowie der ungläubige _Thomas_* und der Märtyrer _Stephani_[4] vertreten das Neue Teſtament. Für das Seelenheil ſorgen ein _Papſt_†, mehrere _Biſchoff_*, ein _Meßner_*, der _Kirchner_* und der fromme Liederſänger _Paul Gerhardt_[5]. Aus der Geſchichte begegnen uns der Heerführer _Baſilides_[6], _Ludwig_[7] der Fromme, Landgraf _Herrmann_*, der Entdecker _Collum_ — bus, der große Dichter _Jöde_* und — — Karl _Marx_*.

Mit Ausnahme des _Schweitzer_[9], einiger _Unger_[10], des _Böhme_[11], einer Dame aus _Linz_[12] und eines Herrn _van Kempen_[13] ſtammt alles aus Deutſchland, wie die Namen _Sachs_[14], _Franck_[15], _Heſſe_[16] und _Bayer_* beweiſen. Der _Dolmetſch_[17] und der _Zöllner_* haben alſo wenig zu tun. Bei _Furtwängler_†, _Lechthaler_*, _Franckenſtein_*, _Brehme_*, _Waltershauſen_* und den beiden _Mauersberger_[18] iſt der Geburtsort erſichtlich.

Landwirtſchaftliche Gegenden ſind das _Quiſtorp_[19], das _Elmendorff_† und das _Geilsdorf_[20], Die beiden _Pembaur_* und der _Kallmeyer_[21] ſind auf dem _Mayerhoff_* und dem _Landshoff_* tätig. Einige _Müller_[22], darunter der _Teichmüller_[23], helfen das _Backhaus_[24] füllen. _Bachmann_[25] und _Pfitzner_[26] wohnen am _Weisbach_†. Den Verkehr über den _Kutzſchbach_† vermittelt ein _Fährmann_[27].

_Weingartner_*, _Gerſtner_* und _Gerſtberger_* ſtellen Flüſſigkeiten her, wozu ſie den _Büttner_* und einen ſich _Domgraf_ nennenden _Faßbaender_[28] und den _Böttcher_* brauchen. _Giesbert_[29] und _Gieſeking_[24] füllen manches _Glaß_*. Wer ſich dem _Trunk_* ergibt, tut dies bei dem vom _Speckner_[30] bereiteten _Kloſe_* und bei _Laber_† mit _Egelkraut_†. Er würzt es mit _Senff_. _Thieß_[31] ſchmeckt _Pracht_*-voll.

* Komponiſten — † Dirigenten.

[1] Franz A., Leiter des NS-Reichsorcheſters; ſ. Faſchingsheft 1934 der ZFM! — [2] Verlag P. — [3] Maria Ph., Altiſtin. — [4] Muſikgelehrter. — [5] Orgelmeiſter. — [6] Maria B., Sängerin. — [7] Chormeiſter. — [8] Herbert C., Organiſt an der Kreuzkirche in Dresden. — [9] Albert Sch., Bachforſcher. — [10] Muſikgelehrte. — [11] Dirigent der Sächſiſchen Staatskapelle. — [12] Marta L., Geigerin. — [13] Dirigent der Dresdener Philharmonie. — [14] Muſikgelehrter. — [15] Hans Fr., Dichter, u. a. Verfaſſer der Bachnovelle „Pilgerfahrt nach Lübeck". — [16] Verleger. — [17] Vorkämpfer für die Wiedererweckung alter Inſtrumente. — [18] Beide M. ſtammen tatſächlich aus Mauersberg! — [19] Anni Q., Leipziger Nachtigall, wohnt in der Stieglitzſtr. — [20] Kirchenmuſiker in Chemnitz. — [21] Verleger. — [22] Ein Träger dieſes echt deutſchen Namens hat ein Heldenrequiem geſchaffen, ein anderer iſt Verfaſſer einer Cembaloſchule und von heiteren Beiträgen in der ZFM. — [23] Klavierlehrer. — [24] und [25] Pianiſten. — [26] ein durch und durch deutſcher Meiſter. — [27] Orgelmeiſter. — [28] D.-F., Sänger. — [29] Verdient um die Blockflöte und Sackpfeife. — [30] Einſt Anni, jetzt Barbara Sp., Cembaliſtin. — [31] Emmi S.-Th., Altiſtin. — [32] Frida Kw.-H., Pianiſtin. — [33] Julia M., Cembaliſtin. — [34] Chriſtian

Fiedler† und *Pfeiffer** ſpielen zum Tanze auf, nehmen den *Hodapp*[32] und erhalten einen *Schillings**, manche *Menz*[33] und ab und zu einen *Döbereiner*[34].

Weitere Handwerker ſind der *Schneider*[35] mit der *Schering*[36], *Schumann*†, *Schuricht*† und *Lederer**, ein *Maler**, ein *Striegler*†, ein *Seiffert*[37], *Fellerer*[72] und *Gerber**, ſowie *Weber** *Schäfer**, *Wetzler**, *Winkler*[38] und einige *Fiſcher*[39]. *Reutter** und *Diſtler** machen mit dem *Scheinpflug*† Gegenden urbar, die bisher *Niemann*[40] betreten hat. *Erdmann*[41] und *Lehmann*[42] bearbeiten den *Bode*[43] am *Rehberg*[44]. Wenn nicht der *Hagel*† alles zerſchlägt, kann dort manche *Blume*[45], etwas *Buſch*† und nicht bloß ein *Knappertsbuſch*†, ſondern auch ein *Hobohm*[46] gedeihen.

Steinitzer[47] und *Stadelmann*[48] bürden ihre Laſten dem *Trägner*[49] auf, der ſie mit *Leichtentritt*[50] ſeiner *Zehlein** befördert.

Aus dem *Schacht** am *Braunfels** gewinnen *Grabner** und *Steingräber*[51] *Stein*† und *Bechſtein*[52].

Anſchütz† und *Eibenſchütz*† gehen mit der *Armbruſt*† aus, um einen *Auer**, *Wolff*[53], *Stier*[54] oder *Haas** zu erlegen. Bringen ſie *Hindemith*[55], ſo bleiben dieſe *Buſchkötter*† faſt an jeder *Hausegger** oder *Honegger** ſtehen. Bisweilen erwiſchen ſie nicht einmal eine *Muck*†.

Kempff[56] und *Kulenkampff*[57] beſteigen, mit einem *Pfohl*[72] verſehen, die *Schachleiter*[58] auf der *Schanz*[59] und ſind auf der *Lauer*[60].

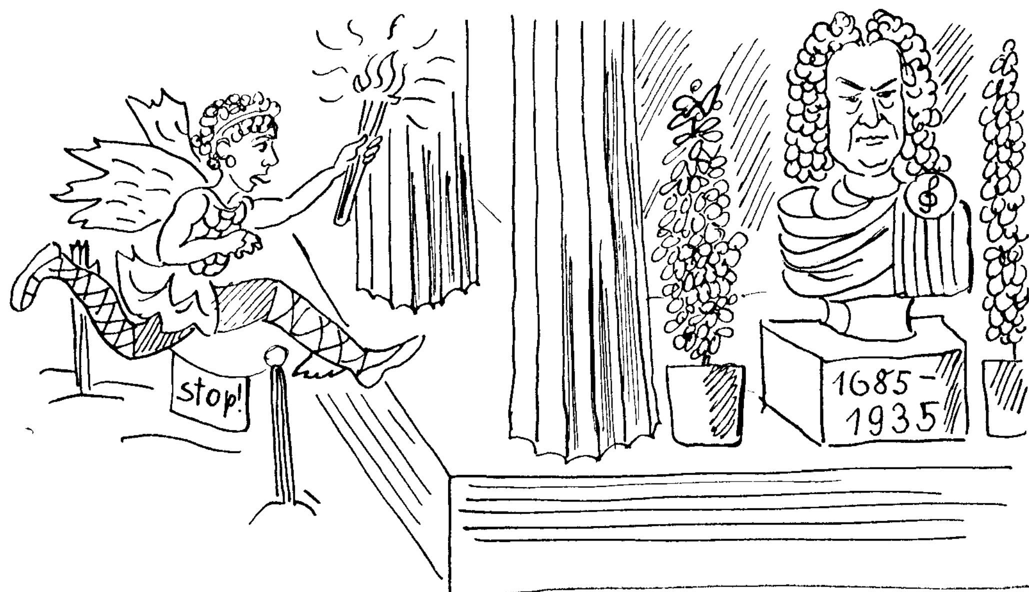
Der *Kittel*[61] vom *Altmann*[62] wird zum Schutz gegen die *Coleſſa*[63]-le Kälte mit *Grümmer*[64] verbrämt. Die Jugend iſt durch ein *Kienzl**, einen *Knab*[65], den *Boſe*[66] und den *Boſſe*[67] vertreten. Dieſe Burſchen betätigen ſich, wenn bereits *Lamond*[58] ſcheint, im *Abendroth*† als *Bärenreiter*[68], balancieren auf dem *Pfannſtiehl*[69] ein Stück *Raucheiſen*[70] und ſcheren ſich keinen *Taut*[71], ob ſie vom *Stege*[72] fallen. Sie ziehen kein *Sauer*[73] Geſicht, ſondern haben dem *Haſſe*[74] abgeſchworen. Da keiner ein *Gmeiner*[75] Kerl, hat der *Löbmann*[76] viel Gutes zu ſagen. Den *Prüfer** und *Richter*[77] brauchten ſie nicht.

Die weibliche Jugend iſt *Schick*[78] und *Hübſch*[73], ſowie *Feurich*[79].

Hat der *Nef*[80] ſein *Erb*[81] durchgebracht, ſo kommt er in die *Klemm*[82]. Ruft ihn jemand: „Kimm *Ramin*[83] *Junk*[84]!", dann antwortet er: „*Pringsheim*† und leg dich *Heitmann*[85] in *de Falla*[86]! Ich *Fahrni*[87], ich kann's *Anſorge** *Therſtappen**, wenn ich *Trapp** laufe!"

Von beſonderem *Reitz*[88] iſt es, zum Schluſſe zu hören, daß die Muſikwelt ein *Ney*[89] Oberhaupt bekommen hat. An Stelle des *Strauß* iſt weder ein *Ganßer**, noch ein *Teubig*[90], eine *Ammer*[91] oder eine *Daube*[92] getreten, ſondern der manchen *Graener* ausſtoßende *Raabe*[93]. Heil dieſem König!

D., Wiedererwecker der Gambe, verdienter Vorkämpfer für die ſtilechte Wiedergabe alter Muſik. — [35]—[37] Muſikgelehrte. — [38] Georg W., Orgelmeiſter. — [39] einer ſingt, einer ſpielt Klavier und dirigiert. — [40] Walter N., Pianiſt und Klavierkomponiſt. — [41] wie [40] — [42] Lotte L., Sängerin. — [43] Gymnaſtiker, mit Muſik verbunden! — [44] Klavierlehrer. — [45] wie [35] — [46] Johannes H., Cembaliſt. — [47] Kritiker, Bild f. Faſchingsheft 1934 der ZFM. — [48] Li St., Cembalinetta. — [49] Richard T., Preisrätſel der ZFM-Löſungs-Virtuos. — [50] Händelbiograph. — [51] Muſikverleger. — [52] B.-Flügel! — [53] Fritz W., Heldentenor. — [54] Sächſ. Landeskirchenmuſikdirektor. — [55] Ein Umſtrittener, kann aber was! — [56] Pianiſt. — [57] Geiger. — [58] Vgl. Januarheft 1936 der ZFM! — [59] Dirigent und Komponiſt in Zwickau. — [60] Referent in der RMK. — [61] Chormeiſter. — [62] Gelehrter. — [63] Lubka K., Pianiſtin. — [64] Gambeniſt, Tochter Silvia gambt auch. — [65] Liederkomponiſt. — [66] Fritz von B., Pianiſt. — [67] Guſtav B., Regensburg, Muſikverleger; Herausgeber u. Verleger der ZFM. — [68] B.-Verlag. — [69] Orgelmeiſter, Vorgänger von [8]. — [70] Klavierbegleiter. — [71] Leiter der Muſikbibliothek Peters. — [72] Muſikgelehrter. — [73] Pianiſt. — [74] wie [72] — [75] Verſchiedene Künſtler. — [76] Geſangspädagoge. — [77] „Kreuz- und Querkantor" i. R. — [78] Philippine Sch., Komponiſtin. — [79] Klavierfabrikant. — [80] Zwei Schweizer Muſikgelehrte. — [81] Sänger. — [82] Muſikhaus. — [83] Günter R a m i n. Au!! — [84] Profeſſor in Wien. — [85] Orgelmeiſter S t r a u b e, H ö g n e r u. H o y e r bringe ich mit beſtem Willen nicht in obige Skizze. — [86] Manuel de Falla, Komponiſt. — [87] Helene F a h r n i, junge und hübſche Sängerin, begann ihren Aufſtieg zum Kölner Bachfeſt. — [88] Robert R., Geiger, Schweſter Leni geigt auch, iſt ſehr [79]. — [89] Elli N., die Große. — [90] Bachtrompeter. — [91] Inſtrumentenbauer. Hier müſſen auch M a e n d l e r - S c h r a m m und N e u p e r t genannt werden. — [92] Otto Müller-D., einziger Spieler der Viola pomposa. — [93] Peter R., Leiter der RMK, Vorkämpfer für die Geſundung des deutſchen Muſiklebens.



Fackelblitzläufer: Olympia – Weimar – Berlin:

stop: Weimar: Halbzeit!

Die „Ilias" des Weimarer Musiklebens.

Fragment veröffentlicht anläßlich der XI. Olympiade von Marianne Stratthaus, Königsberg

Wanderer, kommst du nach – Weimar
dauerlaufenden Fußes, schwingend
die Fackel, entfacht an olympischer Sonne,
zu bringen sie nach Athen – (an der Spree!) –
halt ein! – Löse die feuchte Sandale
und kleide mit „Salamander" den kostbaren Fuß,
auf daß du nicht stoßest an einen Stein,
des mit „Köpfen" gezierten herrlichen Pflasters.
Verweile! – ruft dir der Städte köstlichste zu,
Wîmarum genannt von den „fürstlichen Göttern",

gelegt in Thyringos smaragdenes Herz
am gischtschäumenden Ufer des Ilms. –
Musenbelastet sind hier die „Patrizier",
die alle – von – göttlicher Abkunft;
sie schlagen „Bechsteinos" glänzende Leier
und sammeln um sich der Sänger knödelnde Schar;
als köstlichstes Kleinod bergen sie in ihren Häusern
die „Harfe" vom mähnewallenden Lisztos gerührt.
So komm denn, o Fremdling, führen will ich
durch Weimar deinen olympischen Schritt,
durch Musentempel und „faustische" Gärten,
daß du erkennest: hier ist was los!
Nimm den „Papyrus", den du bekommst
im „Capitol", welches wird
„Staatliche Hochschul' für die Musika" genannt.
Auf dem Papyrus sind Stätten verzeichnet,
so du als Schüler besucht haben mußt; –
nicht der „Testate" wegen, gestempelt an musischer Stätte,
sondern zu kennen, wo „Schillernd" der Goethe gehaust.
Denn also tun alle, welche besuchen
die „Wahl" – statt am Ufer des Ilms;
denn „was du testieret auf weiß besitz'st,
kannst du getrost nach Olympia tragen!"
Also gerüstet schreiten wir jetzo voran
entgegen der Burg: „Weimarhalla" geheißen.
Schwer drückt ihre mächtige Masse die Stadt!!!!
Wir treten hinein in den gutakustischen Saal.



Dort zwischen Kaktus und blühendem Lorbeer
siehst du des „B a ch / u s“ marmornen Leib;
vor einem Vierteljahrtausend sandte ihn Zeus
herab vom Olymp zum Fuße der Wartburg,
„Musikalische Opfer“ fordernd von ihm.



Drüben schimmert herkulisch das riesige Haupt
des H ä n d e l – „Largógius“, gleich B a ch / u s gesandt
von Zeus zu selbiger Zeit.
Sie trafen sich nie, die Orgelgewaltigen,
nun stehn sie auf gipsernen Sockeln,
entgegenzunehmen der Opfer
tripelgefugte, kantatene Fülle. –



Mit Argusaugen wacht dort der pfeileschleudernde S ch ü tz,
auf daß ihm werde der Opfer rechtlicher Teil,
Da älteren Anspruch er habe. –

Weiter siehst du o Fremdling Statuen die Sockel bestehen:
Mozárt/ius, des „Schwanengesang" die Parzen vollenden,
Bruckné r/xes, der mächtige „Bogenspanner",
Brahms/ipides, der „akademisch-tragische" Held,
Beethóven/ius, der „götterfunkende" Bonner Titan. . . .
– unendlich reiht sich die herrliche Kette musikalischer Götter.
– Wanderer, siehst du die Schar dort?
„Priester" sind's, Lieblinge jener Gestalten
feierlich schreitend, opfern sie den Tribut
für's Jahr 35 mit herrlichen Händen.
Nennen will ich dir die, so ich sehe:
Da schreitet der lockenschüttelnde Fischer Edwinos,
begleitet vom „Kulenkämpfenden" Schorsch-Stradivari,



Gieséking/os führet pianoperlenden Laufs
die göttliche Li „Stadelmana" zum 1000füßigen Cembal.
Dort naht die herrliche Sigrid! –
Die kehlkopfgewandte Onéginé,
gleich Orpheus bezwingt sie des Volkes zugabeheischende Menge.
Ihr folgt Stein/axos' spielende Schar,
die aus Olympia Bach/us verehrend sich naht.
Hoehn/estos, der Flügelbezwinger
dort kommt er, „singend" zu Steinway'scher Harfe. –



— Nun aber, Fremdling naht sich Felix/os! —
Xilef Keebróbrebo wird er von rückwärts genannt,
„Ober“ Priester und Cheironom dieser Burg,
gibt rings er den Göttern ihr köstliches Opus zurück.
Zu Bach/us führt er die stabgeleitete Schar:
Wîmarums staatliche Spieler und Sänger.
Erstmalig opfert (nach langer Zeit) er
die große Passion dem dankbaren Gotte.
Prophetisch kündet „Von deutscher Seele“
die „Neue gemischte“ Gemeinde ein Lob jenem Gotte,
des' Statue nicht hier vorhanden, da noch auf Erden
„Rosen vom Liebesgarten“ er pflückt;
Lifex Keebróbrebo schicket indessen
die „Rose“ auf „Pilgerfahrt“ nach dem Olymp.
Nimm Abschied, o Fremdling,
(doch laß es erst dir testieren,
daß du geweilt an geheiligtem Ort!)
Weiter müssen wir eilen,
wünschelrutend nach musischen Quellen.
Vergiß nicht, zu sehen alle Plaketten
und Tafeln, erinnernd an frühere Helden:
Dort ist Neumárk/ius, der „nur die Götter ließ walten“,
Hummel (doppelt nennet in Hamburg man ihn;)



Strauß/us Richardus, geboren auf „Naxos",
Sohn „Arabellens", der „Frau ohne Schatten".
Siehst dort, o Fremdling, du jenes Götterpaar,
zweisam stehn sie Hand in Hand,
(Goethe und Schiller im Volksmund genannt)
sind sie die ersten, solche gekämpft
auf der „Arena" versenkbarer Fläche,
„Nationales Theater" geheißen.
Hier nun, o Fremdling geschah's tausendachthundertfünfzig,
wo, vom mähnewallenden Liszt/os geführt,
lohte des ersten Lohengrins lockere Lohe,
wonniger Wahn, des wonnetrunkenen Wagners
willige Wunderweise.
Weiter drehte die Erde das schwingende Rad,
wuchernd löste ein Wagner den andern ab —
Herrlich kämpften die „Rosselenker" Wîmarums,
den Blick gerichtet zum „goldnen" Olympia!!



Abéndroth/es „gewänderhausend" in Pleiße-Athen,
siegt mit „Bruckner/res III." Gespann, (in d-moll!)
Sixt/us, Nobbé/stos jagen daher
fahrend der Opéra glänzenden Wagen
die herrlichen „Rosse" lenkend zu sicherem Sieg.





Schon sieht man Furtwänglers
„gestischen" Blick,
Labér/us reitet vorüber, symphonisch
gesattelt das Roß.
Elysisch gelenkt von Pfitzner/sos jagen
Beethöven/ius 9. Gefährt
und Parsifals Streitroß in kürzester Zeit
hier durchs Ziel!!
Ein „Christliches Elflein" endigt
beschwingt das tolle Gewirr. –
Weiter, o Fremdling! (Vergiß das Testatbuch nicht)
Vorbei am Palaste der Fürstin Amalia.
Hier wurde im Sommer bei 30° Hitze
„Musik am Hofe Amaliens" gemimt.
Kostüm und Perücken aus selbiger Zeit
ertrugen die schwitzenden Spieler,
solche gehörten zum „Capitol".
Jetzo naht es, klostergewesener Bau:
„Staatliche Hochschule für Musik":
in goldenen Lettern rundet's das hohe Portal.
Holztafeln (zu hoch am Gemäuer) sagen dasselbe nochmal!
Hier kannst, o Fremdling, du alles erlernen:
den doppelrohrplattigen „Aulos",
die „Kithara" wohltemperiert,
Viola d'amore, da gamba, da capo;
„Schabst du das Cello, schäbiger Schuft,
gigst du die Geige, geifernder Gauch",
flötest du Flöte, flüchtiger Floh,
knödelst du Knödel, knolliger Knulch,
quiselst du Quinten, quillender Quirl,
willst du erlernen „Cheironomie",

des Generalbasses Zifferngewühl,
dann laß, o Fremdling, dir schenken Prospekte,
dort steht das weitere drin. –
Weise regiert hier Felicos, der „immerbetriebsame",
„tagende" Liebling der Götter.
Er sammelt um sich die Männer Thyringos,
erforschend die Pflege ihrer Musik,
zu bilden sie fort in der Cheironomie
von blasenden Militärkapellen. –
Schifferklavier kannst du lernen
im Kursus für Volksinstrumente.
„Tagend" beging der Bayreuther Bund
„Das große Gefolg! Richard Wagners",
mit Hauptversammlung in „Lohendem Grin",
abschlußtagend im Festsaal der Wartburg. –
Weiter höre, o Fremdling, von den Konzerten,
solche gegeben im Saale des „Capitols". –
24 sind es im Jahr!!!
Besonders beliebt beim Stamm: „Sekretäer",
da des Papyrus endlose Rollen (– !)
er schön in Programme verwandelt.
Gleich ist der offenen Vorträge Zahl,
gehalten von Päda = und anderen Gogen.
Die Themen zu nennen, führte zu weit,
Doch sind sie der Zeit stets gemessen! –
Zu Frühlingsanfang ziehn sie hinaus,
Die weisen Lehrer und Schüler,
Thyringos Götter zu ehren in omnibusfahrender Weise,
Musik zu bringen den ländlichen Stämmen.
Vorüberrollend an tannigen Hainen,
bringen sie Opfer in allen Städten,
die Bach/us einstens beorgelt. –
Wiederkehrend führen sie fort diesen Brauch



in „Goethé/phokles" Park am Römischen Haus,
X – tette blasender Weise,
einladend die Muse liebenden eignen Patrizier! –
Fremdling, der Götter Gunst ist mit dir!
Siehst du den „weisen Raaben"
schweben über dem Capitol?
Ein Bote ist's, gesandt
von Petér/sos, dem Liebling der Musen,
welcher sich naht vom Stamm der „Aachéner",
niederzulassen sich in Wîmarum,
wo er schon früher geweilt,
sinfonisch kündend Beethóven/ius
Hymnengesang: „Alle Neune"!
Wanderer sieh! – schon hebt sich
zum Weiterfliegen der „Raabe",
entgegenzueilen dem Land der Olympier.
Petér/sos folget, gerufen
vom mächtigen „Rei-Mu-kammérstes",
zu regeln dort „die Musik
im Dritten Reich" der Germanier.
Künden will er vom Meistergesang der Ägypter,
vom „alles umfassenden" Hymnus „Potpóurris",
vom Trommelgesang der Addis-Abebier
und was der tönenden Muse noch mehr.
Weise regiert er das Reich Reimukammérstes;
werden dort ihm der Dominanten zu viel,
bleibt ihm das stille Wîmarum
als kräftesammelnde Tonika.
Komm dann, o Fremdling, daß ich dir letztes noch zeige:
des „Stadttempels" herrliche Pracht,
nach Herdér/xes ist er genannt.

Götterbilder blicken auch hier dich an:
Vulpius, Schein/ostus, Walthér/sos
sangen hier ewige Hymnen.
Heute ist es Köhlér/stes, des' sicher tretender Fuß
saust übers Pedal des stromgeladenen Organos.
Auch er bringt Bach/us ein Opfer:
„Klavierübung III. Teil", d. h. für die Orgel!
Bach/us liebte das Singen;
Da noch auf Erden er wallte,
schrieb er Kantaten in herrlicher Fülle;
was will er anders, als daß man sie sänge!
Darum, o Fremdling, werden hier musizieret
solcherlei Stücke, die Bach/us geliebt hat
von der „Belegschaft" des Capitols
unter der Führung des „Obersten Becks".
Der sendet „die Kunst der Fuge"
als Weihrauchwolke auf zum Olymp. –
Zum Gedächtnis an Bach/us irdischen Wohnsitz
hat ihm die Stadt eine Tafel enthüllt:
Hier ist sie, o Fremdling!
Des Lorbeers Blume ist leider verdorben,
doch blüht sie im „Erbprinz" auf schäumendem Met.
Tritt ein denn, o Wanderer,
laß „Bacchus" uns ehren!!
Und dann eile weiter, flitzender Götterbote Phantasius,
nimm deine Fackel, heller brennt sie jetzt
als da du kamst. Eile hin nach Olympia
und bringe Gruß den Spreeanern
vom Stamme Wîmarum
am gischtschäumenden Ufer des Ilms.

Ende.

Huldigung.

An eine Freundin
nebſt gynaekologiſch-philoſophiſchem Geburtstagskanon.

Welch Leiden bringt die Harmonie
Als graue Zahlentheorie!
Da ſoll man ſich erwärmen,
Mit Augenaufſchlag ſchwärmen
Von $(2:3)^x$
Und hört an Tönen nix
Als öde, trock'ne Quinten —
Die ſoll man ſchön nun finden.
Die Terz ſei vier zu fünfe:
Ein Konſervatoriumspimpfe,
Dem ſei das angeboren —
Ach, laßt *mich* ungeſchoren —
Der mag ſich dran begeiſtern,
Ich kann mich ſehr bemeiſtern.
Und gar noch im Liniengeſchlinge
Bei kontrapunkt'ſchem Geſinge
In Kanons, Fugen, Motetten —
Wer weiß ſich denn da noch zu retten
Aus Diſſonanzengewühle
Zu des Wohlklangs wonnigem Pfühle
In lichten unproblemat'ſchen
Akkorden —, ſtatt dauernd zu patſchen
In gotiſchen Umkehrungskünſten,
Verklein'rungs-, Vergrößerungsdünſten.
Nein, „Kunſt der Fuge"-Bedrängnis
Iſt mittelalterlich finſt'res Gefängnis!
Und ausgerechnet nun heute,
Wo andre vernünftige Leute
Geburtstagskuchen beißen,
Froh Kaffeekannen kreiſen,
Schokoladentaſſen rauchen,
Alle Löffel in Schlagſahne tauchen, —
Welch ſchaudervolles Gebilde
Bricht ein in der Freude Gefilde?
Statt Buttercreme-Tongekräuſel
In ſüßem Pedalgeſäuſel
Welch Vorſintflut-Ichthyoſaur
Liegt zähnefletſchend auf Lauer?
Als Kanon, geſpenſtig zu ſchauen,
Ohn' Terzen und Sexten — o Grauen!
Abſtrakter Gelehrtenkram
Ohne Süßholz, Butter und Rahm! —

Nein, nicht mehr von Schulluft angekränkelt,
Nicht bitonal-heterophon mehr beſprenkelt, —
Fort ſtürz' ich zu wonnigem Weihekuſſe
Ans Herz meiner Jugend geliebter Muſe:
Füll' ſchwellend des Ohres klangdürſtenden Raum,
Holden Wohllautes ſeliger Himmelstraum!

H. S.

Kanon.

H. S.

Das Weib, es iſt ein hol-des Ü-bel, iſt wohl ein fü-ßes, doch ein ſchweres Joch. ——— Es kommt mir
ißt ſie doch. Das Weib, es iſt ein hol-des Ü - bel, ein fü - ßes, doch ein ſchweres Joch.
(grimmig)
und ißt ſie doch. Das Weib, es iſt ein hol - des Ü - bel, ein fü - ßes, doch ein
vor wie ei - ne Zwie-bel: man weint da-bei und ißt ſie doch; man beißt hinein, man beißt hinein und
Es kommt mir vor wie ei - ne Zwie-bel: man weint da-bei und ißt ſie doch, man beißt hi-nein
(ergeben)
ſchwe - res Joch. Es kommt mir vor wie ei - ne Zwie-bel: man weint da-bei, man beißt hinein und ißt ſie doch!

Höchst peinliche Befragung eines Auch-Musiklehrers.

Von Fritz Müller, Dresden.

In — sagen wir Buxteschnappel — wohnt ein gewisser Jerissen. Er ist Gatte der Besitzerin einer Gemischtwarenhandlung, hat allerhand Vertretungen, schreibt für den wöchentlich viermal erscheinenden „Anzeiger für B. und Umgegend" aushilfsweise Berichte und hat an seinem Hause folgendes Schild hängen:

Gründlicher Unterricht
für Klavier, Harmonium, Geige, Zither, Mandoline, kleine Flöte, Trommel, Mund- und Ziehharmonika, Gitarre, Laute und andere Instrumente.
Pro Stunde von 50 Pfg. an.

Herr J. mußte den Befähigungsnachweis als Privatmusiklehrer erbringen und sich auch einer theoretischen Prüfung unterziehen. Sie verlief so:

Prüfender: Wissen Sie den Unterschied zwischen homophon und polyphon?

Jerissen: Ich weiß nur, daß ein Polyphon ein Musikautomat ist. Ein Homyphon kenne ich nicht.

Pr.: Was ist Kontrapunkt?

J.: Kunterbunt ist, wenn alles durcheinander geht, z. B. bei der neuesten Musik.

Pr.: Was ist atonale Musik?

J.: Solche in A-dur oder a-moll.

Pr.: Nennen Sie Kirchentöne!

J.: Choral, Motette, Orgelspiel . . .

Pr.: Was ist eine Fuge?

J.: Eine Art Sonate.

Pr.: Was wissen Sie über die Sonatenform?

J.: Die Form der Sonate ist zwei- und vierhändig, manchmal auch für Geige und Klavier.

Pr.: Welche Schlüssel gibt es?

J.: Violin- und Baßschlüssel.

Pr.: Sie haben den C-Schlüssel vergessen! Was ist das?

J.: Mit dem Clavierschlüssel lasse ich mich nicht veralbern.

Pr.: Nennen Sie Streichinstrumente!

J.: Geige, Baßgeige und Violincello.

Pr.: Welches ist der Unterschied zwischen Trommel und Pauke?

J.: Die Trommel hat man vor dem Bauch und trommelt oben drauf. Die Pauke wird auf beiden Seiten bearbeitet, und dann sind noch solche Dinger wie Topfstürzen dran.

Pr.: Was ist der Unterschied zwischen reiner und temperierter Stimmung?

J.: Reine Stimmung ist, wenn die Saiten auf der Geige rein gestimmt sind. In temperierte Stimmung kommt man nach dem Genuß von einer gut temperierten Bowle.

Pr.: Nun will ich einmal Ihr Wissen in Musikliteratur prüfen. — Nennen Sie Sinfonien von Beethoven!

J.: Ich kenne nur die Erika-Sinfonie mit dem Trauermarsch über den Tod des Mädchens.

P.: Hat Beethoven auch geistliche Musik geschrieben?

J.: Ja, für eine Versammlung von Geistlichen die Pastoralsinfonie.

Pr.: Nennen Sie Werke von Haydn!

J.: Der Messias und das Haydnröslein.

Pr.: Von Mozart!

J.: Die Zauberflöte.

Pr.: Die erste richtige Antwort! — Wer hat den Text dazu verfaßt?

J.: Picander aus Leipzig.

Pr.: Nennen Sie etwas von Schubert!
J.: Die Ungarischen Tänze, die Träumerei —
Pr.: Sie verwechseln zwei Komponisten. Wie hieß Schubert mit Vornamen?
J.: Robert.
Pr.: Und Schumann?
J.: Franz. — Der hat die Aufforderung zum Tanz komponiert.
Pr.: Nein, die ist von Weber.
J.: Aber den Rosenkavalierwalzer.
Pr.: Nein, der ist von Strauß!
J.: Ja, der Walzerkönig —
Pr.: Sie verwechseln Johann und Richard Strauß.
J.: Sind die beiden nicht Zwillinge?
Pr.: Was kennen Sie von Wagner?
J.: Den Freischütz, den Fidelio, den Lohengrün, den Tannheiser, den Siechfried und dann noch eins, da kommt so ein halbstarres Luftschiff mit drin vor und eine Wandeldekoration ...
Vorsitzender: Es ist genug! — Sie sind mit Pauken und Trompeten durchgefallen. Lassen Sie sich die Hälfte der Prüfungsgebühr zurückzahlen!
J.: Aber nicht wahr, Musikstunden darf ich auch weiterhin erteilen?!

Musik und Würfelspiel.

Mit einer Notenbeilage.

Von Hermann Güttler, Königsberg.

Musik, die hohe Himmelstochter, den Erdgeborenen vollendete Harmonie edler Seelen kündend, hat auch unter ihren Jüngern nüchterne Geister gefunden, die mit prosaischer Selbstverständlichkeit versuchten, ihre mystischen Schleier zu heben und das Geheimnis des genialen Schaffens auf Grund arithmetischer Vorstellungen zu lüften. Es soll nicht der Philosophie der Alten gedacht werden, denen sich das Rätsel der Welt als eine Harmonie der tönenden Himmelskörper, Sphärenmusik, löste. Durch Jahrtausende hat ja die innige Verbindung zwischen Musik und Mathematik standgehalten. Hier soll es sich um eine noch in den Tagen der Klassiker weit verbreitete Spielerei (oder ist es vielleicht mehr als eine solche gewesen?), handeln, die als Kind des echten Rokoko versucht, geistige Probleme mit galanten Gesten abzutun. Künstlerisches Schaffen am L'Hombretisch war die Losung! Und selbst die Namen klassischer Meister mußten dazu herhalten, dem leichten Spiel den Stempel des genialischen aufzudrücken. Ein Pamphlet wurde Mozart zugeschrieben „Anleitung mit zwei Würfeln zu komponieren, ohne etwas von der Musik oder der Komposition zu verstehen". Und auch der strenge Philipp Emanuel Bach, der ja doch der Vater so vieler rationalistischer Neuerungen war, wurde für die Methode verantwortlich gemacht, „so viel Walzer, als man will, mit Würfeln zu komponieren".

Allen Ernstes, es liegt ein dünnes Heftchen, in Berlin 1757 gedruckt und bei dem königlich privilegierten Buchdrucker Georg Ludwig Winter zu finden, vor uns:

„Der alle Zeit fertige Polonaisen- und Menuettenkomponist!"

Der Verfasser Johann Philipp Kirnberger ist ein Mann der strengen alten Kunst und Schüler des großen Sebastian Bach. Wir sind erstaunt, neben wenigen Noten nur noch einige Zahlentabellen in dem Büchlein zu finden, zumal, wenn wir hören, daß auf diesen wenigen Seiten der Stoff zu einer unzählbaren Menge von Polonäsen, Menuetts und den dazugehörigen Trios vorhanden ist. Ein Jeder, der nur würfelt, Zahlen kennt und Noten abschreiben kann, ist fähig, vermittelst zweier Würfel so viel der genannten Stücke zu komponieren, als er verlangt. Auch selbst des Notenabschreibens kann er enthoben werden, da man statt der in dem Heftchen enthaltenen Musik ein Päckchen mit Karten haben kann, die man nur zu ziehen und zusammenzusetzen braucht, um gleich fertig in Partitur

geſetzte Muſik zu erhalten. Der Weg zur muſikaliſchen Kompoſition iſt demnach ein recht einfacher. Man nimmt den Würfelbecher, läßt die Würfel fallen, ſucht in der dazugehörigen Tabelle die Zahl für den erſten Wurf, greift dann den mit derſelben Zahl bezeichneten Takt oder zieht die entſprechende Karte aus dem Päckchen, ſchreibt ihn ab oder legt es vor ſich hin und wiederholt dieſen Vorgang mehrfach. Mit jedem Wurf wird der ſo entſtehenden Kompoſition ein neuer Takt zugefügt und es dauert nicht lange, ſo iſt die Kompoſition fertig. Und nicht nur etwa, daß eine magere Melodie gefunden wäre. Gleich fertig ſteht ein harmoniſch ſauber ausgeführtes Stück in Partitur geſetzt einwandfrei nach den Regeln der Harmonie vor uns! Iſt dieſes nun rationaliſtiſcher Schwindel oder hat man es hier wirklich mit einem Schein muſikaliſcher Kompoſition, für den der Name des Berliner Bachjüngers doch eigentlich bürgen müßte, zu tun? Man verſuche einmal mit dem Würfelſpiel nach den Angaben Kirnbergers zu komponieren und man wird erſtaunt ſein, daß ſolch ein am Spieltiſch gewonnenes Stück ſauber und rein, ja melodiſch nicht unintereſſant klingt. Vielleicht beſſer, als es gewiſſe Gegner von *Max Reger* in unſeren Tagen behaupteten, der ſeine Noten mit dem Rücken gegen das Papier gewendet, nur eben ſo geſchrieben hätte, wie ſie gerade träfen. Kirnberger bemerkt ja auch ausdrücklich, daß er nicht nur den *Liebhabern* der Muſik Gelegenheit hätte geben wollen, in ihren Mußeſtunden Abwechſelung mit dem L'Hombretiſche zu haben. Auch wirklichen Muſikverſtändigen wird die in den Tabellen vorkommende ſo mannigfaltige Ausbildung ein und derſelben Harmonie nicht ganz zuwider ſein. Ein angehender Tonſetzer kann vielleicht daraus einigen Vorteil zur Sammlung eines Vorrates von Veränderungen der muſikaliſchen Figuren ziehen. Wenn er ſich zum Beiſpiel mit der Kompoſition polniſcher Tänze bekannt machen will, ſo wird ihm jetzt erſt aufgehen, was eigentlich *polniſch* in der Muſik ſei. Denn es iſt keine Figur in dieſen Stücken vorhanden, von der man nicht überzeugt wäre, daß ſie im Geſchmacke der Polen gehalten wäre. Im übrigen geſteht er denen, die ihn etwa mit ſpöttiſchem Lächeln beehren wollen, aufrichtig, daß er ſelbſt der Erſte geweſen, welcher recht herzlich gelacht hat, als ihm nach einigen ſchlafloſen Nächten die ihm zunächſt nur unvollkommene Erfindung ſo gut gelungen erſchienen wäre.

Eines iſt gewiß, es iſt etwas Beſtechendes, das ganze Jahr hindurch ſich auf dieſe Weiſe mit neuen Kompoſitionen verſehen zu können. Und welche Chancen hätte heute ein moderner Tanz- oder Schlagerkomponiſt, wenn er mit Hilfe des Würfelbechers täglich zehn bis zwanzig Tänze auf den Markt werfen könnte! Kirnbergers Würfelbuch wäre dann ja wahrlich der Stein des Weiſen oder die Anleitung, mit der Kunſt ſoviel Geld als möglich zu verdienen. Der heute ſo übel geſtellte Künſtler wäre mit einem Schlage der gemachte Mann! Kirnberger verſäumt auch nicht ein Urteil des bekannten Mathematikers *Gumpertz* beizufügen, der zu dem ſcharfſinnigen Reſultate gelangt, daß die mögliche Zahl der auf dieſe Weiſe gewonnenen Kompoſitionen mit *einem* Würfel allein auf wenigſtens 10 Billionen oder 10 Millionen mal einer Million beträgt, mit *zwei* Würfeln aber bereits Zahlen mit 16 Ziffern oder 1000 Billionen, eine Summe, die faſt unausſprechlich iſt.

Die Muſik hat, obwohl ſie eigentlich nur die Sprache des Herzens, vieles mit der Wortſprache gemein. Auch ſie hat ihre Wendungen, ihren Satzbau, ihre Worte, Silben und Buchſtaben. Es iſt eigenartig, daß ein ſolches Spiel auch gerade unter einfachen Verhältniſſen, die Wirkung mannigfacher Komplikationen dieſer eindeutigen Gedankengänge dartut, um ihr in jedem Falle doch muſikaliſch einen neuen Sinn zu geben. Auch moderne Komponiſten ſchlagen oft genug konſtruktive Brücken, und haben gewiſſermaßen für dieſen oder jenen Zweck genormte muſikaliſche Floskeln, die ſie überall dort, wo ſie es wünſchen, einſetzen können. Die Affektenlehre des 18. Jahrhunderts, die ja ganz real beſtimmbaren Gefühlen und Empfindungen gewiſſe muſikaliſche Wendungen gleich ſetzte, hat in dieſer Hinſicht auch heute noch einige Wahrheit, zumal man bei der Möglichkeit mechaniſchen Komponierens beſonders für Film- und Radiozwecke erneut Derartiges in den Aufgabenbereich des modernen Komponiſten ziehen muß. Im übrigen hat der Rationalismus Kirnbergers noch bis in das beginnende 19. Jahrhundert ſeine Früchte getragen. Nach einer ähnlichen Anweiſung des Italieners Calegari (1801) kann man nicht nur Sinfonieſätze, ſondern ſelbſt Arien und Duette

auf diese Art „erwürfeln“ und wir wundern uns nur, wie gleich einem Guckkastenkaleidoskop immer wieder bunte Gebilde nicht ohne Reiz entstehen. Selbst die Kompositionsart Bachs und Händels hat sich ja oft der simpelsten Schablonen bedient, um immer neue melodische Bilder durch veränderte Anordnung zu erzielen, denen nur die übergeordnete Geistigkeit der Meister musikalisches Leben verliehen hat. Wie der Zufall dem großen Erfinder fällt also auch dem Künstler ein guter Wurf aus dem Würfelbecher musikalischen Gedankenguts für das geniale Schaffen entscheidend ins Gewicht.

Zahlentafel für einen Walzer

aus einer „Anleitung soviel Walzer man will mit Würfeln zu komponieren ohne musikalisch zu sein oder Composition zu wissen“. Berlin, in der Rellstabschen Buchhandlung, Ende des 18. Jahrhunderts.

Der als Vorlage dienende Walzer (s. Notenbeilage) hat 176 Takte.

Erster Teil.

	A	B	C	D	E	F	G	H
2	96	22	141	41	105	122	11	30
3	32	6	128	63	146	46	134	81
4	69	95	158	13	153	55	110	24
5	40	17	113	85	161	2	151	100
6	148	74	163	45	80	97	36	107
7	104	157	27	167	154	68	118	91
8	152	60	171	53	99	133	21	127
9	119	84	114	50	140	86	169	94
10	98	142	42	156	75	129	62	123
11	3	87	165	61	135	47	147	33
12	54	130	10	103	28	37	106	5

Man verfährt, wie folgt:

1. Die großen Buchstaben A bis H, welche über den 8 Kolonnen der Zahlentafel stehen, zeigen die 8 Takte eines jeden Teils des Walzers an, A den ersten, B den zweiten usw. und die Zahlen in der Colonne darunter zeigen die Nummer des Takts in der Notenvorlage an.
2. Die Zahlen 2 bis 12 geben die Summe der Zahl an, welche man mit zwei Würfeln werfen kann.
3. Man wirft also z. B. für den ersten Takt des ersten Teils des Walzers mit zwei Würfeln 6, und sucht neben der Zahl 6 in der Colonne A die Nummer des Taktes 148 in

der Musiktafel des Walzers. Diesen Takt schreibt man aus und hat also den Anfang des Walzers. Nun wirft man für den zweiten Takt z. B. 9, sucht neben 9 unter B und findet Nr. 84 in der Musiktafel. Diesen Takt schreibt man nun zum ersten und so fährt man fort bis man nach 8 Würfen den ersten Teil des Walzers fertig hat. Dann setzt man das Repetitionszeichen und geht zum zweiten Teile über. Will man einen längeren Walzer haben, so fängt man noch einmal vor vorne an und so geht's ins Unendliche fort.

Zweiter Teil.

	A	B	C	D	E	F	G	H
2	70	121	26	9	112	49	109	14
3	117	39	126	56	174	18	116	83
4	66	139	15	132	73	58	145	79
5	90	176	7	34	67	160	52	170
6	25	143	64	125	76	136	1	93
7	138	71	150	29	101	162	23	151
8	16	155	57	175	43	168	89	172
9	120	88	48	166	51	115	72	111
10	65	77	19	82	137	38	149	8
11	102	4	31	164	144	59	173	78
12	35	20	108	92	12	124	44	131

Hierzu die Notenbeilage des Faschingsheftes:
„Walzer"
aus dem man soviel Walzer man will mit Würfeln komponieren kann.
(Ende des 18. Jahrhunderts.)

ENDE DES FASCHINGSTEILES

Berliner Muſik.

Von Fritz Stege, Berlin.

Die Vorherrſchaft der heiteren Muſe auf den Berliner Bühnen um die Jahreswende mag mir Veranlaſſung geben, ein in meinen Berichten bisher vernachläſſigtes Gebiet beſonders zu behandeln: nämlich die Berliner Operette.

Vier Dezember-Premièren ſeien zugrundegelegt: „Die Weltmeiſterin“, Erſtaufführung in der „Komiſchen Oper“, Muſik von Joſeph Snaga, „Die Fledermaus“ von Johann Strauß, Neubearbeitung im „Admiralspalaſt“, Lehárs „Luſtige Witwe“ im Deutſchen Opernhaus, Eduard Künneckes Operette „Die große Sünderin“, Uraufführung in der Staatsoper.

Dieſe Auswahl gibt einen durchaus aufſchlußreichen Einblick in die gegenwärtigen Strömungen: Die „Weltmeiſterin“ als eine der vielen Durchſchnittsoperetten, wie ſie heute auftauchen und morgen wieder verſchwunden ſind, die „Fledermaus“ als Beiſpiel für eine Erneuerung der Operette aus der Szene heraus, die „Luſtige Witwe“ als eine Rückkehr zum bewährten Alten, die „große Sünderin“ als ein Verſuch, die Operette in ihrer wörtlichen Bedeutung dem opernhaften Singſpiel anzunähern.

Dieſe Vielſeitigkeit im Charakterbild der heutigen Operette läßt zunächſt auf ernſthafteſte Bemühungen ſchließen, dem überlebten Schema zu entrinnen, das in der Hand von routinierten Textbuchfabrikanten längſt der Erſtarrung anheimgefallen iſt. Nirgends tritt die Lebensfremdheit der Operette ſtärker zu Tage als in Snagas „Weltmeiſterin“, trotz deutlicher Anſpielung auf das geſteigerte Sportintereſſe zugunſten der kommenden Olympiade. Da bietet ſich beiſpielsweiſe das berüchtigte „Auftrittslied“, das nun einmal zum Operettenſchema gehört. Die Weltmeiſterin kommt auf die Bühne, um gleich in den erſten Worten Geheimniſſe eines früheren Liebeserlebniſſes preiszugeben, die man im allgemeinen nicht in offener Hotelhalle laut auszuplaudern pflegt. Die bei den Haaren herbeigezogenen Konflikte, die aus verwerflichen egoiſtiſchen Gründen erfolgende Scheinheirat und ihre Folgen werden in aller Öffentlichkeit angeſichts der Hotelgäſte breitgetreten, deren Auftauchen mit Rückſicht auf einen pointierten Aktſchluß notwendig iſt. Iſt denn der deutſche Theaterbeſucher wirklich ſchon derart abgeſtumpft, daß ihm die Unwahrſcheinlichkeit ſolcher Vorgänge gar nicht mehr zum Bewußtſein kommt? Spürt er denn nicht, wie verlogen, wie unwahr ſich die Operette gebärdet, die um des Schemas willen jede Glaubwürdigkeit opfert?

Die Muſik Snagas iſt ein Beiſpiel für die Konjunkturſucht minderer Talente, die aus künſtleriſcher Unzulänglichkeit heraus die Flucht in die Vergangenheit predigen, weil ihnen der wahre Fortſchritt unerreichbar erſcheint. „Die Trauben ſind zu ſauer ...“ Damit entſchuldigen ſie die Naivität ihrer Erfindung und erhoffen Verſtändnis für ihre hübſchen beſcheidenen Einfälle, die zwar nicht als trivial unbedingt abzulehnen ſind, die aber den Anforderungen einer neuen Zeit in keiner Weiſe entſprechen.

So geht es nicht weiter! Hier gerät die Operette in eine Sackgaſſe, aus der ſie nicht wieder zur Wirklichkeit zurückfindet.

Was kann man unternehmen, um die Operette auf ein anderes Geleis zu bringen? Ganz einfach: Man nimmt ſich zugkräftige alte Operetten vor und bearbeitet ſie auf Neu. Man löſt alſo mit filmartiger Geſchwindigkeit das Libretto der „Fledermaus“ in ſieben Bilder auf. Da erleben wir zunächſt eine Straßenſzene, in deren Verlauf Falke dem Briefträger den bewußten, für Adele beſtimmten Brief mitgibt, Alfred ſein Ständchen auf offener Szene ſingt und Adele einen Scotchterrier ſpazierenführt, der ſie wacker in die Beine beißt. Plötzlich fängt das Haus an ſich zu drehen und enthüllt ſein Inneres, das den Rahmen der weiteren, aus dem erſten Akt bekannten Vorgänge bildet. Zum Schluß pflanzt ſich ein halbes Dutzend Schutzleute auf, das drehende Haus gibt wiederum den Blick auf die Straße frei, auf der ein Gefängniswagen vorgefahren iſt. Alfred wird von kräftigen Schutzmannsfäuſten hineingezerrt, während Falke in Torerohaltung ſiegesbewußt dem Abtransport beiwohnt.

Schweigen wir lieber von den übrigen Entstellungen des musikalischen und dramatischen Inhaltes, von weiteren eingelegten Bildern vor dem Gefängnis mit einem Trunkenheits-Ballett von Spukgestalten, von Szene im Kerker, in dem Alfred vor Sträflingen in Zuchthauskleidung Arien aus „Rigoletto" und dem „Postillon von Longjumeau" singt....

Als Max Reinhardt im Großen Schauspielhaus „Hoffmanns Erzählungen" nach genau der gleichen Regiemethode in „Reinhardts Erzählungen" verwandelte, als in Leipzig der Versuch unternommen wurde, die „Fledermaus" im Jazzstil zu modernisieren, da erhob sich ein allgemeiner Sturm der Entrüstung. Heute müssen wir es uns abermals gefallen lassen, daß ein klassisches Werk der Operettenkunst der Regie-Eitelkeit zum Opfer fällt, ohne daß auch nur der geringste Anlaß hierzu gegeben wäre. Diese Meisteroperette ist nicht nur in musikalischer, sondern auch dramatischer Beziehung heute noch ebenso zugkräftig wie ehedem, ihr Libretto kann geradezu als vorbildlich gelten. Kunstwerke sind nicht dazu da, um den Tatendurst ehrgeiziger, aber taktloser Regisseure zu stillen und die Persönlichkeit des Nachschöpfers über den Autor zu stellen. Der Name des verantwortlichen Bearbeiters? Es ist der Frankfurter Regisseur Walter Felsenstein.

Nein — auch dieser Weg erweist sich als unfruchtbar. Also kehrt man am besten zur altbewährten Operette in Originalgestalt zurück und läßt Lehárs „Lustige Witwe" über die Bretter des Deutschen Opernhauses tanzen.

Der Gedanke ist nicht übel. Wenige werden sich entsinnen, daß die „Lustige Witwe" vor dreißig Jahren ein Welterfolg war. Es gab Serien von mehreren hundert Aufführungen hintereinander an ein- und demselben Theater. Eine Saison allein genügte nicht, das Werk blieb Jahre lang auf dem Spielplan. Lehárs Walzer sind heute noch nicht vergessen. Diejenigen Operetten, deren Weisen sich in unveränderter Frische dreißig Jahre hindurch in der Erinnerung erhalten haben, sind an den Fingern abzuzählen. Die musikalischen Einfälle sind wahrhaft zündend, das Lied vom „dummen Reiter" sogar ein Musterbeispiel operettenmäßiger Charakterisierungskunst. Der Inhalt dagegen erscheint selbstverständlich verblaßt. Uns interessiert es wenig, ob eine mit zwanzig Millionen Francs belastete Witwe ihren Danilo endlich bekommt oder nicht. Es ist also gefährlich, den Stoff der Gegenwart anzunähern, wie es in der Inszenierung des Deutschen Opernhauses teilweise geschah. Ich bin ein grundsätzlicher Gegner derartiger Modernisierungsversuche. Taugt eine Operette inhaltlich nicht für die Gegenwart, so sollte man sie in der Vergangenheit spielen lassen, in der sie entstanden ist.

Es gibt viele gute Operetten, die uns vor Jahrzehnten erfreut haben, deren Musik uns auch heute noch etwas zu sagen hat. Aber dann gebe man sie in den zur Entstehungszeit gebräuchlichen Kostümen, um den äußeren Rahmen mit dem dramatischen Inhalt in Einklang zu bringen. Die Abwegigkeit der von unseren Eltern getragenen Trachten unterstreicht zugleich die komische Wirkung der Operette in einer natürlichen und dezenten Art. Die alte Operette in alten Kostümen persifliert sich selbst und sorgt dafür, daß man ihren Inhalt nicht allzu ernst nimmt. „Gott ja — als der Großvater die Großmutter nahm...."

Der Film ist der Operette in dieser Beziehung weit vorausgeeilt. Von der Filmposse „So'n Flegel", die meines Wissens zum ersten Male das Kleid der Eltern auf die Leinwand brachte, bis zu den großen Erfolgen „Episode", „Maskerade", „Der grüne Domino", „Mazurka" usw. gewann der Film eine besonders starke Wirkung aus der heute schon als „historisch" geltenden Kostümierung. Merkwürdig genug, daß die Operettenregie aus diesen Tatsachen noch nicht die praktische Nutzanwendung gezogen hat.

Der Weg der Wiederholung alter erfolgreicher Operetten ist also bedingt richtig, aber er erschließt uns nicht die Zukunft, die wir für die deutsche Operette erhoffen. Da trat Eduard Künneke auf den Plan mit seiner „Großen Sünderin", die in der Silvesternacht in der Staatsoper ihre Uraufführung erlebte.

Auf den ersten Blick vermeint man einen großen künstlerischen Wurf zu spüren. Das Werk geht textlich wie musikalisch eigene Wege. Das Libretto führt in die Zeit des Barock. Die Herzogin Sybilla von Baden-Baden, auf deren Grabstein in der Hofkreuzkirche zu Rastatt noch heute die Inschrift zu lesen ist „Hier ruht die große Sünderin Sybilla", steht im Mittelpunkt eines tragikomischen Liebeskonfliktes. Um zum nächtlichen Stelldichein mit ihrem lieben-

den Vetter zu gelangen, veranlaßt sie ihre Freundin, das Freifräulein Jakobe, ihren Platz im Schlafgemach einzunehmen. Ein Eilkurier überbringt eine Botschaft. Jakobe ist gezwungen, die Rolle der Herzogin zu spielen. Der Kurier verliebt sich in die vermeintliche Herzogin. Der Schauplatz der Verwechslung war aber zu dunkel, als daß der Kurier sich das Gesicht der Jakobe einprägen konnte. (Bei der Aufführung war das Licht nicht abgedämpft genug, um die folgenden Verwechslungen glaubhaft zu machen.) Am nächsten Tage quält den Kurier die Eifersucht auf den Vetter der Herzogin. Noch immer erblickt er in der Sybilla die freundliche Gönnerin der Nacht. Es kommt zu einem Duell zwischen dem Vetter und dem Kurier. Bis sich das Mißverständnis aufklärt. Die Herzogin und der Vetter gehen aber auseinander, in freiwilliger Verzichtleistung auf das zu spät erhoffte Glück.

Die Vorzüge dieses Librettos überwiegen die Nachteile: Eine echte, aus dem Spiel sich ergebende Charakterisierung der Hauptgestalten, ein natürlicher Fluß des Dialogs, ein unauffälliger, keineswegs possenreißerischer, sondern vornehmer Humor, der sich in seiner fast wehmütigen Feinheit weniger aus dem Wort als vielmehr aus der Handlung ergibt, Beziehungen zur Gegenwart durch allgemeingültige, zeitlose Tendenzen wie die lustige Verspottung der Hofintrigen und der Klatschsucht schlechthin, und vor allem die Verlegung des dramatischen Schwerpunktes in den dritten Akt, während der zweite durch ein großes Chorfinale beschlossen wird mit der dramatisch wirksamen Feststellung, daß wir in der Frage der Liebe allzumal „Sünder" sind.

Ist bereits das Libretto einer reinen Operngestaltung würdig, so erfüllt auch die Musik Aufgaben, die jenseits der üblichen Operettensphäre liegen. Das gesprochene Wort verschwindet vor einem Überreichtum an musikalischen Formen. Da gibt es große Chorpartien, Melodramen, Tanzweisen, Orchesterstücke, ein opernhaft wirkendes großes Quartett, und es zeugt für Künnekes ungewöhnliches Können, wenn er beispielsweise bei der Verwandlung des zweiten Aktes eine muntere vierstimmige Fuge über das letzte Thema des vorhergehenden Bildes einfließen läßt. Billige Einfälle fehlen völlig. Wenige Stellen nur, die dem Ohre unmittelbar eingängig sind. Der Liedcharakter überwiegt in einer arienhaften Erweiterung. Die Gesangspartien sind ungemein schwierig und erfordern geübte Sänger, wie man sie auf der durchschnittlichen Operettenbühne kaum je finden wird. Die Handhabung des musikalischen Rüstzeugs, auch in der Frage der Orchesterbehandlung, ist meisterhaft.

Aber — ist das noch „Operette"? Ist das wirklich das Ideal, das man von einem volkstümlich-heiteren, unbeschwerten Bühnenwerk der leichteren Muse erwartet? Nein — eine Operette ist das nicht. Ein „Singspiel" — eine „komische Oper"? Vielleicht — wenn die musikalische Erfindung stärker und der künstlerische Gehalt tiefer gewesen wären. Also auch hier trotz erfreulichster Bemühungen um die Hebung der Operette noch keine endgültige Lösung. Ein Zwitterding zwischen Singspiel, Oper und Operette, das die Merkmale aller musikalischen Bühnengattungen in sich vereinigt und sich doch nicht zu einer einzigen rückhaltlos bekennt.

Also auch hier nur verheißungsvolle Ansätze, aber noch keine Erfüllung. Wir müssen uns bei unserem Querschnitt durch die neue Operette mit einem negativen Ergebnis bescheiden. Sollte es wirklich nicht möglich sein, die Struktur der neuen Operette wenigstens theoretisch festzulegen in der Hoffnung, daß uns auch auf diesem Gebiet dereinst einmal ein Genie der heiteren dramatischen Kunst erstehen wird?

Die Hauptschuld trifft weniger den Komponisten als den Librettisten. Wir brauchen keine Text-Schreiber, sondern Text-„Dichter" — wirkliche, echte Dichter, die ihre Einfälle nicht einer bereits vorhandenen, unbrauchbaren Form anpassen, sondern vermöge ihrer dichterischen Gestaltungskraft neue Formgesetze aufstellen. Mit derselben Peinlichkeit, mit der im allgemeinen ein veraltetes Schema befolgt wird, sollte man die bis zum Überdruß wiederholten dramatischen Prinzipien unter allen Umständen vermeiden. Dahin gehören besonders die „Knalleffekte" am Schlusse des zweiten Aktes mit dem tragischen Konflikt, während der dritte als überflüssiges Anhängsel an den zweiten erscheint, weil er einen von vornherein erwarteten, auf jedes Überraschungsmoment verzichtenden Ausgang bringt. Dahin gehört ferner die Art des Auftretens unter Vermeidung des üblichen Schemas, daß die erste Szene gewöhnlich nur das Erscheinen der Hauptdarstellerin vorbereitet, die nach mehr oder minder geschickt erreichter

Spannung und Erwartung unter allgemeinem „Ah" der Befriedigung wild nach vorne stürmt, um sich ihres Auftrittsliedes zu entledigen. Mehr Lebenswahrheit, mehr Natürlichkeit! Auch in der Vertiefung des Humors durch die Handlung anstelle der Verflachung durch den billigen Wortwitz, für den der letzte Akt der „Lustigen Witwe" im Deutschen Opernhaus mit seiner eingelegten Kabarettszene ein schauerliches Beispiel abgab.

Die Operette ist eine Zwischengattung zwischen Oper und musiklosem Lustspiel. Unmöglichkeiten, die in der Oper durch den musikalischen Zweck geheiligt werden, wären im Lustspiel mit seinen natürlichen, aus dem Leben gegriffenen Szenen undenkbar. Die Operette hat nach beiden Seiten hin den Forderungen der Lebenswahrheit Rechnung zu tragen. Sie darf sich nicht auf ein Gebiet begeben, auf dem die Musik allein regiert. Sie darf ebensowenig dem Wort allein die Herrschaft überlassen. Das Operettenproblem besteht vor allem in dem geschickten Übergang zwischen gesprochenem und gesungenem Wort, im logischen Einbau der Musik in die Handlung.

Diese Frage ist bereits seit Bestehen des Singspiels aufgeworfen worden. Instinktiv spürte man den Widersinn, der in einer musikalischen Unterbrechung des Dialogs besteht. Adam Hillers Singspiel „Der Erntekranz" bringt bereits im 18. Jahrhundert übergangslos gesungene neben gesprochenen Partien. Das gefiel manch einem ganz und garnicht. Das Textbuch-Exemplar der Berliner Staatsbibliothek enthält handschriftliche, offenbar für die Aufführungspraxis bestimmte Zusätze in der Schrift um 1800. Was lesen wir da für eine Einfügung zwischen Dialog und Gesangstext?

Thomas: „Ich will sie (die Regelchen) dir vorsingen, damit du sie besser behältst."

Lieschen: „Mutter! Können wir keine Antwort singen?"

Marie: „Wir wollen sehen!"

Nunmehr ist der Zuhörer in der rücksichtsvollsten Weise auf den Einsatz des Orchesters vorbereitet, und das Terzett kann beginnen.

In der zweitältesten deutschen Oper, deren Text uns erhalten ist und aus der Feder von Constantin Christian Dedekind für Festlichkeiten am Dresdner Hof bestimmt war, finden wir ein Duett zwischen dem Präzeptor Lehrreich und einem Schüler. Dazu die musikalische Anweisung „Kanon per 8vam. Lehrreich singet vor". Was bedeutet diese musikalische Form anderes als eine sorgsam dem Leben abgelauschte, absolut naturwahre musikalische Motivierung? Denn man beachte: Der Lehrer beginnt den Kanon, der Schüler singt in der oberen Oktave alles notengetreu nach, was ihm der Lehrer vorträgt.

Diese Beispiele sollen zeigen, daß man sich weder in ästhetischer, noch in historischer Hinsicht über die Notwendigkeit hinwegsetzen darf, eine logische Verbindung zwischen gesprochenem und gesungenem Wort anzustreben. Das Feingefühl, von dem uns geschichtliche Zeugnisse aus der Zeit vor 150 Jahren Kunde ablegen, ist uns heute abhanden gekommen.

Auch hier könnte die Operette vom Film lernen. Ein hoher Prozentsatz aller Diskussionen, die in der Filmfachpresse um die musikalische Ausgestaltung des Films geführt werden, behandelt die Forderung nach einer Entwicklung der Musik aus der Handlung. In der Tat nähert sich diejenige Periode des Films ihrem Ende, in der das Schlagerstück als „Einlage" ohne Zusammenhang eingefügt wurde. Die Musik des Films entwickelt sich mehr und mehr aus der gegebenen Situation der Handlung. Die Szene spielt im Ballokal. Es ergibt sich ohne weiteres, daß die Tanzmelodie gesungen wird. Oder in der freien Natur, wo Kinder zwanglos einen gesungenen, volkstümlichen Reigen aufführen. (Ein Musterbeispiel hierfür war der Film „Heideschulmeister Uhwe Karsten").

Zugegeben, daß die Lösung dieses Problems in der Operette größeren Schwierigkeiten begegnet als im Film. Einmal wegen des Vorzuges schnelleren Bildwechsels, der beim Film die Einfügung von Musik erleichtert. Zweitens wegen des höheren Bedarfs an Musik, den die Operette beansprucht. Vielleicht würde aber auch in der Operette eine künstlerische Wendung herbeizuführen sein, wenn der Librettist das Buch von vornherein auf die musikalischen Möglichkeiten hin abfaßt und weniger vom Textlichen als vom Musikalischen ausgeht. Die Gepflogenheit, einem Autor die Ausführung der dramatischen Idee an-

zuvertrauen, einem anderen die Verfertigung der Gesangstexte, die nun zwangsweise nachträglich in die Handlung eingefügt werden, mag zu einer Verschärfung des Gegensatzes zwischen gesprochenem und gesungenem Wort beigetragen haben. Ist es wirklich notwendig, daß nach soundsoviel Minuten Sprechzeit unbedingt eine Gesangseinlage folgen muß — ganz gleich, ob sie zur Handlung paßt oder nicht? Das ist „Schema" — ebenso wie die mitunter rührend naiven Versuche, einen Dialog gewaltsam umzubiegen und dem Gespräch eine Wendung zu geben, die einen Gedanken des nun folgenden Gesangsstückes vorausnimmt. Geübte Operettenbesucher merken sofort: Aha, jetzt soll wieder einmal Musik das gesprochene Wort ablösen!

Diese zwangsweise Überladung der Operette mit einer bestimmten Anzahl von „Nummern" hat ebenfalls dazu beigetragen, ihre Unnatur zu verstärken. Ich könnte mir sehr gut vorstellen, daß in einzelnen Scenen, in ganzen Aktpartien der Dialog überwiegt, bei anderer Gelegenheit dagegen die Musik — je nachdem es die Handlung erfordert. Das sollte zum ungeschriebenen Gesetz der Operettenschöpfung werden: Die Musik dem dramatischen Geschehen unterzuordnen und nicht gewaltsam musikalische Einlagen anzubringen, wenn es die Handlung verbietet.

Es fehlt mir an Gelegenheit, nunmehr noch alle diejenigen Möglichkeiten anzuführen, die eine musikalische Ergänzung der Handlung logisch gestatten, ja, die von selbst nach einer musikalischen Ausdeutung verlangen. Darüber hinaus wäre zu untersuchen, welche Stoffe eine operettenhafte Musikhandlung zulassen, und welche sich der Vertonung widersetzen.

Nur noch ein Wort an den Komponisten: Er sei kein „Schlagerkomponist", der eine Operette einzig und allein als ein Sammelsurium von Schlagern betrachtet, sondern ein wirklicher, echter Musiker, dem ein angeborener, von Herzen stammender Frohsinn die musikalische Feder führt. Dann wird dem Operettenkomponisten auch eine weit größere Zahl von musikalischen Möglichkeiten zur Verfügung stehen, dann wird er auch in der tönenden Form nicht allein auf das übliche Schlagerrezept mit einem Hauptteil und anschließendem Refrain angewiesen sein, sondern in buntester Abwechslung eine Fülle der vielseitigsten Formen in Anwendung bringen, wie sie Eduard Künnecke in seiner „Großen Sünderin" virtuos handhabt.

Und schließlich und letztens: Der schöpferischen Fantasie den Preis!

Aber vor den Preis ist der Fleiß gesetzt in der sorgsamen, von Selbstkritik und hohen künstlerischen Ansprüchen getragenen Ausarbeitung derjenigen Produkte, die die Fantasie dem Schöpfer in den Schoß legt.

Musik in Köln.

Von Hermann Unger, Köln.

Die Staatliche Hochschule für Musik beging ihr 10jähriges Bestehen durch je ein Kammer- und ein Orchesterkonzert, wobei frühere und jetzige Lehrer wie Schüler als Ausführende und Schöpferische beteiligt wurden. So trug der, einst an dieser Anstalt tätige Max Pauer Beethovens c-moll-Konzert ganz hervorragend schön vor, von dem, unter der Leitung Rudolf Schneiders stehenden Anstaltsorchester famos begleitet, und der, von Steinbach ausgebildete, heute als Intendant der Oper des Volkes in Berlin wirkende Erich Orthmann zeigte sich in Mozarts Es-Dur-Sinfonie wie Regers Vaterländischer Ouvertüre als überlegener Orchesterleiter. Im Rahmen der kammermusikalischen Veranstaltung hörte man Chorlieder von den Lehrern Schröder, Lemacher und Klußmann, denen der Madrigalchor unter Otto Siegl liebevolle Ausdeutung zuteil werden ließ, weiter H. Ungers Klavier-Notturni, Siegls Cellostücke (mit Münch-Holland als Solisten, Prof. Georgii als Begleiter), W. Malers Volkslied-Inventionen, Jarnachs Flötensonatine (mit Paul Stolz als Solisten), Lieder von Ramrath, Othegraven und Trunk, endlich Sträßers weitgespanntes Klaviertrio mit Pillney am Flügel und Priska (Geige). Die Feier, welche von neuem den hohen Stand dieser Anstalt als künstlerischen Erziehungszentrums bewies, beschloß eine Don Giovanni-Aufführung im Opernhaus nach Siegfried Anheißers neuer Übersetzung und unter Fritz Zauns musikalischer Füh-

rung. Im 3. Gürzenich-Konzert erschien der Freiburger Franz Konwitschny als Gastdiigent und verstärkte den, schon im Vorjahre gewonnenen Eindruck eines, vom Klange her musizierenden, der Innerlichkeit eines Brahms und dessen 2. Sinfonie nicht überall gewachsenen Interpreten, der den Geiger Priska zu Mozarts D-dur-Konzert gewandt begleitete und Karl Hasses prächtigen Prinz Eugen-Variationen eine sorgsame Ausdeutung zuteil werden ließ, die wieder nur der Trauermarschepisode nicht ganz das Ihre gab. Komponist, Dirigent und der ausgezeichnet spielende Geiger wurden lebhaft gefeiert.

Im 3. Meisterkonzert lernte man Gertrud Rünger, die Altistin der Berliner Staatsoper, als vorwiegend im Dramatischen überzeugende Sängerin kennen, deren Arienvortrag (Mozart, Händel, Verdi) mehr fesselte als jener der Lieder von Strauß. Sie wie der Cellist Cassado, der u. a. die wenig mehr bekannte Straußsche Jugendsonate bot und Bedeutendes als Virtuos leistete, hatte in Karl Delseit einen hervorragenden Begleiter. Dem 70. Geburtstag des Finnen Sibelius galt eine Feier der Nordischen Gesellschaft, wobei H. Unger in der Festrede auf die engen Beziehungen des musikalischen Deutschland zu Finnland hinwies und das Bonner NSK-Orchester unter Schrader zwei Suiten des Meisters vortrug, denen sich Liedvorträge der, in Italien wirkenden Finnländerin Toini anschlossen. Die Literarisch-Musikalische Gesellschaft bot an einem „Nordischen Abend" Werke von Sinding, Grieg, dazu Gedichte Hamsuns, wobei als junge Musiker sich Josefa Kastert (Geige), Friedel Frenz (Klavier), Maria Obladen (Sopran), August Wahn (Bariton) sowie Marcel Frommont (Tenor) hervortaten. Dagegen hörte man italienische Musik im Petrarca Haus, so Werke von Vivaldi, denen die italienische Geigerin Lilia d'Albore eine feinsinnige Ausdeuterin war, dazu Werke des Italienfahrers Brahms, von Martin Steinkrüger glänzend dargeboten. Die NS-Kulturgemeinde rief zu einer, von der HJ getragenen Veranstaltung auf, in deren Mittelpunkt Ansprachen des Arbeiter- und Soldatendichters Heinrich Lersch standen, wozu Lieder der Bewegung, vertont von Blumensaat, Schmidt, Philipp, Unger, Baumann und eine Kantate „Morgenruf" von Scharrenbroich traten. Der Bachverein schenkte unter Prof. Boell eine, mehr zum Kammermusikalischen neigende Wiedergabe des Weihnachtsoratoriums mit jungen Solokräften (Cordula Dahm, Sopran, W. Sturm, Tenor, Kaldeweier, Bariton, Nora Ehlert, Viol., Kahldörfer, Orgel). Eine „Deutsche Weihnacht" bot die Volksbildungsstätte Köln, wobei u. a. das Quartett der Rhein. Musikschule (Klasse Zitzmann) ganz vortrefflich Werke von Beethoven und Schubert, aber auch von dem jungen, sehr begabten Kölner Walter Hammerschlag (Menuett, Flamme empor) zur Wiedergabe gelangen ließ. Wieder erfuhr die Chormusik stärkste Pflege. Im Rahmen einer außerordentlichen Sängergautagung wurde mitgeteilt, daß der Gau Rheinland wegen der Fülle seiner Chorvereine (an 2800) in zwei Abschnitte geteilt werde, deren Sitz in Koblenz und Elberfeld liegen soll. Rheinland-Süd wird Dr. Paul Fischer in Koblenz behalten, Rheinland-Nord Heinrich Krüger in Elberfeld übernehmen. Zugleich wurde für das 1937 stattfindende Sängerfest in Breslau geworben. Zum Stellvertreter des Gaues Süd wurde Dr. Klefisch, der Präsident des Kölner Männer-Gesangvereins ernannt. Dieser Verein bot im Gürzenich vor einer überzahlreichen Hörerschaft als Neuheit Franz Philipps Volkskantate „Heiliges Vaterland", deren immense Schwierigkeiten der Verein unter seinem überlegenen Dirigenten GMD Eugen Papst spielend bewältigte, wie auch Werke von Schubert, Silcher sowie einfachere Chöre von Nellius, Lemacher gut zur Wirkung kamen und Hellma Hellmich als Liedersängerin, von Klefisch jun. zuverlässig begleitet, sich lauten Beifall gewann. Zugunsten der Winterhilfe wiederholte der Verein das Konzert vor ausverkauftem Hause. In der Messehalle ging das Wertungssingen des Sängerkreises Köln mit 1000 Sängern vor sich, wobei als Wertungsrichter Dr. Collignon, der Gauchormeister, dazu GMD Volkmann-Duisburg und Kreischormeister Ferrenberg amtierten. Erneut wurde den kleineren Vereinen deutlich, daß ihre Aufgabe die Pflege des Volksliedes, nicht der großen Chorballade sei, wenn nicht durch Zusammenschluß mehrerer Vereine hierzu die Vorbedingungen erfüllt werden. Neben dem Chorwesen stand wiederum die Kammermusik im Vordergrunde des musikalischen Geschehens. Das Kastert-Quartett bot unter dem Leitwort „Meister des 19. Jahrhunderts" Werke von Schumann, Brahms und Cornelius („Trauer und Trost") mit Edith Hartmann als Altistin

von schönem Stimmaterial und Friedel Frenz als tüchtiger Pianistin, das Otterbach-Trio Beethoven, Brahms und ebenfalls, als erwünschte Beigabe, Lieder des Letzteren, von Henny Schulte-Schmitz tonschön vorgetragen. Der Cellist des Städt. Orchesters Franz Faßbender stellte sich als vorzüglicher Interpret Haydnscher und Brahmsscher Werke vor, zuletzt auch als Autor wirksamer kleinerer Stücke, und hier wirkte als Meistersprecher Paul Senden, der Schauspieler und Sprechlehrer der Musikhochschule, in Gedichten Miestericks mit. Das Willy Stroßquartett bot Beethovens Harfen- und das 2. Rasumowsky-Quartett in verinnerlichter Wiedergabe, das Kölner Kunkelquartett erfreute durch einen glänzend verlaufenen Mozartabend, wobei Amalie Merz-Tunner weltliche und kirchliche Gesangsszenen meisterlich vortrug, Pillney sich im A-dur-Konzert als echter Mozartpianist erwies und Kammerchor wie Kammerorchester der Musikhochschule zum vollen Gelingen des, stilistisch mustergültig angelegten und durchgeführten Abends beitrugen. Alte Kammermusik bot die Vereinigung Bücherstube am Dom, wobei u. a. Händels Violinsonate D-dur, Muffats d-moll-Suite, eine Flötensonate Loeillets, eine Gambensuite Marais, Sopranarien mit Instrumenten von Erlebach, endlich Lieder von Händel und Ph. E. Bach erklangen. Neue Namen traten einem in den jungen Ausführenden entgegen, so derjenige der Sopranistin Käthe Hecke-Isensee, der Geigerin Senta Bergmann, der Gambistin Eleanor Day, des Flötisten Niemeyer, des Cembalisten Werner Dommes.

Das Priskaquartett, von einer erfolgreichen Schwedenreise heimgekehrt, ließ unter dem Protektorat des Polnischen Generalkonsulats Essen Chopins Klaviertrio op. 8, Ludomir Rocyckis Quartett op. 49, sehr impressionistischer Natur und das Klaviertrio Raoul von Koczalskis erklingen und holte sich dank seiner hingebenden Musizierfreudigkeit lebhaften Erfolg. Koczalski selbst zeigte sich an einem eigenen Abend erneut als gesund-kräftiger Chopingestalter, der das Bild des Nervösen, fast Dekandenten durchaus zurückdrängt. Kammerduette von Brahms, Reger, Tschaikowsky, Dvořák sowie Altarien von Orlandini und Lotti hörte man an einem, von Aenne Werner und Mia Bischoff gebotenen, ausgezeichnet verlaufendem Abend, der durch die Mitwirkung Prof. Jarnachs als Begleiter seine besondere Note gewann. Einen Lieder- und Arienabend gaben die Sopranistin Lore Koepe und der Bariton Heinz Toni Muhs sowie der Tenor Leiseifer, die, mit Ernst Goelitz als Begleiter, Werke von Wolf, Grieg, Strauß, Schubert, Reger, musikantisch und mit anerkennenswertem Ernst darboten und Aufmerksamkeit verdienten. Hausmusik stellten die Schüler Irene Häuslmeyrs vor, darunter Werke von Lemacher, Agnes Hoeck, Unger, wobei der Blockflöte eine wesentliche Rolle zufiel, als deren Meisterin sich die Veranstalterin auswies, daneben aber auch Eva Lennartz sich als treffliche Sängerin und Josef Bonn als Geiger auszeichneten. Auch der Schülerkreis der Pianistin Olga Bölsche brachte im Engelbert Haas-Konservatorium gediegene Proben klassischer und romantischer Hausmusik. Einen Klavierabend mit seltener gehörten Werken Schuberts, Chopins und Brahms' gab Alfred Lueder, dem zu Vollendung der Technik nur noch mehr Temperament anzuwünschen wäre. Kurt Börners Variationen über ein polnisches Lied zeigten gute Brahmsnachfolge mit mehr pianistischer als erfinderischer Anlage. Kirchenmusikalische Stunden genoß man wieder in der Karthäuserkirche, wo unter W. Isselmanns Leitung alte Musik in den Rahmen einer Weihnachtsandacht gestellt wurde. Sein 25jähriges Chordirigenten-Jubiläum beging Gustav Feger, von Steinbach ausgebildet und bewährt als Volksliedbetreuer, weshalb ihn die Kölner Stadtverwaltung unlängst zu einem Lehrkurs an die Augsburger Singschule entsandte, deren Ziele und Lehre er nunmehr an der Kölner Musikhochschule in die Tat umsetzen soll.

Im Opernhause erlebte man die Neueinstudierung des Humperdinckschen „Hänsel und Gretel" unter Hans Schmids bewährter szenischer und Erich Riedes musikalischer Leitung, wobei die junge, aus der Hochschule hervorgegangene Aenne Pfirschinger sich in der Titelrolle hervortat. Der Reichssender Köln mit Gehly als hervorragendem Leiter der Abteilung Kunst setzte unter Dr. Buschkötter die Reihe „Lebendige Klassik" mit Beethoven fort, ließ unter dem Titel „Musik unserer Zeit" Armin Knab (Hildeg. Hennecke), Leop. van der Pals (Grape) zu Worte kommen,

beging das Gedächtnis Sibelius' mit dessen „Finnlandia" und seinem Violinkonzert (Konzertmeister Kreuter), bot Regers Böcklinsuite unter Buschkötter, dazu Wolfs Italienische Serenade in trefflicher Wiedergabe, ließ unter dem Namen „Schatzkästlein" Haydnsche englische Kanzonetten erklingen (Milli Engelmann), widmete Georg Schumann eine wertvolle Kammermusikstunde (Westdeutsches Trio), setzte sich für ein klangvolles Klavierquintett des Italieners Pilati (Priskaquartett und Therese Pott) ein und stellte eine funkgerechte Operette „Gesang ins Glück" von L. J. Kauffmann, Meisterschüler der Hochschule vor.

Musik in Leipzig.

Uraufführung der Oper „Der Eulenspiegel" von Hans Stieber.

Von Horst Büttner, Leipzig.

„Hic fuit." „Hier ist er gewesen", nämlich „Der Eulenspiegel" von Hans Stieber, eine Oper, die im Neuen Theater am 12. Januar ihre erfolgreiche Uraufführung erlebte. In mächtigen Kohlebuchstaben prangte Eulenspiegels Schelmenspruch auf dem buntscheckigen Hauptvorhang neben der Eule, die am Beginn des Spiels eine erwartungsvolle, von hohen und höchsten Gästen durchsetzte Menge ebenso erwartungsvoll beäugte und sich erst lange nach dem Verklingen des letzten Akkordes sichtlich befriedigt hinter den eisernen Vorhang zurückzog, ohne daß der Beifall deswegen aufgehört hätte. Beide, der Dichterkomponist Stieber wie die Leipziger Oper, hatten ihren großen Tag.

Daß die deutschen Volksbücher denkbar geeignete Opernstoffe darstellen, ist, wie viele Opernversuche beweisen, schon oft erkannt worden. Im Gegensatz zu den Bemühungen, Helden-, Götter- und Natursagen sowie Volksmärchen dem Musiktheater zu gewinnen, ist aber allen diesen Versuchen ein Dauererfolg bisher versagt geblieben; selbst ein erlauchter Geist wie Schumann scheiterte mit seiner „Genoveva", der vorhandenen „Faust"-Opern wird man doch nicht recht froh, und an die „Schildbürger", einen der schönsten Opernstoffe, die es gibt, hat sich wohl überhaupt noch niemand gewagt. Nun sind der alte niederdeutsche Schalksnarr und seine geniale flämische Abwandlung durch Charles de Coster zwar keine Neulinge auf der Opernbühne, doch scheinen die Schwierigkeiten, aus dem losen Anekdotenpotpourri des Volksbuches ein theaterwirksames Stück zu formen, so groß zu sein, daß erst die bei Stieber gegebene Vereinigung von Dichter und Musiker in einer Person einen Erfolg gewährleistete. Denn darüber muß man sich klar sein: das Gelingen einer Eulenspiegel-Oper ist — bei aller Wichtigkeit des musikalischen Elementes — in erster Linie durch dichterisch-dramaturgische Fragen bedingt, und allein die Tatsache, daß Stieber bei der Umformung im großen Ganzen einen untrüglichen Instinkt für das Wesentliche bewies, stellt ihn jetzt in die vorderste Reihe derjenigen, die für das deutsche Musiktheater ernsthaft in Frage kommen und eine dementsprechende Beachtung verlangen können. Bei der Umdichtung lag ja die Gefahr nahe, das an sich sehr nette und lustige Rankenwerk der Schelmenstreiche Eulenspiegels als die Hauptsache zu betrachten, sie in möglichst großer Anzahl auf die Bühne zu übernehmen und dadurch eine all zu lose verknüpfte Handlung zu schaffen, die vor dem lebendigen Hauch der Theaterwirklichkeit nur zu schnell auseinandergebröckelt wäre. Diese gefährliche Klippe hat Stieber vermieden und den dramatisch einzig möglichen Weg eingeschlagen, Eulenspiegel lediglich als „intellegiblen Charakter", als Persönlichkeit, die einen ganz bestimmten Typus vertritt, aus dem Volksbuch auf die Bühne zu verpflanzen, von dieser Gegebenheit aus eine Handlung völlig frei zu gestalten und einzelne Schelmenstreiche nur insofern heranzuziehen, als sie Steine für den Bau der Handlung sind und nicht wucherndes dramatisches Unkraut. Als weitere wichtige Handlungsträger bzw. -impulse hat Stieber die Gestalt der Jul eingefügt, die Gefährtin Eulenspiegels, sowie das Motiv der Pestseuche. Es ergibt sich somit folgendes Gerüst der Handlung:

Jul, die Lübecker Goldschmiedstochter, hat ihr Vaterhaus verlassen und ist Eulenspiegels Gefährtin geworden, weil sie eine unbändige Lust am Wandern und Schalken hat. Als Eulenspiegel in ihr auch das Weib sieht, versagt sie sich ihm. Till verbringt daraufhin eine Nacht bei der Witwe Angelika und rächt sich damit an dem Apotheker Stünkel, dem Bräutigam der Witwe, der ihn um seine roten Schuh geprellt hatte. Schon eine Nacht später wird aber die

Witwe als Pestkranke in Eulenspiegels Gegenwart aus ihrer Kammer getragen und Eulenspiegel beschließt, sich vom Herzog durch einen tollen Streich das Ende am Galgen zu ertrotzen, um dem Pesttod zu entgehen. In der Verkleidung eines herzoglichen Kämmerers tauscht er das Hartgeld des Volkes gegen Papiergeld im dreifachen Wert, da der Herzog den „Stein der Weisen" im Besitz habe und damit beliebig Gold machen könne. Gegen die Pest, deren Nahen der Abt von Mariental und Geißelfahrer ankündigen, läßt er roten Wein als Lebenselixier fließen. Der Festestaumel erreicht seinen Höhepunkt, da schlägt die als Trommelbube verkleidete Jul Wirbel und zeigt damit an: der Herzog kommt. Till löscht die Fakkeln, das Volk stiebt auseinander und in einer Fiebervision erschaut Eulenspiegel den Herzog, hält ihn für den Meister Urian und verlangt den Galgen von ihm. Den Zusammenbrechenden fängt Jul auf, bettet ihn in ihren Schoß und singt ihm ein Schlummerlied. Der Schlaf bringt Eulenspiegel Genesung; ohne die Jul will er sich am folgenden Morgen davonstehlen und sein altes Schalksleben allein weiterführen. All diese Erlebnisse haben jedoch die Jul zum liebendverstehenden Weibe werden lassen, Ahnmutter derer von Eulenspiegel will sie werden, „daß sich am End in jeder Not ein Schelm einfänd, der mit Verschalk und eitel Lachen bannt all übel Werk und Schand im alten Sachsenland". Sie will in seine Arme stürzen; doch Häscher des Abtes führen Eulenspiegel fort ins Kloster, ins Asyl, damit er vor dem Zugriff des Herzogs sicher sei. Eulenspiegel stellt sich aber freiwillig dem Gericht und stimmt durch seine lustigen Reden den Herzog so gnädig, daß dieser ihn begnadigen will, wenn Eulenspiegel ihm den Zauberspiegel übergibt. Doch zeigt Till dem Herzog, dem Abt und allem Volk ihr wahres Wesen im Glas des Zauberspiegels, aller Zorn, aller Hader schwindet, vergnügt dreht sich alles im Reigen, dem sich sogar Häuser, Kirche und Galgen anschließen. Nur Stünkel, die Verkörperung des nüchternen, spießigen Egoisten, ist unempfindlich gegen den Zauber des Spiegels und zerwirft ihn mit einem Stein. Der Vorhang fällt, das Spiel scheint zu Ende. Da tritt Eulenspiegel aus den Falten des Vorhangs und beklagt sein Mißgeschick; er hat es satt und will ins Kloster gehen. Doch klingt seine alte Schelmenweise im Orchester auf, er fügt die Splitter des Glases wieder zusammen und wird den Stein der Weisen in die Welt spiegeln, „solang es mir, solang es Gott gefällt".

Das mittelalterliche Mölln gibt den Rahmen für diese Handlung ab, die in drei Akten oder fünf Bildern abrollt und vor allem durch die echt theatermäßig gesehenen Gestalten Eulenspiegels, der Jul, des Abtes und des Apothekers Stünkel Blut und Leben erhält. Fast noch wesentlicher für die Eigenart dieser Oper ist die weitgehende Einbeziehung des Volkes, der Einwohner von Mölln, die weit mehr sind als bloße singende Statisterie, sondern dramatischer Faktor, lebendiges Widerspiel der Hauptpersonen. Es hat seinen Sinn, daß das Volk im ersten Akt jenes Schelmenlied wiederholt, das Eulenspiegel während des „Auftaktes im Orchester" von der Brüstung des ersten Ranges aus gewissermaßen als musikalische Visitenkarte gesungen hatte; Till spiegelt sich im Volk wieder, das infolgedessen von dem Dichter mit in den Vordergrund des dramatischen Geschehens gerückt wird, in der großen Wettszene des ersten Aktes als lachender Dritter, in den Volksszenen des zweiten Aktes als triebhafte, wechselnden Einflüssen und Stimmungen gehorchende Masse und in der Gerichtsszene des dritten Aktes als die unheimliche Verkörperung des Tierisch-Blutdürstigen im Menschen. Was Eulenspiegel von dem triebhaften, als Masse fühlenden und handelnden Volk abhebt, ist seine überlegene Weisheit, die hinter aller Schalkerei steckt; die starke Wirkung, die von dieser Gestalt ausgeht, ist nicht zuletzt durch diese Gegenüberstellung von Masse und Individuum bedingt. Die Schilderung des Volkes, vor allem der Aufbau der Massenszenen im zweiten Akt, ist Stieber auch musikalisch derart gelungen, daß man den Wunsch nicht unterdrücken kann, er möchte seine große Sonderbegabung als Gestalter von Volksszenen in Zukunft bevorzugt pflegen. Wir besitzen in der deutschen Oper ja noch kein Werk von der Art des „Boris Godunow", in dem das Volk der eigentliche Held ist. Nach den Eindrücken des „Eulenspiegel" möchten wir fast annehmen, daß Stieber der Mann dazu ist, ein solches Bühnenwerk zu schreiben. Es käme nur darauf an, die richtige Textvorlage zu finden.

Außer dem „Volk" selbst hat nun Stieber auch noch ein Element ausgesprochen volksmäßiger Kunstausübung seinem Spiel vorangestellt, nämlich ein Puppen- bzw. Kasperletheater; in diesem

Vorspiel soll, wie es in der Handlungsskizze des Programmbuches so schön heißt, die Geburt Eulenspiegels aufgezeigt und „metaphysisch begründet" werden. Eulalia Pipifax, die Eule, kann den „Stein der Weisen" nur mit Hilfe des Lebenselixiers ausbrüten; Hans Wurst, der Kasperle, mischt es aus verschiedenen, symbolisch gemeinten Ingredienzen, z. B. dem Blut heiliger Opfer, dem Schweiß der Völker, den Tränen der Mütter, gibt es ihr ein und aus dem Ei hüpft der junge Eulenspiegel. Diese an sich ganz nette Idee wird aber musikalisch mit schwerstem Geschütz beschossen, mit einem Kanon, einer Variationenfolge, einem Ostinatosatz, ja sogar einer Fuge. Stieber versucht hier volkskundliche und hochkünstlerische Bezirke zu einer Einheit zu verschmelzen, ohne daß es gelingt; die Wirkung bleibt aus. Aus dem Vorspiel hätte etwas werden können, wenn es ganz schlicht-volksliedhaft durchkomponiert worden wäre. Daß Stieber diese Ausdrucksweise beherrscht, zeigen ja Couplet und Thema Kasperles sowie sein kurzer Gesang an das Mütterchen. Dagegen sind Kasperle und Fuge Dinge, die sich nicht vertragen. Auch ist zu bedenken, daß nach dem Vorspiel der „Auftakt im Orchester" mit Eulenspiegels Schelmenlied schließlich auch seine Zeit währt und daß die Exposition im ersten Akt mindestens bis zum Auftrittslied der Jul andauert. Die Spanne bis zur ersten Schürzung des dramatischen Knotens ist infolgedessen reichlich lang, sie abzukürzen besteht nur eine Möglichkeit: das Kasperletheater weglassen. Für das eigentliche Spiel entsteht dadurch kein Verlust, das „Stein der Weisen"-Thema wird ja durch den Apotheker nachdrücklich genug eingeführt und im Verlauf der Oper eindringlich genug wiederholt.

Was im Vorspiel nicht am Platze war, kommt dagegen der Oper selbst nur zugute: starke polyphone Arbeit, so starke, daß man rein vom Klavierauszug fast bedenklich wurde, ob das nicht zuviel für eine Oper sei, die ja als Kunstform von Haus aus keineswegs zur Polyphonie neigt. Bereits der erste Chor ist eine kunstvolle Cantus-firmus-Arbeit über Tills Schelmenlied, dem Wettkanon im ersten Finale folgt im zweiten Akt der Schlaraffen-Gegenkanon; in der Kammerszene findet sich eine Passacaglia über das Stein der Weisen-Motiv. Selbst der Rundgesang arbeitet stark imitatorisch. Doch handhabt der Komponist die polyphone Satztechnik so überlegen und gliedert sie derart organisch in den dramatischen Verlauf ein, daß eigentlich nie das Gefühl der satztechnischen Überladenheit aufkommt. Die Sorgfalt der Arbeit äußert sich außerdem in zahlreichen thematischen Bezügen innerhalb der Oper, unter denen Eulenspiegels Schelmenruf, sein Schelmenlied, sowie das Stein der Weisen-Motiv eine große Rolle spielen. Besonders gut und theatermäßig empfunden ist das Aufklingen von Tills Schelmenlied am Schluß und die dadurch bewirkte Umstimmung Tills. Der „Auftakt im Orchester" nimmt die Musik der Liebesszene im dritten Akt vorweg. Dieser Vorliebe für kunstvolle Arbeit steht aber ein sehr enges Verhältnis zum Volkslied und zu elementar wirkender Rhythmik zur Seite. Gerade die Volkskanons und der Rundgesang vereinigen Polyphonie und Volksliedmelodik sehr glücklich. Wie schließlich schlicht-volksliedhaftes Empfinden gerade im dramatischen Ablauf einer Oper gut zur Geltung kommen kann, dafür ist Juls Wiegenlied ein treffendes Beispiel. Überhaupt muß man es dem Dichterkomponisten hoch anrechnen, daß bei ihm das Volkslied nicht konjunkturbedingter Aufputz ist, sondern lebendig erfühltes und überlegen gehandhabtes Element dramatischer Gestaltung. Auch der Rhythmus erschließt in dem aufpeitschenden Schluß des Volksfestes und dem brutalen Humor des Galgenchores seine ganze Schlagkraft. Die dritte hervorstechende Eigenart dieses Werkes ist die meisterhafte Orchesterbehandlung. Die strahlende Frische des „Auftaktes", die atembeklemmende Stimmung der Szene im Giebelzimmer, Finale und Überleitungsmusik der gleichen Szene, vor allem aber die eindrucksstarke, von Schlagzeug und Saxophon getragene Musik der Fiebervision: dies sind einige Beispiele für Stiebers unerschöpfliche Klangphantasie. Es scheint uns fast, daß der Komponist im Gefühl der überlegenen Meisterschaft seiner Klangkunst oder auch in allzu großer Hinwendung zu ihr gelegentlich zu wenig auf die dramatische Tragfähigkeit seiner musikalischen Einfälle an sich achtet. Denn so läßt es sich wohl nur erklären, daß der gewiß schön klingende Eulenspiegeltanz des letzten Aktes matt wirkt. Eulenspiegel hält allen den Zauberspiegel vor, der das innerste Wesen eines jeden entschleiert und dadurch eine allgemeine Heiterkeit, Verbrüderung und Tanzbesessenheit auslöst. Die Musik hat hier zweifellos die Aufgabe, diesen Vorgang, der vom Auge allein wahrgenommen sinnlos wirkt, die Kraft der Über-

zeugung zu geben, was sie aber nicht tut. Mit einem reinen Musizierstück, sei es auch noch so gut und klangvoll gearbeitet, ist es da nicht getan. Vielleicht entschließt sich der Komponist, hier noch verbessernd einzugreifen. Der Zahn der Zeit pflegt an solchen Stellen ja mit Nagen einzusetzen, und dann hilft es auch nichts mehr, wenn das Werk sonst gelungen ist. Von den übrigen musikalischen Vorzügen der Oper sei noch erwähnt, daß Stieber auch einen leichten Parlandoton ausgezeichnet beherrscht — erster Auftritt der Jul! — und Parodie und Groteske wirkungsvoll einzusetzen weiß: die Serenade der Spießer im ersten Bild.

Die Anerkennung der hohen Qualitäten dieser Oper wird auch durch die Feststellung nicht beeinträchtigt, daß hier keine „Volksoper" im Sinne leichter Eingänglichkeit oder gar leichter Ausführbarkeit vorliegt. Im Gegenteil: sie verlangt vom Zuhörer aufmerksames Eingehen auf ihre eigenwilligen und oft herben musikalischen Schönheiten. Stieber ist wohl auch ein viel zu klarer Kopf, um sich durch Parolen wie „Volksverbundenheit" usw. zu einer billigen, aber sehr durchsichtigen und vergänglichen Volkstümlichkeit verleiten zu lassen. Er hat das auch gar nicht nötig, da die bunte Welt seines Werkes, vor allem die durchschlagenden Massenszenen sowieso eine starke äußere Wirkung — im guten Sinne — verbürgen, auch auf einfache Gemüter. Und der Schwierigkeitsgrad des Werkes: Es stellt sehr hohe Anforderungen in jeder Beziehung, und die Leipziger Oper konnte ihre Leistungsfähigkeit nicht besser unter Beweis stellen als mit der wahrhaft glänzenden, aber auch verdienstlichen Wiedergabe dieser anspruchsvollen Neuheit. Der erfreuliche Eindruck beginnt schon bei den Bühnenbildern: Max Elten hatte sie aus dem Geist der Brueghel und Ostade, in der strebigen Perspektive der Landschaft, aber auch in Anlehnung an die gotisch-altdeutsche Art Memlings entworfen und erzielte damit sehr schöne Wirkungen. Operndirektor Hans Schüler sorgte für ein lebendiges, durch viele kleine Einzelzüge belebtes Spiel und erwies sich vor allem in der Gestaltung der großen Massenszenen des zweiten Aktes als ein Spielleiter hohen Ranges. In der Fiebervision machte allerdings nicht nur auf mich der riesige Herzog einen noch zu realen Eindruck; vielleicht läßt sich durch andere Beleuchtung eine fahlere, mehr beklemmende Stimmung auch von der Szene her verwirklichen. Und die musikalische Leitung? GMD Paul Schmitz machte es offensichtlich Freude, sein großes Können für eine solche Aufgabe einzusetzen; seine Leistung ist daher auch höchster Anerkennung wert. Chordirektor Johannes Fritzsche hatte diesmal eine besonders schwierige Aufgabe, die er aber trefflich löste.

Alfred Bartolitius war für den Eulenspiegel deshalb der richtige Vertreter, weil es für ihn nicht heißt „Sänger oder Schauspieler", sondern „Sänger und Schauspieler". Diese Verbindung zu höherer Einheit machte seinen Till auch zu einem Bühnenerlebnis, das man nicht so schnell wieder vergessen wird, ebensowenig wie die Jul von Irma Beilke, die mit ihrer großen stimmlich-darstellerischen Kunst diese Gestalt lebens- und eindrucksvoll erstehen ließ. Walter Streckfuß gab charakteristisch den Apotheker Stünkel, Maxim Hentschke, Paul Reinecke und Horst Falke bildeten mit ihm das groteske Quartett der Spießbürger; Georg Frigge blieb der Komik des dicken Bäckers Piepenbrink nichts schuldig. Geschlossene Leistungen boten Walther Zimmer als Abt und Friedrich Dalberg als Herzog.

„Hic fuit?" Gewiß! aber auch „hic esto!" Er soll auch weiterhin auf der deutschen Opernbühne sein Wesen treiben, der Schalksnarr Eulenspiegel. Und da wir einmal beim klassischen Latein sind: „Vivant sequentes"; es sollen alle neuen Opern leben, die da noch kommen werden, bei welchem Wunsch wir nicht nur an Stieber denken, sondern — vor allem! — an das Leipziger Opernhaus.

Wiener Musik.

Von Victor Junk, Wien.

Die Staatsoper, die Gesellschaft der Musikfreunde und die Konzerthausgesellschaft vereinigten sich zu einer Gedächtnisfeier für Richard Mayr. Franz Schneiderhan, der einstige Generalintendant, sprach Worte des Gedenkens, Franz Schütz an der Orgel leitete die Feier mit Regers „Ave Maria" stimmungsvoll ein, der Staats-Opernchor beschloß sie mit zwei schönen alten Chorliedern, dazwischen sang Gunnar Graarud mit tiefinnerstem Ausdruck beziehungsreiche Lieder von Hugo Wolf. — Jede der drei genannten Körperschaften

trug dann auch noch für sich den Tribut ab, den sie dem großen Sänger schuldet, der so oft ihren Konzerten die höchste Weihe gegeben hatte: das Opernorchester, bezw. die Wiener Philharmoniker unter Toscanini mit Mozarts Maurerischer Trauermusik, Brahms' Tragischer Ouvertüre und dem „Requiem", die Gesellschaft der Musikfreunde unter Kabasta mit der Trauermusik zum Tode Siegfrieds aus der „Götterdämmerung". Dieses Konzert, das in Beethovens IX. Sinfonie gipfelte, machte uns mit zwei wertvollen Neuheiten bekannt: mit einem von Sam Franko eingerichteten alten Vivaldi-Konzert für Streichorchester, in das sich ein Solostreichquartett (der Herren Wolfg. Schneiderhan, Rudolf Malcher, Erich Weis und Nikolaus Hübner) schön einfügte, und mit dem von Gaspar Cassadó für Violoncell überarbeiteten und von ihm selbst virtuos und warm gespielten Weberschen Klarinettenkonzert op. 74; die neue Bearbeitung überträgt geschickt die Gesanglichkeit des von echt Weberscher Melodieseligkeit und Romantik erfüllten Stückes auf das Cello und schöpft daraus neue schöne Wirkungen. — Toscanini liebt in den Philharmonischen Konzerten sehr bunte Programme: auf die „Eroica" Beethovens folgte eine neue, vierteilige und nicht sehr originelle Ouverture zum „Wintermärchen" von Mario Castelnuovo-Tedesco, sodann die, gleichfalls zum erstenmale aufgeführte Tondichtung, betitelt „Eine Sage" von Jan Sibelius — vornehmste künstlerische Arbeit — und zum Schluß Berlioz' Rakóczy-Marsch. Ein andresmal bringt er Schuberts C-dur-Sinfonie, drei Sätze aus dem Verdischen Streichquartett, Saint-Saëns' „Danse macabre", Smetanas „Moldau" und die III. Leonoren-Ouverture. Er scheint aber gerade mit diesen gemischten Spielfolgen den Geschmack des Publikums dieser Konzerte zu treffen. — Von Alban Berg, dem kürzlich verstorbenen Schönberg-Schüler, führte Oswald Kabasta eine Suite von Sätzen über Themen aus der noch nicht aufgeführten Oper „Lulu" erstmalig vor. Auch sie hinterläßt einen zwiespältigen Eindruck von echt musikalisch-romantischem Ausdrucksbestreben auf der einen Seite, und abstrakt-moderner Klangkonstruktion auf der andren. Ein anerkennenswertes Können bringt sich hier, wie meist bei dem späteren Berg, durch einen in der Musik ganz unangebrachten, mehr zergliedernden als aufbauenden Intellektualismus, um seine besten Früchte. Wie gefährlich der Einbruch des rein Gedanklichen in der Musik ist, hat ja schon vor langen Jahren die „Programmusik" gezeigt, — hier werden noch dazu die musikalischen Grundlagen selbst verrückt. In einem der aneinandergereihten Sätzchen zeigte sich Lilli Claus als Gesangssolistin allen Intonationsteufeleien gewachsen. — Die „Potpourri" betitelte Ouverture zu der neuen Oper von Richard Strauß „Die schweigsame Frau", mit der Kabasta sein Konzert einleitete, ist ein hübsches, leichteingängliches und witziges Stückchen, blendend und hinreißend vom Anfang bis zum Schluß. — Die Neuheit, die Leopold Reichwein in seinem Konzert brachte, bestand in einem „Divertimento für Kammerorchester" von Max Trapp, einer wohlgeformten, aber nicht ganz von modernen Jazz-Effekten freien, wie es scheint, besonders an Hindemith geschulten, auch an den brutaleren Strawinsky und den weichen Mendelssohn anklingenden Musik, deren Eindruck aber infolge der überall durchbrechenden guten kompositorischen Arbeit günstig und für den Komponisten wie für den Dirigenten ehrenvoll war. Eine glanzvolle Aufführung der III. Sinfonie von Bruckner krönte diesen Abend des so beifällig aufgenommenen erhebenden Brucknerzykus' Reichweins. —

Von hervorragenden Solisten, die in der letzten Zeit zu hören waren, heben wir heraus: Adolf Busch, der die beiden Violinkonzerte von Brahms und von Mendelssohn mit bekannter tiefer Einfühlung und meisternder Gewalt spielte, dann die beiden phänomenalen Koloraturkünstlerinnen Erna Sack (diesmal vorwiegend mit Liedern, die Charles Cerné vorzüglich begleitete) und Miliza Korjus von der Berliner Staatsoper (auch bei uns als große Künstlerin anerkannt), endlich ein ausgezeichneter Baritonist, dem auch dramatische Begabung eigen zu sein scheint, Hans Belter. — Der Orchesterverein der Gesellschaft der Musikfreunde brachte unter der Leitung von Julius Lehnert in seinem ersten Konzert die selten gehörte „Lustspiel-Ouverture" von Hermann Grädener, sowie die Erstaufführung der Sinfonie in D-dur von Giovanni Sgambati. — Der Schubertbund widmete zum 75. Todestag Friedrich Silcher's einen Abend diesem Meister des volkstümlichen Chorliedes sowie anderen für Chor gesetzten Deutschen Volksliedern. —

Die Staatsoper hat nun, neben fortgeſetzten intereſſanten und wertvollen Gaſtſpielen (Erna Sack mit ihrer ans Wunderbare ſtreifenden Begabung in Roſſinis „Barbier", Völker und Bender in einer klaſſiſch ſchönen Aufführung des „Fidelio") endlich auch eine Neuheit gebracht: die Uraufführung der Oper „Dame im Traum", Text von Ernſt Decſey und Guſt. Holm, Muſik von Franz Salmhofer. Das Stück ſpielt im ſeeliſchen Gebiet der modernen Operette und kann, da ja ſchließlich Alles nur ein Traum war, ſichs erlauben, in einer Art von praktiſcher Bühnenverwertung der Freud'ſchen Traumtheorie hemmungslos mit unverdrängten Gefühlen und Wünſchen zu ſpielen. Da werden denn auch bei den beiden weiblichen Hauptfiguren ſo ziemlich alle Hemmungen der aufgewühlten Wunſchwelt aufgehoben und ihre gefährlichſten Wunſchträume mit einem jungen, ſchlanken, dichteriſch angehauchten Frauenbetörer erfüllt. Die Verantwortung für dieſe „Schickſale" wird einer halb mythiſchen, halb rationaliſtiſchen Figur, einem „Dämon der Berge" aufgehalſt, der immer zur Hand ſein muß, um „das Böſe zu wirken". Die platte Gefallstendenz einer ſolchen filmmäßigen Ehebruchshandlung bringt es natürlich zu einer Reihe von bunten und wirkſamen Theaterſzenen, von packenden Bildern, die zugleich Oper, Operette, Sketch und Revue ſind. Die aus ihrem Traum plötzlich aufgeſchreckte und böſe enttäuſchte Heldin zieht ſchließlich die Lehre daraus, und die Moral verflüchtigt ſich in einen reinigenden Hallelujah-Hymnus des geſamten Enſembles. Salmhofers Muſik bringt Melodien, wirkliche Melodien, nicht immer originelle, aber flüſſige und gefällige; am ſicherſten iſt ſein muſikaliſcher Ausdruck dort, wo er zum Operettenhaften neigt, zeitgemäß, eingänglich und genrehaft wird, mit gelegentlichen Schlagern und beſchwingten Tanzrhythmen. Die Aufführung — die am Chriſttage ſtattfand — war ſehenswert: fantaſtiſche Bilder, prächtige Koſtüme, hinreißende Stimmen: mit Vera Schwarz, Emerich Godin, Alexander Sved, Margit Bokor, Karl Norbert und Alfred Jerger in den Hauptrollen.

MUSIKALISCHE RÄTSEL-ECKE

Faſchings-Preisrätſel.

Von Fritz Müller, Dresden.

Ein Hausbeſitzer, nennen wir ihn Schmeerbauch, lebt mit einem ſeiner Mieter, dem Kapellmeiſter Klinger, auf Kriegsfuß. Die Urſache der meiſten Zwiſte iſt die Muſik. Eines Tages bekommt Schmeerbauch von Klinger anläßlich eines Familienfeſtes folgendes Muſikſtück zugeſandt:

Violino

Bratſche

Violoncello

Schmeerbauch guckt die Noten an und läßt ſich von ſeiner Tochter die oberſte und die unterſte Zeile ſo lange auf dem Klavier vorſpielen, bis er ſie pfeifen kann. Er vergleicht die beiden Motive mit allerhand Liedern und Gaſſenhauern boshafter Art (z. B.: Du biſt verrückt, mein Kind), findet aber keinerlei Anklänge.

Er zieht einen ihm befreundeten Muſiker heran und läßt ſich von dieſem zunächſt einmal die Bratſchenſtimme in Töne umſetzen. Dann fragt er den Muſikus nach der Bedeutung des Ganzen. Der Muſiker meint, es ſei darin wahrſcheinlich ein Scherz verborgen, vielleicht ein Glückwunſch oder — —?

Plötzlich geht dem Hauswirt, wie man ſo zu ſagen pflegt, ein Seifenſieder auf. „Da hat mir dieſer Klinger", ruft er, „in Tönen irgend eine Grobheit an den Kopf geworfen!" So-

fort ruft er seinen Rechtsanwalt an, um ihn zu bewegen, gegen Klinger Klage wegen Beleidigung anzustrengen. Der Rechtsanwalt rät, einen musikalischen Sachverständigen zuzuziehen, und läßt sich genügend Vorschuß geben.

Lieber Leser, nimm an, du wärest dieser Sachverständige! Oder denk, ein boshafter Mensch hätte dir das kleine Trio zum Geburtstag zugesandt! Was sagen die Noten?

Die Klärung dieser Frage wolle bis zum 10. Mai 1936 an Gustav Bosse Verlag in Regensburg eingesandt werden. Für die richtige Lösung der Aufgabe sind sieben Buchpreise aus dem Verlag von Gustav Bosse (nach freier Auswahl der jeweiligen Preisträger) ausgesetzt, über deren Verteilung das Los entscheidet und zwar:

ein 1. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—,
ein 2. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—,
ein 3. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—,
vier Trostpreise: je ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 2.—.

Für richtige Lösungen, die in eine besonders gelungene Form eingekleidet sind, behalten wir uns eine gesonderte Prämiierung (gegebenenfalls auch Veröffentlichung) vor. Z.

Die Lösung des „Musikalischen Preis-Rätsel in Zahlenschrift"

Von E. Binding, Frankfurt a. M. (Oktoberheft 1935).

Aus den seinerzeit genannten Zahlen war das folgende Wort des Führers zu finden:

„Aufgabe der Kunst ist es, Ausdruck des bestimmenden Zeitgeistes zu sein. Gerade in einer Zeit beschränkter politischer Macht muß der innere Wert des Menschen und der Lebenswille der Nation kulturellen Ausdruck finden",

unter Zuhilfenahme der Schlüsselworte:

1. Jagdhorn
2. Stollen
3. Doxal
4. Biscroma
5. Kienzl
6. Praetorius
7. Folia
8. Zwickau

*

„Weil's sicher viele Menschen gibt,
Die solch ein Rätsel sehr betrübt
Dieweil es gilt, manch' Wort zu nennen
Das schwerlich viele Leute kennen
Drum war's ein sonderlich Vergnügen
Die Lösung richtig rauszukriegen"

schreibt Frau von Holst-Gütersloh zu der diesmaligen Aufgabe, die offenbar unseren Rätselfreunden viel Vergnügen bereitet hat, wenn auch mancher neben dem Ziele vorbeischoß. Schließlich gab es aber doch insgesamt 98 richtige Lösungen. Das Los hat darunter folgendermaßen entschieden:

einen 1. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Rm. 8.—) erhält Prof. Eugen Püschel-Chemnitz;
einen 2. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Rm. 6.—) Alfred Umlauf-Radebeul;
einen 3. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Rm. 4.—) Heinrich Toepken-Frankfurt;
je einen Trostpreis (ein Werk oder Werke im Betrage von Rm. 2.—) Wilhelm Hans-St. Ingbert; Karl Planert, stud. päd., Dortmund; Dr. Max Raab-Freiwalden, Reichenberg i. B.; Martha ter Vehn, Klavierlehrerin, Emden.

Selbstverständlich waren auch unsere Komponisten und Dichter wieder eifrig am Werke, so daß wir eine ganze Reihe solcher Begleitsendungen mit einem Sonderlob bedenken können. An erster Stelle stehen wieder KMD Richard Traegner-Zwickau, der das Führerwort zum Anlaß einer nationalen Beigabe, eines Männerchores „Volk" („Mein Volk, mein Volk, blüh' ewig Volk!") nahm und Rektor R. Gottschalk-Berlin, der der Kunst die folgenden Verse widmete:

An die Kunst.

Was gibt der Seele höher'n Schwung,
was hebt den Menschen aus des Alltags Enge?
Was macht die Alten wieder jung,
bringt Sonne in des Pflichtenkreises Strenge?
Du edle Kunst, der Götter schönste Gabe,
wir danken dir's und deinem Zauberstabe.

Du schufst in Griechenland und Rom
gewalt'ge Bauten, die gen Himmel ragen.
Auf deutscher Erde manch ein Dom
gibt Zeugnis von der Väter frommem Wagen.
Mit klugem Sinn ward Stein auf Stein geschichtet
Zum Denkmal für die Ewigkeit errichtet.

Du lenktest jenes Malers Hand,
der auf die Leinwand Meere warf und Berge;
den Dichter führtest du ins Land
der Phantasie, der Riesen und der Zwerge.
Mit Farben trägst du und geschliff'nen Worten
uns zu des Märchenlandes gold'nen Pforten.

Der Wunder größtes doch erstand,
als in den Saiten Wohllaut du entdecktest,
aus Instrumenten, die der Mensch erfand,
der Melodien bunte Fülle wecktest.
Ein Tönemeer, dem Himmel selbst entsprossen,
hat auf die Menschheit segnend sich ergossen.

Was Meister, Kinder ihrer Zeit,
in Stein, in Farben, Worten, Tönen schufen,
wird unsres Reiches Herrlichkeit
noch späten Enkeln ins Gedächtnis rufen.
Ein Staat mag steigen, fallen und verschwinden,
des Volkes Wert wird seine Kunst uns künden.

Ihnen gesellt sich Helmut Bräutigam, stud. mus., Leipzig, mit einem Doppelkanon bei, den wir in seiner Kürze ebenfalls noch mit zum Abdruck bringen können:

Im Doppelkanon — Helmut Bräutigam

Hohe Stimmen
[I] [II] [III] [IV]
Wie Ad - ler sollt ihr sein, mit Ad - lers Geist, mit Ad - lers Schwingen sollt ihr em-por zum Lich - te drin - gen, zum Lich - te drin - gen, sollt euch dem Lich - - te weihn, dem Licht, dem Lich - te weihn. weihn!
1. 2. (4) (3) (2) (1)

Tiefe Stimmen
[I] [II] [III] [IV]
Laßt hin - ter euch das Trü - be, Schlaf - fe, die Zeit zu neu - en Bah - - nen weist. Der Geist sei eu - re Ad - - - - lers waf - fe, und frei sei der Geist! Geist, und frei sei der Geist und frei sei der Geist!
(4. der Geist!)
(4) 1. 2. (3) (2) (1)

Der Kanon ist für gleiche wie gemischte Stimmen geeignet. Ein Vorschlag für gleiche Stimmen ist z. B. den Kanon dreimal durchzusingen, und zwar zuerst die Oberstimme 1stimmig, dann diese 4stimmig, dazu die Unterstimme 1stimmig, schließlich das Ganze 8stimmig. (Schluß 2.)

Auch Hauptlehrer Otto Deger-Neustadt/Schwarzwald sandte einen Hymnus „An die Kunst", in dem er warme Worte für diese Führerin durchs Leben fand, und KMD Arno Laube-Borna begleitet die richtige Lösung mit einer Rückschau auf die musikalischen Feiern dieses Jahres. Alle diese wohlgelungenen Einsendungen erfreuen uns sehr und seien mit je einem Sonderbücherpreis von Rm. 8.— ausgezeichnet.

Ein Sonder-Bücherpreis im Werte von je Rm. 6.— gebührt: Lehrer Hans Becker, Unterteutſchenthal (für ein fröhliches Begleitgedicht), Rektor Paul Blanert, Weida/Th. (für ein Mahnwort an die Künſtler), Martha Brendel, Augsburg (die in luſtiger Weiſe von den Nöten des Ratenden erzählt), Lehrer Max Jentſchura (der uns ſchon oftmals durch originelle Gedankengänge überraſchte und diesmal, veranlaßt durch das 2. Schlüſſelwort, ein „Lied auf den Thüringer Weihnachtsſtollen" ſingt), Studienrat Martin Georgi, Thum i. Erzgeb. (für ein Duett „Laßt die Töne Glocken ſein"), F. von Holſt, Gütersloh i. W. (für ein luſtiges Geleitwort); Karl Meinberg, Hannover (für eine Hymne für Männerchor „Heil Hitler").

Und endlich erhalten noch einen Sonder-Bücherpreis, je im Werte von Rm. 4.—: Studienrat Dr. Karl Förſter, Bergedorf („Wie ich die Löſung des Rätſels fand"), Amtsgerichtsrat Guſtav Gland, Schlotheim („Thema in den verſchiedenen Stimmen") und J. Kautz, Offenbach/M. (für einen 4ſtimm. Chor mit vorausgehendem Kanon „Adolf Hitlers Kunſtgebot").

Wir bitten alle Preisgekrönten um recht baldige Bekanntgabe ihrer Wünſche. Verlagsverzeichniſſe ſtehen zur Wahl ſelbſtverſtändlich gerne zur Verfügung. Auch die übrigen Einſender richtiger Löſungen ſeien noch namentlich bekanntgegeben:

Studienrat Georg Amft, Altheide-Bad — H. Anke, Leipzig — Kurt Arpke, Dobitſchen —

Kantor Walter Baer, Lommatzſch — Hans Bartkowſki, Berlin-Friedenau — Kurt Bergmann, Arnſtadt — M. Berta Betz, Muſiklehrerin, München — Joſeph Blaue, Aachen — Eva Borgnis, Königſtein —

Alfons Cornelſen, Organiſt, Stolberg/Rhld. —

Paul Döge, Borna b. Leipzig — Frau Maria Döllger, Bremen —

Liſelotte Facius, Lugau — Walter Fleiſchhauer, Lauenburg — Otto Frick, stud. mus., Leipzig —

Arthur Görlach, Poſtinſpektor, Waltershauſen/Th. — Hans Werner Graf, Oberprimaner, Bad-Hersfeld — Günther Grenz, Seminaroberlehrer i. R., Altkemnitz —

Gret Hein-Ritter, Pianiſtin, Stuttgart — A. Heller, Karlsruhe i. B. — K. Heßler, Pianiſt, Gronau — Walter Heyneck, Leipzig — Gerda Hick-Bodenſtein, Tandjong Morawa Sumatra — Lehrer Fritz Hoß, Salach — Robert Hug, Triberg i. Schw.

Heinrich Jacob, Domorganiſt, Speyer —

Grete Katz, ſtaatl. gepr. Klavierlehrerin, Hagen — Arthur Kinsky, Berlin-Wilmersdorf — Reinhold Klaer, Organiſt, Blankeneſe — Rudolf Kocéa, Wardt bei Xanten — Emma Krenkel, Muſiklehrerin, Michelſtadt i. O. — Oskar Kroll, Wuppertal-Barmen — Paula Kurth, Heidelberg —

Studienrat Ernſt Lemke, Stralſund — MD Hermann Lenz, Wernigerode — Wilhelm Löhner, Freiberg i. Sa. — Fritz Lorberg, Muſiklehrer, Cuxhaven — Ernſt Ludwig, stud. mus., Leipzig —

Erika Meyer, Muſikſtudentin, Rheinhauſen-Bliersheim — Frau Käte Meyer, Rheinhauſen-Friemersheim — Dr. Ing. Hans Meyer, Rheinhauſen — Franz Müller, stud. mus., München — D. Muffeleck, Wittlich —

Amadeus Neſtler, Leipzig — Artur Norkus, Stettin — Walter Otte, Organiſt, Chemnitz — Irmgard Otto, Berlin-Friedenau —

Martha Palme, Muſiklehrerin, Georgswalde CSR. — Frieda Pamperin, Muſiklehrerin, Emden i. O. — Heinz Päßler, Mittelſaida — Johannes Peters, Paſtor i. R., Hannover — Hans Pochmann, Gladbeck i. W. — Grete Popken, Jever i. O. —

Fritz Rehberg, Gymn.-Muſiklehrer, Wilhelmshaven — Marianne Röper, Aachen —

Vera Suter, St. Gallen — Joſef Sykora, Elbogen CSR.

Oskar Schäfer, Leipzig — Kantor Walther Schiefer, Hohenſtein-Ernſtthal — Ernſt Schmidt, Muſiklehrer, Hamm i. W. — H. Schönnamsgruber, Nördlingen — Thea Schug, Studentin, München — Eliſabeth Schulte zu Berge, Bochum/Bergen — Ernſt Schumacher, Emden — Frau A. Schwung, Unterteutſchenthal —

Albert Staub, Schulmuſiklehrer, Hamburg — Wilhelm Sträußler, Gymnaſial-Muſiklehrer, Breslau —

Paul Türke, Kantor, Oberlungwitz — Edwin Telſchow, Organiſt, Liebenwalde —

Emmy Velten, Dipl.-Muſiklehrerin, Bochum —

Elly Walterhöfer, ſtaatl. gepr. Klavierlehrerin, Saarbrücken — Bruno Wamsler, Lehrer und Organiſt, Lauſcha — Erika Wanderer, Studienreferendarin, Nordhauſen — Profeſſor Theodor Wattolik, Warnsdorf i. B. — Hede Willmars, Stolberg/Rhld. —

Erna Zoll, Stud.-Aſſ., Darmſtadt.

NEUE BÜCHER UND MUSIKALIEN

NEUERSCHEINUNGEN

C. Ph. E. Bach: Trio E-dur f. 2 Flöten und Klavier. Herausg. von Kurt Walther. Wilhelm Zimmermann-Leipzig.

C. Ph. Em. Bach: 6 Sonaten für Klavier. Hrsg. v. Erich Doflein. Heft 1 u. 2. Rm. 1.50 bzw. 2.—. B. Schott-Mainz.

J. Chr. Bach: Concerto in A für Cembalo und Streichorchester. Herausg. von Li Stadelmann. B. Schott-Mainz.

Johann Sebastian Bachs Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach. Hsg. v. Arnold Schering. Gg. D. W. Callwey-Verlag-München.

Otto Besch: Kurische Suite f. kl. Orchester. F. E. C. Leuckart-Leipzig.

Georg Böttcher: Trauer-Kantate, dem Gedächtnis der Gefallenen, f. Männerchor, Sprecher und Posaune. Part. Rm. —.60, Stimmen je Rm. —.10. Henry Litolff-Braunschweig.

Deutscher Organistenkalender 1936. Herausg. von Eduard Philipp. Rm. 1.—. F. W. Gadow & Sohn-Hildburghausen.

Max Donisch: Lieder für eine mittlere Stimme (Adolf Holst). Albert Stahl-Berlin.

Anton Dvořák: Symphonie in G op. 88. Part. Novello & Co., London.

Hans Eckardt: Die Musikanschauung der französischen Romantik. Kart. Rm. 3.50. Bärenreiter-Verlag-Kassel.

Karl Ekman: Jean Sibelius. Ins Englische übersetzt von Edward Birse. Holger Schildt Förlag, Helsingfors.

Hermann Erdlen: „Nun jubiliert der Morgen" (Gustav Schüler) f. gleiche oder gem. Stimmen. P. J. Tonger-Köln.

Fidelio F. Finke: Zehn Klavierstücke zu 4 Händen f. Lehrer und Schüler. Universal-Edition-Wien.

Gerhard Frommel: Konzert f. Klavier, Soloklarinette und Streichorchester. Ausg. f. 2 Klav. Rm. 6.—. Ries & Erler-Berlin.

G. Frotscher: Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition. Lieferung 9—22. Max Hesse Verlag, Berlin.

Arno Fuchs: Die Musikdarstellungen am Sebaldusgrab Georg Vischers. Rm. 3.50. Bärenreiter-Verlag-Kassel.

G. F. Händel: Nell dolce dell' oblio. Kantate f. Sopran, Flöte u. Klavier. Herausg. von Kurt Schlenger. Wilhelm Zimmermann-Leipzig.

Hugo Heermann: Meine Lebenserinnerungen. Mit einem Vorwort von Helmut Grohe. 44 S. F. A. Brockhaus-Leipzig.

Walter Hensel: Kampf und Spiel. 41 S. Bärenreiter-Verlag-Kassel.

Hesses Musikerkalender 1936 (3 Bde.). Das unentbehrliche Handbuch liegt wieder vor. Man wundert sich nur beim Durchblättern, daß der Aufbruch der Zeit doch so spurlos an dieser Veröffentlichung vorübergeht, sonst wäre es wohl kaum möglich, daß das Verzeichnis der Geburts- und Todestage berühmter Musiker noch so viele jüdische Namen enthält. Wenn wir auch einer Erwähnung von Mendelssohn-Bartholdy nicht entgegen sind, so bleibt doch unverständlich, daß z. B. Ignaz Brüll, Benjamin Godard, Alfred Grünfeld — um nur einige wenige Namen zu nennen — Aufnahme fanden.

Alexander Friedrich von Hessen: Vier englische Lieder f. eine Singstimme m. Klavierbegleitung op. 26. Rm. 2.—. Breitkopf & Härtel-Leipzig.

Karl Höller: Kammerkonzert für Cembalo u. kl. Kammerorchester op. 19. F. E. C. Leuckart-Leipzig.

Eucharius Hoffmann: Vyff geistlike olde Ostergesenge, sowie zwei Kanons und ein geistliches Lied. Herausgegeben von Hans Engel. Beilage zu Heft 4 von „Musik in Pommern" Mitteilungsblatt zur Pflege pommerscher Musik. Selbstverlag.

Walter Jentsch: Kleine Kammermusik f. Flöte, Oboe, Klarinette, Horn, Fagott u. Klavier op. 5. Ries & Erler-Berlin.

Paul Juon: Suite für Klavier, Violine und Violoncello, op. 89; 4 Klavierstücke, op. 90; Divertimento f. 2 Violinen, Viola, Violoncello und Klavier. C. A. Challier-Berlin.

Joachim Kötschau: Divertimento Nr. 2 für Oboe (Violine oder Flöte), Viola u. Violoncello. Wilhelm Zimmermann-Leipzig.

Werner Kohlschmidt: Das Deutsche Soldatenlied. Nach seinen Hauptmotiven und ihrer Entwicklung ausgewählt. Band 16 der Literarhistorischen Bibliothek von Gerhard Fricke-Kiel. 116 S., broschiert Rm. 4.80. Junker & Dünnhaupt, Berlin.

Franz Krause: Mittelalterliches Weihnachtsspiel. Albert Stahl-Berlin.

Alfred Kreutz: Kleine leichtere Klavierstücke verschiedener Art aus der 2. Hälfte d. 18. Jahrhunderts. Rm. 1.80. B. Schotts Söhne-Mainz.

Hans Lang-Bruno Stürmer: Neue Lieder für gemischten Chor. 32 S. Chorheft Nr. 3. P. J. Tonger-Köln.

Gustav Lindenberg: Die Lebensfrage der Gesangspädagogik im neuen Deutschland. 30 S. Rm. 1.—. Fr. Kistner & C. F. W. Siegel-Leipzig.

H. Marteau: Partita f. Flöte u. Bratsche op. 42 Nr. 2. Wilhelm Zimmermann-Leipzig.

Lilo Martin: Vier Fantasiestücke f. Klav. zu 2 Händen. op. 1. Breitkopf & Härtel-Leipzig.

Nic. Paganini: Le Streghe (Hexentanz), Bearbeitung f. V. u. Kl. von Juan Manén. Universal-Edition-Wien.

Georg Pallmann: Wohlauf Kameraden. Liederbuch der jungen Mannschaft. Bärenreiterverlag-Kassel.

Marco Giuseppe Perandi: Die nobis Maria. Geistliche Musik f. 2 Soprane, Baß u. Instrumente. Herausgegeben von Bernward Beyerle. Heinrichshofen-Magdeburg.

Marco Giuseppe Perandi: Cantemus Domino. Geistliche Musik f. 3 Soprane und Kontinuo. Herausg. von Bernward Beyerle. Heinrichshofen-Magdeburg.

Wilhelm Raupp: Max von Schillings. 310 S. Gebunden Rm. 6.80. Geh. Rm. 5.80. Hanseatische Verlagsanstalt-Hamburg.

Hans Sachsse: Musik f. Streichorchester op. 39. F. E. C. Leuckart-Leipzig.

J. A. P. Schulz: Sechs Stücke für Klavier. Herausg. v. Willi Hillemann. Rm. 1.50. B. Schott-Mainz.

Gerhard Schwarz: Eine Trommel geht in Deutschland um. Lieder des neuen Reiches. 15 S. Bärenreiter-Verlag-Kassel.

Heinrich Spitta: Es kommt ein Schiff geladen. op. 13. 24 S. Kart. Rm. 1.50. Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel.

Fritz Stege: Bilder aus der deutschen Musikkritik. 128 S. Geh. Rm. —.90, Ballonleinen Rm. 1.80. Gustav Bosse Verlag, Regensburg.

Max Martin Stein: Drei Motetten op. 3. Rm. 3.—. Breitkopf & Härtel-Leipzig.

Bruno Stürmer: Heldenlied (G. E. Lessing) f. Männer- u. Knabenchor. P. J. Tonger-Köln.

Kurt Thomas: Kleine geistliche Chormusik:
Werk 25 Nr. 1 „Machet die Tore weit".
Nr. 2 „Daran ist erschienen".
Nr. 3 „Ist Gott für uns"
Nr. 4 „Mache dich auf, werde licht".
Nr. 5 „Niemand hat größere Liebe".
Nr. 6 „Fürwahr, er trug unsere Krankheit".
Nr. 7 „Der Tod ist verschlungen".
Nr. 12 „Jauchzet Gott, alle Lande".
Nr. 14 „Herr, sei mir gnädig".
Nr. 15 „Gott wird abwischen alle Tränen".
Nr. 16 „Herr, ich habe lieb die Stätte".
Nr. 17 „Fürchte dich nicht".
Je Rm. —.40. Breitkopf & Härtel-Leipzig.

J. P. Sweelinck: Liedvariationen f. Klavier. Herausg. von Erich Doflein. Rm. 1.80. B. Schott-Mainz.

Hans Uldall: Musik für Blechbläser u. Schlaginstrumente. F. E. C. Leuckart-Leipzig.

Volkslieder aus Österreich. Ausgewählt und herausgegeben v. Gustav Moißl und Curt Rotter. Universal-Edition-Wien.

Paul Wege: Drei Männerchöre. (E. W. Möller). P. J. Tonger-Leipzig.

Gerhart von Westerman: Streichquartett Nr. 2, c-moll / op. 8. Heinrichshofen-Magdebg.

V. A. Williams: „Five Tudor Portraits". Oxford University-Preß-London.

BESPRECHUNGEN

Bücher:

FRANZ RÜHLMANN: Richard Wagners theatralische Sendung; ein Beitrag zur Geschichte und zur Systematik der Opernregie. Braunschweig, Verlag H. Litolff, 1935. 8⁰, XII, 219 S.

Das gehaltvolle Buch, das die Erscheinung Wagners in den Zusammenhang der deutschen Theatergeschichte einordnet, ist eine wesentliche und wichtige Bereicherung der umfangreichen Wagner-Literatur. Es beruht auf festen unwiderleglichen Tatsachen und verliert sich nirgends in haltlose Deutungen und Betrachtungen. In diesem großen Gesamtbild erscheint Wagner mit seinem Wollen und Wirken neu, sowohl im Vergleich mit seinen Vorgängern als auch in seiner Selbständigkeit. Aus der geschichtlichen Betrachtung erhebt sich die Gestalt des Meisters als die des gewaltigsten und unerreichbaren Erziehers des deutschen Theaters. Der Verfasser schreibt aus gründlicher Kenntnis anschaulich und fesselnd. Die Anlage des Buches ist klar und übersichtlich. Im ersten geschichtlichen Teil wird gezeigt, wie die deutsche Oper, im Gegensatz zur italienischen, aus dem deutschen Theater erwuchs, wie die Opernregie sich im Anschluß an die des Schauspiels entwickelte, wie sie durch Richard Wagner ihre großartige Erfüllung fand. Bemerkenswert ist, daß wir bereits bei Gottsched, der die zeitgenössische Oper verwarf, Vorahnungen des musikalischen Dramas begegnen: „Es ist gewiß, daß Gebärden oft etwas ausdrücken, was man mit allen Worten nicht sagen kann. Ein Blick, eine Miene gibt oft etwas dem Herzen zu erkennen, was die beredteste Zunge schwerlich ausdrücken würde. Eben das kann eine Reihe von Tönen den Ohren zu verstehen geben, wenn sie zu den Worten geschickt gepaart würde. Was oft einem Leser als kalt vorkommt, das kann wohl ein Komponist zum Ausdruck einer Leidenschaft machen, wenn er ein empfindliches Herz hat." Der große unmittelbare Vorläufer Wagners ist Weber, als Schöpfer des Freischütz und als Regisseur und Organisator. Im dritten Teil des geschichtlichen Abschnittes (S. 49 ff.) schildert

Rühlmann Wagners künstlerischen Lebenslauf unter dem Blickpunkt des Regisseurs und Aufführers, wie er sich zum musikalischen Drama und zu den Bedingungen seiner stilgemäßen Wiedergabe bis zu dem vom Alltagsbetrieb des ständigen Theaters unabhängigen Festspiel durchringt. Im zweiten systematischen Teil wird die umfassende Tätigkeit Wagners bis in alle Einzelheiten aufgezeigt: „Die Fesselung der Opernbühne durch das musikalisch konzipierte dramatische Kunstwerk im Sinne der theatralischen Idee der letzten beiden Jahrhunderte ist im Werk des Bayreuther Wirklichkeit geworden." Seine Sendung hat der Meister als Theoretiker wie als Praktiker restlos erfüllt, er hat das Beispiel geschaffen, d. h. seine musikalischen Dramen, und am Beispiel das stilistische Gesetz ihrer vollkommenen Wiedergabe. Während er, wie Weber, bis 1849 wähnte, sein Hochziel als Reformator innerhalb der bestehenden Verhältnisse erreichen zu können, stellte er sich mit dem Festspielgedanken grundsätzlich im Kleinen und Großen auf neuen Boden, wo ohne Rücksichten und Zugeständnisse irgendwelcher Art nur das künstlerisch Notwendige angestrebt wurde. Als Hochschule der „Opernregie", d. h. der möglichst vollendeten stilvollen Aufführung, besteht Bayreuth noch heute, sofern die verantwortlichen Leiter sich ihrer hohen Aufgabe bewußt bleiben. Neun Bühnenbilder machen den zeitbedingten Stilwandel von Tannhäuser, Tristan, Walküre, Parsifal anschaulich, ohne eine Wertung zu versuchen. Der unbefangene Beschauer wird unschwer im Sinne des Buches von K. H. Müller entscheiden und sofort erkennen, wo der Wille des Meisters erfüllt, wo er entstellt ist. Daß die von Rühlmann behandelte Frage keineswegs bloß Fachleute und Forscher der Theaterwissenschaft angeht, betonen die vorangestellten Wahrsprüche, die in der Bühne „den Keim und Kern aller nationalpoetischen und nationalsittlichen Geistesbildung" erblicken.

Prof. Dr. W. Golther.

HUGO HEERMANN: „Meine Lebenserinnerungen". Mit einem Vorwort von Helmut G r o h e. Verlag F. A. Brockhaus, Leipzig (Als Manuskript gedruckt).

Am 6. November 1935 ist in Meran im Alter von 91 Jahren Hugo Heermann gestorben. Die Geiger wissen, wer er war. Sie wissen es von seiner Lehrtätigkeit, von seinem künstlerischen Schaffen als Virtuose und Primarius des Frankfurter Quartetts, dem Bassermann, Koning und Hugo Becker angehörten, sie wissen es von der Herausgabe der Violinschule seines Lehrmeisters Bériot, bei dem er nach seiner Vorbildung durch Meerts die Schulung fand, die ihn zu der großen künstlerischen Persönlichkeit machte, die er seiner Zeit war und im Ruhme der Nachwelt bleiben wird.

Die große künstlerische Persönlichkeit — das ist mit einem Wort die Charakteristik, die wir von diesem vornehmen, prachtvollen und klugen Menschen geben können, in dessen Denken und Arbeiten sich die Echtheit seines Könnens und die Echtheit seiner menschlichen Gesinnung paarten, zu einer seltenen Harmonie, die sich als einendes Band um das Leben und die Freundschaft dieses Mannes mit allen bedeutenden Menschen seiner Zeit schlang. Wir erkennen das, was über das Fachliche hinaus uns alle interessiert und beeindruckt, aus seinen „Lebenserinnerungen", dieser weisen und überlegen niedergeschriebenen Rechenschaft eines ganzen Lebens, das von Anfang bis zum Ende mit einem untrüglichen, glücklichen Idealismus erfüllt war. Dieser Idealismus seiner ehrfürchtigen Neidlosigkeit spricht aus jeder Zeile zu uns, wenn er aus seiner Jugend plaudert, seiner Lehrzeit, seinem Aufstieg, seinem Weg, der ihn, von Brüssel und Paris nach Baden-Baden, Frankfurt führte, in die weite Welt, nach Amerika und Australien. Er erzählt von Rossini, vor dem er als Elfjähriger in Wildbad konzertierte — mit der elsässischen Lisztschülerin Marie Trautmann-Joell, der späteren Klavierlehrerin Alb. Schweitzers —, Anekdoten und köstliche Begebenheiten, er erzählt von dem kuriosen Cello-Genie Servais, von Bériot, von Clara Schumann und Johannes Brahms, denen er eng verbunden war (seine Erinnerungen ergänzen vortrefflich manches, was Monika Hunnius, die Schülerin Stockhausens, zu berichten hat), von Pauline Viardot, in deren Baden-Badener Villa er oft zu Gast war — in einem erlesenen Kreis, wie uns L. Pietschs Photogravure zeigt, mit König Wilhelm I., dem nachmaligen ersten deutschen Kaiser, Bismarck, mit der Orgeni, mit Rubinstein, Turgenjew, Storm, Doré und Garcia —, von Bizet, Sarasate, Franz Lachner, Joachim, Bülow, Widor, Richard Wagner und Richard Strauß. Es ist eine Überfülle von Namen und Begebenheiten, von Erinnerungen und Bekenntnissen, die er mit lebendiger Anteilnahme schildert, die einen glauben machen kann, daß seit dieser Zeit nicht schon Jahrzehnte verstrichen seien.

Aus dem Heilbronner Kaufmannssohn, dem von mütterlicher Seite her die Musik als kostbarstes Erbgut mitgegeben war, von dem Rossini sagte: „il a de l'âme!", ist eine der Künstlerpersönlichkeiten geworden, die durch die Selbstlosigkeit ihres Idealismus unvergängliche Vorbilder sind. Heermanns „Lebenserinnerungen" gewinnen über das Persönliche hinaus dadurch an besonderem Wert, daß sie eine lebendige Musik- und Kulturgeschichte des 17. Jahrhunderts darstellen. Diese „Lebenserinnerungen", deren Korrektur-Fahnen Heermann noch auf dem Krankenlager gelesen hat, werden durch ein Vorwort Helmut G r o h e s eingeleitet, des Leiters der Abteilung Kunst im Münchener Reichssender, ein persönlich-herzliches Geleitwort eines, der den großen Künstler noch

kannte, von dem sein Onkel von Goppelt ahnend voraussagte, warum ihn die Umwelt pries, als er 1856 in das Tagebuch der Heermanns die Verse hineinschrieb:

Wenn Du die Geige nahmst zu Handen
Und ließest ihre Saiten klingen,
Begann das Herz in Lieb zu springen
Vor Freude allen Kunstverwandten.

Heermanns große musikgeschichtliche Bedeutung aber, die wir nicht vergessen wollen, ist die, daß er es war, der als einer der ersten Brahms-Apostel dessen damals „verschrieenes" Violinkonzert in Paris und in Holland zur ersten Aufführung brachte. Darum sind auch gerade seine Erinnerungen an Brahms und Clara Schumann das Schönste an diesem wertvollen Lebensbuch.

Dr. Erich Valentin.

GEORG SCHÜNEMANN: Führer durch die deutsche Chorliteratur, 1935. Im Auftrage des Amtes für Chorwesen und Volksmusik innerhalb der Reichsmusikkammer herausgegeben. Verlag für musikalische Kultur und Wissenschaft, Wolfenbüttel.

In drei Bänden wird die gesamte, heute noch geeignete Literatur für Männerchor (I), Gemischten Chor (II) und Frauenchor (III) nach gründlicher Sichtung zusammengestellt. Die vorliegende erste Lieferung des ersten Bandes enthält gegen 300 Volkslieder für Männerchor, die meisten in mehreren Bearbeitungen. Wenn man bedenkt, daß diese Auswahl das Beste vom Besten darstellt, so kann man wohl sagen, daß unser Reichtum an Volksliedern unerschöpflich ist. Durch diesen „Führer", der selbstverständlich in die Hand eines jeden Chormeisters gehört, werden alle bisherigen Führer überholt. Leider ist nicht angegeben, wie viele Lieferungen zu jedem Band gehören werden. Auch die Preisangabe fehlt. Prof. Jos. Achtélik.

TODTMANN-ALTMANN: Führer durch die Violinliteratur. Verlag J. Schuberth & Co., Leipzig.

Die letzten Lieferungen, soeben erschienen, bestätigen das schon zu Beginn Gesagte. Wir haben da ein unentbehrliches Nachschlagewerk für den Berufsgeiger wie für den Liebhaber, der sein Gesichtsfeld zu erweitern bestrebt ist. Die praktische Einteilung macht das Werk übersichtlich; und die zutreffende, oft mit wenig Worten charakterisierende Beschreibung spart dem Suchenden Zeit und Mühe. Ein Führer, dem man sich anvertrauen kann. Herma Studeny.

O. SEVCIK-SCHULZ: Studien im Daumenaufsatz für Violoncello (nach op. 1, Heft 1). Bosworth & Co., Leipzig.

Ein ebenso zuverlässiger Führer auf dem praktischen Wege der Technik ist durch Walter Schulz auch dem Cellisten anempfohlen; das mir als Geigerin wohlvertraute Werk ist ganz ohne Veränderung, nur mit wenigen Lagenbezeichnungen dem Cellisten dienstbar gemacht, und der Herausgeber hat außer dem Vorwort, dessen Idee allerdings dem Ei des Columbus gleicht, gar keine weitere Mühe aufzuwenden gehabt.

Herma Studeny.

DIE WELT IM FORTSCHRITT, gemeinverständl. Bücher des Wissens und Forschens der Gegenwart. Berlin, F. A. Herbig Verl. Buchh., 245 S.

Das vorliegende Buch, das interessante Kurzberichte über Forschungsergebnisse auf allen Gebieten bringt, enthält u. a. auch einen Abschnitt „Das Musikleben in der Gegenwart" von Hans Scherer. Der Verfasser gibt darin eine gutgelungene Einführung in die Akustik, in die Instrumentenkunde von den Anfängen der Musikgeschichte bis in unsere Zeit des Trautoniums und des Magerschen Sphärophons, dazu eine Darstellung der Joe Maddyschen Schulorchesterbewegung in Amerika, die er aus eigener Anschauung zu kennen scheint. Zu beanstanden bleiben nur die ziemlich willkürlich und zusammenhanglos angelegten Notizen über musikalische Aufführungen und Schöpfungen der Vergangenheit und Gegenwart. Sätze wie dieser dürfen nicht hingenommen werden: „Über die Beliebtheit von Gesangsvorträgen gehen die Meinungen sehr auseinander", oder „Ein berühmtes Unterrichtswerk für Klavier ist die Klavierschule von Gustav Damm", oder „Sehr geschätzt sind Lieder von R. Strauß wie „Liebesfeier" und „Morgen". Oder: hat, außer dem, vom Verf. genannten W. Niemann wirklich kein anderer deutscher Musiker Haus- und Unterrichtsmusik geschrieben, um der Salonmusik gute Hausmusik gegenüberzustellen? Hier wird die Kürze und Einseitigkeit der Darstellung zum Dilettantismus! Von den letzten Quartetten Beethovens springt Scherer sogleich zu Kodaly und Hindemith über. Wo bleiben die Romantiker? Oder hat tatsächlich außer G. Halm keiner neben oder nach Reger mehr moderne Violinsonaten komponiert? Einsteins Lexikon ist kein durchaus zuverlässiger Wegführer in Fragen der Anerkennung oder Ablehnung! Schade, daß dem ausgezeichneten technischen Teil dieser Arbeit gegenüber der musikpolitische so dürftig und wirr ausgefallen ist. H. U.

JAHRBUCH DES DEUTSCHEN SÄNGERBUNDES 1935/36. (Verlag Wilhelm Limpert, Berlin SW 68). 160 Seiten, brosch. Ausg. 1—. Mk.

Im 10. Jahrgang erscheinend, gibt das vorliegende Büchlein wieder auf knappem Raum eine Fülle wichtiger Darstellungen und Anregungen. Man erfährt die Bundesgliederung, die Bundeseinrichtungen (Presse, wirtschaftl.-, kulturelle- und Wohlfahrtseinrichtungen des DSB, Bundesaufgaben mit aufschlußreichen Aufsätzen über die musikalische Bedeutung des Männergesangs (Werner), völkische Bedeutung (Dr. Fischer), volksmusikalische Kulturpolitik (Rosenthal-Heinzel), weiter

Darlegungen zum Bundesleben (Auswertung des Kulturprogrammes, Gemeinschaftssingen, Deutsches Lied im Auslande, Rundfunk und Schallplatte usw.), endlich Näheres über den Bundesbestand, zuletzt die Reichskulturkammergesetzgebung in ihrer Beziehung zum DSB. Alles in allem ein wertvolles und für den deutschen Sänger unentbehrliches Handbuch. H. U.

DEUTSCHE VOLKSLIEDER MIT IHREN MELODIEN, herausgegeben vom Deutschen Volksliedarchiv. Erster Band: Balladen, 1. und 2. Halbband. Verlag W. de Gruyter, Berlin 1935.

Es handelt sich hier um die große, von Staat und Notgemeinschaft unterstützte Erneuerung des Erb-Boehme'schen Liederhorts durch John Meier und seine Freiburger Mitarbeiter, von denen wohl Wilhelm Heike besonders die Texte, Fred Quellmalz die Singweisen betreut hat, die beide auch in Erich Seemann den vielseitigen Berater fanden. Die Widmung „Dem deutschen Volke" bereitet auf etwas Monumentales vor, und in der Tat zeigen sich hier dem Blick die ersten festen Quadern eines Großbaues, auf den unsere Zeit dermal einst wird stolz sein dürfen. Denn es handelt sich hier nach langem Planen und Zielen um eine Arbeit, die nun den Vorsprung, den andere Nationen bei ihren neueren Volksliedsammlungen gewonnen hatten, mit einem Schlage in einer unserem herrlichen Material würdigen Weise mindestens einholt, wenn nicht durch Breite der philologischen Grundlagen und Feinheit der künstlerischen Entscheidungen übertrifft. Dabei hat man die Grundsätze der Herausgabe in bedeutsamer Weise gegenüber der romantischen Methode von einst nach der volkskundlichen Seite hin verschoben, aber doch einen vernünftigen Mittelweg eingehalten. Während nämlich die frühere Bemühung dahin zielte, aus der Vielheit von Fassungen eine ideale Grundgestalt des einzelnen Volkskunstwertes zu rekonstruieren, die vielleicht (wie Goethes Urpflanze gewiß) nie real existiert hat, würde bei letzter Konsequenz des volkskundlichen Standpunkts jede Zufallsfassung, selbst die zersungenste, den gleichen Phänomen-Wert wie die authentisch ursprungsnahste besitzen. Der in John Meiers Sammlung gewählte Standpunkt ist vernünftig der mittlere, unter den wirklichen Momentaufnahmen einige wenige, aber sehr charakteristische als Hauptfassung nebeneinander zu stellen, und alle andern ihnen als Lesarten-Abzweigungen unterzuordnen. So wird auf ein Wertungs- und Ausleseprinzip auch nach künstlerischer Schau nicht ganz verzichtet, aber doch ohne Vergewaltigung der Überlieferungs-Wirklichkeit gehandhabt. Kein Wunder, wenn selbst so noch die Methode gewaltig viel Raum verschlingt und auf 318 Seiten Lexikonformat ohne irgendwelchen Gelehrsamkeitsprunk doch nur erst ein Bruchteil des Gesamtstoffs, nämlich 31 meist alte Balladen, erledigt werden konnte. Dafür bekommt man aber jedesmal — bei Kernstücken wie bei dem jüngeren Hildebrandslied und Herzog Ernst, Tannhäuser und Königskinder — eine gedrängte Ganzheit. Hauptmelodien, Haupttext, Stoffübersicht und Überlieferung der Quellen, Entwicklungsgeschichte von Gedicht und Weise mit sehr viel sachlichen Erläuterungen. Es kann hier noch nicht die Aufgabe sein, alles und jedes kritisch (auch nach der literarhistorischen Seite hin) zu mustern, handelt es sich doch um ein Werk, das nicht nur viele Jahre bis zur Fertigstellung brauchen wird, sondern mit dem man auch in vieljährigem Arbeitsumgang wird leben müssen, um seinem Wert bis in alle Tiefenschichten hinein voll gerecht werden zu können. Aber schon jetzt kann freudig gesagt werden, daß es in den erschienenen musikalischen Abschriften keinen besseren Bearbeiter als Fred Quellmalz hätte finden können. Hat dieser manche fruchtbare Sonderuntersuchung bereits in den Jahrgängen des „Jahrbuch für Volksliedforschung" und in seiner „Elslein"-Dissertation abbürden müssen, so hat er hier allenthalben erst recht höchste Qualitätsarbeit geleistet. Nur wer, wie ich, durch Jahrzehnte um die Notierungsprobleme der alten Volksmelodien (die zugleich und vor allem Probleme ihrer Wesenserkenntnis darstellen) gekämpft hat, vermag nachzufühlen, wieviel Feinsinn rhythmisch-melodischer Art, wieviel scharfsinnige Kombinatorik textkritischer Art vonnöten war, bis die Weisen sich so sauber — oder auch manchmal eigensinnig-widerhaarig! — herausschälten, wie sie nun dastehen. Gewiß stand auch ein beneidenswerter Apparat an wissenschaftlichen Quellen zur Verfügung (welche Mühe seine Beschaffung selbst hier bereitet hat, entnehme man John Meiers lebendigem Vorwort!), aber „wer die Wahl hat, hat die Qual", und so hat dieser Reichtum der Unterlagen die Last der Verantwortungen um so schwerer werden lassen. Nun, das Ergebnis wurde ein umso stolzeres und die Dankverpflichtung des Lesers um so drängender. Nehme das große Werk einen gesegneten und beflügelten Fortgang. Prof. D. Dr. Hans Joachim Moser.

Musikalien:

für Klavier

ALLERLEI VOLKSTÄNZE auf dem Klavier zu spielen. In neuen Sätzen herausgegeben von Dore Brandt unter Mitarbeit von Corona v. Knebel, Doeberitz und Ursula Roese. Buchschmuck von Anna Schmücker. Titelbild nach einem Scherenschnitt von Ingrid Keup. 1.60 Mk. Tonika Do-Verlag / Berlin.

25 Volkstänze, zum Teil, und zwar ungefähr die Hälfte, direkt dem Volk abgelauscht, sind in diesem wunderschön ausgestatteten Heft in Quer-

format vereinigt. Der Klaviersatz ist wohlklingend und doch einfach, selbst kleinen Händen erreichbar. Klarer Druck auf weißem Papier macht das Lesen zu einer Freude. Die entzückenden Bildbeigaben sind dem Charakter des ganzen Heftes treffend angepaßt. Ein passendes und wertvolles Geschenk für jeden Hausmusikanten!

Prof. Jos. Achtélik.

Musik für Gymnastik:

HEINRICH MEDAU: Bewegungsmusik. (Verlag Bote & Bock, Berlin.)

Wer, wie der Verfasser, des öfteren Gelegenheit hatte, bei gymnastischen Studien und Vorführungen zu begleiten bzw. die notwendige Musik aus Eigenem zu bestreiten, wird sowohl Medaus Verwendung von bekannten Lied- und Tanzthemen gutheißen, als sich überhaupt gern von der für jeden Sonderfall treffenden Rhythmik der „zehn Klavierstücke" ansprechen und mitschwingen lassen. Man spürt den Stücken in jedem Takte an, daß sie „aus der praktischen Gymnastikarbeit" hervorgegangen sind und kann sie deshalb für den Gebrauch im Gymnastik- und Turnunterricht sehr empfehlen. Medaus Klaviersatz ist durchweg griffig, hin und wieder allerdings unnötig voll- und weitgriffig; an das Oktavenspiel werden besondere Anforderungen gestellt. — Im Harmonischen gibt's in einigen Stücken Unebenheiten, die nach Abhilfe verlangen. So ist die Wahl des Quartsextakkordes im 15. Takt der Nr. 1 und die ganze Klangfolge im vorletzten Takte derselben Nummer wenig glücklich; in Nr. 4, Takt 14/15 wirkt das Nachklingen der Quartsextakkorde in g und F ungekonnt; mit dem Baß-ges im 8. Takte von Nr. 6, 3. Teil ist ein fis gemeint; der 4. Teil der Nr. 7 benützt am besten schon auf die dritte Zeit des 1. Taktes das des des Sextakkords, im 3. Takte fehlt es in der letzten Zählzeit ganz; in Takt 35 derselben Nummer muß as in a aufgelöst werden. — Nach der Bereinigung dieser und einiger anderer, aus der improvisatorischen Entstehung der Stücke erklärbarer „Unebenheiten" wird Medaus „Bewegungsmusik" in jeder Hinsicht ihren Dienst versehen.

R. Zimmermann.

für Chor

OTTO JOCHUM: Op. 46. „Der Schüchterne". Ein Tanz in sechs Runden für gem. Chor a cappella nach Gedichten von Arthur Maximilian Miller. Partitur 3 Mk., Stimmen je —.50 Mk. Verlag: Anton Böhm & Sohn / Augsburg und Wien.

Ein herziges Stück! Der neckische Text ist rhythmisch, melodisch und harmonisch in ein allerliebstes Gewand gekleidet. Die Schwierigkeiten sind nicht allzu groß und die Lust und Freude an diesen Liedern wird von der ersten Sekunde an alle Sänger jede Mühe gering erscheinen lassen.

Prof. Jos. Achtélik.

PAUL MÜLLER-ZÜRICH: „Ich wöllt, daß ich daheime wär". Gemischter Chor a cappella. Partitur 1.50 Mk.; Stimmen je —.25 Mk. Hug & Co., Leipzig.

Ein herrliches Lied. Eine der schönsten Erscheinungen der letzten Zeit. Kanonisch geführt; sehr sanglich; aparte Klangwirkungen; ohne Gespreiztheit und darum von tiefer Wirkung! Dazu der innige Text von Heinrich von Laufenberg.

Prof. Jos. Achtélik.

FRANCISKUS NAGLER: Op. 128. „Aus Nacht zum Licht!" Eine volkstümliche Kantate für gem. Chor, Sopran- und Bariton-Solo mit Orchester, nach einer Dichtung von Felix Fischer. Klavierauszug 5 Mk.; Stimmen je —.60 Mk.; Textbuch —.20 Mk. Orchester-Material leihweise. Hug & Co., Leipzig.

Nr. 1: Volk in Not; Nr. 2: Gebet; Nr. 3: Die Kämpfer; Nr. 4: Der Morgen dämmert; Nr. 5: Der Tag bricht an; Nr. 6: Botschaft; Nr. 7: Der Bauer; Nr. 8: Die Siedler; Nr. 9: Am deutschen Herd; Nr. 10: Erfüllung.

Aus seiner glühenden deutschen Vaterlandsseele heraus hat Nagler diese Kantate geschrieben, in der er seine ganze bekannte Meisterschaft aufbietet, um dem deutschen Volke in leichtverständlicher musikalischer Form vor die Seele zu führen, wie es „aus Nacht zum Licht" geführt wurde. Eine ganze Reihe bekannter Weisen sind in das Werk hinein verwoben und erhöhen die volkstümliche Wirkung auf eine natürliche Weise.

Prof. Jos. Achtélik.

DIETRICH BUXTEHUDE: In dulci jubilo. Weihnachtsmusik für dreistimmigen Chor, zwei Violinen und Generalbaß. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

DIETRICH BUXTEHUDE: Magnificat anima mea. Für fünfstimmigen Chor, fünf Streichinstrumente und Generalbaß. Bärenreiterverlag, Kassel.

DIETRICH BUXTEHUDE: Alles, was ihr tut mit Worten oder mit Werken. Kantate für Baß- und Sopransolo, vierstimmigen Chor, Streicher und Orgel. Sammlung Organum, erste Reihe, Nr. 22. Verlag Fr. Kistner und C. F. Siegel, Leipzig.

Es ist hocherfreulich, daß des großen nordischen Orgelmeisters Buxtehude geistliche Gesangswerke immer zahlreicher in praktischen Ausgaben erscheinen. Ein Vergleich mit den Instrumentalwerken ergibt, daß der phantastische Zug in Buxtehudes musikalischer Persönlichkeit am stärksten in den Orgelwerken hervortritt; offenbar fühlte sich der Meister auf seinem Instrument am freiesten. In den Kantaten oder Abendmusiken legt er sich in der Formgebung stärkere Bindungen auf. Die erste, oben angeführte Weihnachtskantate, Choralkantate, die im Wechsel vom Generalbaß begleiteten Chorsatz und kurzen instrumentalen Zwischenspielen die drei ersten Liedstrophen

schlicht durchführt, während in der vierten Strophe zur Ausdruckssteigerung Instrumente und Chorstimmen stärker zusammengeführt werden und durch Wortwiederholungen mit instrumentalen Echos eine leichte Zerdehnung des Verszeilenschemas erreicht wird. Das Magnificat, das ebenfalls von Bruno Grusnick auf Grund von anonymen handschriftlichen Stimmen in der Universitätsbibliothek zu Upsala mit Grusnicks Generalbaßaussetzung herausgegeben ist, wird in seiner Form gekennzeichnet durch den Wechsel von Concertino (Solostimmen mit Generalbaß) und Tutti, gesteigert durch die mitgehenden Instrumente, unterbrochen von den instrumentalen Ritornellen. In der Textauslegung greift Buxtehude, der sich hier liturgisch gebunden fühlt, nicht sehr weit über die durch den cantus firmus des Chorals oder — beim Magnificat — durch die eigene Themenaufstellung gezogene Grenze hinaus.

Die Herausgabe der beiden Stücke kommt dem Bedürfnis nach einer leicht verständlichen, volkstümlichen, gesangsmäßig geschriebenen und nicht allzuschwer ausführbaren Kirchenmusik in hervorragender Weise entgegen und dient noch dazu dem Bedürfnis für das aufs nächste Jahr treffende Buxtehudejubiläum sehr schönes Aufführungsmaterial zu liefern.

Reicher in der Durchführung als die beiden vorgenannten ist die von Max Seiffert herausgegebene Kantate „Alles, was ihr tut". Sie ist in der Weise aufgebaut: Sonata — Chor (Tutti) — Sonata (Nr. 1 repetatur) — Aria (Soli, einstimmig) — Baßsolo, Sopransolo, Chor — Sonata. Sehr augenfällig führt Buxtehude starke thematische Beziehungen der verschiedenen Sätze ein; dem Solosopran teilt er eine Strophe eines bekannten Kirchenliedes zu, das dann vom Chor aufgenommen wird. Das Ganze durch mannigfaltigen Tempo- und Rhythmuswechsel belebt und voller eingänglicher Melodien, sodaß man nur wünschen kann, die Kantoren möchten viel eifriger als bisher nach solch frischer Volksmusik greifen. Fr. H.

für Flöte

JOHANN ADOLPH HASSE: Konzert h-moll für Flöte, 2 Violinen, Viola und Baß, Ausgabe für Flöte und Klavier. Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Es ist lebhaft zu begrüßen, daß der Verlag nunmehr auch eine — von Kurt Walther besorgte — Ausgabe mit Klavier des bisher nur in Partiturausgabe vorliegenden Konzerts des einstmals hochberühmten, von Friedrich dem Großen besonders geschätzten Opernkomponisten veröffentlicht. Das dreisätzige Konzert, das einer Sammlung von 12 Flötenkonzerten entstammt, enthält außerordentlich liebenswürdige, klangschöne und melodienfreudige Musik mit unverkennbarem italienischen Einfluß und ist auch dem weniger technisch fortgeschrittenen Laienmusiker zugänglich. Bei dieser Gelegenheit sei auf ein zweites neugedrucktes Konzert G-dur (Verlag für Musik und Kultur, Wolfenbüttel), das noch leichter und anspruchsloser ist, hingewiesen. Paul Mittmann.

KURT WALTHER: 3 Kadenzen zu Mozarts Flötenkonzert G-dur.

SIEGFRIED KARG-ELERT: 3 Kadenzen zu Mozarts-Flötenkonzert D-dur. Verlag Wilh. Zimmermann, Leipzig.

Die Walther'schen Kadenzen sind musikalisch gut gearbeitet, sehr anregend und effektvoll, ohne den stilistisch gegebenen Rahmen zu überschreiten. Rein flötentechnisch betrachtet sind auch die Karg-Elert'schen Kadenzen ungemein interessant. In der Erfindung sind sie aber den schönen Kadenzen von Joachim Andersen nicht gleichwertig, ermüden auch durch ihre Länge (Spieldauer insgesamt 12 Minuten). Paul Mittmann.

HERMANN AMBROSIUS: 3 Präludien und Fugen für Flöte und 2 Violinen. Collection Litolff, Braunschweig.

Der Komponist setzt in diesen reizenden Werkchen aufs glücklichste die Reihe seiner früheren — bei Wilh. Zimmermann erschienenen feinen Werke für Hausmusik mit Beteiligung der Flöte (Suite F-dur op. 27a und Kleine Suite im alten Stil für Flöte, Geige und Klavier op. 14) fort. Sehr frische melodische Erfindung und interessante polyphone Stimmführung zeichnen diese kleinen musikalischen Meisterwerke aus, die bei aller bewußten stilistischen Anlehnung an Joh. Seb. Bach doch stets erkennen lassen, daß sie ein zeitgenössischer Komponist geschrieben hat. Das zeigt sich beispielsweise an dem pathetischen Ausklang der zweiten Fuge. Paul Mittmann.

für Kammermusik

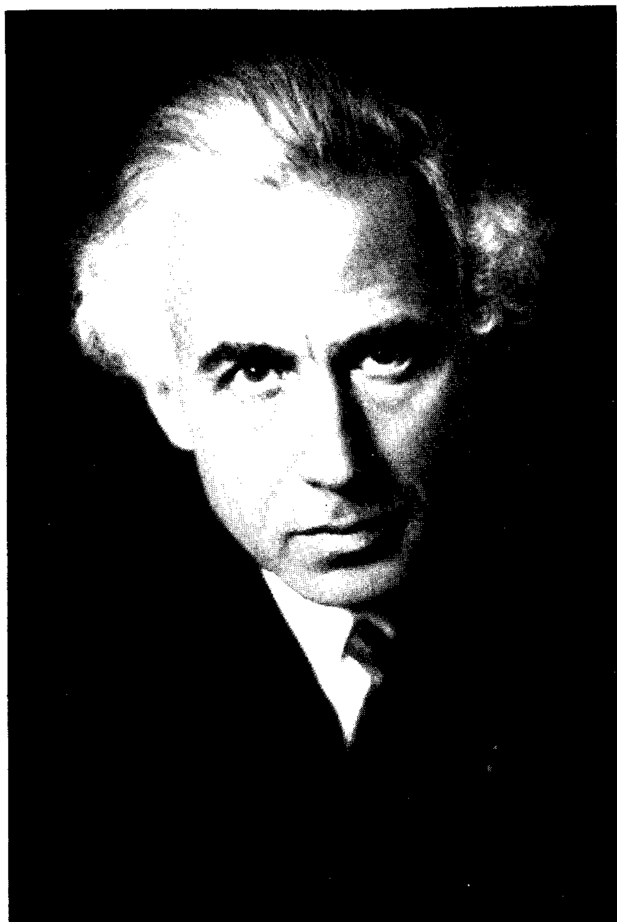
MAX TRAPP: Streichquartett op. 22. Collection Litolff.

Höchst lebendig und Ausdruck einer unverkünstelten Musikernatur, dramatisch gestaltet im ersten Satz, zart und verhalten im zweiten, witzig und lebendig im dritten Satz, ist es als Bereicherung der Quartettliteratur zu begrüßen. Herma Studeny.

für Einzelgesang

RICHARD Trunk: Sieben Eichendorff-Lieder für eine Stimme mit Klavier op. 45. Leipzig, Verlag von F. E. C. Leuckart.

Für den ganz eigenen Ton der Lyrik Eichendorffs hat Trunk eine recht glückliche musikalische Ergänzung gefunden. Da kündet eine schlichte, innige Weise vom „Nachtzauber", behagliche Fröhlichkeit atmen die Lieder vom „wandernden Musikanten" und dem „verliebten Reisenden", mit malerischen Zügen reich ausgestattet ist „Sehn-



Aufnahme F. Stutzmann

Franz Adam

Geb. 28. Dezember 1885

Begründer und Leiter des NS Reichs-Symphonieorchesters



Dr. Führer — Führer d. Münch. Dozentenschaft · Dekan Dr. Wüst · Abt Schachleiter · Rektor Dr. Kölbl

Feierliche Ernennung des Abt Schachleiter zum Ehrendoktor der Münchner Universität



Fackelzug vor „Haus Gottdank“ in Feilnbach am Festabend

ZUR FEIER DES 75. GEBURTSTAGES VON ABT SCHACHLEITER

sucht", eine schwungvoll durchgeführte Steigerung verleiht dem Lied „Vor der Stadt" starke Wirkung. Die vorwiegend in mittlerer Lage sich bewegenden Gesänge, in denen die Naturverbundenheit des Volksliedes mitschwingt, empfehlen sich durch ihre sangbare Melodie und bieten auch dem Sänger dankbare, aber nicht ausgesucht schwierige Aufgaben. Dr. Hans Kleemann.

KREUZ UND QUER

Christian Sinding.

Von Prof. Dr. Roderich von Mojsisovics, München.

Achtzig Jahre sind am 11. Januar, seit der Geburt des norwegischen Tondichters Christian Sinding, einem Bruder des Bildhauers, vergangen. Wie rasch ist doch die Welt über das Lebenswerk dieses 1919 in Kristiania verstorbenen Tonsetzers hinweggegangen, welcher in der Vorkriegszeit auch in Deutschland mit zu den beliebtesten, sehr oft aufgeführten Komponisten zählte! Gerade für uns heutzutage hat ja der Begriff „nordischer Tonsetzer" einen besonderen Anreiz und wir haben daher von vorneherein eine begreifliche und aber vielleicht uns manchmal der Kritik zu sehr enthebende Vorliebe. Wenn ich mich an die Konzertprogramme des ersten Jahrzehntes dieses Jahrhunderts erinnere, so waren die Lieder Sindings besonders in Gesangsvereinskreisen, auch dessen Chöre, aber insbesondere seine beiden Violinkonzerte in A-dur und D-dur häufig gespielte Nummern. Warum verschwanden diese Werke? Als Hauptgrund sehe ich auch bei ihm eine bei den skandinavischen Tonsetzern nur allzuhäufige Weichlichkeit der Tonsprache, welche ihm zwar die Erfolge bei der großen Menge sicherte, — man denke nur an sein in Dilletantenkreisen bis zur musikalischen Landplage gewordenes Klavierstück „Frühlingsrauschen" — und ferner eine gewisse, besonders in seinen späteren Werken sich breit machende Oberflächlichkeit der technischen Mache, welche auch vor banalsten Effekten, ich verweise auf das zweite Thema seines zweiten Violinkonzertes, welches ebensogut Tschaikowski geschrieben haben könnte, nicht zurückschreckte. Und doch möchte ich seinem ersten Violinkonzert nicht nur wegen der äußerst dankbar für das Instrument gearbeiteten Solostimme, sondern wegen des schönen, über einem frei behandelten ostinato aufgebauten Mittelsatzes das Wort reden. Es ist ein gutes und zumindestens für den Unterricht der Ausbildungsklassen in Geige auch für öffentliches Auftreten der Kunstnovizen sehr geeignetes Musikstück, welches die Fantasie des Spielers in edler Weise anregt, ohne zur Verflachung zu führen. Seinen anderen Werken wird man kaum mehr eine Wiederauferstehung wünschen, vielleicht ausgenommen den ebenfalls im Unterrichte empfehlenswerten Variationen für zwei Klaviere, in welchen sich freilich der ihm später zum Verhängnis gewordene Hang zur Trivialität leider schon zeigt und die im Geigenunterricht allenfalls noch zu verwendende Suite a-moll, welche als effektvolles Vortragsstück genannt werden kann.

Abt Schachleiter Ehrendoktor der Münchner Universität.

Die Feier des 75. Geburtstages gestaltete sich für Abt Albanus Schachleiter zu einem ganz besonderen Ehrentage. Aus nah und fern waren die Gratulanten in dem idyllisch gelegenen Feilnbach persönlich erschienen und hunderte von Glückwunschtelegrammen und Briefen trafen im Laufe des Tages ein. Die größte Freude bereitete dem alten deutschen Kämpfer der Glückwunsch des Führers. Aber nicht minder beglückten ihn die Glückwünsche und Geschenke der Landbevölkerung, die „ihren Vater Abt" schon in aller Frühe selbst sehen und sprechen wollten. Den Höhepunkt des festlichen Tages bildete die feierliche Ernennung zum Ehrendoktor der Philosophischen Fakultät der Universität München. Der Rektor der Universität München, Ihre Magnifizenz Dr. Kölbl, war gemeinsam mit dem Dekan der Philosophischen Fakultät, Ihrer Spektabilität Dr. Wüst und dem Führer der Münchener Dozentenschaft Dr. Führer erschienen. Wir freuen uns hier nachstehend die Verlautbarung, mit welcher die Universität München an Abt Schachleiter die Ehrendoktorwürde verlieh, im Wortlaut zum Abdruck bringen zu können, bringt sie doch zum Ausdruck, daß es die großen Verdienste waren, die sich Abt Schachleiter um die Musik und hier wiederum vor allem um die Pflege des gregorianischen Chorals erworben hat, die zur Verleihung der Ehrendoktorwürde Anlaß wurden. Mit der Abfassung des Textes der Ehrung war der Philosoph und Musikwissenschaftler

Dr. Hans Alfred Grunsky betraut worden, der die Verweserschaft einer Professur für Philosophie an der Münchener Universität innehat. Es war ein weihevoller Augenblick, als sich Ihre Magnifizenz Dr. Kölbl in Anwesenheit der zahlreichen Gäste mit der nachstehend wiedergegebenen Ansprache an Abt Schachleiter wandte:

Euer Gnaden!
Hochwürdigster Herr Abt!

An Ihrem heutigen Festtage möchte Ihnen auch die deutsche Wissenschaft ihre Huldigung darbringen. Als ihre Vertreter sind wir hierher gekommen, um Ihnen, insbesondere im Namen der Münchner Universität, die wärmsten Glückwünsche zu entbieten.

Es ist eine neue Wissenschaft, die auf dem Boden des neuen Staates heute in unserem Vaterlande langsam zu reifen beginnt. Sie ist nicht minder streng, gewissenhaft und gründlich wie die, an deren Stelle sie zu treten berufen ist. Allein es fehlt in ihrem Bild, zu dem wir uns mit Stolz bekennen, jene Kluft zwischen Leben und Geist, zwischen Gegenwart und Vergangenheit, zwischen Erkenntnis und Tat, die früher so oft den harten Tadel heraufbeschwor, der von toter, unfruchtbarer Gelehrsamkeit sprach.

Auf dem Gebiete der historischen Wissenschaften drückt sich diese Wandlung durch die Einsicht aus, daß Geschichte im eigentlichen Sinn des Wortes nur jene Vergangenheit sein kann, deren Kräfte noch in der lebendigen Gegenwart gestaltend weiterwirken. Unter diesem Gesichtswinkel richtet die neue deutsche Wissenschaft ihr Augenmerk mit besonderer Anteilnahme auf alle Erscheinungen, in denen sich Vergangenheit und Gegenwart blutvoll durchdringen, in denen die Vergangenheit also nicht durch totes Wissen, sondern in lebendigem Wirken erfaßt wird. Und wenn ihr Blick nun auf solche Art das weite Reich der Musikgeschichte durcheilt, so kann es nicht anders sein, als daß er auch an jenem Punkte haften bleibt, wo Sie, hochwürdigster Herr Abt, Entscheidendes für das Verständnis des gregorianischen Chorals geleistet haben. Und gerade weil Sie dies nicht getan haben von der Seite abstrakter Forschung her, sondern durch die lebendige Tat, ist uns Ihre Leistung in so hohem Maße wertvoll. Indem Sie der Kirche dienten, unermüdlich bemüht um die Wahrung des alten und ursprünglichen Sinnes der künstlerisch-musikalischen Messegestaltung, haben Sie zugleich der deutschen Wissenschaft unschätzbare Dienste geleistet. Sie haben ihr die grundlegende Einsicht in wundervoller Weise veranschaulicht, daß der gregorianische Choral seinem tiefsten Gehalt nach nicht loslösbar ist von der mit ihm verbundenen heiligen Handlung, daß er Sinn und Glanz nur zu entfalten vermag, wenn Chorgesang und Altardienst, also Kunst und Kult, ein unzertrennliches Ganzes bilden. Sie haben gezeigt, wie hier die Musik in den Graden ihrer Ausdrucksentfaltung dem inneren Verlauf der Messe vollkommen angepaßt erscheint, während diese Einheit später mehr oder weniger verloren ging. Sie haben durch eine eigenartige Verteilung zwischen Männer- und Knabenstimmen, zwischen Chor und Solo die Kraft des Ausdrucks, die in dieser äußerlich einfachen, innerlich so reich gegliederten Musik liegt, in erstaunlicher Weise zu steigern gewußt. Mit einem Wort: Ihnen ist es zu verdanken, wenn „die antike Schönheit der gregorianischen Choralmelodie" neu vor uns erstand. —

Die strenge Liturgie wie sie, an beste Überlieferung der Beuroner Benediktiner anknüpfend, in Kloster Emaus in Prag unter Ihrer meisterlichen Leitung gepflegt wurde, wird überall da, wo in Zukunft von einer Erforschung des gregorianischen Chorals die Rede ist, nicht mehr wegzudenken sein. Liturgia Emautina — das ist auch der Musikwissenschaft zu einem Begriff geworden! Sie sind weder aufgetreten als geschäftiger Erneuerer im Sinne einer modischen Renaissancebewegung noch als bloßer künstlerischer Ausdeuter einer zum beliebigen Gebrauch bereitliegenden Musik, sondern Sie haben uns herangeführt an die Wirklichkeit eines geheimnisvollen Stromes, so daß wir ihn fließen sahen wie er vor tausend Jahren floß.

Ihre zahlreichen Verdienste, die Sie sich während der zwölf Jahre, in denen Sie als Abt dem Kloster Emaus vorstanden, auf dem Gebiet der Kunst erworben haben, lassen sich hier nicht alle einzeln aufzählen. Nur die Gründung und achtjährige Leitung der hochangesehenen Zeitschrift für Kirchenmusik „Musica Divina" möchten wir als ein weitreichendes und wesentliches Werk nicht unerwähnt lassen.

Als dann ein bitteres Schicksal dem deutsch-österreichischen Emaus ein Ende bereitete, da haben Sie Ihre tiefgreifenden Bemühungen um die alte Musik durch eine neue Schöpfung

fortgeführt: Sie riefen die Schola Gregoriana an der Allerheiligen Hofkirche in München ins Leben und standen in mehr als achtjährigem neuen Wirken an ihrer Spitze. Sie haben damals das Los geteilt, das auch so manchen Forscher traf: nur von ganz wenigen verstanden zu werden. Aber diese waren nicht die schlechtesten und unter ihnen befand sich auch mehr als ein Gelehrter, dem Sie das ergreifende Erlebnis des gregorianischen Chorals zum ersten Mal in jener entscheidenden Weise vermittelten, die über das Verstandesmäßige weit hinausreicht.

Sie haben nach der Auflösung der Schola Gregoriana im Jahre 1930 die Worte niedergeschrieben: „In späteren Jahren wird man wohl zur Erkenntnis kommen, was das gewesen ist, das da durch acht Jahre in der Allerheiligen Hofkirche zu München in Stille und Verborgenheit blühte." Hochwürdigster Herr Abt, mögen Sie in manchen Jahren rüstigen Alters noch möglichst viel von der Verwirklichung dieser Hoffnung erleben, sofern sie über das Gebiet der Wissenschaft hinausreicht. Soweit sie aber in das Gebiet der Wissenschaft fällt, dürfen Sie sie mit dem heutigen Tage als erfüllt betrachten. Denn wir sind hier, um Ihnen zu sagen: von nun an ist die Leistung Ihrer Schola Gregoriana, die so lange Ihr Sorgenkind gewesen war, unverlierbar eingeschrieben in das Ehrenbuch der deutschen Wissenschaft.

Indessen hat die neue deutsche Wissenschaft noch einen zweiten Grund, Ihnen zu danken. Indem sie jenen Riß zwischen Leben und Geist schließt, gehören für sie wissenschaftlicher Wert und persönliches Wesen, Forschung und Volk unlösbar zusammen. Daher ist es ihr eine besondere Genugtuung, diese Einheit, die ihr als neues Wunschbild tief am Herzen liegt, in Ihrer ehrwürdigen und kraftvollen Gestalt, Herr Abt, und so außergewöhnlich, verwirklicht zu sehen. Sie haben für Ihr Deutschtum gekämpft und gelitten, wie es selten jemandem auferlegt war. Sie haben eine Probe bestanden, wie selten jemand eine Probe bestanden hat. Nachdem das Kloster Emaus dank Ihrer unermüdlichen Sorge nicht nur gewaltige Gemeinschaftsleistungen im allgemeinen vollbracht hatte, sondern auch im Kriege an der Spitze vaterländischen Opfersinnes marschiert war, brach das Unglück über diesen Hort des Deutschtums in Böhmen herein. Sie haben als ein deutscher Mann gehandelt. Sie haben den Glauben an Deutschlands Wiedergeburt nie verloren. Sie haben Not und Verfolgung auf sich genommen, Sie haben Verhaftung, Plünderung und Todesdrohung standhaft ausgehalten, und auch der Schmutz der Verleumdung blieb Ihnen nicht erspart. All das hat Sie nicht wankend gemacht in Ihrer Liebe zu Deutschland. Und als Adolf Hitler zum Kampfe rief, da haben Sie für das Gelingen seines Werks gebangt und gebetet, da knüpften Sie mit ihm ein unzerreißbares Band der Treue, das der Jugend, deren Erziehung uns anvertraut ist, stets zum Vorbild und Beispiel gereichen möge.

Die Ludwig-Maximilians-Universität zu München ehrt sich selbst, indem sie Ihnen heute zu Ihrem 75. Geburtstage die höchste wissenschaftliche Ehrung darbringt, die sie zu vergeben hat. Nach einmütigem Beschluß ernennt Sie die Philosophische Fakultät unserer Universität zum

Doctor philosophiae honoris causa —
Sie, hochwürdigster Herr Abt,
den Schöpfer der Schola Gregoriana,
den deutschen Mann,
den Wahrer des Alten und den Wegbereiter des Neuen.

Sichtlich ergriffen und dankbar erfreut entgegnete Abt Schachleiter, es sei viel zu viel, was man ihm an diesem Tage an Ehren erweise. Es freue ihn im tiefsten Herzen, daß man seine Arbeit um den gregorianischen Choral so hoch anrechne; er habe ein halbes Leben hingegeben für diese seine „musikalische Muttersprache" und werde auch in Zukunft noch, soweit das in seinen Kräften stehe, dafür eintreten. Abt Schachleiter erinnerte sodann an seine erste Begegnung mit dem Führer, der bei seiner ersten Schlageter-Predigt in St. Bonifaz zu seinen Füßen gesessen habe und mit dem er dann, erkennend, welcher Mann da aus der Masse des Volkes aufwuchs, immer näher sich zusammenfand: „Was ich noch leisten kann, das biete ich meinem Führer und dem ganzen deutschen Volk! Es lebe der Führer!" So schloß Abt Schachleiter seine tiefergreifenden Worte, die von den Gästen mit innerster Anteilnahme angehört wurden.

Der schöne und würdige Rahmen dieser festlichen Feier war von den Gastgebern des Abtes, Herrn und Frau Dr. Engelhart, mit besonderer Liebe aufs Würdigste ausgestaltet worden. Deshalb sei auch ihrer an diesem Ehrentag des aufrechten deutschen Kämpfers gedacht, der wie kaum ein anderer auf seinem Posten den Kampf um Deutschland an der Seite Adolf Hitlers durchlebte.

Georg Richard Kruses 80. Geburtstag.

Von Anna Charlotte Wutzky, Berlin.

Georg Richard Kruses 80. Geburtstag wurde im überfüllten Saal des Berliner Lessingmuseums festlich begangen. Direktor Reimann, der Vorsitzende der Lessing-Gesellschaft, überbrachte die Glückwünsche der Stadt Berlin und zugleich die Ernennung Kruses zum Ehrenvorsitzenden der Lessing-Gesellschaft zur Erhaltung des Lessingmuseums, dessen Fortbestand wieder einmal ernstlich gefährdet ist. Jeder der sich anschließenden Glückwünsche seitens der Vertreter von Musik, Vortragskunst und Wissenschaft gipfelte darin, daß der Jubilar diese seine Schöpfung, die er unter persönlichen Opfern durch dreißig Jahre leitete, erhalten sehen möge. Bezeichnend wurde ihm neben anderen Blumenspenden auch der „Orden der Bescheidenheit" — ein Veilchentopf — überreicht. Den letzten Teil des Abends füllte der Vortrag von Kompositionen des Jubilars aus: Gesänge aus seiner Oper „Die schöne Melusine" und zwei Gruppen Lieder, gesungen von Annina Colombara, Luise Worthmann von Rogowski, Rio Kube, begleitet von Hedwig von der Heyde und dem Sedding-Quartett.

Kamillo Horn[1].

Zu seinem 75. Geburtstage.

Von Karl Brachtel, Troppau.

Der als Mensch und Künstler gleich liebenswürdige, schaffensfrohe Meister Kamillo Horn, der bedeutendste sudetendeutsche Tondichter, feierte am 29. Dezember seinen 75. Geburtstag. Er wurde in Reichenberg geboren, genoß seine musikalische Ausbildung am Prager Konservatorium (zunächst für Harfe, dann erst für Klavier), später in Wien bei Anton Bruckner und Robert Fuchs (Komposition und Kontrapunkt). In Wien war er dreißig Jahre lang als Musikberichterstatter des „Deutschen Volksblatt" tätig und kämpfte als solcher stets mannhaft für Wagner und Bruckner. Auch wirkte er durch viele Jahre hindurch als Musik- und Gesanglehrer, bis er dann endlich Professor an der Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien wurde. Er war einer ihrer hervorragendsten und beliebtesten Lehrer.

Horns Tondichtungen sind bei C. F. Kahnt in Leipzig erschienen. Die beiden umfangreichsten und bedeutendsten Schöpfungen sind seine f-moll- und d-moll-Sinfonie, sein größtes Kammermusikwerk stellt sein Streichquintett für drei Geigen, Bratsche und Violoncello dar. In der allerletzten Zeit schuf Horn eine Triophantasie (für Violine, Violoncello und Klavier), ein schwungvolles Werk voll kühner Übergänge und fesselnder Harmonik. Auffallend ist die völlige Selbständigkeit der drei Stimmen, die doch ein harmonisches Ganze bilden. Sonst wären hervorzuheben seine Violinphantasie, seine Sonate für Waldhorn und Klavier, die eine wertvolle Bereicherung der wenig umfangreichen Literatur für dieses Instrument darstellt, sowie seine Tondichtungen für Harfe (Adagio und Konzertetude), über die sich jeder Harfenspieler ehrlich freuen kann, während dem vorgeschrittenen Klavierspieler die Sonaten in f- und e-moll, die Konzertetuden und die feinsinnigen „Bilder der Nacht" zu empfehlen sind. Für die linke Hand allein schrieb Horn ein Albumblatt und eine Phantasie.

Bei aller Vielseitigkeit des Meisters liegt doch seine Hauptstärke in der Lyrik: im Melodram, im Lied und im Chor. Er hat sechs Melodramen, über 100 Lieder mit Klavier, 20 Männerchöre, 7 gemischte Chöre und drei Frauenchöre geschaffen. Namentlich seine Melodramen wie „Der Fischer" (Goethe), „Graf Walter" (Dahn), „Die Zwerge auf dem Baum" (Kopisch), „Das Kind am Brunnen" (Hebbel) werden im Konzertsaal gern gehört, ebenso seine zahlreichen stimmungsvollen Lieder. Unter den Dichtern, die er vertonte, finden sich auch viele sudetendeutsche; zu einem großen Teil seiner Lieder stammen die Dichtungen von ihm selbst. Nur derjenige kann den vielseitigen Künstler ganz verstehen, der auch seine lesenswerte Gedichtsammlung „Harfners Sang" kennt (zweite Auflage bei Wilhelm Braumüller, Wien). Von seinen Männerchören hört man viel den „Gotenzug". Von den anderen Werken dieser Gattung seien hier „Das Losungswort" (Kernstock), „Deutsche Helmzier", „Heimat-

[1] Vgl. ZFM, 98. Jahrg. 1931, Januarheft.

erwachen“ (Naaf) und „Zwei Herzen voll Treue“ hervorgehoben. Liebe und Frühling haben Horn Lieder in Fülle gespendet, so das ernste „Wanderlied“ und die „Wonnige Maid“ (Jul. Wolff). Unter den gemischten Chören stehen das „Deutsche Festlied“ (Naaf) und die „Frühlingsbotschaft“ an erster Stelle (beide mit Orchester- oder Klavierbegleitung).

Aber nicht nur als Schöpfer eigener Chöre spielt Horn in der Gesangliteratur eine Rolle; in seiner Durchsicht erschienen die Liederbände Mozart, Beethoven und Weber in der Universal-Edition, ferner Bearbeitungen deutscher Volkslieder in den Flugschriften (Liederheften) des „Deutschen Volksgesangvereins in Wien“, sowie ältere Weisen im Kunstwart und dessen „Hausmusik“ Verlag Gg. D. W. Calwey, München. Eine Würdigung des Lebens und Schaffens des Tondichters von Prof. Josef Lorenz Wenzel erschien im Verlag „Am Brunnen“, Lilienfeld, Niederösterreich. Um die Pflege seiner Tondichtungen bemühen sich der Kamillo Horn-Bund in Wien, ein ebensolcher in Graz und der Kamillo Horn-Bund der Sudetendeutschen in Böhm.-Leipa.

Zu seinem 75. Geburtstag wurden dem Meister bereits vielfache Ehrungen zuteil, deren Reihe noch nicht abgeschlossen ist. Wir wünschen dem Tondichter, den Aurelius Polzer mit Recht einen „berufenen Werker und Eckart Deutscher Kunst“ nennt, vom Herzen, daß er seine Schaffensfreudigkeit noch viele Jahre in ungebrochener Frische behalten und uns noch manches schöne Werk bescheren möge.

Begegnung mit Ermanno Wolf-Ferrari.

Von Dr. Anton Würz, München.

Am 12. Januar feierte der hervorragende Opernkomponist Ermanno Wolf-Ferrari, der seit vielen Jahren in der Nähe Münchens sein Domizil aufgeschlagen hat, seinen 60. Geburtstag.

Im sonnigen Würmtal, dort, wo die grünen Tannenwälder auf sanft geschwungener Anhöhe von Planegg über Gauting zum verträumten Mühltal hinziehen, steht, versteckt in einsamem Waldrevier, das Haus des Meisters. So sehr liegt es vor aller Welt verborgen, daß man fast mühsam danach suchen muß, wenn man zum ersten Mal dahin kommt. Aber wir kennen ja die Wege und Steige und haben bald das große Einfahrtstor erreicht, durch das man, vorbei an blühenden Obstbäumen, zu dem stillen Landhaus gelangt.

Es war an einem warmen Frühlingstag des letzten Jahrs. Vor wenigen Tagen erst ist Wolf-Ferrari nach einem Winteraufenthalt in seiner anderen, südlichen, italienischen Heimat, wie ein Zugvogel nach Deutschland zurückgekehrt. Und so erzählt er uns, nach den ersten Worten herzlicher Begrüßung, vergnügt von seiner Heimatstadt Venedig, von seiner Mutter, die er auch heuer wieder, wie alle Jahre, besucht hat. Wie immer, hat sie den 60jährigen „großen“ Sohn auch diesmal mit allerlei guten Ratschlägen und Ermahnungen bedacht, die er ebenso humorvoll hingenommen hat, wie seine Frau alle Anweisungen für Haus und Küche, die die greise, aber noch immer temperamentvolle Dame für ihre Schwiegertochter bereit hält. Lächelnd erzählt der Meister, wie es sich seine 86jährige Mutter, die Venedig nie verlassen hat, auch heute noch nicht nehmen läßt, selbst ihre Besorgungen auf dem Fischmarkt zu machen.

Manche Erinnerung an lange vergangene Kindertage ist in diesen Venezianischen Wintertagen wieder wach geworden — Erinnerungen an die Zeit, da er noch als Schuljunge auf den Plätzen der schönen Lagunenstadt gespielt und — gerauft hat. Denn manchmal hieß es schon die Fäuste zeigen, wenn die wilden italienischen Buben dem kleinen Ermanno zusetzten, von dem sie wußten, daß er von einem Pastor evangelischen Religionsunterricht bekam. So etwas Ungewöhnliches konnten die Jungen doch nicht ohne Widerspruch hinnehmen! Aber Ermannos Vater, der deutsche Maler August Wolf, ein Nachkomme deutscher Pastoren, ließ sich nicht abhalten, seinem Sohn die Religion der Väter zu übermitteln ...

Mitten im Erzählen von den alten Zeiten springt Wolf-Ferrari auf, holt ein Album mit Photographien und zeigt uns ein Bild seines Urgroßvaters, der in einer mitteldeutschen Stadt als Pastor wirkte. Der Ahn hat einen strengeren Blick als unser Meister, aber im übrigen ist die Ähnlichkeit zwischen ihm und dem Urenkel geradezu verblüffend. „Es ist so merkwürdig,“ sagt Wolf-Ferrari, „wenn man seiner Abstammung nach zu zwei Ländern gehört — man fühlt sich zu beiden hingezogen und kann sich doch nicht ganz für eines entscheiden.“ So war

denn sein Lebensweg eine stete Wanderung zwischen Italien und Deutschland, und nur in seiner Kunst fand er immer in unvergleichlicher Weise den rechten Ausgleich zwischen seiner nordischen und südländischen Art, nur in seiner Musik klangen immer die deutschen und romanischen Elemente seines Wesens in reiner Harmonie zusammen.

Es ist ein rechtes Vergnügen, Wolf-Ferrari so von vergangenen Jahren und Tagen plaudern zu hören, zumal er in seiner philosophischen Art alle Ereignisse seines Lebens und seiner Zeit ungemein originell zu schildern und zu beleuchten weiß. Aber plötzlich bricht er im Erzählen ab, öffnet ein Fenster und sagt: „Da sitzen wir nun im Zimmer, während draußen die helle Frühlingssonne scheint!" und schon gehen wir mit ihm hinaus in den Garten, wo die Vögel so lustig singen und zwitschern, und nehmen Platz unter der riesigen Eiche vor dem Hause. Weit breitet sie ihre Äste aus — „sie soll 500 oder gar 700 Jahre alt sein, meint der Gärtner, wer kann es wissen?" Ein armsdicker Ast liegt abgesägt am Boden. Der gründliche Gärtner wollte dem Meister eine besondere Freude machen und das Dach des Hauses, das der mächtige Ast überschattete, schützen. „Hätte er doch lieber das Hauseck da abgesägt, damit Platz für den Ast wird," meint der Meister fast ärgerlich, „Häuser gibt's doch genug, aber solch eine Eiche, solch ein Ast, so etwas wächst doch nicht überall, jeden Tag!"

Nun sitzen wir beim Tee unter dem herrlichen alten Baum. Die treu sorgende Gattin des Künstlers, Frau Mimi, bringt einen selbstgebackenen Kuchen, von dem auch die riesige, schwarz-weiße, sehr gutmütige Dogge ein Stück bekommt. Von dieser Kuchenverteilung scheint auch der angeblich 80 Jahre alte Papagei, der drin im Zimmer in seinem Käfig sitzt, etwas zu ahnen, denn laut und vernehmlich schreit er jetzt durchs offene Fenster heraus: „Jetzt gibt's was! Jetzt gibt's was!" Nun muß natürlich auch der Vogel ein Stück Kuchen kriegen. „Jeder muß sein Teil haben", meint Wolf-Ferrari lachend. „Die Gerechtigkeit ist doch neben der Wahrheitsliebe die schönste Tugend. Übrigens sind die Tiere oft viel gerechter und ehrlicher als die Menschen — man kann viel von ihnen lernen."

So geht der Frühlingsnachmittag in frohen und ernsteren Gesprächen dahin — bis wir fort und zur Bahn müssen. Bald liegt das stille Landhaus wieder dem Blick verborgen im dunkeln Walddickicht weit hinter uns — das Haus, in dem der Meister nun in weltabgeschiedener Einsamkeit weiter an neuen Werken schaffen wird, zur Freude aller, die seine holde, schwärmerisch-graziöse Kunst lieben.

Franz Adam, der Fünfzigjährige.

Von Paul Ehlers, München.

Da das Münchner Standesamtsregister aussagt, daß Franz Adam als Sproß der altberühmten Münchner Kunstmalerfamilie Adam am 28. Dezember 1885 geboren sei, so kommen wir nicht um die Feststellung herum, daß der Gründer und Dirigent des Nationalsozialistischen Reichs-Symphonieorchesters — als solcher vor allem hat sich Franz Adam ja seinen Namen in ganz Deutschland, und nicht nur hier, erworben — die Schwelle zur zweiten Jahrhunderthälfte seines Lebens beim Ausklange des Jahres 1935 überschritt. Franz Adams Dasein und Wirken sind mit München eng verknüpft. Von ein paar Wanderjahren abgesehen, ist er seiner Vaterstadt an der Isar treu geblieben. In München kam er nicht nur in diese schönste aller Welten, sondern hier entwickelte und bildete er seine musikalischen Anlagen auch aus; hier ist er, der Schüler der Akademie der Tonkunst, von Anton Beer-Walbrunn in die Geheimnisse der Tonsetzkunst, von Felix Mottl in jene des Dirigierens eingeweiht worden — von zwei „guten Meistern" also, von deren Ruhme Beckmessers „doch lang schon tot" nichts abnagen kann. Von Mottl wurde der Dreiundzwanzigjährige auch in den Dienst der Münchner Wagner-Festspiele gestellt, zuerst als musikalischer Bühnenassistent, ein Jahr später als Klarinettist im Festspiel-Orchester (Adam hat somit auch die für einen Kapellmeister immer sehr förderlame Schule der praktischen Tätigkeit eines Orchesterspielers durchgemacht). Sein Ziel blieb jedoch der Herrscherstab des Taktstockes. Es liegt in dieser Linie seiner Laufbahn, daß er als Solorepetitor ans Hoftheater in Altenburg ging, von wo er noch in demselben Jahre als Dirigent an die Spitze der Kurkapelle in Ragaz trat. Nach dem Weltkriege, als

Rundfunk und Film ihren mit ungeheurer Geſchwindigkeit fortſchreitenden Aufſchwung nahmen, zogen dieſe Wunder der Technik Franz Adam mächtig an. Im Jahre 1924 übernahm er die künſtleriſche Leitung der „Deutſchen Stunde in Bayern“, des jetzigen „Reichsſenders München“, und arbeitete in dieſer Stellung, außer in manchen anderen Dingen, eifrig mit an der Verbeſſerung der Übertragung beſonders auch der Orcheſtervorträge; jeder Rundfunkhörer weiß, wieviel vollkommener, differenzierter jetzt die „akuſtiſche Perſpektive“ eines modern beſetzten Orcheſters im Radio herauskommt, als vor einem Dutzend Jahren. Rundfunk und Film blieben auch fernerhin, nachdem er aus der „Deutſchen Stunde“ ausgeſchieden war, zwei Gebiete, denen Adam ſein beſonderes Intereſſe zuwandte. Was indeſſen mehr als alles andere ſein Wirken für die Öffentlichkeit wertvoll machte und mit innerer Folgerichtigkeit ſeinem Namen Klang und Anſehen gewann, das lag auf ſozial-künſtleriſchem Gebiete. Jeder im öffentlichen Muſikleben Stehende, auch mancher Dirigent von gewichtigem Namen, ſah in den dem Kriege und der 1918er, alle Kultur zerſtörenden, Revolte folgenden Jahren das entſetzliche Elend der tauſende aus Amt und Stellung vertriebenen Muſiker. Glücklich mußte ſich noch preiſen, wer als Kaffeehausmuſiker oder auf Tanzdielen, ſeien ſie auch minderſter Art, unterkam und wenigſtens ſoviel verdiente, daß er nicht geradezu verhungerte. Aber ſelbſt dieſes Los war nicht beneidenswert; denn mehr noch, als materiell, mußten ſie bei ihrer niederziehenden, alle einigermaßen auf höherer Ebene ſtehende Muſik vollkommen ausſchließenden Tätigkeit künſtleriſch darben. Wie geſagt: viele ſahen dieſe Not, aber man meinte, ihr nur durch geldliche Unterſtützung begegnen zu können. Da war es Franz Adam, der zuſammen mit einigen wenigen Gleichdenkenden daran ging, dem Problem vor allem von der künſtleriſchen Seite her zu Leibe zu rücken, das für den Empfänger niederdrückende und charakterlich gefährliche, ob auch noch ſo gut gemeinte reine Almoſengeben in den Hintergrund zu drängen und die künſtleriſche Betätigung als Baſis für die Hilfe zu nehmen. Das künſtleriſche Selbſtbewußtſein und damit das künſtleriſche und menſchliche Ehrgefühl der entwurzelten, aber im Innern geſund gebliebenen Menſchen ſollte geſtärkt und ihnen dadurch Mut und Kraft zum Weiterleben, zum Weiterkämpfen eingeflößt werden. Das war nationalſozialiſtiſch gedacht, und in dieſem Sinne wurde gehandelt. Die Intereſſengemeinſchaft ſüddeutſcher Muſiker, 1928 ins Leben gerufen, war der Anfang dieſer praktiſchen Künſtlerhilfe. Dann ging Adam daran, auf der Grundlage des von der Intereſſengemeinſchaft aufgeſtellten Orcheſters im Jahre 1931 das Nationalſozialiſtiſche Reichs-Symphonieorcheſter zu ſchaffen. Die Aufgabe war ſchwer, und mancher weniger idealiſtiſch Geſinnte wäre wohl vor den immer neu und immer anders auftretenden Schwierigkeiten zurückgewichen. Zum Kriegführen gehört nach Montecuculis berühmtem Worte vor allem dreierlei: erſtens Geld, zweitens Geld und drittens nochmals Geld. Auch um künſtleriſche Schlachten zu ſchlagen, hat man ſchnöden Mammon nötig. Woher ihn nehmen, zumal in einer Zeit, die einem Nationalſozialiſten nichts weniger als grün war? Von wo Adam das Geld, deſſen Betrag natürlich aufs allerknappſte berechnet werden mußte, ſchließlich immer wieder herſchaffte, weiß ich nicht. Genug, Adam bewies wieder einmal das Paradoxon, daß der Idealiſt, d. h. der im beſten Sinne von einer richtigen Idee Beſeſſene, auch der tatkräftigſte Realiſt iſt. Dem Idealismus dieſes Führers war der Idealismus ſeiner Gefolgſchaft ebenbürtig. Wie ſehr müſſen die Muſiker, die Adam von überall her zuſammenrief, nach Kunſt gehungert und gedürſtet haben, daß ſie, oftmals nach einem bis in die frühen Morgenſtunden dauernden, geiſttötenden Kaffeehaus-Dienſt, während der Vorbereitungszeit des NS-Symphonie-Orcheſters pünktlich zu den Proben kamen und Weg, Wetter und Mühe nicht ſcheuten, um dabei zu ſein! Denn ihnen winkte ja keinerlei nennenswerte Entſchädigung, geſchweige denn Verdienſt. Aber ſie kamen. Sie kamen, als echte deutſche Muſiker, und vergaßen unter Franz Adams ſie immer neu anfeuernder Leitung in der Welt Beethovens, Bruckners, Wagners, Mozarts und der andern deutſchen Meiſter das Elend ihres gegenwärtigen Daſeins. Bis dann, nach mancherlei ſyſtemgebräuchlichen Schickanen und Hinderniſſen, in dem durch Adolf Hitlers Reden geweihten Rund des „Circus Krone“ auf dem Marsfeld in München das erſte Konzert des Nationalſozialiſtiſchen Reichs-Symphonieorcheſters zur Wirklichkeit wurde und den Beweis erbrachte, daß Franz Adams Streben und Arbeiten keiner Utopie gewidmet geweſen war, ſondern einer notwendigen und lebensfähigen Sache. Der Tag dieſes erſten

Konzertes seiner ureigensten Schöpfung muß für Franz Adam sein stolzestes Erlebnis gewesen sein. Er durfte das beglückende Bewußtsein im Herzen tragen, daß das Orchester, das dort, umgeben von einer bis zu den höchsten Sitzreihen des Circus ansteigenden Zuhörermenge, in der Arena saß und heiligstes Gut der deutschen Tonkunst mitteilte, ihm und seinem kunstbeseelten Willen allein das Dasein verdanke. Mit diesem Konzerte war allerdings keineswegs schon der endgültige Sieg für ihn und das Orchester errungen. Sorgen und Entbehrungen, schwere Kämpfe um das Weiterbestehen des Orchesters mußten bestanden werden, ehe das NS-Reichs-Symphonie-Orchester den Platz einnehmen konnte, den jetzt In- und Ausland ihm zuerkennen. Franz Adams mit schönem Gleichmut, dem Zeichen selbstsicherer Tatkraft, gepaarte Schaffenslust betätigte und betätigt sich natürlich auch noch auf andern Gebieten. So betreute er eine Zeitlang die Musik im Kulturamte der Stadt München; so gehört er als Fachberater für Musik dem Stabe des Stellvertreters des Führers an; in der Reichsmusikkammer bekleidet er das Amt eines Präsidialrates, und kürzlich hat ihn Reichsminister Dr. Göbbels in den Senat der Reichskulturkammer berufen.

Was ist mit Friedrich Klose?

Das Schicksal eines deutschen Märtyrers.

Unser Hamburger Mitarbeiter Heinz Fuhrmann schreibt hierzu unterm 29. November im „Hamburger Tageblatt":

Heute begeht der deutsche Komponist Friedrich Klose im einsamen Schweizer Exil (Ruvigliana bei Lugano) die Feier seines 73. Geburtstages. Ein bitterer Schuß Wermut wird für den Komponisten in die Erinnerung dieses Jahrestages gegossen sein. Denn seit über 15 Jahren, seit 1919, wo der aufrechte Fechter für deutsche Art und Gesinnung als derzeitiges Mitglied der Berliner Akademie der Künste, als Kompositionslehrer an der Münchener Akademie der Tonkunst Deutschland verließ, um sich in die Einsamkeit der schweizerischen Berge zurückzuziehen, ist es still um die Werke des ehemaligen Brucknerschülers geworden. Ja es ist so still um diese geworden, daß man sich angesichts der heutigen Lage der zeitgenössischen Musik nicht nur fragt, sondern an die Stirn schlägt, wenn man die Qualität des vernachlässigten kompositorischen Schaffens Friedrich Kloses in Beziehung zu unserer heutigen Musikentwicklung setzt.

Schon anläßlich seines 71. Geburtstages haben wir an dieser Stelle, in unserer Ausgabe vom 28. November 1933, auf den mit argem Unrecht vernachlässigten Wert dieses Schaffens hingewiesen, das in seiner eigenartigen dramatischen Opernsinfonie „Ilsebill", in seinem hymnischen, naturbeseelten Oratorium „Der Sonne Geist", in seiner jugendfrischen Tondichtung „Das Leben ein Traum" seine Krönung fand. Auch heute ist dieses Schaffen bei den namhaften kulturpolitischen und staatlichen Stellen nach wie vor nachdrücklichst anerkannt, ohne daß die verantwortlichen ausführenden Stellen in den letzten Jahren sich bemüßigt gesehen haben, überhaupt auch nur ein Werk seiner schätzenswerten Kompositionen zu starten.

Auch für Hamburg (wo Klose, nebenbei bemerkt, stille, aber tatkräftige Förderer besitzt!) würden die Aussichten einer angemessenen Rehabilitierung des Komponisten zu einer weiteren Festigung des künstlerischen Ansehens der Hansestadt führen. Denn was dem verstorbenen Felix Draeseke in den beiden letzten Jahren nur gerecht wurde, kann dem lebenden Friedrich Klose nur billig sein. Wir glauben zu wissen, daß beispielsweise die Hamburgische Staatsoper nach wie vor angestrengt nach der Uraufführung einer zeitgenössischen Oper lugt, ohne indessen doch wohl schon das, durch die allgemeine schöpferische Opernlage entschuldbare, Rechte gefunden zu haben. Um so mehr gilt es heute, eine Rechtfertigung derjenigen Opernwerke vorzunehmen, die den Wert eines technisch gekonnten Handwerks mit einer echten deutschen Gesinnung verbinden. Dieses aber ist (wie bei Draeseke, wie bei dem Deutsch-Norweger Schjelderup), bei dem Opernwerk Kloses, das in seinem romantischen, schellinggerechten Gegensatz zwischen Natur und Geist heute wiederum von erneuter Zeitträchtigkeit ist, durchaus der Fall.

Anerkannte Förderer deutscher Musikkultur, wie der Präsident der Reichsmusikkammer, Prof. Dr. Peter Raabe, wie Prof. Dr. Fritz Stein und Prof. Dr. S. v. Hausegger, weisen heute auf

eine Förderung der Werke Friedrich Kloses hin. So schreibt etwa Peter Raabe in einem privaten Briefe: „Ich schätze Friedrich Klose als einen aufrechten deutschen Mann hoch. Alles, was zur Verbreitung und Förderung seiner Werke geschehen kann, halte ich der Förderung für wert." Soll der 73jährige Komponist heute in der Schweiz versauern, als ein aufrechter Mensch, demgegenüber gerade der Nationalsozialismus alle Veranlassung zur Rehabilitierung hat? Denn schon 1920 schreibt der Verfasser über das „Judentum in der Kunst":

„Dieser Bastard ist es, der unsereinen abstößt. Aus ihm geht jenes Judentum hervor, das mit seinen niedrigen Großstadt-Instinkten eine furchtbare Gefahr für die Zivilisation bedeutet . . . Summa summarum: wollen wir nicht zugrundegehen, müssen wir den Juden mit allen uns zu Gebote stehenden Mitteln unschädlich machen, bevor, was noch an uns, verseucht und Rettung zu spät ist."

Berichtigungen.

Von Prof. Dr. Karl Hasse, Köln.

Im Artikel von Helmut Bräutigam: „Musikstudenten greifen an" im letzten Heft (Januarheft) dieser Zeitschrift wird S. 46 gesagt, ich hätte in meinem Buch, ‚Vom deutschen Musikleben" auf S. 114 gefordert, „daß das Volkslied von der Kunstmusik befruchtet werde". Ich habe nachgesehen. Der Satz, der gemeint ist, lautet: „Das deutsche Volkslied kann nur gedeihen in gesundeter Atmosphäre, befruchtet von der wiederhergestellten Wahrhaftigkeit der deutschen Kunstmusik", wobei das Wort „Kunstmusik" in Anführungszeichen steht. Was vorher und nachher steht, bitte ich die Leser dieser Zeitschrift selbst nachzuschlagen, da ich nicht die Gedankengänge jenes Aufsatzes vollständig wiederholen kann. H. Bräutigam fügt seiner Feststellung den Satz zu: „Wir fordern das Gegenteil", und redet weiterhin vom „künstlich aufgebauschten Gegensatz von Kunst- und Volksmusik", der mit dieser gegenteiligen Einstellung verschwinden würde. Gerade in dem von H. Bräutigam angegriffenen Aufsatz aus jenem Buche habe ich gewissen Bewegungen der Nachkriegszeit (das Buch ist im Mai 1933 erschienen) den Vorwurf gemacht, daß sie die Kluft zwischen Kunst- und Volksmusik vertieft haben. Und jeder, der meine Schriften kennt, weiß, daß ich von einer solchen Unterscheidung nie etwas wissen wollte und nur eine Wurzel der deutschen Musik gelten lassen möchte, nämlich die in der Seele des deutschen Volkes. Gerade aus dem angegriffenen Satz geht das auch wieder unzweideutig hervor. Der ganze Aufsatz handelt von „Konzert, Hausmusik und Volkstum", der in jenem Buche vorhergehende von „Volkstümlicher und kunstmäßiger Musikpflege", ein anderer darin von „deutschbewußter Musikpflege". In der „Zeitschrift für Musik" sind seither weitere Artikel von mir erschienen, aus denen meine wohlbegründete Stellungnahme zu ersehen ist. Der Gegensatz, in den sich H. Bräutigam zu mir stellt, ist aber doppelt bemerkenswert, weil in seinem Artikel ein Angriff auf alle Musikhochschulen außer der in Weimar sich findet: „Und wo ist außer Weimar die Musikhochschule, die sich wirklich einmal systematisch der Landschaft annimmt, in die sie hineingestellt ist?" Ferner wird noch weiterhin eine Kluft aufgerissen durch Anführung der Äußerung eines „Mannes aus dem Volke": „Jetzt muß sich ein Komponist schon entscheiden, ob er für den Konzertsaal oder für die HJ-Morgenfeiern sein Lebenswerk schaffen will". Bezieht sich das folgende „nein!" Bräutigams auf diesen Satz oder auf „sollen wir das auf uns sitzen lassen"? Daß H. Bräutigam, ohne es zuzugeben, mit mir in Hauptfragen einer Meinung ist, könnte immerhin unter anderem daraus hervorgehen, daß er es nicht angezweifelt wissen möchte, daß „es unser aller Wille ist", daß „der einfachste Volksgenosse wieder zu den Meistern geführt" wird. Warum bestreitet er nur gerade mir das Recht, die gleiche Forderung zu erheben? Etwa, weil ich sie konsequenter vertrete als er? Und was soll nun mit dem Ausdrucke ‚musische Erziehung" gewonnen sein, wenn seine Bedeutung und Anwendung auf die deutsche Musik so völlig unklar bleibt? Das „ehrliche Wollen" in allen Ehren, — die Gefahren, die der deutschen Musik drohen, liegen doch vielleicht am meisten dort, wo der nivellierende „Kulturbolschewismus" noch immer nicht überwunden ist! Niemand, der es innerlich nicht ist, soll zum „Kulturbolschewisten gestempelt" werden. Aber niemand darf auch deshalb bekämpft werden, weil er den drohenden Gefahren gegenüber die Augen offen behält!

Im gleichen Heft dieser Zeitschrift, in meinem Artikel über Peppings Buch, ist ein Druckfehler unterlaufen. S. 38, 14. Zeile von unten, muß es statt „instruktiv" heißen: „instinktiv"; außerdem ist 3 Zeilen darüber nach den Worten „wissen will" die Klammer zu schließen.

Georg Vollerthun-Abend im Berliner Lessing-Museum.

Von Anna Charlotte Wutzky, Berlin.

Unter persönlicher Mitwirkung von Prof. Georg Vollerthun übermittelten fünf seiner Schüler: Doris Kähler, Maria Lafterbach, Hans Friedrich Meyer, Heinz Werner Henning und als Begleiter Werner Wolfram Becker im Vortragssaal des Berliner Lessing-Museums fünf Liedgruppen aus seinem Schaffen. Das reife Frühwerk „Ein Sommer", die dramatischen, tief ergreifenden „Lieder aus Niederdeutschland", sodann vier Duette für Sopran und Tenor; „Beati voi" (nach Michelangelo) voll erhabener Leidenschaft; das „Zwiegespräch im Schilfe" von Stefan George, dessen strenge Sprödigkeit hier ganz in Musik gelöst ist; ein wunderlieblicher, farbenglühender „Wechselsang" nach dem Hohenlied; und ein „Altdeutscher Minnereim", eine hingehauchte Silberstiftzeichnung. Es ist unbegreiflich, daß diese Perlen deutscher Liedduette nicht längst viel größere Verbreitung in Konzerten gefunden haben. Nach vier Sopranliedern (darunter das lieblich balladeske „Schöne Agnete") beschlossen die „Lieder aus Ostland", aus denen Farbe, Duft, Größe und Innerlichkeit der nordischen Landschaft bezwingend auferstand, den Abend, der stärkste Eindrücke hinterließ. Prof. Vollerthun begleitete drei der Liedgruppen selbst. Der Beifall war stark und ehrlich empfunden.

MUSIKBERICHTE

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Hermann Henrich: „Beatrice" nach Schillers Braut von Messina (1. Febr., Badisches Staatstheater in Karlsruhe).

Charles Flick-Steger: „Leon und Edrita" komische Oper (Krefeld 7. 1.).

Hans Stieber: „Der Eulenspiegel" (12. 1., Städt. Oper Leipzig).

Otto Groß: „Lützower Mädel" Singspiel (Ulm).

Franz Salmhofer: „Dame im Traum" (Wiener Staatsoper).

Eduard Künnecke: „Die große Sünderin" (Berlin, 31. Dez. 35).

Konzertwerke:

Georg Göhler: Passacaglia über ein Thema von Händel (Leipzig).

Hugo Herrmann: „Engel Hiltensperger" Hörspiel (13. 12. 35).

Igor Strawinsky: „Konzert für 2 Klaviere solo" (Paris).

Roderich von Mojsisovics: „Merlin-Suite" nach E. Hoffers Mysterienspiel „Merlin" (Reichssender München 17. 12. 35).

Paul Hartwig: „Heiliges Wandern" (Bad Schandau).

Otto Wartisch: „Fünf Alt-Lieder m. Kammerorchester" (Gera).

Curt Rücker: „Orchestervorspiel" (Gera).

Hermann Ambrosius: VII. Sinfonie (Gera).

Erich Rhode: Sonate für Cello und Klavier, op. 31; Variationen über ein Volkslied (2 Viol. und Klavier) op. 35; Lieder op. 36 (Kompositionsabend); Drei Klavierstücke op. 42 (Konzert d. Reichsmusikkammer).

Hermann Wagner: Präludium und Fugato für Orgelpositiv (Prof. Karl Hoyer, 26. Januar, Leipzig).

Kurt von Wolfurt: Streichquartett (Reichssender München).

Winfried Wolf: „Orchestervariationen über ein Thema von Poglietti" (Berlin 3. 1.).

Max Herre: Solokantate „Visionen am Weichselstrom" für Sopran mit Begleitung von Streichorchester und Klavier (Augsburg 8. 1.).

Erich Anders: „Du sprichst nicht mit mir" Konzertarie (Wiesbaden).

Eugen Bodart: „Kleine Serenade" (Wiesbaden).

Josef Lederer: „Divertimento für Streichorchester, Harfen u. Pauken in Es-dur Werk 44" (Dresden 23. 12. 35).

Karl Seidemann: „Vierte Sinfonie" (Hagen).

Hans Stellhorn: „Drei Orchesterlieder" nach Gedichten von Hermann Löns.

Fritz Reuter: Konzert für Orgel und Streichorchester (Walter Zöllner-Jena am 18. 12. 1935 im Reichssender Leipzig).

Anton Stingl: Viersätzige Adventsmusik über alte deutsche Adventslieder, für Violen, Lauten, Blockflöten und Gesang (14. 12. 1935 durch das Kammertrio in Breisgau).

MUSIKFESTE UND TAGUNGEN

HANS PFITZNER-FEIER IN DESSAU.

Von H. G. Bonte, Deſſau.

Das Deſſauer Friedrich-Theater, deſſen traditionelle Pfitzner-Pflege ſchon einmal, im Jahre 1925, im Zuſammenhang mit der Erſtaufführung des „Paleſtrina" zu dem Höhepunkt einer dreitägigen feſtlichen Veranſtaltung geführt hatte, lud im Verein mit dem in dieſem Winter neu gegründeten Deſſauer Trio zu einer gleichfalls ſich über drei Tage erſtreckenden Feier ein, die das geſamte Schaffen des Meiſters berückſichtigte. Leider mußte dabei die Feſtaufführung der gegenwärtig auf dem Spielplan ſtehenden Märchenoper „Das Chriſtelflein" infolge mehrfacher Erkrankungen im Perſonal durch Waltershauſens „Oberſt Chabert" erſetzt werden. Als Feſtredner war das bekannte Vorſtandsmitglied der kürzlich in Leipzig gegründeten Pfitzner-Geſellſchaft Dr. Erich Valentin-Magdeburg gewonnen worden, deſſen zweibändiges Werk über die Lieder des Meiſters im Frühjahr erſcheinen wird. Unter dem Titel „Hans Pfitzner, der Deutſche" entwickelte er auf Grund der drei Motive der Geſinnung, Verantwortung und Ehrfurcht ein feſſelndes Bild einer künſtleriſchen Perſönlichkeit, die trotz aller Vorwürfe der Weltfremdheit und Gegenwartsferne nicht allein als Hüter einer romantiſch-muſikdramatiſchen Tradition, ſondern auch als Anreger einer ſinnvollen muſikaliſchen Erneuerung zu gelten habe.

Die künſtleriſchen Veranſtaltungen ſelbſt wurden im Rahmen der den genannten Vortrag enthaltenden Morgenfeier mit einer Auswahl aus Pfitzners Liedſchaffen eingeleitet, für das ſich die heimiſche Altiſtin Emmy Neiendorff mit ihrer beſeelten Geſangskultur einſetzte, vom Komponiſten mit poetiſcher Vergeiſtigung am Flügel begleitet. Jedes dieſer frühen Lieder iſt auf der Grundlage eines weſenhaften Einfalls eine Welt für ſich, die ſich oft, ſo in der entzückenden Rokoko-Epiſode: „Sonſt", zur Ganzheit einer kleinen muſikdramatiſchen Szene rundet. Den Höhepunkt des Feſtes bildete ein Symphoniekonzert unter des Meiſters Leitung, das mit der cis-moll-Symphonie op. 36a eingeleitet wurde. Die Herbheit und Tiefe des Gedanklichen, das hier durch die reichen Klangmittel des romantiſchen Orcheſters im Gegenſatz zu dem zugrundeliegenden Streichquartett gleichſam körperhaft verdeutlicht wird, die Unerbittlichkeit der rhythmiſchen Energien und die verinnerlichte Reinheit der melodiſchen Linie laſſen hier das Bild des ringenden Menſchen Pfitzner erſcheinen, deſſen Einſatz ſtets die Ganzheit ſeiner Perſönlichkeit, nicht nur das konſtruierende Hirn umfaßt. Im weiteren Verlaufe des Konzerts hörte man noch die beiden Orcheſterſtücke aus der Oper „Das Herz", das ohne den ſzeniſchen Eindruck etwas bläßlich wirkende „Hoffeſt" und die durch ihre edle Haltung überzeugende „Liebesmelodie". Zum Schluß erklang die Begleitmuſik zu Kleiſts „Käthchen von Heilbronn", die von dem Geiſte der Wahlverwandtſchaft zweier großen Deutſchen getragen iſt und in der Zartheit ihres Naturgefühls, der Erlebtheit ihrer Seelenmalerei und der Kraft ihrer immer zur Polyphonie ſtrebenden techniſchen Meiſterſchaft zu den beglückendſten Geſchenken Pfitzners an ſein Volk gehört.

Der abſchließende Kammermuſikabend gab dem Deſſauer Trio (Frieda Langendorf-Tränkner, Klavier; Konzertmeiſter Erich Kindſcher, Violine; Konzertmeiſter Fritz Rupprecht, Violoncello) erneut Gelegenheit, ſich als eine Zukunftshoffnung des deutſchen Konzertweſens zu erweiſen. Man hörte von dieſer Vereinigung in wirkungsvoll abgetöntem Zuſammenſpiel und erfreulicher Beherrſchung des Geiſtigen das F-dur-Trio op. 8, das in ſeiner vulkaniſchen Geſpanntheit und ſeinem zerſprengenden Raumgefühl den Schlüſſel zum Verſtändnis des jungen Meiſters bietet. Als letzte Gabe Pfitznerſcher Kunſt erklang dann die aus dem Jahre 1890 ſtammende Sonate für Violoncello und Klavier op. 1, die nach ihrem Motto: „Das Lied ſoll ſchauern und beben" ſchon reifſter Ausdruck jenes drängenden, metaphyſiſch beſtimmten Lebenswillens iſt, der die Welt von innen heraus bezwingen will. Frieda Langendorf-Tränkner und Fritz Rupprecht brachten auch dieſes Werk zu prächtigem Gelingen. Zum Abſchluß erklang das d-moll-Trio op. 63 des geiſtesverwandten Rob. Schumann. Alles in allem dürfte dieſe dreitägige Pfitznerfeier ihren werbenden Zweck voll erfüllt haben; der Meiſter ſelbſt wurde vom Publikum und den offiziellen Stellen durch Beifall und andere Ehrungen in reichſtem Maße bedankt.

FESTKONZERT DER NS-KULTURGEMEINDE GERA.

(Uraufführungen mitteldeutſcher Komponiſten.)

Von Artur Breitenborn, Gera.

In einem von der N.S.-Kulturgemeinde Gera veranſtalteten Feſtkonzert (3. Januar) gelangten Werke von fünf mitteldeutſchen Komponiſten zur Uraufführung. Erbprinz Reuß und Prof. Heinrich Laber hatten vorbereitend die Auswahl der verſchiedenen Komponiſten und ihrer Werke getroffen, die einen Querſchnitt aus dem Muſikſchaffen unſerer Zeit vermitteln ſollten. Mit dieſem Konzert hat Gera erneut ſeine vor Jahren geübte Überlieferung wieder aufgenommen, Förderer der lebenden zeitgenöſſiſchen Tonſetzer zu ſein. Der Einblick, der mit dieſem ſehr gut be-

suchten Konzert in das Musikschaffen der Gegenwart gewährt wurde, war vielgestaltig und aufschlußreich. Die mitteldeutschen Komponisten, die hierbei mit ihren Werken, rein orchestral und gesanglich-orchestral u. a., zu Gehör kamen, besitzen bereits einen Ruf in der Musikwelt.

Wenn jüngst von der Arbeit der N.S.-Kulturgemeinden gesagt wurde: „Erziehung durch die Kunst", so kann dies hinsichtlich des aufgezeigten Musikschaffens nicht allenthalben zuerkannt werden; die Musik soll doch vor allem Erhebung, Erbauung und letztlich inneres Erlebnis geben. Am stärksten wurde mir die Notwendigkeit dieser Erfordernis gewiß an der uraufgeführten 7. Sinfonie des Leipziger Hermann Ambrosius. Ambrosius will seine Sinfonie als monumentales Zeugnis der heutigen Zeit aufgefaßt wissen. Hierin kann ich ihm inbezug auf das vorher gekennzeichnete Erfordernis nur bedingt beipflichten. Nicht etwa, daß seine 7. Sinfonie nicht den musikalischen Gesetzen entsprochen hätte — er ist ein außerordentlicher satztechnischer Könner und ein wirkungsvoller Behandler der Instrumentationskunst von hohen Graden —, sondern die Schwächen des Werkes zeigen sich in einer nach meiner Empfindung viel zu weit vorgetriebenen instrumentalen Differenzierung, die vornehmlich dem letzten Satz ein vielfach zu unruhiges Klangbild verleiht, auch entstehen durch das Fortspinnen thematischer Abwandlungen Längen, die dem aufmerksamen Hörer das gewollt Erlebnisvolle herabmindern. Positiv dagegen ist seine wahrhaft musikalische Erfindungsgabe, aus tief innerstem Fühlen und Empfinden kommend, hervorzuheben, die sich einleitend in der Gestaltung und der Abwandlung des Hauptthemas der Bläsergruppe, kirchlich hymnenartig im alten Stil gehalten, offenbart. Hier liegt das monumentale Zeugnis verankert. Geschlossenheit in der sinfonischen Linie findet sich jedoch vornehmlich in den beiden Mittelsätzen, einem empfindungsvollen, wie auch klanglich melodischen Largo und in dem rhythmisch höchst eigenartigen Vivace, formal einer Tarantella gleichend. Stärkere Konzentration auf das Thematische und bestimmte Striche im Ausspinnen des kompositorisch-instrumentalen Gewebes würden dem Hörer das Erlebnis der in absoluter Musik sich bewegenden Sinfonie, die in ihren Ecksätzen machtvolle Steigerungen in sich birgt, geben. Prof. Heinrich Laber setzte mit der ausgezeichnet mitgehenden Reußischen Kapelle alle Musizierfreudigkeit ein, um die Sinfonie wiedergabemäßig zu restloser Klarheit zu bringen.

Fritz Reuter-Leipzig ist in seinem Konzert für Orgel und Streichorchester den musikalischen Erfordernissen der Gegenwart eigentlich am ausgeprägtesten nahe gekommen. Rein musizierend-konzertant; im Ganzen eine voll geschlossene Linie aufzeigend, durchaus flüssig in der thematischen Durchführung der kompositorisch kurz und knapp gehaltenen fünf Sätze und voller Beweglichkeit in der musikalischen Erfindung. Bevorzugt er im Orgelpart ein klar gestaltetes polyphones Gewebe von wechselvollen musikalischen Eindrücken mit aufblühendem Klang, so ist die Streicherbegleitung meist in strenger, vorklassischer Form gehalten, dabei die thematischen Entwicklungen der Orgel variiert aufzunehmen und abwechselnd fortzuspinnen. Ein Werk, das den Hörer durchgehend fesselt und seine klangliche Wirkung voll unter Beweis stellt. Organist Zöllner-Jena vermittelte den Orgelpart mit hervorragender technischer Begabung und ausgezeichnet durchgeführter Registrierung. Prof. Laber und die Reuß. Kapelle musizierten mit der Orgel in rhythmisch fein angepaßter Form; Dirigent, Organist und vornehmlich der Komponist konnten den stärksten Beifall des Abends entgegennehmen.

Curt Rücker-Weimar wartete einleitend mit einem Vorspiel mit Orchester in sinfonischer Form auf, das musikalisch wechselvolle Erfindungsgabe mit teilweise melodischer Durchsetzung erkennen läßt. Instrumental weiß er verschiedenartige farbige Lichter aufzusetzen mit oft verblüffenden Klanggruppierungen. Das Werk hinterließ einen durchaus sympathischen Eindruck.

In Otto Wartisch-Gotha, der seine 5 Lieder für Alt mit Kammerorchester selbst dirigierte, lernte man einen wirkungsstarken instrumentalen Gestalter mit impressionistischem Einschlag kennen. Die orchestrale Begleitung, rein aus dem dichterischen Vorwurf heraus geschaffen, hat musikalisch zumeist Fresko-Manier, manchmal auch, wie im „Biwak" und der „Regen", ist sie, mit wenigen Instrumenten knapp angedeutet, einfallsreich illustriert, sodaß die Lieder ob ihrer originellen wie auch musikalisch gefälligen Form, die absolut auf Wirkung abgestellt erscheint, ihren Weg machen werden, wenn auch das vokale Element an sich infolge des mehr betonten Sprechgesanges doch etwas zu kurz kommt. Stefanie Rose-Gotha war seinen Liedern vornehmlich im ausdrucksstarken deklamatorischen Vortrag eine vortreffliche Interpretin. Dr. Wartisch wußte mit dem begleitenden Orchester alle instrumentalen Feinheiten ins helle Licht zu rücken.

Von Helmut Meyer von Bremen (Leipzig) wurde der 1. Teil seines abendfüllenden Werkes „Sonnenthema mit Variationen" für Sopran und Orchester Op. 26 uraufgeführt, dem Dichtungen seiner Mutter zugrunde gelegt sind. Eine kurze orchestrale Einleitung, in der Celli und Contrabässe das Thema, eine einfache ins Ohr fallende Melodie, kundgeben, das von dem Orchester variiert weitergeführt wird, führt zu den Gesängen über, die kompositorisch aus dem Text gestaltet sind, von der orchestralen Begleitung sinngemäß untermalt werden, wobei in Zwischenspielen das

jeweilige gesangliche Thema motivisch illustriert wird. Dem Orchesterpart ist eine dezent differenzierte instrumentale Behandlung eigen; der Gesangspart bewegt sich durchaus in den Grenzen der vokalen Gesetze. Die Lieder atmen musikalisch den Geist einer philosophisch gegründeten Lebensbejahung. Bergjlot Schoder-Dahl (Berlin), in früheren Jahren unserer Geraer großen Oper zugehörig, wußte sich für die Gesänge in einem stimmlich durchaus kultivierten Vortrag — ihr hoher schlanker Sopran hat sich zwischenzeitlich zu einer klanglich schönen vollgerundeten Fülle von innerer Wärme entwickelt —, mit vorzüglich akzentuierter Deklamation und restlos verständlicher Aussprache überzeugend einzusetzen.

Prof. Heinrich Laber und der mit ihm voll verbündeten Reußischen Kapelle gebührt für die Durchführung dieses für Gera und Mitteldeutschland ereignisvollen Uraufführungskonzertes vollste Anerkennung und größte Hochachtung ob des so eingehend bezeugten Einfühlungsvermögens. Mit liebevollster Sorgfalt inbezug auf die getreue Wiedergabe der so verschiedenartigen Werke hat Heinrich Laber das Konzert für Gera zu einer künstlerischen Tat werden lassen. Das Orchester war dank seiner genialen Führung von einer Hingabe erfüllt, wodurch die uraufzuführenden Werke dem Hörer nähergebracht wurden und für das neuzeitliche Schaffen unserer lebenden Tonsetzer tieferes Verständnis erreicht worden ist.

KULTUR-WOCHE DES GAUES KÖLN-AACHEN IN KÖLN.

Von Prof. Dr. Hermann Unger, Köln.

Beherrschend über dem musikalischen und sonstigen künstlerischen Geschehen Kölns im Januar stand die Veranstaltung der „Gaukulturwoche“, die neben zahlreichen anderen Darbietungen und Tagungen auch musikalische Ereignisse von Bedeutung brachte. So erschien am Abend der NSK, den eine großangelegte Ansprache Dr. Stangs, des Amtsleiters der NSK, einleitete, das NS-Reichssymphonieorchester unter Franz Adam und bewies seine hervorragenden Eigenschaften in der Begleitung des Händelschen g-moll-Orgelkonzerts, das Prof. Hans Bachem virtuos vortrug, wie in der Wiedergabe der 1. Sinfonie von Brahms und Regers „Vaterländischer Ouvertüre“. Das Orchester, am 10. Januar 1932 zum ersten Male in München vor die Öffentlichkeit getreten und von da an im Kampfe für die Kultur des 3. Reiches tätig, sei es im Saargebiet, in Italien, Ungarn und in den Gauen Deutschlands, dazu die Festkapelle der Nürnberger Reichsparteitage und dem Stellvertreter des Führers, Rudolf Heß, persönlich unterstellt, hat vor allem die Absicht, welche Adam schon als Rundfunkkapellmeister in München verwirklichte, für Max Regers urdeutsche Kunst einzutreten, weitergepflegt und bot auch in Köln mit der Interpretation von dessen patriotischem Hauptwerk eine bedeutsame Leistung. Im Verlaufe einer Tagung der Reichsmusikkammer sprach Landesleiter Dr. Albrecht über die besonderen Aufgaben seines Bereiches, das zum großen Teile Grenzlandcharakter besitze und als Notstandsgebiet gelte. Neben 5000 Berufsmusiker treten hier 11 000 Nebenberufler, sodaß sich hier schwere Probleme sozialen Ausgleiches ergeben, desgleichen für die Stützung der Kulturorchester in Köln, Aachen und Trier. Präsident Prof. Dr. Raabe knüpfte dann an Dr. Albrechts abschließende Worte an: Jeder Einzelne müsse von sich aus das Prinzip der Leistung und Selbstverantwortung durchführen und sprach vom sogen. „Doppelverdienertum“, wobei noch immer die Leistung ausschlaggebend sein müsse. Ebenso wies er auf die Bedeutung der zahllosen Liebhabervereine hin, deren Einfluß auf Haus- und Volksmusik nicht zu unterschätzen sei. Der Ausbau eines paritätischen Stellennachweises werde zusammen mit der Reichstheaterkammer vorbereitet. Das Kölner Sinfonieorchester unter Heinr. Knapstein trug zur Einrahmung der Tagung recht vorzüglich Webers Oberon-Ouvertüre und den „Seemorgen“ von Schillings vor. Prof. Raabe handelte dann am Abend in umfassender Form und der, an ihm so erfrischenden Offenheit und Überzeugungskraft über das Thema „Volk, Musik und Volksmusik“. Er betonte, daß der großartigen Vielgliedrigkeit des deutschen Volkes eine ebensolche im deutschen Kulturleben und der Musik entspreche und nicht einzelne Gebiete wie die Marsch- und Gebrauchsmusik zum alleinseligmachenden Mittel erhoben werden dürften. Es heiße: weniger Konzerte, aber besser besuchte, weniger Musik, aber bessere! Der musikalischen Erziehung der Jugend sei noch mehr Interesse zuzuwenden, dann komme die Hausmusik von selbst. Der Einzelpersönlichkeit gebühre Respekt und Verantwortung.

Reichsamtsleiter Moraller handelte danach eindringlich über weltanschauliche Fragen, und das Orchester des Reichssenders Köln spielte unter O. J. Kühn Werke von Beethoven und Wagner (Huldigungsmarsch), wie auch Prof. Bachem mit einer Bachschen Fuge an der Orgel sich erneut rühmlich hervortat. Innerhalb der Tagung der „Funkeinheit“ erklärte der Präsident der Reichsrundfunkkammer, Dreßler-Andreß, es müßten neben den überkommenen Kunstformen auch neue gefunden werden, und es genüge wöchentlich eine künstlerische Spitzenleistung großen Stiles. Die Volksbildungsstätte der Gauschulung, innerhalb deren eine Reihe zyklischer musikvolksbildnerischer Vortragsreihen vor sich gehen, rief zu einem Kameradschaftsabend zusammen, wobei der Reichsleiter Leutloff die starke Zunahme der Teilnehmerschaft begrüßte und zu weiterer Mit-

arbeit aufforderte. Der NS-Studentenbund beging in Anwesenheit des Reichsführers Derichsweiler die Feier seines zehnjährigen Bestehens durch eine Veranstaltung im Opernhause, wobei das chorische Werk „Fahnenträger des Reiches" nach Texten Dietrich Eckarts und anderer Dichter in Sprechchören und Vertonungen (von Knab, Rein, Unger) zur Aufführung kam und Helmuth Riethmüller als Komponist der verbindenden Orchestermusik und als Dirigent seine Begabung ins Licht rückte, unterstützt vom Orchester der Hoch- und der Rhein. Musikschule.

Eine künstlerische Feier endlich beging zugunsten der germanischen Ausgrabungen bei Köln die SS-Standarte 58 mit der Aufführung des Bühnenspiels „Weltwende", das Winifred Wagner gewidmet ist, sowie derjenigen des Es-dur-Konzerts von Beethoven mit Elly Ney und des 3. Aktes der „Götterdämmerung" mit Pistor und Frieda Leider, dirigiert von Karl Elmendorff.

XXXV. TAGUNG DES LANDESVERBANDES EV. KIRCHENMUSIKER IN RHEINLAND U. WESTFALEN.

5/6. I. 1936 in Hagen i. W.

Von H. Oehlerking, Barmen.

Den feierlichen Auftakt der diesjährigen Tagung bildete eine reich ausgestattete Vesper (in der Johanniskirche zu Hagen) mit dem „Magnificat"; dem Lobgesang des Simeon; einer Ansprache des Pfarrers u. Liturgen Kreffel über 1. Joh. 2, 8; Orgelstücken von Buxtehude, S. Bach, stilvoll gespielt durch die Organistin K. Hyprath. Künstlerisch feinsinnig ausgeführt durch den Lutherkirchenchor (Leitung W. Kühn), Pauluskirchenchor (Ludwig Vetter), Organist W. Blauel fand in der Lutherkirche eine Festaufführung statt mit Werken verschiedener Art von S. Bach, J. G. Ebeling, J. Ch. Bach, H. Schütz, J. Reubke, W. Kühn, H. Distler, W. Blauel. — Sehr interessant war die Besichtigung, Vorführung und Erläuterung alter Instrumente auf den Instrumenten-Werkstätten der Kabeler Kammermusik. — Auf der Hauptversammlung richtete der langjährige, verdienstvolle bisherige Landesobmann beider Provinzen Königl. Musikdirektor G. Beckmann-Essen warmherzige Abschiedsworte an die Mitglieder. G. Beckmann hat den Verein 1899 mitbegründet und ihn 31 Jahre lang ununterbrochen geleitet, seit 1899 leitete er den Essener Bachverein, der mit einer großen Zahl klassischer und anderer Werke an die Öffentlichkeit trat; G. Beckmann ist auch ein Meister der Orgel, von 1896 an Organist der Essener Kreuzkirche; für die Belange der Kirchenmusik und -musiker trat er stets unentwegt ein. Der Verband sieht seinen treuen Führer ungern scheiden. G. Beckmann wurde zum Ehrenmitgliede beider Verbände ernannt. Innige Dankesworte richtete der neue Landesobmann von Westfalen Kirchenmusikdirektor H. Geluche-Recklinghausen, an den scheidenden Vereinsvorsitzenden, welchem Treue bis ans Ende gelobt wurde.

A. Geluche warf sodann einen Blick auf die zukünftige Vereinsarbeit. Wenn die bislang vereinigten Landesverbände nun auch getrennt sind, so werden sie doch in brüderlicher Gemeinschaft zusammenhalten. Die Erfüllung großer idealer Aufgaben, namentlich auf dem Gebiete der Kirchenmusik jeder Art wird wesentlich abhängen von der Beseitigung der Streitigkeiten innerhalb der ev. Kirche. Sehr wichtig ist die Sorge um den Nachwuchs an Kirchenmusikern (Organisten, Chorleitern, Leitern von Posaunenchören) und die Durchführung der Pflichtorganisation, die heute noch in schwachen Anfängen steckt. — Der neue Landesobmann vom Rheinland, Organist K. Beer-Düsseldorf, begrüßt die Anwesenden, bittet um Nachsicht, Mitarbeit und Vertrauen. — Der von H. Oehlerking-Elberfeld erstattete Kassenbericht schließt mit einem Überschuß von über 1600 Mk. ab. H. Oehlerking wird die Kassengeschäfte beider Landesverbände weiter verwalten und auch in seinem Amte als Schriftwalter (-leiter) des gemeinsamen Verbandsblattes „der ev. Kirchenmusiker" verbleiben.

KONZERT UND OPER

LEIPZIG. Motette in der Thomaskirche.

Freitag, 13. Dez. 1935: Dietrich Buxtehude: Präludium und Fuge F-dur f. Orgel (vorgetr. von Hans Heintze-Dresden). — Heinrich Schütz: „Machet die Tore weit", achtst. Weihnachtsmotette für Doppelchor (Erstaufführung). — Johann Eccard: „Übers Gebirg Maria geht." — Cornelius Freundt: „Wie schön singt uns der Engel Schar." — Unbekannter Meister um 1600: „Joseph!" für vierst. Chor. — Kölner Gesangbuch: „Kindelwiegen." — J. P. Sweelinck: „Hodie Christus natus est."

Freitag, 20. Dez. 1935: Johann Sebastian Bach: Pastorale (Hirtenmusik) F-dur in vier Sätzen f. Orgel (vorgetr. v. Prof. Günther Ramin). — Johann Eccard: Weihnachtsfreude f. zwei Chöre. — Leonhart Schröter: „Weihnachtsfreude." — Michael Prätorius: „Gespräch der Hirten zu Bethlehem" — Christkindleins Wiegenlied (Geistliches Volkslied — 17. Jahrhundert — nach Sebastian Bachs Fassung). — Weihnachtslied (alte Volksweise

„Quem pastores laudavere", 1555 aufgezeichnet).

Montag, 23. Dez. 1935: Weihnachtsliederabend: Johann Sebastian Bach: Fantasia G-dur a 5 voci f. Orgel (vorgetr. v. Prof. Günther Ramin). — Heinrich Schütz: „Deutsches Magnificat" für zwei Chöre. — Johann Eccard: „Übers Gebirg Maria geht." — Cornelius Freundt: „Wie schön singt uns der Engel Schar." — Unbekannter Meister um 1600: „Joseph!" f. vierst. Chor. — J. P. Sweelinck: „Hodie Christus natus est." — Dietrich Buxtehude: Präludium und Fuge F-dur. — Heinrich Schütz: „Machet die Tore weit" (vor 1625). Achtst. Weihnachtsmotette f. Doppelchor. — „In dulci jubilo", Weihnachtslied aus dem 14. Jahrh. — Michael Prätorius: „Es ist ein Ros' entsprungen." — Christkindleins Wiegenlied (geistliches Volkslied — 17. Jahrh. — nach Sebastian Bachs Fassung). — Weihnachtslied aus dem 14. Jahrhundert für sechsst. Chor (im Tonsatz von Sethus Calvisius). — Johann Gottfried Walther: Variationen über ein Thema von Corelli (vorgetr. von Prof. Günther Ramin). — Johann Eccard: „Weihnachtsfreude" für zwei Chöre. — Altböhmische Weihnachtslieder. Tonsatz von C. Riedel. — Franz Gruber: „Stille Nacht, heilige Nacht."

Dienstag, 24. Dez. 1935: Weihnachtsmotette: Johann Sebastian Bach: Fantasia G-dur (a 5 voci) f. Orgel (vorgetr. von Prof. Günther Ramin). — Altböhmische Weihnachtslieder, Tonsatz von C. Riedel. — „In dulci jubilo." Weihnachtslied a. d. 14. Jahrhundert. (Strophe 1 und 2 im Tonsatz von M. Prätorius, Strophe 3 im Tonsatz von L. Schröter.) — Michael Prätorius: „Es ist ein Ros' entsprungen." — Weihnachtslied aus dem 14. Jahrhundert. (Im Tonsatz von Sethus Calvisius.) — Franz Gruber: „Stille Nacht, heilige Nacht."

Dienstag, 31. Dezember 1935: Silvestermotette: Max Reger: „Gloria in excelsis" und „Benedictus" aus op. 59 für Orgel (vorgetr. von Prof. Günther Ramin). — Joh. Seb. Bach: „Dir, dir, Jehova, will ich singen" für vierst. Chor. — Joh. Seb. Bach: „Gib dich zufrieden" für vierst. Chor. — Gustav Schreck: „Führe mich!" — I. A. P. Schulz: „Des Jahres letzte Stunde."

Freitag, 10. Jan. 1936: Johann Sebastian Bach: Toccata und Fuge F-dur f. Orgel (vorgetr. von Prof. Karl Hoyer). — Joh. Seb. Bach: „Singet dem Herrn ein neues Lied", Motette für zwei Chöre.

HERMANNSTADT. Motette in der Evang. Stadtpfarrkirche.

Sonntag, 15. Dez. 1935: Waldemar von Baußnern: 2 Choralvorspiele f. Orgel: „Sollt ich meinem Gott nicht singen", „Nun freut euch liebe Christen gmein" (vorgetr. von Prof. Fr. Xav. Dreßler). — Johannes Brahms: „O Heiland, reiß' die Himmel auf", Motette f. gem. Chor, op. 74. — Gustav Schreck: Adventsmotette für 6—8st. Chor. — Franz Mayerhoff: Weihnachtsgesang aus „Mathias Bichler" von Lena Christ.

Montag, 23. Dez. 1935: Johann Sebastian Bach: Phantasie G-dur f. Orgel (vorgetr. von Prof. Fr. Xav. Dreßler). — Altböhmische Weihnachtslieder, Tonsatz von E. Riedel. — Joh. Seb. Bach: „In dulci jubilo." Weihnachtslied a. d. 14. Jahrhundert. — Johannes Brahms: Choralvorspiel zu: „Es ist ein Ros' entsprungen" aus op. 122. — Michael Prätorius: „Es ist ein Ros' entsprungen." — Max Reger: Orgelchoral aus op. 135a „Vom Himmel hoch." — Franz Gruber: „Stille Nacht, heilige Nacht."

KARLSRUHE i. B. Motetten in der Christuskirche.

Sonntag, 27. Oktober 1935: J. L. Krebs: Präludium und Fuge C-dur f. Orgel. — H. Schütz: „Herr, unser Herrscher" Deutsches Konzert a. d. Symphoniae sacrae 1647 für Einzelstimme u. Instrumente. — H. Schütz: „Jauchzet dem Herrn alle Welt" f. 8stimm. Doppelchor a cappella. — J. S. Bach: „Nun danket alle Gott" Kantate Nr. 192 f. Soli, Chor, Orchester und Orgel (Ltg. u. Orgelsolo: KMD Wilh. Rumpf).

Sonntag, 24. November 1935: G. Bunk: Passacaglia in a-moll f. Orgel. — Drei a cappella-Chöre: „Media in vita", „Süßer Christ", „Ach Herr, laß deine Engelein". — G. F. Händel: Concerto grosso op. 6 Nr. 1 in g-moll f. Streichorchester und Orgel. — J. Fr. Bach: „Wachet auf ruft uns die Stimme" Motette f. 4st. Chor. — (Ltg. und Orgelsolo: KMD Wilhelm Rumpf).

Mittwoch, 25. Dezember 1935: D. Buxtehude: Magnificat primi toni f. Orgel. — Fr. Telemann: „Ihr Völker hört" f. Einzelstimme und Instrumente. — Fr. Telemann: Sonate in F-dur f. Flöte und Orgel. — D. Buxtehude: „Das neugeborne Kindelein" Kantate f. vierstimm. Chor, Streichorchester und Orgel. — (Ltg. u. Orgelsolo: KMD Wilhelm Rumpf).

BREMEN. (Okt. — Dez. 1935.) Der Berichterstatter wurde bis jetzt noch nicht so stark in Anspruch genommen wie vorigen Winter. Die

Konzerttätigkeit hielt sich in angenehmen Grenzen. Das 1. phil. Konzert dirigierte Wendel und brachte als Neuheit für uns die Kleistouvertüre von Wetz, die mit Recht beifällig aufgenommen wurde. Wendel mußte einen Erholungsurlaub antreten. Die folgenden 3 Konzerte leiteten Gastdirigenten unter Ausführung der vorgesehenen Programme. Ganz hervorragend war GMD W. Beck, wie schon kurz im Dez.-Heft berichtet wurde. Die Neuheit: H. Fleischer, Konzert für Flöte, Klarinette und Streicher, wollte zu dem gewaltigen Bruckner nicht recht passen. H. Schüler dirigierte die 8. Sinfonie von Beethoven, die wir besser gewöhnt sind. Seine Begleitung zu Dvořáks Cellokonzert (Cassado mit ungeheurem Erfolg) war recht gut. Desgleichen die kleine Sinfonie von H. Wedig (zum 1. Male). Der erste Satz ist ein fesselndes Stimmungsbild, 2. u. 3. Satz sehr wertvoll, der vierte auf Rhythmus gestellt. Vom 4. Konzert hörte ich unter GMD Scheinpflug Bachs „Magnificat". Leider war die Darstellung stilistisch kein Bach.

Für die wahrhaft Musikverständigen in Bremen war die Kammermusik (Beethoven, Mozart, Thuille) der ersten Bläser unseres Stadtorchesters ein Ereignis. Hier konnten sie nebst Kritiker genießen, zumal sich am Flügel H. J. Therstappen mit einer so hohen künstlerischen Einfühlung betätigte, wie sie bei Kammermusik spielenden Pianisten selten ist.

Wenn die Thomaner singen, ist es für Bremen ein besonderer Genuß. Liesches Motetten haben große Anziehungskraft. Der Goethebund stellte sich in den Dienst lebender Komponisten und machte mit einem Quartett, op. 58, von Conrad Kölle und einem von Joh. Lange, op. 3, bekannt. Die Bekanntschaft mit Kölle war recht erfreulich. Im Rahmen der Gedok konzertierte Marianne Schellhaß (Cello). Sie hat viel gelernt, kann aber noch mehr lernen. Der Gewinn des Abends waren 3 Lieder (man nenne sie besser Gesänge) von W. Penndorf, nach Texten von R. Tagore. Die dunkelsinnigen Worte hat Penndorf ungemein fesselnd vertont: Sparsamkeit in den Mitteln, aber Stärke im Ausdruck, die Gesangslinie könnte größere Spannweiten haben. Ein Lob der Sängerin, Hinz-Hentrick, die mit metallweicher Stimme alle Schwierigkeiten spielend überwand.

Über die Veranstaltungen des „Künstler-Vereins" will ich am Schluß des Winters im Zusammenhang berichten.

Das Furtwängler-Konzert, das mir nicht zugänglich gemacht wurde, soll großen Erfolg gehabt haben.

Oper immer erfreulich. In „Fidelio" war Dr. Beckers Regie ausgezeichnet. Natürlich und lebenswahr spielte sich alles ab. Die beiden Welten der Oper, die Kleinbürgerliche und das Drama, schied GMD Beck klar in der musikalischen Gestaltung des Werkes. Die „Fidelio"-Ouvertüre mußte darum zwangsläufig mehr als Vorspiel gewertet werden, nicht als Mikrodrama. Durch diese Auffassung bekam das Ganze eine ungeheure Steigerung, die in dem hinreißend gestalteten Schlußchor gipfelte. Eine vorzügliche Aufführung von „Figaros Hochzeit" mit Windisch als Gast, war eine Festaufführung. (GMD Beck.) Ich kann mich nicht erinnern, je in Bremen eine Darstellung dieses Werkes von solch künstlerischer Höhe gehört zu haben.

Am 1. Weihnachtstage soll „Donna Diana" von Reznicek wieder erscheinen. Recht so! Man spiele die Komponisten, solange sie leben, nicht erst nach ihrem Tode. Dr. Kratzi.

COBURG. Im Rahmen des 1. Sinfoniekonzertes des Coburger Landestheaters fand die Uraufführung des Klavierkonzertes cis-moll mit Orchester von Hanns Wolf-Augsburg statt. Das Konzert besteht aus 3 Sätzen. Der 1. Satz schreitet langsam in Anlehnung an den Sonatenstil dahin in mancherlei Variationen. Der 2. Satz — eine exotische Tanzszene — in prägnanter Rhythmik überrascht durch viel Klangrausch in Niemannscher Art. Das Finale — Burleske — enthält ebenfalls einen Reichtum an Klangreizen in mächtigen Akkorden und Passagen. Dieses Klavierkonzert, das allerdings besonders im Ohr haftet, ist eine höchst beachtliche Bereicherung dieser Gattung, da es dem Klaviervirtuosen viel bietet. Der Komponist selbst spielte den gewaltigen Klavierpart in kraftvoller Interpretationskunst und mit ganzer Hingabe ans Werk. Prof. Dr. Trunzer.

FRANKFURT a. Main. Der „Arbeitskreis für neue Musik", der eine lebendige Stätte für zeitgenössische Musikpflege in Frankfurt a. M. errichten will, um für die junge um Verständnis ringende Kunst eine interessierte Gemeinde zu sammeln (der das musikalische Schaffen unserer Zeit wirklich zu einem innerlichen Anliegen werden soll), gab mit seinem ersten Abend, welcher der Neuen Chormusik galt, einen sehr verheißungsvollen Auftakt, fern aller Experimente oder einseitiger Richtungen, nur bestrebt, aus den zahlreichen Tonschöpfungen der Gegenwart durch einen Arbeitsausschuß namhafter Frankfurter Musiker die rechte Auswahl zu treffen. Die zweichörige Messe in a-moll op. 1, die Kurt Thomas (geb. 1904, heute Leiter der Berliner Kantorei) bereits mit 19 Jahren schrieb, die Motette für achtstimmigen Chor a cappella op. 6 „Werkleute sind wir" von dem Münchner Komponisten Karl Marx (geb. 1897) — nach Worten aus Rilkes Stundenbuch — zehn bzw. sieben Jahre nach ihren während der Musikfeste in Kiel (1925) und Schwerin (1928) erfolgreichen Erstaufführungen hier kennen zu lernen, noch dazu

in einer überaus hervorragenden klanglichen Kultur der Wiedergabe durch den (sich samt den Solisten unentgeltlich zu Verfügung stellenden) Frankfurter Rundfunkchor unter der tüchtigen Leitung von Paul Belker war für die zahlreich versammelte Zuhörerschaft von besonderem Interesse. Der von durchaus positiven musikalischen Eindrücken getragene Abend im Festsaal der Universität fand starke Zustimmung.

Haydns „Jahreszeiten", von dem Lehrergesangchor und der Frankfurter Sing-Akademie nebst guten Solisten unter Heranziehung des Orchesters des Hessischen Landestheaters Darmstadt aufgeführt, bewies aufs Neue die sorgfältige, stets dem Werke dienende chorische Arbeit von Prof. Fritz Gambke, der auch mit dem Weihnachtskonzert des von ihm und dem Lehrersängerchor 1920 gegründeten Frankfurter Motettenchors, das eine sehr reizvolle Auswahl weihnachtlicher Chöre brachte, großen Beifall hatte. August Kruhm.

FREIBURG i. B. Beim Überblick über die Ergebnisse des letzten Winters der hiesigen Intendanz Albert Kehm erinnert man sich weniger der Fülle des Gebotenen, als vielmehr der in jedem Falle wirklich sorgfältigen Ausführung. In erster Linie hat man das dem jugendlich enthusiastischen Wirken des genial begabten Generalmusikdirektors Franz Konwitschni zu verdanken. Ihm zur Seite stehen die Kapellmeister Wilhelm Franzen, Carl Ueter, Max Schlager und die Opernspielleiter Arthur Schneider und Sigmund Matuszewski, sowie der künstlerische Beirat Karl Kolter ten Hoonte. Diese jugendliche Schar arbeitet rüstig an der gerade hier so schwierigen Aufgabe, das Interesse des Publikums für die Oper aufrecht zu erhalten. Von für hier neuen Werken wurden geboten: „Arabella" von Richard Strauß (in der Maria Caroni in der Titelrolle und Felix Nöller hervorzuheben sind), „Was ihr wollt" von Arthur Kusterer (in der namentlich ein nicht häufiger Sinn für musikalischen Humor sich angenehm bemerkbar machte), „Der Mantel" von Puccini, „Mazeppa" von Tschaikowsky und „Der Gondoliere des Dogen" von Reznicek, in welch beiden letzteren Werken sich Fritz Neumeyer als Vertreter der Titelrollen auszeichnete. Leider kam letzteres Werk so spät in der Spielzeit (zusammengekoppelt mit dem amüsanten Tanzspiel „Spitzwegmärchen" von Hans Grimm), daß es nur 2 Aufführungen erleben konnte. Von Neueinstudierungen ist „Mona Lisa" von Schillings, „Gianni Schicchi" von Puccini und „Der arme Heinrich" von Pfitzner zu erwähnen. Am Schluß der Spielzeit kam wie üblich „Der Ring des Nibelungen" zu Gehör, dessen Hauptrollen allerdings zumeist von hervorragenden Gästen gesungen wurden.

Auffällig ist es, daß so ziemlich alle Haupt-Solistinnen mit Ende der Saison von hier scheiden. Bei denen, die an ein anderes, namentlich größeres Theater berufen wurden (so bei Maria Cornelius, die nach München ging), ist das ja selbstverständlich, aber bei anderen, z. B. bei der schauspielerisch hochbegabten Else Wühler (eine famose „Mona Lisa), bei Irmgard Prochl (deren Senta mir in besonders guter Erinnerung ist), bei Maria Caroni u. a. sind die Beweggründe, sie ziehen zu lassen, nicht ohne weiteres zu verstehen. Vor allem scheint es mir, als wenn durch solch schnellen und zahlreichen Wechsel die Operndirektion sich ihr eignes Werk unnötig erschwere. Denn schließlich wird man doch eine Anzahl der in der vergangenen Spielzeit einstudierten Opern in der kommenden Spielzeit wiederholen müssen. Wenigstens war das früher ein Prinzip, welches auch an hervorragenden und guten Opernbühnen mit Glück aufrecht erhalten wurde und sehr zur Belebung und zur Abwechslung im Spielplan mit beitrug. Aber gerade auch bei kleineren Bühnen, wie der unsrigen, würde dies das Interesse für das Operntheater erhöhen. Nicht ganz im Unrecht sind die Klagen aus dem Publikum, daß der Spielplan namentlich durch allzu ofte Wiederholung von Operetten oder auch von allzu viel gespielten Opern, wie „Troubadour" oder einigen Puccinischen Werken etwas monoton wirke. Natürlich kann man nicht hinter die Kulissen schauen und vor allem nicht beurteilen, wieviel dazu die beim jetzigen Theater grassierende „Absage-Krankheit" beiträgt. Diese geradezu Mode gewordene, für das Repertoire mehr als störend, oft beinahe vernichtend wirkende Gepflogenheit, bei der leisesten Indisposition sofort abzusagen, berechtigt allerdings die Intendanz, solche lästige Mitglieder — und wenn sie sonst auch Gutes leisten — möglichst schnell abzusägen.

Wenn man den Spielplan der letzten zwei Winter sich ansieht, so fällt einem dabei — wie auch bei den Spielplänen der meisten anderen Theater — doch das Abwenden von aller früher so eifrig gepflegten Atonalität auf. Es ist schon wirklich so: es war das doch nichts anderes, als ein gänzlich künstlich aufgepfropftes Reis, nach dem das Publikum schon garnicht, aber auch selbst der für Kunstexperimente doch schon aus technischen Gründen immer etwas eingenommene Künstler kaum sich zurücksehnt. Fast nicht einmal als Ausnahme. Denke ich an dies sich fast wie ein Naturereignis eingetretene Zurückdrehen des musikalischen Geschmackes, so kehren meine Gedanken immer wieder an den leider so schnell dahingegangenen Redakteur der „Zeitschrift für Musik" zurück. Denn Dr. Alfred Heuß war es, der unermüdlich teils mit der ätzenden Lauge seines Spottes und Dialektik, wie auch mit den Worten des überlegen warnenden, die Fahne eines wirklichen

Idealismus hochhielt und als treuer Ekkehardt diese ungesunde, einen deutschen Geist so sehr widersprechende Richtung bekämpfte. Ich glaube, er schaut befriedigt aus seinem Grabe auf diese Wendung, die er hauptsächlich mit veranlaßt hat. So fällt sein Verdienst mit zurück auf die „Zeitschrift" als führendes Musikblatt, als treueste Erfüllerin der künstlerischen Absichten eines Robert Schumann. Prof. Heinrich Zöllner.

HALLE a. d. S. In der städtischen Oper gab es zwei Neuigkeiten. Eine gutgemeinte, wenn auch nur teilweise befriedigende Wiedererweckung ist die Neufassung von Lortzings Hans-Sachs-Oper, der Hensel-Haerdrich unter Benutzung von Kotzebues „Kleinstädtern" einen ganz neuen Text untergelegt hat. „Die kleine Stadt", wie die Oper nun heißt, ist wegen der wirklich wertvollen Musik Lortzings gewiß begrüßenswert, aber inhaltlich doch gar zu harmlos, auch sind die Grenzen zwischen komischer Oper und Posse bedauerlich verwischt. Die gelungene Aufführung unter KM Trolldenier und Spielleiter Dr. Helwig wurde freundlich aufgenommen. Ebenfalls zum ersten Male erschien Janaceks „Jenufa", ein Werk von erstaunlich zielsicherer musikdramatischer Haltung. Leider wurde die von GMD Vondenhoff höchst eindrucksvoll herausgebrachte Oper schon nach der dritten Vorstellung wieder abgesetzt, angeblich wegen Bedenken der NS-Kulturgemeinde. Sind diese tatsächlich schwerwiegend genug, um eine solche Verschwendung anstrengender Probenarbeit zu rechtfertigen? Weiter enthielt der Spielplan „Die Macht des Schicksals" (Bearbeitung: Dr. Göhler), „Figaro" und „Bohème".

Für die Städt. Sinfoniekonzerte macht sich ein erfreulich wachsendes Interesse bemerkbar, das sie angesichts der vorzüglichen Leistungen des Orchesters und der überlegenen Auslegungskunst Vondenhoffs auch vollauf verdienen. Schuberts große C-dur-Sinfonie, die Erste von Brahms hoben sich als Höhepunkte heraus, dazu hörte man Solisten wie Kempff (Schumann, a-moll) und Kulenkampff (Beethoven).

In der Philharmonie begeisterte Edw. Fischer mit seinem Kammerorchester in einem Bach-Abend, während eine Gewandhaus-Kammermusik sich nicht über Durchschnittshöhe erhob.

An Choraufführungen nennen wir ein recht gelungenes Händel-Konzert (Allegro e Pensieroso) durch den Volkschor (Herbert Schulze), einen anregenden Lieder-Abend des nun 40 Jahre bestehenden Lehrergesangvereins (Prof. Dr. Rahlwes), dessen Programm das Bohnhardt-Quartett durch Wetz (f-moll) und Schumann (A-dur) wertvoll bereicherte, und eine weihnachtliche Kirchenmusik des Kinderchors von Marg. Steinecke.

Der Kammermusik nahm sich mit Hingabe das Irma Thümmel-Trio an, dem man außer einer Bach-Feier einen echtes Musikantentum offenbarenden Abend mit slawischen und ungarischen Meistern verdankte. Eine Neugründung, das Streichquartett des städt. Orchesters (G. Meyer), muß erst organisch fester zusammenwachsen, ehe sich Endgiltiges darüber sagen läßt. Eine gleichfalls neue Reihe kammermusikalischer Art begann mit dem Schubert und Schumann gewidmeten „I. Abend hallischer Musiker", der durch das Bohnhardt-Quartett, Cissy Hammer (Klavier) und Margarete Nagel (Sopran) verheißungsvoll bestritten wurde. Dr. Hans Kleemann.

HAMBURG. Klassische Meister (Haydn-Weber-Brahms-Wagner) brachte unter Leitung von GMD Eugen Jochum das vierte Konzert des Philharmonischen Staatsorchesters (Solistin: Maria Müller). Ihn mußte, infolge einer Handverletzung, Prof. Siegmund von Hausegger im folgenden vertreten. Bruckners „Fünfte" in der Urfassung wurde, von authentischer Seite dargeboten, zu einem sinfonischen Credo, einem musikalischen Glaubensbekenntnis, das auch den Zwiespalt zwischen irriger Bearbeitung und originaler Genialität erneut beleuchtete und vertiefte. (Solist, mit Beethovens c-moll-Klavierkonzert, Wilhelm Kempff.)

Mit einem zweiten Gastkonzert setzten Wilhelm Furtwängler und seine Berliner Philharmoniker hier in Hamburg ihren künstlerischen Triumphzug fort. Es galt der Aufführung der einsätzigen (C-dur)-Sinfonie des 70jährigen Jubilars Jean Sibelius. In programmatischer Dichte und Bildhaftigkeit erwuchsen den Partiturseiten die starken musikalischen Gefühlskräfte des großen Finnländers, dessen westlerischer Formbildung es gelingt, auch hier die lastende Weite des Landes der tausend Seen mit seinen rauschenden Wäldern und den grollenden, atmosphärischen Gewittern seiner Berge beispielhaft einzufangen. Dem Andenken Sibelius' galt auch ein von der hiesigen Ortsgruppe der Nordischen Gesellschaft veranstaltetes Philharmonisches Konzert unter Leitung von Hans Schmidt-Isserstedt.

In der Hamburgischen Staatsoper hörten wir, neben regelmäßigen Gastspielen, eine Neueinstudierung von Bizets „Carmen". Eugen Jochum gab ihr den kammermusikalischen Feinsinn der Partitur, hielt aber auch nicht, wo angebracht, mit der Gegensätzlichkeit leidenschaftlicher Triebkräfte zurück. Oscar Fritz Schuhs Regie war bis ins einzelne, oft fast zu penibel, durchdacht. Mit der Rolle der Carmen sang sich die aus München verpflichtete zweite Spielaltistin Irmgard Gerz hier verheißungsvoll ein. — Eine wechselseitig besetzte Neueinstudierung von Humperdincks „Hänsel und Gretel" wurde zur Weihnachtszeit allen empfangsbereiten Kindheitswünschen gerecht (Bühnenbild:

Wilhelm Reinking, Regie: Oscar Fritz Schuh). — Den Verdischen „Maskenball“ nahm man in dankenswerter Weise neu an unserer Oper wieder auf. Teilweise in Aufteilung des hochdramatischen Faches, teilweise in Ergänzung des Rollenfaches von Martha Geister (die nach Ablauf dieser Spielzeit einer Verpflichtung nach Darmstadt folgt) verpflichtete man ab kommender Spielzeit Liselott Ammermann (Landestheater Darmstadt) und Glanka Zwingenberg (Städtische Bühnen Essen).

Die auf mehr breiterer, volkstümlicher Basis arbeitende Schiller-Oper setzt an der Groß-Hamburger Grenze ihre spielopernmäßige Linie mit Einstudierungen von d'Alberts „Die Toten Augen“, Maillarts „Das Glöckchen des Eremiten“, Adams „Wenn ich König wär“, und Künneckes „Wenn die Liebe erwacht“ recht flott und wacker fort.

Die Pflege älterer Musik findet hier in Hamburg ihre tatkräftige Fortsetzung. Die Hamburger Cembalistin Ilse Thate hat mit ihrem stilverpflichteten Programm „Vier Kammermusiken auf alten Instrumenten „künstlerisch verheißungsvoll“ begonnen. Günther Ramin spielte Bach auf der Arp Schnitger-Orgel zu St. Jakobi. In einer Advents-Vesper wurde die neubestückte St. Petri-Orgel unter KMD Gustav Knak in aller Stille neu eingeweiht. Hans Keppler, der neue Organist an der Heilandskirche, brachte moderne Kirchenmusik zu Gehör. In stilistisch unterschiedlichen Auffassungen und Aufführungen erklangen Bachs Hohe (h-moll) Messe (Bach-Gemeinschaft Hamburg-Altona) und die drei ersten Teile von dessem Weihnachtsoratorium (Städtische Musikpflege Altona). In den von Dr. Hans Hoffmann geleiteten Konzerten des Hamburger Kammerorchesters der „Gesellschaft zur Pflege alter Musik“ (dessen künstlerischer Einfluß leider zurückgegangen ist) hörte man ein Concerto grosso eines Straube-Schülers, Walter Schindler, der barocke Konzertierungsschichtungen mit starkem romantischen Gehalt erfüllt. Der Hansel-Tebel-Chor vermittelte unter Leitung von A. L. Scheyder eine Aufführung von Händels „Alexanderfest“ in der Chrysanderschen Bearbeitung.

Die im vorigen Winter zusammengeschlossene „Laienorchester“-Gemeinschaft, die unter dem erzieherischen Einfluß von Günter Hertels beachtliche Fortschritte gemacht hat, machte sich an die erste neuzeitliche Aufführung der fünften großen Ouvertüre von Johann Christian Bach heran, die nach den in der Berliner Schloßbibliothek aufgefundenen Orchesterstimmen aus dem Jahre 1780 gespielt wurde. In diesem Zusammenhang muß auch die Rede sein von einer stillen, mustergültigen Zusammenarbeit einer Hamburger „Musikgemeinschaft“, die in echter Musizierfreudigkeit an die idealistische und künstlerisch, bei den gegebenen Voraussetzungen, gar nicht einmal so schlechte Herausstellung der beiden ersten Teile von Bachs „Weihnachtsoratorium“ heranging. Ansprechend auch die Wiedergabe einer Uraufführung des jüngeren hamburgischen Komponisten Gerhard Maaß (Suite für Streicher und Flöte) durch die Dilettanten des „Schäfferschen Orchestervereins“. Es wäre, in diesem Zusammenhang betrachtet, eine dankenswerte Aufgabe, die Frage nach der Schaffung einer spielbaren „Laienmusik“ erneut, auch vom Standpunkt des Orchester-Zusammenspiels, zu erörtern! — Dasselbe gilt auch bei der Beratung musikfreudiger Vereinigungen wie der Bandonion- und Mandolinenorchester, die — wie hiesige Aufführungen des Bandonion-Orchesters „Hammonia“ und des Mandolinen-Orchesters „Belcanto“ bewiesen — noch einem Potpourristil huldigen, dessen Geschmacksverirrungen die verantwortlichen Stellen der Reichsmusikkammer einmal helfend beikommen müßten. Mustergültig, in volksmusikalischer Hinsicht, arbeitet nach wie vor der „Lobeda“-Chor (Weihnachtslieder-Abend). Zum „Tag der Hausmusik“ gab es, neben der Breitenarbeit der Groß-Hamburger Schulen, in der Staatsoper eine Matiné mit hausmusikalischen Aufführungen zeitgenössischer Komponisten, einen Werbeabend im patrizierstolzen Hause Wedells von der Hamburger Behörde für „Volkstum, Kirche und Kunst“, sowie eine programmatisch aufgelockerte Werbearbeit in den vier Hamburger Volksheimen.

Von den solistischen Veranstaltungen erwähnen wir einen Beethoven-Abend Edwin Fischers, einen Cello-Abend Alfredo Cassadós, einen Arien-Abend Benjamino Giglis. Von den einheimischen Pianisten bewährten sich Karlheinz Ahrens und Ferry Gebhardt. — Das Calvet-Streichquartett, Paris, bewies mit Mozart und César Franck seine künstlerische Hochkultur. An Groß-Hamburger Streichquartetten standen das Hanke-, das Hamann- und das Schmalbeck-Quartett in endlem Wettstreit.

Berichtigung: „Nicht das Münchener Fiedeltrio, sondern die „Vereinigung für alte Musik“, München, meinten wir, als wir in Sachen alter Musik im Dezemberheft schrieben:

„Ein negatives Kolleg, wie man alte Musik nicht spielen soll, gab dagegen ein Abend alter Musik, mit dem Münchener Fiedel-Trio“ — was wir hiermit zu unserer und der betroffenen Vereinigung Entlastung richtigstellen.“

Heinz Fuhrmann.

HILDESHEIM. Die Hildesheimer Musikgemeinde e. V. ist mit diesem Winter in ihr siebentes Jahr hineingegangen und hat unter der genial-nachschaffenden Leitung Fritz Lehmanns ihren Mitgliedern bis jetzt drei Konzerte von hohem

künstlerischen Wert vermittelt: ein Symphoniekonzert (Egmont-Ouvertüre, Bruckner I und Brahms' Klavierkonzert in B mit Wilhelm Kempff als Solisten — ein unvergeßliches Erlebnis), einen Kammermusikabend (das Wendling-Quartett spielte in klassischer Vollendung Beethoven op. 18,3 in D, Schubert op. 29 in a und Brahms' Klavierquartett op. 25 in g, wobei Fritz Lehmann sich als Pianist bewundernswert einfügte) und einen Liederabend (Karl Erb entzückte durch Lieder von Schumann, Berlioz, Schubert und Brahms, die Lehmann feinsinnig begleitete). Als Chordirigent bewies Fritz Lehmann seine Meisterschaft durch eine wahrhaft glänzende Aufführung von Verdis Requiem, die, so verschieden auch das religiöse Empfinden des deutschen Menschen und des italienischen Opernkomponisten sein mag, doch aufs tiefste ergriff. Da Lehmann auch mehrere Chöre in Hannover dirigierte, konnte er die Männerstimmen durch Hannoversche Sänger verstärken, wie auch andererseits wieder Hildesheim Hannover aushilft. Die Chorvereinigung erreichte mit diesem Konzert eine erstaunliche Höhe. Aufs beste unterstützt wurde sie dabei durch ein Solistenquartett von wunderbarem Zusammenklang (Maria Engel, Hannover, die einzigartige Lore Fischer, Stuttgart, Einar Kristjansson, Dresden, und Burchard Kaiser, Berlin). Hervorgehoben sei noch, daß die Stadtverwaltung diesmal wieder eine namhafte Unterstützung bewilligte. Auch Bachs Weihnachtsoratorium durch die Chorvereinigung war ein voller Erfolg. Das Soloquartett wurde gebildet von Leonie Woringer-Lehmann, der Gattin des Dirigenten, Gertrud Tiede-Lategahn (Berlin), Walter Sturm (Ems) und Paul Gümmer (Hannover).

Dr. Kobelt veranstaltete im Gedenken an die drei Musikheroen dieses Jahres und zum Besten des Winterhilfswerkes eine „Geistliche Abendmusik", in der Schütz mit seiner sechsstimmigen Motette „Die Himmel erzählen" und seinem achtstimmigen Magnifikat vertreten war, ferner Bach mit der Motette „Jesu, meine Freude" und Händel mit dem Orgelkonzert in F und der Sonate für Flöte (H. Herker) und Orgel (Dr. Kobelt). Die „Weihnachtsmusik" des Madrigalchors brachte neben allbekannten Weihnachtsweisen und Orgelvorträgen von Kobelt (Pachelbel, Joh. Bernh. Bach und Joh. Seb. Bach) Schütz' fünfstimmige Motette „Also hat Gott die Welt geliebt", Joh. Ludw. Bachs doppelchörige Motette „Uns ist ein Kind geboren", Volkmanns Motette „Er ist gewaltig und stark", Buxtehudes Cantate Domino und Bruno Stürmers „Gelobet seist du, Jesu Christ", beides für drei Frauenstimmen.

Das Stadttheater hat in diesem Jahr wieder Operngastspiele mit dem Braunschweiger Landestheater vereinbart. Neben „Traviata" war die erste Aufführung einer Händel-Oper (Tamerlan) in Hildesheim ein bedeutsames Ereignis. Auch vier „volkstümliche Konzerte" des Städtischen Orchesters brachte das Theater heraus.

Von sonstigen Konzerten möchte ich noch eines erwähnen, weil sich in ihm ein Hildesheimer Kind seinen Mitbürgern als Künstler vorgestellt hat, der seine Lehrzeit abgeschlossen hat. Walter Müller, der eine Anstellung als Bratschist in der Berliner Staatsoper gefunden hat, spielte Kompositionen für sein Instrument von Händel, Reger, Brahms und Schubert. Am Flügel wirkte die hiesige Klavierlehrerin Gertrud Zimmermann, die sich auch durch Hauskonzerte verdient gemacht hat. Prof. Fritz von Jan.

KARLSRUHE. Die musikalische Arbeit des Badischen Staatstheaters hat sowohl in der Oper selbst wie in den Sinfoniekonzerten, die wieder ihre frühere beherrschende Stellung im Musikleben der Stadt eingenommen haben, eine lebendige Intensivierung erfahren. Es geht von der ebenso zielklaren wie energischen und arbeitsamen Persönlichkeit der musikalischen Führung Joseph Keilberths, der nunmehr als Generalmusikdirektor bestellt worden ist, eine mitreißende Kraft der Erneuerung aus, die sich um so nachhaltiger auswirkt, als Keilberth durch den zweiten Kapellmeister Karl Köhler glücklich ergänzt wird und als auch opernregielich mit der Berufung Erik Wildhagens ein starkes neues Wollen zu verspüren ist. Verfolgt man die weitere Arbeit dieser Spielzeit, so ist zunächst einer gründlichen Neuinszenierung der „Meistersinger" zu gedenken, die musikalisch von Keilberth werkgetreu durchgeformt waren und in neuen Bildern von H. G. Zircher durch Wildhagen szenisch sprühend und farbig gestaltet wurden. In dieser Aufführung, die sich im übrigen auf bewährte Kräfte stützte, war der gesanglich fein pointierte und darstellerisch geistvolle Sachs Helmuth Seilers eine besondere Freude. Auf Weihnachten hin wurde eine Neueinstudierung von Humperdincks „Hänsel und Gretel" lebhaft begrüßt, in der Köhler den vollen Zauber der herrlichen Märchenfaktur entfaltete und Wilhelm Putensen für eine lebendige Inszene sorgte. Die Doppelbesetzung des Märchenpaars mit Vilma Fichtmüller, Ilse Römer und Hedwig Hillengaß, Else Blank mochte als kleiner Beweis für die Verwendungsmöglichkeiten des erneuerten Ensembles gelten. Eine festliche Neuinszenierung von Smetanas „Verkaufte Braut", die Keilberths musikantischer Ader wie seiner durchsichtigen und ausgewogenen Durchdringung der immer aufs neue bestrickenden Partitur gleichermaßen eine Aufgabe bot und durch Wildhagen eine buntbewegte Spielform erhielt, bezeugte in der Besetzung mit Hedwig

Hillengaß (Marie), Wilhelm Nentwig (Hans), Franz Schuster (Kezal), Robert Kiefer (Wenzel) nicht weniger die Qualitäten des Ensembles als die jüngste Neuaufnahme von Mozarts „Entführung". Hier erreichte Köhler durch geschickte Besetzung und Anordnung des Orchesters und seine behutsame Nachzeichnung sublime Wirkungen. In Mary Effelsgroth steht eine schlechthin ideale Konstanze zu Gebot, neben der sich der junge lyrische Tenor Franz Fehringer (in seiner ersten größeren Rolle) ganz ausgezeichnet hielt. Das buffoneske Element vertraten in der von Wildhagen zwischen Buffa und Märchensingspiel szenisch klug gesteuerten Aufführung Else Blank, Robert Kiefer und Franz Schuster mit bewährtem Niveau.

Zu einem außergewöhnlichen Erfolg wurde die deutsche Uraufführung eines großen jugoslawischen Balletts von Pia-Pino Mlakar „Der Teufel im Dorf" mit der Musik von Fran Lhotka. Die prachtvolle, farbig und rhythmisch faszinierende Musik, die eine Fülle kraftvollen musikalischen Volksguts in die künstlerische Form einer Tanzsinfonie erhebt, läßt unbedingt den Vergleich mit Smetana und Dvorak zu. Ihre aus der nationalen Eigenart heraus für unsere Orchester nicht leichte Verlebendigung gelang unter der intensiven Führung Karl Köhlers ausgezeichnet. Die choreographisch-regieliche Bewältigung durch Valeria Kratina mit ihrer ausgezeichneten Tanzgruppe war folkloristisch farbig und tänzerisch-pantomimisch glänzend.

In den Sinfoniekonzerten waren Prof. Hermann Abendroth, der Beethovens Pastorale, den Straußschen Eulenspiegel und Jarnachs Musik mit Mozart meisterlich interpretierte, und Paul van Kempen zu Gast. Des letzteren eindringlicher Kraft ist neben einer schönen Wiedergabe von Haydns Londoner Sinfonie und einer nicht in allem überzeugenden Aufführung der Phantastischen Sinfonie von Berlioz die fesselnde Deutung eines neuen Klavierkonzerts von Alfred Kuntzsch (mit dem Komponisten am Flügel) zu danken, das weniger als Klavierkonzert im herkömmlichen Sinne denn als einfallsreiche, formal interessante sinfonische Studie des hochbegabten, hier tätigen jungen Komponisten zu werten ist. Einen etwas programmschwierigen, aber in der Ausführung hervorragenden Abend, der von Bachs D-dur-Suite über Dvoraks Cellokonzert (mit dem trefflichen Solocellisten des Orchesters, Paul Trautvetter) zu Schumanns Rheinischer Sinfonie führte, leitete Joseph Keilberth, dessen ruhige, stilsichere Führung einer von der NS-Kulturgemeinde veranstalteten „Musik alter Meister" (mit Li Stadelmann und Gertrud Eyth am Cembalo und Mary Effelsgroth in kunstvollen Koloraturgesängen) schönste Eindrücke vermittelte. Hermann L. Mayer.

LEIPZIG. Die Weihnachtsfeier des Landeskonservatoriums brachte unter Leitung von Joh. Nepomuk David Motetten von Bach, Schütz, Bruckner und Brahms, dazu einige solistische Stücke. Der Chor, die erste Kantorei des Instituts, fand sich mit den verschiedenen Stilen recht gut ab, wobei besonders Bruckners Motette „Os justi" recht gut gelang, während für Schütz der Boden noch nicht genügend bereitet scheint, denn hier wurde die aus männlicher Reife stammende Überzeugungskraft nicht stark genug spürbar. Erzgebirgische Innigkeit spricht aus dem 2stimmigen Kirchenstück des ehemaligen Thomaskantors Schelle, das von Waltraut Steche und Helge Philipp sehr ansprechend gesungen wurde. Leni Hense sang die bekannte Weihnachtskantate von Tunder mit schöner, tragfähiger Stimme. W. Bechmann spielte dazu eine der herrlichen Fugen Buxtehudes in manchmal etwas massiger Registrierung, aber mit echtem Schwung.

Die Weihnachtsmusik des Musikwissenschaftlichen Instituts ist in mancher Hinsicht bemerkenswert. Neben einem Gloria aus einer Messe Josquins standen mehrere Werke aus dem 18. Jahrhundert: ein Thema mit Variationen von Murschhauser, ein Pastorale Locatellis, die liebliche Hirtenkantate des Amtsvorgängers von Haydn in Eisenstadt Gregor Werner, und als Neuheit eine Sinfonia pastoralis über Hirtenmotive von Anton Rößler, genannt Rosetti. Eine Sonntagsvorführung brachte einige der zahlreichen merkwürdigen Insassen des Instrumentenmuseums aus der Gruppe der Geigen an das Tageslicht. Neben dem abessinischen Rbab sah und hörte man Geigen in Trapezform, aus Stahl, ja, sogar ein wie eine Geige zu spielendes Cello erklang in Beethovens Duett „mit zwei obligaten Augengläsern". Ein mit großer Mühe wieder hergestelltes Streichklavier bot einen zwar nicht vollwertigen aber interessanten Streichquartettersatz. Man muß Prof. Dr. Schultz und Dr. Husmann sowie den uneigennützigen Helfern für diese Erweckung des Museumsgutes zu klingendem Leben dankbar sein, zumal das Spiel auf diesen Instrumenten nicht so ohne weiteres möglich sein dürfte.

In der Johanniskirche schloß Kantor Stark das Gedenkjahr mit einem Orgelkonzert ab, das als Besonderheit mehrere Geistliche Lieder Philipp Emanuel Bachs zu Texten Gellerts brachte. Sie ähneln zunächst den Schemelli-Gesängen, sind aber durch ihre mit subjektivem Gefühl beladene Melodik Zeugnis eines anderen Ausdruckswillens. Franz Schmidt sang sie mit schöner ausdrucksvoller Stimme. Gerhard Schwalbe.

MÜNCHEN. Den Versuch, ein Kleinod unseres deutschens Märchenschatzes für die Bühne zu gewinnen, hat Franz Höfer mit seinem Tanzspiel „Prinzessin Schneewittchen" un-

ternommen. Die Umgestaltung des Volksmärchens, so wie es uns aus dem Erzählermund der Brüder Grimm Herzensbesitz geworden, in eine Pantomime hat naturgemäß manchen Verzicht auf liebgewordene poetische Einzelheiten erfordert. Sollten diese Eingriffe nicht zu Entstellungen werden, bedurfte es einer Bearbeiterhand, die mit wirklichem Herzenstakte am Werke war. Frz. Höfer, der das Tanzbuch ersann und vertonte, hat mit schöner Einfühlsamkeit sich in der Atemnähe des Märchens gehalten, mit Geschick vereinfacht und, wo es Einschiebsel zugunsten des Pantomimischen und Tänzerischen zu machen galt, diese im Geiste der Vorlage unternommen. Völlig hat „Prinzessin Schneewittchen" freilich auf das Wort nicht verzichten können: als Angelpunkte des Geschehens mußten die Fragen der bösen Stiefmutter an den Spiegel und dessen Antworten erhalten bleiben. Vielleicht wird sich die Wirkung noch steigern lassen, wenn Höfer sich entschließt, die gesprochenen Worte zu komponieren, denn die Gesangstimme ist dem Stil der Pantomime ungleich gemäßer als das erkältende Wesen des Sprechtons (zumal wenn dieser unzulänglich wiedergegeben wird!). Daß Treuherzigkeit und Traulichkeit des Märchens gewahrt bleiben, dankt man vor allem der reizenden Musik, die schon mit dem eigentlichen Schneewittchen-Thema ihre Wahlverwandtschaft mit der romantischen Sphäre (Schumann) verrät, anmutige Natur- und Stimmungsbilder entrollt und voll tänzerischer Möglichkeiten steckt. Die Instrumentation ist ohne Überladenheit und bedient sich — ein Zug, der einer hübschen Ironie nicht enträt — bei der Schilderung der bösen Mächte (Stiefmutter) modernen Klangraffinements. Ein echter Herzenston bannt die Gefahr der Versüßlichung. Das Spiel dürfte eine willkommene Zugabe zu Humperdincks „Hänsel und Gretel" bilden, mit dem zusammen sich ein lieblicher Märchenabend ergibt. Die Uraufführung durch das Staatstheater-Ballett unter Otto Ornellis choreographischer und Meinhard von Zallingers musikalischer Leitung war vorzüglich geraten, zumal in Hansi Dichtls jugendlicher Anmut eine ideale Versinnbildlichung des Märchenprinzeßchens gelang und Luise Bracher die ebenso schöne wie herzlose Königin mit großartiger charakterformender Ausdruckskraft erfüllte.

Humperdincks „Heirat wider Willen", in der textlich-musikalischen Neufassung durch Wolfram Humperdinck und Adolf Vogl, zeigte sich durch den pietätvoll geschickten Zugriff der Bearbeiter in ihrer Bühnenwirkung gesteigert und hätte, dank der köstlichen Musik, vielleicht noch nachhaltigeren Eindruck wecken können, wenn die Aufführung mehr inneres Leben, deutlichere Liebe zum Werke gezeigt hätte. Leider war die Erkrankung des GMD H. Knappertsbusch Anlaß zu einem Dirigentenwechsel; Meinhard von Zallinger wußte mit der Partitur nicht allzuviel anzufangen, ein Mißstand, der sich teilweise auch auf die Bühne übertrug. Ohne Hemmung, überlegen aus Geist und Haltung der Musik, gestaltete eigentlich nur Heinrich Rehkemper seinen Duval. — „Fledermaus" und „Zigeunerbaron" von Johann Strauß wurden unter der szenischen Leitung von Alois Hofmann und musikalischer Führung von Ferdinand Drost in aufwandreichen Neuinszenierungen gebracht, doch wurde man, insbesondere bei der „Fledermaus" den Eindruck nicht los, als ob das zu hoher Tourenzahl gesteigerte Tempo der Erstaufführungen und Neueinstudierungen allmählich auf die Vorbereitungsgüte der Vorstellungen zu drücken beginne. Umso heller erstrahlte der Glanz der Münchener Oper an den wahrhaft festlichen Abenden, da Wilhelm Furtwängler „Tristan und Isolde" und „Meistersinger", Rich. Strauß „Lohengrin" und „Rosenkavalier" leitete.

Von den Konzertereignissen hob sich durch die Norm, die dabei aufgestellt wurde, in erster Linie ein Orchesterkonzert der Philharmoniker hervor, an dem Peter Raabe ein wählerisch zusammengesetztes Programm dirigierte. Mit Nachdruck setzte sich der Meister für Walther Lampes „Variationen" für Klavier und Orchester ein, um mit Webers „Euryanthe"-Ouverture sowie Beethovens zweiter Sinfonie wieder einmal einen Idealfall des natürlichen Verhältnisses von Werk und Wiedergabe zu präzisieren. Von solchen Eindrücken zehrt man monatelang.

Die programmlebendigen Volksinfonie-Konzerte der Philharmoniker rasteten auch in den letzten Wochen keineswegs im Ur- und Erstaufführungseifer. So hörte man die Uraufführung eines „Concerto grosso" in C-dur von Ernst Lothar von Knorr, das sich durch einen schönen Largogedanken und die musikantische Frische des „Allegro marciale" auszeichnet, die „Niederdeutschen Bauerntänze" von H. Uldall, kernhafte, unmittelbar aus musikalischem Volkstum schöpfende, sauber instrumentierte und rhythmisch fesselnde Musik sowie die Erstaufführung der „Sinfonietta a-moll" von Hans Chemin-Petit unter des Komponisten eigener Stabführung, reich an natürlich fließendem Einfall, dem sicheres satztechnisches Können das Strombett eines formal klarlinigen musikalischen Ablaufs baut. Den bedeutendsten Eindruck hinterließ wohl die Erstaufführung der Sinfonie c-moll, Werk 57 von Bodo Wolf, die durch Wilhelm Schleuning (Saarbrücken) gestaltungsleidenschaftlich vermittelt wurde. Zur Tugend disziplinvoller technischer Meisterschaft gesellt sich unverkennbares inneres Ethos. Die Grundtonart c-moll deutet auf tragische Konflikte, die vor allem in dem impetuos bewegten ersten Satze zum Austrag gelangen.

Dies vorwiegend dramatische Element, in dem eine besondere Stärke Wolfs zu gründen scheint, wird im zweiten, den Choral „Nun sich der Tag geendet" variationsmäßig abwandelnden Satze von einer lyrischen Grundhaltung abgelöst: der Lebenskämpfer des ersten Satzes hält Einkehr in frommer Betrachtung und Versenkung, um von freudiger Glaubenszuversicht durchseelt zu werden. Das Scherzo zehrt vom Reize eines behaglichen, leise jodelnden Ländlerthemas, indeß eine stimmungsvolle Hörnerpartie vom bäuerlichen Tanzboden hinaus in die nahe Waldnatur zu locken scheint. Im Schlußsatze türmt Bodo Wolf ein Fugengebäude, das mit Choralklängen die groß erdachte und bedeutend gestaltete Schöpfung zum sieghaften Ende führt.

Die Münchener Erstaufführung der „Elegie" brachte vorfeierartig den in das Jahr 1936 fallenden 50. Geburtstag von Othmar Schoeck in Erinnerung. Max Sturzenegger (Zürich) hatte diesen großen Wurf zeitgenössisch lyrischen Schaffens hingebungsvoll vorbereitet; das Kammerorchester der Philharmoniker erfreute durch herrliche Klangerfüllung und der Gesangspart erfuhr durch den Schoeck-Interpreten Felix Löffel (Bern) denkbar verbürgende Deutung.

Endlich ist ob seiner vorbildlichen Methodik noch des Einführungskurses in das Klavierwerk J. S. Bachs zu gedenken, den Dr. Erich Doflein im Verein mit der Cembalistin A. B. Speckner durchführte. Theorie und Praxis schlossen sich durch die gemeinsame Darstellung zu vollkommener Einheit zusammen. Methodischer Aufbau leitete von den kleineren kontrapunktischen Formen zu den Fugen; das Ganze war eine eindringliche Darstellung vom Wesen und der Vielgestalt der Bach'schen Formen, die als musikalische Lebensinhalte dem Teilnehmer nahegebracht wurden. Man klatschte gemeinsam die Rhythmen der Suitensätze, sang gemeinsam die Fugenexpositionen. Damit wurde ein ganz im Sinne Bachs liegendes Endziel angesteuert, die Bequemlichkeit unserer durch technische und mechanische Musikerzeugung verwöhnten Zeit wieder zur Musikaktivität, zum ach so notwendigen Selbstmusizieren aufzumuntern! Dr. Wilhelm Zentner.

MUSIK IM RUNDFUNK

REICHSSENDER FRANKFURT u. STUTTGART. Im musikalischen November-Programm beider Sender stellte der Mozart-Cyklus besondere Aufgaben. Der Stuttgarter Sender, dessen Intendant Dr. Bofinger als Leiter des Cyklus mit einem wohldurchdachten, leicht verständlichen Umriß von Mozarts Leben und Schaffen begann, vermittelte am ersten Abend unter Prof. Carl Leonhardt mit Hubert Giesen am Cembalo ein Bild der europäischen Musik zur Zeit von Mozarts Geburt, in dem leider Stamitz fehlte, Georg M. Monn und Mozarts Vater den Wiener, Philipp Em. Bach den Berliner und Domenico Scarlatti den italienischen Stil vertraten. Der dritte Abend, der wie der vierte Frankfurt zufiel, charakterisierte die Vorbilder: den klassisch bedeutenden, in Paris zu Namen gelangten Schlesier Johann Schobert und den Londoner Bach (Leitung: Hans Rosbaud, Solist: Josef Peischer). Der vierte Abend tastete unter Reinhold Merten die ersten dramatischen Versuche — von der Salzburger Schuloper über die „Finta semplice" zu „Bastien und Bastienne" mit einer interessanten Parallele aus Rousseaus „Dorfwahrsager" — ab.

Sehr beachtlich gestaltete sich wieder der Anteil der zeitgenössischen Musik. Frankfurt hatte mit dem dritten, Hermann Zilcher zugedachten Meisterkonzert sicheren und dankbaren Boden unter den Füßen. Die f-moll Sinfonie und ein kantatenartiges „Gebet der Jugend" für Sopransolo, gemischten Chor, Knabenchor und Orchester konnten für den ausgezeichneten fränkischen Meister im Reich erfolgreich werben. Ein Gastspiel des Berber-Quartetts erschloß mit Kammermusik von Hans Fleischer und Oskar Goguel und anschließend der Funkchor unter Paul Belker mit einer stimmungsschweren Chorsuite von Kurt Rasch „Lieder der Kurischen Nehrung" junges Schaffen von charaktervoller Prägung. Ein Stuttgarter Orchesterkonzert unter Carl Schurichts Leitung setzte sich, von dem interessanten Beschluß mit César Francks grandioser d-moll Sinfonie abgesehen, für Werner Egk (Georgica) und ein romantisch empfundenes, schön gebautes Klavierkonzert des Deutschbalten Boris Blacher ein (Solist: Hermann Hoppe).

Herzlich willkommen hieß man eine funkische Erneuerung von Jan Brandts-Buys' heiterer Oper „Die Schneider von Schönau", mit der Stuttgart, nicht zuletzt des echt gezeichneten schwäbischen Milieus wegen, gute Aufnahme fand. Die 1916 geschriebene Musik hat kaum an Frische eingebüßt, sie ist zwar nicht epochemachend, aber von einem feinen Könner geformt, melodiös und singbar, humorvoll und wirklich volkstümlich, daher auch in der Richtung auf die Volksoper unbedingt beachtenswert.

In die Sendereihe der zweifellos rasch beliebt gewordenen und nach ihrem musikerzieherischen Wert nicht zu unterschätzenden Musiker-Bildnisse des Stuttgarter Senders gehört ein ausgezeichnet „montiertes" Lebens- und Charakterbild Lortzings, das eine von Gustav Görlich geleitete Konzertfolge von Werkausschnitten, besonders eindrucks-

voll in der Darstellung der Daseinsnot und des Kampfs des deutschen Singspiels gegen die französische große Oper, verband. Musikalisch und in der szenischen Milieuzeichnung wertvoll erwies sich ein kleines Schubert-Spiel von Wilhelm Locks, das den Hörern die Entstehung des „Ständchens“ erschloß und damit einen Begriff des Schöpferischen gab. Hermann L. Mayer.

REICHSSENDER HAMBURG. Zum Neujahrsbeginn hat die Sendeleitung mit der Kündigung Erwin Bolts den Hörern einen großen Dienst erwiesen; die Leistungsarmut dieses Mannes, die durch den ungewöhnlichen Willen zur Geschmacklosigkeit noch besonders unerträglich wurde, war „künstlerisch“ für die gesunde Aufbauarbeit des Hamburger Funks so gefährlich, daß die „Zeitschrift für Musik“ schon gelegentlich der Eröffnung ihrer regelmäßigen Funkkritik genötigt war, die Ablehnung mit aller Schärfe auszusprechen. Die Pflicht gebietet, nunmehr festzustellen, daß für andere — und wir wollen hoffen: bessere und verantwortungsbewußter eingesetzte — Kräfte der Weg frei geworden ist. Gerade mit Rücksicht auf die seitens der Reichssendeleitung als dringlich erklärte neue Belebung der Unterhaltungsmusik haben der Funk und seine Kritiker ja ihre Aufgabe darin zu sehen, dem Platten, Trivialen und Stümperhaften energisch einen Riegel vorzuschieben, damit das, was Unterhaltungskunst genannt zu werden verdient, zu Nutz und Frommen der Hörer sich entwickeln kann. Im Hamburger Funk gerade sind eine verhältnismäßig beträchtliche Anzahl musikalischer Mitarbeiter in enger oder lockerer Bindung anzutreffen, deren musikantische Fähigkeiten und geschmackliche Disziplin, getragen von einer jugendfrohen Lust an neuen Dingen, dem Kapitel Unterhaltungsmusik schöne Seiten hinzufügen können. Auf sie werden wir bei nächster Gelegenheit zurückkommen.

Bei dem Anteil, den Hamburgs Funk an skandinavischer Musik nimmt, war eine Sonderveranstaltung zu Ehren des siebzigjährigen Jean Sibelius selbstverständliches Gebot. Daß sie in den Zyklus der öffentlichen „Volkskonzerte“ eingebaut wurde, war sehr zu begrüßen. Mit der Wiedergabe des tief ergreifenden „d-moll-Violinkonzertes“ (das entschieden zu den wertvollsten Stücken der ganzen Gattung gezählt werden muß) erspielte sich der vorzügliche Konzertmeister Bernhard Hamann einen großen Erfolg. Und Erich Seidler am Dirigentenpult gab diesem und den anderen Sibeliuswerken den Ernst und die Größe des Ausdrucks, der wohl als kongenial bezeichnet werden darf.

Die Weihnachtswoche erstrahlte funkmusikalisch vor allem dank zweier Aufführungen in hellem Glanze: Am Vorabend des Heiligabend wurde erstmalig „Das Christelflein“ von Hans Pfitzner von Hamburg gesendet. Da die Aufführung liebevoll und (bis auf den Kinderchor) auch sorgfältig vorbereitet war, in den Sängern Erna Berger (Elflein), Theo Herrmann (Tannengreis), Bernhard Jakschtat (Ruprecht) besonders geeignete Vertreter der „Hauptrollen“ hatte, von Erich Seidler in ihren vielfältigen Orchesterschönheiten ausgebreitet wurde, konnte die einzige deutsche Weihnachtsoper ihren beglückenden Zauber entfalten. Es sei noch hervorgehoben, daß in diesem Fall das Funkergebnis mit Bühnenaufführungen darin übereinstimmt, daß der erste Akt an Geschlossenheit der Fortsetzung des Werkes überlegen erscheint.

Von Pfitzner zu Hugo Distler ist ein weiter Schritt. Aber wir wollen dem Sender für diese symbolische Gegenüberstellung dankbar sein; die „Weihnachtsgeschichte“ des jungen Lübecker Meisters, in ihrer strengen, kirchlichen Sinngebung, entzieht sich wohl ihrer Form und Haltung nach jedem Vergleich mit der Pfitznerschen Oper. Aber jenseits des Glückes an diesen Werken empfanden wir die Bedeutung einer Konfrontation des alten und des jungen Komponisten in der Gestaltung weihnachtlichen Idylls. Und es ist mit Hugo Distler keineswegs so, daß die Beurteilung seines Werkes die Jugend des Komponisten irgendwie heranziehen müßte. In dieser Frühreife sind, ungeachtet aller persönlichen Verschiedenheit, die Komponisten des „Armen Heinrich“ und der „Weihnachtsgeschichte“ einander ähnlich. So dürfen wir von Distlers Zukunft uns wohl ähnlich Großes erhoffen.

Der Neujahrsabend brachte im „Volkskonzert“ ein Defilé sämtlicher Kapellmeister des Senders; neben dem bewährten Alten stand das Neue (u. a. H. Paulsen mit einer vortrefflichen Arbeit). Dr. Walter Hapke.

REICHSSENDER LEIPZIG. In der ständig kommenden und wieder vergehenden Musiksintflut des Aethers sind die Bachkantaten-Sendungen im Laufe der Jahre zu ragenden, weithin beachteten Inseln geworden. Unermüdlich ist Karl Straube mit den Thomanern, dem Gewandhaus-Orchester, dessen trefflichen Solisten und stilsicheren Sängern tätig, das gewaltige, uns überkommene Erbe der Bachschen Kantaten zu erschließen; mit dem Erfolg, daß bei allen, die dem Rundfunk neben der Unterhaltung auch eine höhere kulturelle Aufgabe zumuten, diese Sendungen als am meisten typisch für den Reichssender Leipzig empfunden werden. Angenommen, diese Kantaten würden fortfallen — was hoffentlich nie geschieht! — so ginge etwas verloren, was dem Gesamtprogramm heute am stärksten ein wirklich künstlerisches Profil verleiht. Die tiefsten Eindrücke der letzten Kantaten vermittelten ihre Chöre: die großartige Choral-

phantasie „Nun lob mein Seel' den Herren" der Silvesterkantate „Gottlob, nun geht das Jahr zu Ende" und die beiden Monumentalchöre der Trauungskantate „Dem Gerechten muß das Licht", alle mit einer nicht zu überbietenden Vollendung gesungen. — Ein Schönheitsfehler: Selbst wertgeschätzte Kräfte wie Dorothea Schröder und Elisabeth Meinel huldigten einem unerträglichen Vibrieren, das im Lautsprecher bekanntlich noch häßlicher wirkt als im Konzertsaal. Dieses Wakkelkontakt-Singen hörte man in letzter Zeit überhaupt öfters als einem lieb sein kann.

Man hat beim Abhören der Bachkantaten auch die unbedingte Überzeugung, an wirklichen Funkereignissen teilzuhaben; die Kantaten sind Funkmusik im besten Sinne des Wortes. Von einer anderen Sendereihe, die von ihren Veranstaltern ja sicher auch hochkünstlerisch gemeint war, kann man das beim besten Willen nicht sagen: Wagners „Ring des Nibelungen". Die hohe Qualität der Ausführung zugegeben: Was würde Wagner zu einer Funksendung des „Ringes" sagen, wenn er sich nicht im Grabe herumzudrehen brauchte, sondern noch unter den Lebenden weilte? Bei Wagners eindeutig formulierten und schließlich auch hinreichend bekannten Gesamtkunstwerk-Absichten und bei der untrennbaren Einheit von Szene, Geste und Musik in seinem Werk kann die Antwort auf diese Frage nur lauten: Er würde sich gegen eine solche Verballhornung des „Ringes" wie sie durch eine rein musikalische Wiedergabe nun einmal eintritt, kräftig gewehrt haben. Aber er ist tot und kann das nicht.

Ein schöner Treffer aus Weisbachs Konzerten: die D-dur-Sinfonie von Luigi Cherubini, ein Werk von bezaubernder Beschwingtheit, feinster durchsichtigster Arbeit und — leichter Eingänglichkeit; vor allem das Bläser-Menuettrio ist ein wundervolles Kabinettstück, die Sinfonie scheint sehr geeignet, von dem großen, der deutschen Musikkultur so nahe stehenden Italiener einmal weiteren Kreisen eine deutliche Vorstellung zu vermitteln.

Georg Schumann dirigierte in dem ihm gewidmeten Meisterkonzert neben zwei gleichgültig lassenden Werken seine witzigen Variationen über „Gestern Abend war Vetter Michel da", die auch bei wiederholtem Hören immer neu fesseln und dadurch ihren Wert beweisen. Zur Feier von Sibelius' 70. Geburtstag leitete Ebbe Hamerik ein nordisches Konzert mit Werken des Meisters und einer eigenen Komposition, einer charakteristischen, aber auch etwas gewollt wirkenden Variationenfolge. Im guten Sinne modern „Primavera" von Knudage Riisager.

Dieses Konzert wie vieles andere Gute lag leider wieder in später Nachtstunde, auch Bachs Goldberg-Variationen in Ramins meisterhafter Wiedergabe.

Schließlich noch einiges Erfreuliche aus dem Gebiet der Hausmusik: An Alexander von Fielitz' liebenswürdige und in ihren besten Stücken auch heute noch haltbare Kunst erinnerte eine Sendung, Hermann Zanke blies Flötenmusik fürs Haus, Julius Weismann warb für seine sich in romantischen Bahnen bewegende Klavierkunst und in Walter Niemanns „Hebbel-Suite", die der Komponist selbst spielte, sind vor allem die beiden letzten Sätze wahre Perlen feinster, innerlichster Klavierlyrik. Dr. Horst Büttner.

REICHSSENDER MÜNCHEN. Beharrlichkeit führt zum Ziel und so sind wir unbescheiden genug, ein Gutteil des zu kündenden Erfolges für unsere diesbezügliche Tätigkeit in Anspruch zu nehmen. Worum wir seit mehr als Jahresfrist mit allen möglichen Engelszungen predigten, trat als Tatsache am 6. Januar in Erscheinung: Die Neuregelung der Sendezeiten! Vorläufig zwar nur der nachmittäglichen und frühabends Sendungen. Immerhin ist das schon bedeutsamer Fortschritt. Als am wichtigsten bewerten wir die Späterlegung des Vesperkonzertes von 17 auf 18 Uhr. Dadurch wird von nun ab jedem Angestellten und Arbeiter, der frühabends von Dienst und Werk heimkommt, ermöglicht, die größere Hälfte des entspannenden Vesperkonzertes mitzunehmen. Im Verfolge dieser Regelung ist die nachmittägliche Konzertstunde von 16.10 auf 16.50 Uhr verlegt worden, wurde zugleich von bisher 30 auf nunmehr 40 bis 50 Minuten ausgedehnt. Damit ergeben sich die Möglichkeiten, in diese Konzertstunde nicht nur von Zeit zu Zeit ein größeres Kammermusikwerk, gar eine interessante Orchestersendung (Aufnahme!) einzubauen, sondern man wird sich vielleicht doch überzeugen lassen, daß man sehr wohl einen Teil der, ansonsten um 23 Uhr meist verpuffenden „Musik der Zeit" in den Nachmittag hereinnehmen kann, ohne nörgelnde Interessenlosigkeit der betreffenden Hörerschicht befürchten zu müssen.

Denn nachdem nun einmal der Anfang zu einer programmatisch wichtigen Neuordnung gemacht worden ist, wird man mit der Zeit auch an eine Überprüfung der Abendsendungen herangehen müssen. Wir hoffen hiebei nicht nur auf Beseitigung der unmöglichen 23 Uhr für heutige Musik, sondern weit darüber hinaus auf werbende Nutzung für all die Funkhörer, deren Zufriedenstellen mit eine der Voraussetzungen unserer Funkhäuser ist. Die hoffentlich guten Erfahrungen, die man mit den neuen Sendezeiten machen wird, dürften geeignet sein, hehren Mutes auf dem nun eingeschlagenen Wege weiterzumarschieren. Zum Nutzen des Hörers, damit zum Nutzen des Staates.

Kurzer Weihnachtsrückblick: Das An-

gebot an diesbezüglicher Festmusik ist zurückgegangen. Und zwar von 55 Sendungen im Vorjahre auf deren 48 heuer. Die Qualität in „Werk und Wiedergabe" trefflich. Wertvolle Neuerung hiebei war, daß neuzeitlich Schaffen betont herangezogen wurde. 23 Tonsetzer unserer Generation waren mitbeteiligt. Bravo! In etwas losem Zusammenhang damit sei darauf hingewiesen, daß sich in der Programmgestaltung auch anderweitige, allerdings nicht so liebsame Häufung bemerkbar machte. Vom Funkstandpunkt aus glauben wir nicht an die werbende Kraft des „Zuviel", sondern zuvorderst an Farbigkeit, an Abwechslung. Zuviel aber ist, wenn eine Bauernfunkwoche veranstaltet wird, in der aber auch alles sich nach dem Blickpunkt der ländlichen Bevölkerung zu richten hat. Zuviel ist auch, wenn unsere sehr verehrten Nebensender Augsburg und Nürnberg in einer Woche mit je 14 Sendungen uns beglücken. Man darf schließlich nicht ganz außer acht lassen, daß unser Reichssender der „Sender der Hauptstadt der Bewegung" ist, daß diese ehrende Tatsache in erster Linie Münchens Leistung verpflichtet. Dazu wollen unsere lieben Nachbarn einsehen, daß dieses Zuviel die Gefahr nahebringt, mit der Zeit doch vom künstlerischen Kapital zehren zu müssen.

An Opern kamen Bittners „Musikant" in der behutsamen Bearbeitung Müller-Ahrembergs (bemerkenswert, daß Bittner hier an illustrierender Situationsmusik das Primat vor dem „Rosenkavalier" hat!) und als Übertragung von der Münchner Staatsoper die „Meistersinger von Nürnberg" unter der phantastisch hinreißenden Leitung Wilhelm Furtwänglers. Hiezu die Funkkuriosa: Primo fühlte sich kein einziger deutscher Sender bemüßigt, diese Standardgabe mitzuübernehmen; sekundo leistete sich der Leipziger Sender das Stücklein, kaum daß die Münchner Sendung zu Ende, um 23 Uhr für seinen Bezirk den dritten Meistersingerakt als wahrscheinlich eigene Schallplattenaufnahme zu bringen!! Wozu also in bequeme Ferne schweifen? In den Orchesterkonzerten eine Auslese glänzender Solisten: Poldi Mildner, die Geigerin Karin Rossander, Li Stadelmann (Cembalokonzert von Fortner) und Franz Ortner, der die gehäuften Schwierigkeiten des Kontrabaßkonzertes von Dragonetti überragend meisterte. Dazu durchwegs sehr gehaltvolle Programme. Auch viel Schönes in den kleineren Konzertstunden, vor allem an vorbachischer Musik. Das Fiedeltrio in eigenartig herbem Klangzauber; Karl Schleifer brachte Kammermusik von Purcell und Buxtehude; Anna Speckner spielte altenglische Tänze auf dem Cembalo. Dann die humorvollen Wiener Komödienlieder. Die Ausbeute an schöpferischem Nachwuchs des Heute litt darunter, daß die obwohl prächtig klingenden Arbeiten Kötschaus, Brehmes, Maierhofers ihr Material getreu aus der Notenküche des 18. Jahrhunderts bezogen, also wenig Eigenbau. Wirkliche Persönlichkeit zeigte sich in den Streichquartetten von Heinz Pauels und Reinhold Schwarz. Walter Niemann spielte unter dem Motto „Aus dem deutschen Norden". Wie gehaltvoll die Pavane zum Gedächtnis der Eltern. Interessant ist der Weg, den Niemann vom Frühwerk der Hebbel-Suite über die Volksliedvariationen Werk 42 bis zur Meisterschaft seines, ihm eigenen Klavierstiles durchmaß.

Man greife zu: Kontrabassist Ortner; Fiedeltrio, Anna Speckner; Streichquartett von Pauels. Anspruchslosere Kost: Oboendivertimento Joachim Kötschaus.

von Bartels.

KLEINE MITTEILUNGEN

AMTLICHE VERFÜGUNGEN

Auf Grund einer an die einzelnen Kammern ergangenen Anweisung des Präsidenten der Reichskulturkammer gab Prof. Dr. Peter Raabe auch die Auflösung des Verwaltungsbeirates der Reichsmusikkammer bekannt, der durch die Berufung des Reichskultursenats überflüssig geworden ist, und dankte den Mitgliedern für ihre Mitarbeit. — Der Präsident der Reichskulturkammer verbot ferner als unter Umständen irreführend und heute selbstverständlich den Zusatz „Mitglied der Reichskulturkammer, bzw. Reichsmusikkammer" zu einer Berufsbezeichnung bei öffentlichen Ankündigungen, auf Firmenschildern usw.

Der Präsident der Reichsmusikkammer Prof. Dr. Peter Raabe, hat verfügt, daß zur Steigerung der künstlerischen Leistungsfähigkeit und Behebung der Not freistehender Konzertorchester und erwerbsloser Berufsmusiker den Angehörigen von Rundfunkorchestern jede über reine Werbeveranstaltungen des Rundfunks hinausgehende Konzerttätigkeit außerhalb des Rundfunks untersagt ist. Ausnahmen sind nur gestattet in Fällen, wo durch eine solche Tätigkeit außerhalb des Rundfunks keine Schädigung der freistehenden Konzertorchester und der erwerbslosen Berufsmusiker eintritt. Eine solche Genehmigung kann allein durch den zuständigen Landesleiter der RMK erteilt werden. Zuwiderhandelnde können aus der RMK ausgeschlossen werden, womit sie die Möglichkeit zur weiteren Berufsausübung verlieren.

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Der Gau Kurmark des deutschen Sängerbundes hielt seinen 10. Sängertag in der neuen Philharmonie zu Berlin ab.

Die Stadt Detmold bereitet für die Woche vom 2. bis 7. Juni eine Richard Wagner-Festwoche vor, in deren Mittelpunkt eine Aufführung des „Ring des Nibelungen" stehen wird. Besondere Feierstunden gelten Siegfried Wagner und H. St. Chamberlain.

Ein holländisches Musikfest wird für den Mai ds. Js. in Wiesbaden unter Leitung von Carl Schuricht vorbereitet.

Die nordische Gesellschaft Köln veranstaltete gemeinsam mit der NS-Kulturgemeinde und dem finnischen Konsulat eine Jean Sibelius-Feier anläßlich des 70. Geburtstages des Komponisten. Die finnische Altistin Antoinetta Toini sang Lieder und die Ballade „Des Fährmanns Bräute", das Bonner Kammerorchester der NS-Kulturgemeinde (Ernst Schrader) spielte seine „Romanze und Canzonetta" für Streichorchester und die Suite „Rakastava" für Streichorchester und Pauken. Die Gedenkrede hielt Prof. Dr. Hermann Unger-Köln.

Das für Mai in Aussicht genommene 22. Schlesische Musikfest mußte auf den Herbst, voraussichtlich Ende September, verlegt werden, weil es Wilhelm Furtwängler wegen alter Verpflichtungen im Auslande und wegen der Vorbereitungen für die Bayreuther Festspiele nicht möglich ist, im Frühjahr nach Görlitz zu kommen. Für den Herbst hat er seine Mitwirkung in Aussicht gestellt.

Neben den in Stockholm und Barcelona vorgesehenen internationalen Musikfesten wird auch in Baden-Baden ein internationales zeitgenössisches Musikfest veranstaltet werden und zwar in der Zeit vom 3.—6. April. Die Leitung liegt in den Händen von GMD Herbert Albert. Sämtliche zur Aufführung kommenden Werke sind Uraufführungen und werden teilweise von den Komponisten persönlich dirigiert. Von jungen deutschen Komponisten erscheinen: Wilhelm Maler, Köln, mit einem Violinkonzert, Wolfgang Fortner, Heidelberg, mit einem Konzert für Cembalo und Orchester, Gerhard Frommel, Heidelberg, mit einer Suite für kleines Orchester, Karl Höller, München, mit der sinfonischen Fantasie über ein Thema von Frescobaldi, Carl Orff, München, mit Kammermusik, Werner Egk, München, mit einem Violinkonzert, Ernst Pepping, Berlin, mit Kammermusik. Aus dem Ausland werden vertreten sein: Dänemark durch Knudage Riisager, Kopenhagen, mit einem Konzert für fünf Violinen und Klavier, Schweden durch Lars Erik Larsson mit einer Konzertouvertüre, die Schweiz durch Conrad Beck, Basel, mit einer Serenade für Flöte, Klarinette und Streichorchester, und Albert Möschinger, Bern, mit einem Klavierquintett, Frankreich durch Jean Françaix, Paris, mit einem Concertino für Klavier und Orchester, Italien durch Francesco Malipiero mit einer neuen Sinfonie für großes Orchester, Jugoslawien durch Josip Slavenski, Belgrad, mit einem Rondo für großes Orchester und Griechenland durch P. Petridis mit einer Suite für großes Orchester.

Königsberg plant vom 24. bis 30. April ein Mozartfest, das im Rahmen der Königsberger Künstlerkonzerte durchgeführt wird. Vorgesehen sind insgesamt vier Konzerte, für die Edwin Fischer mit seinem Kammerorchester, erste Berliner Bläser, die Sopranistin Ursula von Diemen und die Pianisten Konrad Hansen und Ferry Gebhard verpflichtet wurden.

Das Leipziger städtische Kulturamt und die NS-Kulturgemeinde veranstalten gemeinsam im Herbst dieses Jahres eine umfangreiche Kulturwoche, die in erster Linie Leipzigs Bedeutung als Musikstadt unterstreichen soll. Auf dem Programm stehen u. a. Opernaufführungen im umgebauten Neuen Theater, die Konzerte des von der Leipziger Bruckner-Gemeinde abgehaltenen Brucknerfestes (Gesamtleitung: Prof. Ludwig) und eine Ausstellung im Grassimuseum, in der die Entwicklung des Musiklebens in Leipzig von Bachs Schaffenszeit bis zur Gegenwart dargestellt wird.

Die Berliner Kunstwochen, die mit dem 4. Mai beginnen, zerfallen in 2 große Abteilungen. Die erste Hälfte wird von Anfang Mai bis Mitte Juni, die zweite von Mitte Juli bis Mitte August stattfinden. Den feierlichen Auftakt bildet die Verleihung des Musikpreises der Reichshauptstadt. Eine Mozart-Woche (3.—10. Mai) und ein deutsches Beethoven-Fest sind für den ersten Teil vorgesehen, bei dem u. a. Elly Ney mit ihrem Trio, Edwin Fischer mit seinem Kammerorchester, das Strub-Quartett und Hans von Benda mit seinem Kammerorchester mitwirken. Für das Beethoven-Fest sind ferner ein Konzert der Philharmoniker unter Furtwängler und weitere Konzerte unter Hermann Abendroth und Carl Schuricht vorgesehen. Auch das Hamburgische Staatsorchester unter Eugen Jochum, sowie der Kittelsche, der Staats- und Domchor sind beteiligt. Die Staatsoper verspricht eine festliche Aufführung von „Fidelio". Den Abschluß bildet eine feierliche Gedenkstunde, bei der Prof. Dr. Peter Raabe sprechen wird.

Die Leipziger Bruckner-Gemeinschaft will aus Anlaß des 40. Todestages des Meisters am 11. Oktober ein Musikfest veranstalten. Die Leitung des Leipziger Anton-Bruckner-Festes wird in den Händen von Prof. Max Ludwig, des Vorsitzenden der Gemeinschaft, liegen.

Die Festspiele der Bayerischen Staatstheater im Sommer 1936 beginnen am 2. Juli und endigen am 30. August. Der Festspielplan der Staatsoper enthält folgende Werke: Richard Wagner (Aufführungsort: Prinzregententheater) „Die Meistersinger von Nürnberg" 22., 31. Juli, 5., 15., 23., 30. August; „Der fliegende Holländer" 24. Juli, 17. August; „Tristan und Isolde" 26. Juli, 12., 28. August; „Tannhäuser" 28. Juli, 8., 26. August; „Rienzi" 2., 20. August. W. A. Mozart (Aufführungsort: Residenztheater) „Figaros Hochzeit" 23. Juli, 3., 18., 29. Aug.; „Die Zauberflöte" 25. Juli, 1., 21. August; „Don Giovanni" 29. Juli, 13., 27. August; „Die Gärtnerin aus Liebe" 30. Juli; „Titus" 6. August; „Cosi fan tutte" 16. August; „Idomeneo" 19. August; „Die Entführung aus d. Serail" 24. August. G. F. Händel (Residenztheater) „Xerxes" 9. August. Ch. W. Gluck (Nationaltheater) „Alceste" 11. August.

Die „Internationale Gesellschaft für Erneuerung der katholischen Kirchenmusik" wird im kommenden Herbst in Frankfurt a. M. ihre dritte „Internationale Woche für geistliche Musik" veranstalten.

Der Gau Westmark im Deutschen Sängerbund, zu dem die Pfalz, das frühere Saargebiet sowie Trier gehören, plant für das nächste Jahr ein großes Sängerfest in Saarbrücken. Man rechnet mit etwa 40 000 Teilnehmern.

Der Schöpfer der erfolgreichen zeitgenössischen Oper „Die Zaubergeige", Werner Egk, den der Führer mit der Schaffung der Orchestermusik für das Festspiel zur Olympiade betraut hatte, hat die Komposition bereits vollendet. Da man bei der Aufführung des Festspiels im Stadion kein Orchester spielen lassen kann, wird die Musik von Schallplatten mit Riesenlautsprechern über das große Gelände übertragen. Die Schallplattenaufnahme mit den Berliner Philharmonikern unter Leitung des Komponisten ist ebenfalls beendet. Die Komposition gliedert sich in eine Einleitungsmusik, die nicht von Schallplatten, sondern von zwei Bläserchören mit je 150 Bläsern dargebracht wird, eine Aufzugsmusik und drei große Tänze, die von Harald Kreuzberg und seiner achtzig Tänzer umfassenden Gruppe, Mary Wigman mit ebenfalls achtzig Tänzerinnen und Gret Palucca als Solotänzerin getanzt werden. An dem Festspiel, das den Titel „Sieg der Jugend" führt, wirken 10 000 Personen mit.

Auf dem Programm der nächstjährigen Salzburger Festspiele stehen neben einer Reihe von Konzertaufführungen Beethovens „Fidelio", Wagners „Meistersinger" und Verdis „Falstaff". Arturo Toscanini wird zwölf Opernvorstellungen im Rahmen der Festspiele dirigieren.

Das Programm für die Pariser Festwochen 1936, die in die Zeit vom 28. April bis Mitte Juli fallen, bringt an wichtigen künstlerischen Veranstaltungen ein dreitägiges Wagner-Festspiel in der Großen Oper, ein Mysterienspiel vor Notre-Dame und Molière-Festspiele im Ehrenhof des Louvre.

Übersicht über die bisher feststehenden Musikfeste 1936:

22.—28. Febr.: Internat. Musikfest in Stockholm;
13.—16. März: Mozartfest in Flensburg;
März: Eisenacher Musikwoche;
3.—6. April: Internat. Musikfest in Baden-Baden;
20.—26. April: Internat. Musikfest in Barcelona;
24.—30. April: Mozartfest in Königsberg;
28. April bis Mitte Juli: Pariser Festwochen;
Mai: Maifestspiele des Stadttheaters Stettin;
Mai: Holländisches Musikfest in Wiesbaden;
4. Mai bis Mitte Juni: Berliner Kunstwochen;
10.—17. Mai: Reichstheater-Festwoche in München;
17.—24. Mai: Beethoven-Fest in Bonn;
2.—7. Juni: Rich. Wagner-Festwoche in Detmold;
20.—23. Juni: Internat. Bruckner-Fest in Zürich;
Juni: Tonkünstlerfest des ADMV in Weimar;
Juni: Robert Schumann-Fest in Zwickau;
Juni: XV. Mozartfest in Würzburg;
Juni: Historische Schloßkonzerte in Bruchsal;
2. Juli bis 30. Aug.: Festspiele der bayer. Staatstheater München;
19.—30. Juli: Bayreuther Bühnen-Festspiele 1936, 1. Teil;
Juli: Richard Wagner-Festspiele in Zoppot;
Juli: Richard Wagner-Konzerte in Neuschwanstein;
Mitte Juli bis Mitte August: Berliner Kunstwochen;
Juli/August: Salzburger Festspiele
18.—31. August: Bayreuther Bühnen-Festspiele 1936, 2. Teil;
1.—7. Sept.: Festwoche der „Gesellschaft der E. T. A. Hoffmann-Freunde" in Bamberg;
September: Internation. Woche für geistliche Musik in Frankfurt a. M.;
Ende Sept.: 22. Schlesisches Musikfest in Görlitz;
11. Oktober: Bruckner-Fest in Leipzig;

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Der seit 50 Jahren bestehende Konzertverein in Demmin i. P. hat sich aufgelöst.

Die Robert-Schumann-Gesellschaft in Zwickau hat ein neues Werbeblatt herausgegeben, das Schumannfreunde zur Anwerbung neuer Mitglieder aus Zwickau beziehen wollen.

Aus Anlaß des 80. Geburtstages des bekannten norwegischen Komponisten Christian Sinding veranstaltete die Nordische Gesellschaft im Carl Schurz-Haus in Berlin eine Feierstunde, in der der Leiter der Abteilung Nord im Außenpolitischen Amt der NSDAP, Thilo von Trotha, einen Vortrag über „Christian Sinding und die norwegische Kunst" hielt.

Unter dem Namen „Pan-Musica" hat sich in Wien eine österreichische Gesellschaft zur

Unterhaltung internationaler Beziehungen auf dem Gebiete der Musik gebildet, die unter der Präsidentschaft der Fürstin Starhemberg, der Mutter des Vizekanzlers, steht. Die Gesellschaft, deren Vorstand bedeutende Vertreter des Musiklebens in Österreich angehören, will vor allem den noch ungenügend bekannten schaffenden und ausübenden österreichischen Künstlern ihre Aufgabe erleichtern und jungen Talenten trotz der Ungunst der Zeiten Gelegenheit zur Entfaltung geben.

Kürzlich fand in Hagen die 35. Verbandstagung des Landesverbandes der evangelischen Kirchenmusiker statt. Infolge des Rücktritts des über 30 Jahre als Verbandsleiter tätigen Kirchenmusikdirektors Beckmann wird eine Trennung des durch Organisationspflicht nun zu groß werdenden Gebietes Rheinland - Westfalen notwendig. Zum Landesobmann für das Rheinland und das Saargebiet wurde der Düsseldorfer Stadtorganist Kurt Beer und für Westfalen der KMD Gedike (Recklinghausen) durch die Reichsleitung ernannt. In der Hauptversammlung wurde betont, daß diese äußere Trennung an der regen Zusammenarbeit nichts ändern wird. Der scheidende Verbandsführer, KMD Beckmann, wurde zum Ehrenmitglied ernannt.

Auf einer Sitzung der polnischen Industriellen von Musikinstrumenten ist ein Verband der polnischen Musikindustrie für das gesamte Staatsgebiet gegründet worden. Der Verband selbst und die von ihm ausgearbeiteten Statuten sind vom Minister für Industrie und Handel genehmigt worden. Der neue Verband hat seinen Sitz in Warschau.

Der Chorgau Berlin-Kurmark wählte als Gemeinschaftschöre aus: Hermann Grabners „Jubilate" und „Opfer", Walter Reins „Erde" und Hermann Simons „Das Letzte".

Der Madrigal- und Oratorienchor Bünde i. W. beging unter Leitung seines Gründers, Chorleiter Artur Schaller, sein zehnjähriges Bestehen.

Die „Stagma", die staatlich genehmigte Gesellschaft zum Schutze musikalischer Urheberrechte, bereitet für das Jahr 1936 einen internationalen Kongreß für musikalisches Urheberrecht vor, der voraussichtlich in Berlin und München abgehalten werden wird.

HOCHSCHULEN, KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Mit Genehmigung des Oberbürgermeisters soll zur Förderung der Musikpflege in Zwickau ein Collegium musicum, wie es besonders in Universitätsstädten besteht, errichtet werden. Die Leitung des Collegium musicum wird dem städtischen MD Kurt Barth übertragen werden.

Mit einer würdigen Feierlichkeit wurde eine neue Pflegestätte der Kunst, das Johannes Pionczyksche Konservatorium für Musik in Hindenburg eröffnet. 18 anerkannte Musikpädagogen unterrichten an dieser Anstalt; so ist der bekannte schlesische Komponist Gerhard Strecke-Breslau Leiter der Kirchenmusikschule und Prof. Bronislaw von Pozniak Leiter der Klavier-Meisterklasse des Instituts. Zu der Eröffnungsfeier war als Vertreter der RMK der Landesleiter Schlesien, Alfred Stoeckel erschienen, die Stadt vertrat Bürgermeister Paschke.

Die Hochschule für Musik, Charlottenburg, brachte als Weihnachtsfeier unter Leitung von Prof. Stein die Historia von Heinrich Schütz zur Aufführung.

Die Staatliche Hochschule für Musikerziehung und Kirchenmusik Berlin veranstaltete vom 19. bis 26. Januar eine Musikwoche, in deren Rahmen Aufführungen alter Meister, sowie neuerer Werke der Haus- und Kammermusik, insonderheit aus dem Lehrerkreis veranstaltet wurden. So hörte man Chöre von J. S. Bach und Heinrich Spitta unter Leitung von Prof. Dr. Bieder, „Bachs musikalisches Opfer" unter Leitung von Prof. Diener vom Collegium musicum ausgeführt, die Uraufführung von Kurt Brüggemanns „Fischer un syne Fru" (Einstudierung Prof. Martens, Leitung der Komponist), Bachs „Kaffee-Kantate" und Mozarts „Bastian und Bastienne" unter Leitung von Dr. Werner, Eugen Bieders „Feierliche Musik", Walter Reins „Sonate I/II", Karl Schuberts „Kammermusik in einem Satz auf ein schlesisches Volkslied" und Hans Chemin-Petit's „Von der Eitelkeit der Welt".

Die Orchesterschule am Lübecker Konservatorium veranstaltet unter Leitung von Dr. Wilhelm Haas eine Reihe Schülerkonzerte, die in den planmäßigen Unterricht aller Volksschulen einbezogen sind. Die ungezwungene Verbindung von gemeinsamem Singen, Orchestervorträgen und Erläuterungen erreicht gleichsam spielend den Zweck: die Jugend künstlerisch anzuregen und in Konzertmusik einzuführen.

Das Collegium musicum der Universität Freiburg i. d. Schweiz veranstaltete unter Leitung von Prof. K. G. Fellerer seine 25. öffentliche Aufführung.

Die Städtische Hochschule für Musik in Mannheim bringt demnächst R. da Capuas „Die chinesischen Mädchen" in der Bearbeitung von Roderich von Mojsisovics heraus.

Die Stadt Berlin übernimmt das Sternsche Konservatorium, das vor dem Niedergang stand, in städtischem Besitz. Die künstlerische Leitung verbleibt weiterhin bei Prof. Bruno Kittel.

Die Opernschule des vor einem Jahr in Düsseldorf gegründeten Konservatoriums nimmt nunmehr auch vollständige Aufführungen von Opernszenen mit Kostüm und Orchester in ihren Lehrplan auf.

Die Staatliche akademische Hochschule für Musik zu Charlottenburg beging die Reichsgründung am 30. Januar mit einer würdigen Feier, bei der, nach der einleitenden Jubel-Ouverture von Carl Maria von Weber, Direktor Prof. Dr. Fritz Stein die Begrüßungsworte sprach und stellvertr. Direktor Prof. Dr. Franz Rühlmann — als gleichzeitigen Auftakt zum Weber-Gedenkjahr 1936 — die Festrede „Carl Maria von Weber, ein Kämpfer für Kunst und deutschen Geist", hielt. Den Beschluß bildete die ebenfalls durch das Konzertorchester der Hochschule aufgeführte „Vaterländische Ouverture" von Max Reger.

Das Erfurter Konservatorium gedachte des Todestages von Richard Wetz mit einer musikalischen Feier, bei der Edith Minzloff einige seiner Lieder sang und das Klinge-Quartett das „Streichquartett op. 43" spielte. Auch die Staatliche Hochschule für Musik in Weimar veranstaltete eine würdige Gedächtnisfeier, bei der des Meisters „Hymne an die Nacht" und „Menschenbeifall" von Johann Schulz-Birch gesungen wurden. Prof. Dr. Felix Oberborbeck gedachte in einem Nachruf des Komponisten und Lehrers Richard Wetz in tiefempfundenen Worten.

KIRCHE UND SCHULE

Die Verfassung der Deutschen Evangelischen Kirche sieht die Einrichtung beratender Kammern vor, die der Zusammenfassung und einheitlichen Ausrichtung der freien kirchlichen Arbeiten zu schöpferischem Wirken dienen und weiterhin der Kirchenleitung mit Gutachten behilflich sein sollen. Unter den geplanten 8 Kammern beabsichtigt der Reichskirchenausschuß auch eine Kammer für Kirchenmusik.

In Großschönau i. Sa. kam unter Leitung Kantor Richard Schiffners der „Messias" von Händel zu einer von der ganzen Presse gerühmten Aufführung, bei der u. a. das verstärkte Kammerorchester Dresdner Künstlerinnen mitwirkte.

Der Weihnachtslieder-Abend des Königsberger Bach-Vereins unter Traugott Fedtke in der Neuroßgärter Kirche in Königsberg i. Pr. brachte die dortige Erstaufführung der Motette „Mache dich auf, werde licht" aus der Kleinen geistlichen Chormusik op. 25 von Kurt Thomas.

Eine nachahmenswerte Neuerung beim evangel. Gottesdienst hat in Berlin-Wilmersdorf Pfarrer Peters eingeführt. Um die Gemeinde mehr und mehr zum tieferen Verständnis für Bach zu führen, wird in den von diesem Pfarrer gehaltenen Gottesdiensten niemals eine freie Orgelphantasie des Organisten geboten, sondern stets wenigstens eins der Bachschen Choralvorspiele, auf das Pfarrer Peters dann bei der sogen. „Abkündigung" am Schluß der Predigt von der Kanzel herab die Gemeinde kurz erklärend hinweist. Dieser hochmusikalische Geistliche hat ferner die üblichen Gemeindeabende in seinem Bezirk zu reinen Kammermusik-Abenden ausgestaltet, an denen sein vorzügliches Trio: M. L. König-v. Kleist (Violine), H. Bemmer (Cello) und Pfarrer Peters (Klavier) selten gehörte Musik zum Vortrag bringt. Eine bevorzugte Stellung nehmen dabei die Werke von Joachim Raff ein, dessen d-moll-Trio op. 102 letzthin wieder einen sehr starken Eindruck bei der erfreulich zahlreichen Hörerschaft hinterließ. A. Ch. W.

Der verdienstvolle Organist an St. Reinoldi G. Bunk in Dortmund machte die Hörerschaft seiner regelmäßigen Orgelfeierstunden auch neuerdings u. a. mit zahlreichen zeitgenössischen Werken bekannt. So hörte man J. N. Davids „Kleine Partita für 2 Weihnachtslieder", Camillo Carlsens „Gebet aus der Sinfonischen Suite op. 28", Kurt Emmerichs „Zwei Orgelchoräle", Paul Geilsdorfs „Passacaglia c-moll op. 36", Gust. Häggs „Festhymne F-dur op. 22 W. 4", Karl Hasses „Fantasie und Fuge F-dur op. 6 Nr. 2", Hans Humperts „Präludium, Canzone und Fuge über den Choral, Der Tag der ist so freudenreich", Franz Mayerhoffs „Intermezzo und Fuge f-moll, F-dur op. 46", Leopold van der Pals „Stimmungen op 15", N. O. Raasteds „Orgelsonate c-moll op. 16", Hermann Ungers „Präludium cis-moll, op. 62". Im Rahmen einer Vorspielstunde der Studierenden der Orgelausbildungsklasse Bunk kam Gerard Bunks „Passacaglia a-moll op. 40" zum Vortrag.

Die „Wanderkantorei Münch" veranstaltete unter ihrem Leiter Organist Reinhold Münch-Arolsen Ende des vergangenen Jahres geistliche Abendmusiken in 12 Städten Hessens, des Dillkreises und des Siegerlandes mit großem Erfolg. Das Programm enthielt Werke von Schütz, Telemann, Buxtehude, Händel und Bach.

Paul Krauses „Choralstudien op. 12" kamen in der St. Petri-Paulikirche zu Eisleben, in der St. Maria Magdalenakirche in Breslau und in St. Stephens-Church zu St. Leonards zur Aufführung. Seine 3 Tonstücke op. 18 erklangen im Salzburger Dom durch Domorgan. J. Meßner.

Organist Paul Bauer-Eisenberg/Thür. gedachte in der letzten geistlichen Abendmusik des vergangenen Jahres der großen Jahresfeiern durch die Aufführung von Werken von Heinrich Schütz und J. S. Bach.

In der Christvesper des St. Johannes-Organisten Carl Hoffmann in Lüneburg erklang erstmals auf der berühmten Bachorgel Hans F. Schaubs neues Choralvorspiel „Vom Himmel hoch".

Organist Hermann Zybill am Dom zu Zwikkau widmete sein letztes Orgelkonzert ausschließlich zeitgenössischer Orgelmusik: Max Martin Stein: „Toccata und Fuge d-moll, op. 1", Hugo Distler: Orgelpartita „Nun komm, der Heiden Heiland", op. 8I, Gottfried Müller: Orgel-

choräle aus op. 3“, Ernst Pepping: Choralpartita „Wer nur den lieben Gott läßt walten“, Karl Marx: Variationen für die Orgel, op. 20.

Organist Herbert Haag-Heidelberg spielte in den Monaten Oktober bis Dezember 1935 in der Lutherkirche zu Kaiserslautern, in der Ludwigskirche zu Freiburg i. Breisgau (mit dem Thomaner-Chor), in einem Symphonieorchester des Pfalz-Orchesters in Ludwigshafen, in einer Heinrich Schütz-Feier des Vereins für klassische Kirchenmusik Ludwigshafen, in einer Adventsmusik in der Johanneskirche zu Neuenheim.

Domorganist Prof. Fritz Heitmann brachte am 24. Januar, dem Geburtstag Friedrichs des Großen, in der wöchentlichen Freitags-Vesper im Dom das sechsstimmige Ricercar, das Trio für Flöte, Violine und Continuo und die Fuge canonica aus dem „Musikalischen Opfer“ Joh. Seb. Bachs zur Aufführung.

Die Abteilung für Evangelische Kirchenmusik an der Württembergischen Hochschule für Musik zu Stuttgart, die unter Leitung von Prof. Dr. Hermann Keller steht, beginnt am 1. April einen zweijährigen Kurs für hauptamtliche Organisten und Chorleiter, für den die Aufnahmeprüfung am 30. März stattfindet. Nähere Auskunft erteilt das Sekretariat.

Kantor Paul Bräutigam von der Johannis-Kirche in Crimmitschau, von dessen eifriger Pflege der Kirchenmusik wir unseren Lesern bereits wiederholt berichten konnten, feierte im Dezember 1935 sein 25jähriges Kantoren-Jubiläum.

Kantor Johannes-Ernst Köhler brachte in der Kirche zu Rudersdorf Werke von Joh. Seb. Bach, J. Pachelbel und G. F. Händel zur Aufführung.

Hermann Wagners Präludium und Fugato für Orgelpositiv kam durch Prof. Karl Hoyer in der Nicolai-Kirche zu Leipzig zur Uraufführung.

Hans Fährmanns wurde gelegentlich seines 75. Geburtstages mehrerenorts gedacht. So führte Organist Raschke-Heinichen seine zwei symphonischen Konzerte für Orgel und Orchester auf, in der Dresdener Dreikönigs-Kirche sangen seine Schüler Chöre und Lieder und brachten seine beiden großen symphonischen Orgelkonzerte zur Aufführung. Am 15. Dezember spielte Studienrat Rost-Oschatz eine Anzahl von Orgelwerken am Rundfunk. Das Dresdener Konservatorium gedachte des Festtages seines Lehrers durch ein Sonderkonzert mit Kammermusik. Als Abschluß der Ehrungen hörte man in der Johannis-Kirche zu Dresden u. a. die Uraufführung seines 23. Psalmes für 5stimmigen Chor und Orchester, ferner als Erstaufführung für Dresden sein Weihnachtsoratorium „Auf Bethlehems Fluren“.

PERSÖNLICHES

Der Präsident der Reichsmusikkammer Prof. Dr. Peter Raabe besuchte die kürzlich in Köln stattgehabte Gau-Kulturwoche und sprach auf der dortigen Tagung der Reichsmusikkammer. Vor einigen Tagen leitete der Präsident ein Konzert des Grenzlandorchesters Flensburg.

Als Nachfolger Prof. Dr. Karl Hasses wurde nunmehr Stadtpfarrer Kiefner aus Blaubeuern unter Verleihung der Amtsbezeichnung eines Kirchenmusikdirektors als Musikdirektor an das Tübinger Stift berufen.

Organist Otto Weu von St. Ulrich-Halle/S., der sich auch als Kreischorleiter verdienstvoll betätigt hat, ist einem Ruf nach Stralsund gefolgt. Er wird dort außer seinem Organistenamt auch die Leitung von Sinfoniekonzerten übernehmen.

Frieda Holst vom Stadttheater Münster wurde für 1936 bis 1938 als Ballettmeisterin an die Duisburger Oper verpflichtet.

Prof. Dr. Hermann Keller hat infolge starker Inanspruchnahme durch die Leitung der kirchenmusikalischen Abteilung an der Musikhochschule seinen Lehrauftrag an der Stuttgarter Technischen Hochschule niedergelegt.

Am Neujahrstage verabschiedete sich der Organist und Glockenist der Berliner Parochialkirche, Hans Siepert, der in den Ruhestand tritt, in einer mittäglichen Turmmusik. Der langjährige Meister des alten, um 1700 in Amsterdam für den Preußischen Kurfürsten Friedrich III. hergestellten Glockenspiels, das bestimmten Tagesstunden der Berliner Innenstadt ein besonderes Gepräge gibt, spielte an seinem dienstlichen Abschiedstage das Glockenspiel zum eintausendzweihundertachtundfünfzigsten Male. Zunächst die traditionellen Choräle: „Das alte Jahr vergangen ist“, „Nun danket alle Gott“, „Lobe den Herren“ u. a., zum Teil gemeinsam mit einem Bläserkorps, um — gleichfalls von den Bläsern assistiert — mit dem Deutschland- und dem Horst Wessel-Lied seinem Wirken getreu zu schließen. Hat er doch mit dem metallischen Klang seiner siebenunddreißig Glocken manches Kampflied über dieses Stück altes Berlin gesandt, so in jüngster Vergangenheit immer wieder mahnend das Saarlied. Eine ansehnliche Hörerschaft wohnte in der stillen Klosterstraße (nahe übrigens der Wohnung Horst Wessels im Jüdenhof) dem letzten Glockenkonzert Meister Sieperts bei. A. Ch. W.

Der Reichs- und preußische Arbeitsminister hat den Ministerialrat Rüdiger vom Reichspropagandaministerium zum Sondertreuhänder zur Prüfung der Frage der Verlängerung der Tarifordnung für die Mitglieder der Kurkapellen bestellt.

In diesen Tagen wurde dem jetzigen Leiter des städtischen Musikwesens Remscheid und Dirigenten des städtischen Orchesters, Horst Tanu Margraf, seitens der Stadtverwaltung der Titel: Städtischer Musikdirektor verliehen. Gleichzeitig wurde Margraf für die nächsten drei Jahre fest verpflichtet. Durch diese Ernennung wird das Remscheider

Konzertleben wieder unter eine ſtändige Leitung gebracht.

An Stelle des mit Ablauf des Jahres zurückgetretenen Intendanten des Stadttheaters in Freiburg im Breisgau, Kehm, wurde der bisherige Chefdramaturg des Sächſiſchen Staatstheaters in Dresden, Dr. Wolfgang Nufer, als Intendant berufen.

Prof. Teichmüller, der Leiter der Klavierabteilung am Landeskonſervatorium Leipzig, wurde durch den Präſidenten der Staatsakademie für Muſik und darſtellende Kunſt in Wien aufgefordert, der Jury für die internationalen Wettbewerbe für Klavier anläßlich der Wiener Feſtwochen im Juni 1936 unter dem Vorſitz von Prof. Dr. Felix Weingartner beizutreten.

Zum Direktor der Kgl. Oper in Budapeſt wurde der bisherige Oberregiſſeur Ladislaus Markus ernannt.

Als Nachfolger des von ſeinem Lehrauftrag an der Techniſchen Hochſchule in Stuttgart zurückgetretenen Prof. Dr. Hermann Keller iſt Dr. Marc André Souchay in Ausſicht genommen.

Der Leiter des Heſſiſchen Landestheaters Darmſtadt, Generalintendant Everth, wurde vom Reichsſtatthalter in Heſſen auf weitere drei Jahre verpflichtet.

Der Generalintendant der Sächſiſchen Staatstheater, Geheimer Regierungsrat Dr. Adolph, der die Leitung der ſtaatlichen Bühnen erſt ſeit 1933 innehatte, iſt in den Ruheſtand getreten. Mit der kommiſſariſchen Leitung der Staatstheater wurde Miniſterialrat Dr. Gottſchalk beauftragt.

MD Hugo Fliegner, der Gründer und bisherige Leiter des Städtiſchen Orcheſters in Witten (Ruhr) trat am 31. Dezember 1935 in den Ruheſtand. An ſeine Stelle trat KM Fritz Lieſegang.

Albert Weikenmeier von der Deutſchen Oper Breslau wurde als 1. lyriſcher Tenor an die Duisburger Oper verpflichtet.

Geburtstage.

Der langjährige erſte Solobratſchiſt der Berliner Staatskapelle, Kammervirtuoſe Profeſſor Auguſt Gentz, wurde 85 Jahre alt.

Prof. Richard Burmeiſter, einer der letzten überlebenden Liſzt-Schüler, Pianiſt und Pädagoge beging am 7. Dez. 35 in Meran ſeinen 75. Geburtstag.

KM Friedrich Rehbock in Darmſtadt feierte am 8. Januar ſeinen 75. Geburtstag.

MD Otto Seelig, der frühere Direktor des Heidelberger Konſervatoriums der Muſik, feierte am 4. Januar ſeinen 70. Geburtstag.

GMD i. R. Profeſſor Willibald Kaehler wurde am 2. Januar 70 Jahre alt. Er hat die Schweriner Staatsoper 25 Jahre geleitet und als Komponiſt folgende Werke geſchaffen: eine dramatiſche Kantate „Friede", Muſik zu Goethes „Fauſt" und ein ſinfoniſches Vorſpiel zu Kleiſts „Prinzen von Homburg", auch Lieder, Chöre, Klavier- und Geigenkompoſitionen. 1931 trat er in den Ruheſtand.

Der Komponiſt Philipp Rödelberger beging am 12. Dez. 35 ſeinen 70. Geburtstag. Er iſt der Vertoner vieler Balladen, Lieder, Männerchöre und Werke für Streichmuſik. Bekannt wurde er auch durch zwei einaktige Opern ſowie die dreiaktige Oper „Truggold".

Kommerzienrat und Konſul Max Schiedmayer, der Inhaber der weltbekannten Firma Schiedmayer, Pianofortefabrik v. J. und P. Schiedmayer, Stuttgart, beging ſeinen 70. Geburtstag.

Seinen 65. Geburtstag beging am 11. Januar Willy Rott, der Direktor des Rottſchen Konſervatoriums in Berlin-Wilmersdorf und frühere geſchäftsführende Vorſitzende des RDTM.

Obermuſikmeiſter a. D. Adolf Becker, Militärkapellmeiſter des ehem. Kaiſer-Franz-Grenadier-Regiments, wurde 65 Jahre alt.

Der Komponiſt Ermanno Wolf-Ferrari wurde am 12. Januar 60 Jahre alt.

Seinen 60. Geburtstag feierte der Dirigent und Komponiſt Joſef Ruzek.

Reichskapellmeiſter Franz Adam, der Begründer und Leiter des NS-Reichs-Symphonieorcheſters und muſikaliſche Berater des Stellvertreters des Führers feierte am 28. Dez. 1935 ſeinen 50. Geburtstag. Sein vorbildliches Wirken iſt unſeren Leſern aus unſeren wiederholten Veröffentlichungen längſt vertraut.

50 Jahre alt wurde am 31. Dezember 35 GMD Franz von Hößlin, Breslau.

Am 4. Januar feierte die bekannte Geigenmeiſterin und Violinpädagogin Herma Studeny ihren 50. Geburtstag. Gelegentlich ihres tauſendſten Konzertes haben wir bereits im letzten Januarheft ihres Wirkens gedacht, dem noch hinzuzufügen wäre, daß ſie ſich neben ihrer künſtleriſchen und pädagogiſchen Tätigkeit auch als Schriftſtellerin einen Namen gemacht hat. So legte ſie in dem kleinen Bändchen „Das Büchlein vom Geigen" ihre reichen Lebens- und Lehrerfahrungen nieder.

Wilhelm Furtwängler, der deutſche Dirigent von größten Ausmaßen, wurde am 25. Januar 50 Jahre alt (vergleiche unſer Furtwängler-Heft September 1932). Zahlreiche Ehrungen wurden ihm zu dieſem Feſttag zuteil, die von der hohen Wertſchätzung des Künſtlers zeugen.

Dr. Walter Lange, Kuſtos des ſtadtgeſchichtlichen Muſeums zu Leipzig, Wagnerforſcher und Verfaſſer einer Reihe von grundlegenden Arbeiten über Richard Wagner, wurde 50 Jahre alt.

Todesfälle.

† in München im 90. Lebensjahr die Schriftſtellerin Emma Klingenfeld, die durch Überſetzung von Auguſt Ennas Oper „Cleopatra", ſowie der dramatiſchen Werke von Berlioz: „Romeo und Julia" und „Die Trojaner in Karthago" beſonders hervorgetreten iſt.

† der Dresdener Pianiſt und Klavierpädagoge Rudolf Birnſtein.

† KM Karl Grau in Bergedorf im Alter von 81 Jahren.

† im Alter von 60 Jahren nach längerer Krankheit in Stockholm der Heldentenor Modeſt Mencinſki, der jahrelang an den Opern in Köln und Stockholm wirkte.

† im 76. Lebensjahr Max Haſſe, der ſich als Muſikkritiker und vor allem als Biograph von Peter Cornelius einen Namen gemacht hat.

† Hermann Drechſler im Alter von über 75 Jahren an einem Herzleiden in Bremen. Mit Detlev von Liliencron befreundet, hat er eine Reihe ſtimmungsvoller Gedichte desſelben in Muſik geſetzt. Viele Lieder im volkstümlichen Ton nach Texten von Marie von Ebner-Eſchenbach, H. Heine und anderen Dichtern erklangen im Konzertſaal und ſind heimiſch geworden im muſikaliſchen Hauſe. H. Oehlerking.

† am 24. Dez. 1935 der Komponiſt Alban Berg, ein Mann von künſtleriſchem Ernſt und anerkennenswerter Begabung, der ſich aber unter dem Einfluſſe ſeines Lehrers Arnold Schönberg ein theoretiſches Syſtem für ſein Muſikſchaffen zurechtgelegt hatte, als deſſen hauptſächlichſte Frucht die Oper „Wozzeck" gilt, die von den modernen Atonaliſten als das repräſentativſte Bühnenwerk dieſer vergangenen Zeit ausgerufen wurde. Von einer 2. Oper „Lulu" iſt bloß eine Orcheſterſuite in Wien zur erſten Aufführung gekommen.

BÜHNE

Demnächſt wird die Ausſchreibung für eine großzügige Umgeſtaltung des Gleiwitzer Stadttheaters erfolgen. Man rechnet die Koſten dieſer Erweiterungsbauten auf etwa 200 000 Mk. In die Umgeſtaltung ſind die Umbauten der Ränge, die Vergrößerung der Bühne und die Verſchönerung des Theaterraumes mit einbezogen.

Anläßlich des 100jährigen Beſtehens der Wagner-Oper „Das Liebesverbot" wird die Uraufführungsſtadt Magdeburg das Werk Ende März erneut zur Aufführung bringen.

Die Bayeriſche Staatsoper bringt anläßlich des 60. Geburtstages von Ermanno Wolf-Ferrari in der Spielzeit 1936/37 u. a. die Opern „Sly" im Nationaltheater, „Suſannes Geheimnis", „Die vier Grobiane", „Die neugierigen Frauen" im Reſidenztheater zur Aufführung.

„Kinder ſehen Theater" benennt ſich eine Ausſtellung, die die Duisburger Oper veranſtaltet. Alle Schulen waren aufgefordert worden, die Kinder in Schrift und Bild ihre Eindrücke vom Theater niederlegen zu laſſen. Das ſehr umfangreiche Ergebnis iſt nun im Theatervorraum zur Schau geſtellt. Einiges wird außerdem in der Städtiſchen Kunſtſammlung gezeigt.

Das Deutſche Nationaltheater Osnabrück bringt innerhalb eines Zyklus romantiſcher Opern Webers „Freiſchütz", Hans Pfitzners „Das Herz" und „Sturmvögel", eine muſikaliſche Ballade des Norwegers Gerhard Schjelderup.

„Der Herr von gegenüber", Ernſt Schliepes komiſche Oper kam unter KM Hans Lenzer zur wohlgelungenen Darſtellung.

Das Staatstheater Danzig eröffnete nach ſeinem Umbau am 1. Weihnachtsfeiertag unter Leitung von Generalintendant Hermann Merz mit einem feierlichen Staatsakt die Spielzeit. Es wurde Goethes „Fauſt" mit der Muſik von Max v. Schillings aufgeführt, die durch den Rundfunk übertragen wurde.

Ch. W. Glucks „Pilger von Mekka" werden in dieſer Spielzeit in Kiel zur Aufführung kommen.

Der Beſuch der Düſſeldorfer ſtädtiſchen Bühne hat ſich in dieſer Spielzeit bedeutend geſteigert, und zwar durchſchnittlich um ein Drittel gegenüber früheren Jahren, in jüngſter Zeit wurde ſogar die höchſte Ziffer erreicht, die die Bühne ſeit 1931 zu verzeichnen hat. Die Zahl der Dauermieter beträgt 4500, der Mitglieder des Theaterringes der NS-Kulturgemeinde 12 699. Davon entfallen 9408 Beſucher auf den Theaterring der Erwachſenen, 3291 der Jugendgruppe. Daraus geht hervor, daß die Beſtrebungen der Kunſtpolitik des Dritten Reiches auch in Düſſeldorf von Erfolg begleitet ſind.

Heinrich IV., Erbprinzen von Reuß „Wunderblume" wurde von Operndirektor Scheel zur Erſtaufführung an der Duisburger Oper angenommen.

Die Deutſche Muſikbühne ſetzt unter ihrem muſikaliſchen Leiter, Dr. Hans Hörner, ihre erfolgreichen Opern-Gaſtſpiele fort, die ſie zunächſt durch die opernloſen Städte der Provinz Hannover führen. So geht die Reiſe von Celle über Cuxhaven, Wolfenbüttel, Goslar nach Weſtfalen und dem Rheinland. Neben den Opernaufführungen hat ſich die Muſikbühne auch zur Aufgabe geſetzt, deutſche ſymphoniſche Werke in beſter Ausführung der Jugend nahezubringen. So erklang kürzlich in Rathenow Beethovens V. vor 700 Schülern. Vor der Aufführung führte Dr. Hans Hörner mit einem kurzen Vortrag in die muſikaliſche Idee des Werkes und ſeine Inſtrumentierung ein.

KONZERTPODIUM

Das Stroß-Quartett ſpielte im Muſikverein Kaiſerslautern Werke von Mozart, Brahms und Franz Schubert.

Im Weihnachtskonzert des Musikvereins Darmstadt sang Frau Eva Maria Allmanritter Cornelius' Weihnachtslieder. Frau Else Hucke-Stoy erspielte sich im gleichen Konzert mit Haydns erster Klaviersonate (Es-dur) und einigen Liedbearbeitungen Liszts einen starken Erfolg.

Das deutsche Ärzte-Orchester Berlin wirkte unter Leitung von GMD Julius Kopsch bei der Reichsgründungsfeier der Technischen Hochschule in Berlin am 30. Januar mit.

Karl Schäfers „Klavierkonzert op. 37" kommt unter KM Adolf Mennerich Anfang Februar durch die Münchener Philharmoniker zur Uraufführung.

Hermann Grabners „Lichtwanderer" für Männerchor und Orchester kommt im Laufe des Frühjahrs in Weimar zur Aufführung.

Fritz Kölbles „1. Symphonie" wird in Pforzheim durch MD Hans Leger im Februar zur Uraufführung kommen.

GMD Herbert Albert veranstaltete mit seinem Kurorchester Baden-Baden einen Beethoven-Abend. In weiteren Konzerten des vergangenen Monats erklangen Werke von Brahms, E. Grieg, G. F. Händel und C. M. von Weber.

Die Gaukulturwoche der Reichsmusikkammer in Koblenz brachte zwei große musikalische Veranstaltungen: ein Festkonzert mit Max Regers „Vaterländischer Ouverture", Frz. Philipps „Deutscher Volkshymne" und der Volkskantate „Heiliges Vaterland" und A. Jungs „Weckruf", und einen Abend des Wendling-Quartetts mit Werken von Beethoven, Haydn und Reger.

Felix Draesekes „Gudrun-Ouverture" kam durch die Münchener Philharmoniker unter S. von Hausegger zur Aufführung.

Bruno Kittel führt demnächst Richard Wetz' „Hyperion" mit seinem Chor auf.

Heinrich Zöllners Männerchorwerk „Hunnenschlacht" kam in Wiesbaden, sein „Columbus" in Stuttgart zur Aufführung.

Prof. Gustav Havemann leitete die Uraufführung eines Capriccios für Orchester von Johannes Schanze.

Das Priska-Quartett (Köln) gab im Richard Wagner-Verband Deutscher Frauen, OGr. Darmstadt, im Hause Merck ein Hauskonzert, dem u. a. auch Frau Winifred Wagner beiwohnte. Werke von Schubert, Mozart und Verdi erfuhren eine geradezu ideale Wiedergabe. K.

Willy Sendts Männerchor a cappella „Vom Tage" kommt auf dem Fränkischen Sängerfest und auf dem Sängerfest der Westmark zur Aufführung.

Hugo Lorenz' Partita für Kammerorchester kam in einer Veranstaltung „Rheinische Dichter und Komponisten" durch das Bonner Kammerorchester der NS-Kulturgemeinde unter Ernst Schrader zur erfolgreichen Uraufführung. Gleichen Erfolg hatten im Rahmen dieser Veranstaltung Orchesterlieder von Hermann Unger (gesungen von Helge Tassilo) und Hans Wedigs „Musik für Streichorchester".

Im 5. Konzert der Philharmonischen Gesellschaft zu Bremen kam Werner Egks „Georgica", 3 Bauernstücke für Orchester, im 6. Philipp Jarnachs „Musik mit Mozart" zur Erstaufführung.

Die Berliner Altistin Johanna Egli sang mit großem Erfolg in Glucks „Orpheus" unter Dirigent Hellmuth Kellermann in Zittau, und in Verdis Requiem unter Prof. Lubrich in Kattowitz.

Valentin Ludwig-Berlin sang in einem Künstlerkonzert der Konzertgemeinschaft Coburg Martin Plüddemanns „Siegfrieds Schwert und Ritter Kurts Brautfahrt". Aus zeitgenössischem Schaffen brachte er Lieder von Othmar Schoeck, Paul Juon und Richard Trunk zum Vortrag.

Aus Richard Hagels „Verklungene Weisen aus jungen Tagen" für Violine und Kammerorchester erlebten am 10. Dez. 1935 „Erlebnis, Gavotte und Mazurka" in Berlin ihre erfolgreiche Uraufführung. Der Solist des Abends war Ewald Gendelmeyer, welcher die durch muntere Laune und anmutige Gefälligkeit wirksamen Stücke mit schönem Ton und innerer Wärme vortrug. Die Mazurka mußte er wiederholen.

Arthur Piechlers Kantate für Männerchor, Sopran- und Altsolo mit Orchester „Vom Baum des Lebens" kam in einem Orchesterkonzert des Wiener Männergesangvereins zur Uraufführung.

Kurt Thomas' „Hohes Lied der Arbeit" für Männerchor und Knabenchor mit Instrumenten-Begleitung kam am 31. Januar durch die NS-Kulturgemeinde in Lörrach zur Uraufführung. Weitere Aufführungen folgen dann in Stuttgart (4. Febr.), Hamburg, Breslau und Leipzig.

Georg Böttchers (Jena) „Oratorium der Arbeit" für Sopran- und Baritonsolo, Männer-, Frauen-, Kinder- und gemischten Chor mit Orchester, das beim Wettbewerb der Deutschen Arbeitsfront preisgekrönte Werk, kommt demnächst in Weinheim a. d. B. durch MD Alphons Meißen zur Uraufführung. Weitere Aufführungen in anderen Städten folgen.

Im Jubiläumsjahr 1935 brachte der „Verein für klassische Kirchenmusik Ulm" Bachs „Matthäus-Passion" und Händels „Messias" als Sonderveranstaltung der NS-Kulturgemeinde heraus. Zur Erinnerung an den 40. Todestag Anton Bruckners wird der Verein unter Leitung seines Dirigenten Fritz Hayn am Karfreitag 1936 die „f-moll-Messe" aufführen. Außerdem bereitet Fritz Hayn mit seinem Collegium musicum in der Liedertafel einen Telemann-Abend vor.

G. E. Klußmanns „Hymne für gem. Chor und Orchester" op. 13 kam kürzlich im 5. Sinfoniekonzert der Städtischen Konzerte zu Krefeld zur dortigen Erstaufführung.

Anton Bruckners Fünfte Symphonie B-dur erklang im 4. Symphoniekonzert der Württembergischen Staatstheater.

Gottfried Müllers „Variationen und Fuge über ein deutsches Volkslied" kam soeben im Grenzlandtheater in Flensburg zur Aufführung.

Rudolf Kattniggs „Abendmusik" ertönte kürzlich im Konzertverein München unter Prof. Leopold Reichwein.

H. W. von Waltershausens „Krippenmusik" kam durch MD Kurt Barth zu einer erfolgreichen Aufführung in Zwickau.

Hermann Zilchers „Kleine Serenade" für Oboe, Klarinette, Horn und Bratsche kam in Würzburg zur Uraufführung.

Die Sonntagsmusiken des Vereins der Musikfreunde in Kiel brachten in ihrer Veranstaltung zeitgenössischer Musik u. a. Variationen über ein eigenes Thema für Oboe und Klavier op. 39 von Jul. Weismann, ein Quintett für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott op. 74 von Jens L. Emborg.

Im Reichssender Breslau spielte die Wiesbadener Pianistin Grete Altstadt-Schütze Werke von Reger, Chopin und Liszt.

Hans Wedigs Musik für Streichorchester gelangt in diesem Winter in Berlin, Bonn, Leipzig und München zur Aufführung, der Deutsche Psalm für gemischten Chor und Orchester in Berlin und Koblenz.

Der Verein zur Förderung der Zupfmusik, Berlin, brachte mit dem Mandolinenorchester Konrad Wölki das Werk 29 Suite für Mandolinenorchester von K. Wölki zur Uraufführung.

Die Ortsgruppe Berlin der Goethe-Gesellschaft veranstaltete im „Haus der Presse" Berlin .inen Abend mit Goethe-Liedern, die von Ludwiga Kuckuck unter Begleitung von Maximilian Albrecht gesungen wurden.

Der Musikverein Eisenach feiert im Jahre 1936 sein 100jähriges Bestehen. Aus diesem Anlaß soll im März eine Eisenacher Musikwoche stattfinden, die eine Aufführung des „Messias" von Georg Friedrich Händel vorsieht. Daneben kommen an den übrigen Tagen namhafte auswärtige Künstler zu Gehör: Hermann Diener und sein Collegium musicum instrumentale, Elly Ney u. a.

GMD Otto Volkmann-Duisburg brachte im letzten Sinfoniekonzert Jarnachs „Musik mit Mozart", Brahms' B-dur-Klavierkonzert (Solistin Elly Ney) und Beethovens V. Sinfonie vor ausverkauftem Hause mit großem Erfolge zur Aufführung.

Ruth Meister spielte in einem Symphoniekonzert in Annaberg i. Sa. am 30. November 35 das Violinkonzert op. 40 von Roderich v. Mojsisovics.

Hugo Kaun's Sinfonischer Prolog „Maria Magdalena" op. 44 für gr. Orch. gelangte durch den Philharmonischen Verein Fürth, unter Leitung von MD Karl Langfritz, zur erfolgreichen Aufführung.

DER SCHAFFENDE KÜNSTLER

Rich. Strauß hat drei Gedichte von Rückert für Männerchor vertont und sie dem Kölner Männergesangverein und seinem Dirigenten Eugen Papst gewidmet. Die Werke sollen im Palmsonntagskonzert des Kölner Männergesangvereins ihre Uraufführung erleben.

Kurt Lißmann vollendete soeben einen Zyklus „Vom Leben" für gemischten Chor a cappella.

Hans Lang hat ein „Fest der deutschen Arbeit" für Männerchor, Frauenchor, Jugendchor, Sprechchor mit Fanfaren geschrieben, das am 21. Januar bei einer Gebietsveranstaltung der HJ in Nürnberg zur Uraufführung kam. An einem zweiten, ähnlichen Werk arbeitet der Komponist soeben.

Casimir von Paszthory hat soeben eine Sonate für Cello und Klavier beendet.

Ernst Wiechert hat unter Benutzung seines „Spiel vom deutschen Bettelmann" für Wilhelm Kempff eine dramatische Kantate geschaffen, die den Titel „Deutsches Schicksal" trägt. Das abendfüllende Werk wurde in diesen Tagen von Wilhelm Kempff in der Partitur abgeschlossen und soll schon im Frühling 1936 seine Uraufführung erleben.

Alex Grimpe hat soeben seine im Auftrage des Reichssenders Hamburg geschriebene Musik zu Hans Harbecks heiterem Funkspiel „Der mutige Attila" beendet.

Otto Urack arbeitet an einer Oper „Münchhausens Höllenfahrt" mit dem Text von Ernst Neumann-Hödemann.

Der junge ungarische Komponist Alexander Fischer hat ein Hornkonzert Mozarts (Köchel-Verzeichnis Nr. 447) für Cello bearbeitet und dazu eine selbständige Kadenz verfaßt. Fischer widmete die Bearbeitung Pablo Casals, der die Widmung annahm und das Werk demnächst spielen wird.

VERSCHIEDENES

Am Abschluß des Händel-Jahres 1935 wurde die Stadt Halle durch eine Händel-Gabe erfreut, die der Deutsch-englische Kulturaustausch aus Dublin erhielt. Es handelt sich um einen wertvollen alten Kupferstich, der nach dem bekannten Händel-Porträt von Hudson noch zu Händels Lebzeiten angefertigt ist.

Eine Berliner Klavierfirma hat ein neues Kleinklavier gebaut, das gleichzeitig als Schreibtisch und Anrichte zu benutzen ist.

Jörg Mager, der Begründer der deutschen Elektromusikforschung, machte auf Einladung der Ufa auf deren Versuchsgelände Proben mit seinem

Partiturophon. Daraus ergaben sich wertvolle neue Perspektiven für den Tonfilm.

Der Führer und Reichskanzler hat drei Bleistiftzeichnungen des Dresdener Malers und Graphikers Prof. Richard Müller, die verschiedene Ansichten der Ruine Schreckenstein bei Aussig darstellen, erworben und dem Richard Wagner-Museum in Bayreuth überwiesen. — Die Ruine Schreckenstein — von Theodor Körner besungen und von Ludwig Richter gemalt — hat auch Richard Wagner im Jahre 1842 Anregungen zu der Oper „Venusberg" (dem späteren „Tannhäuser") gegeben.

Durch Regierungsbeschluß hat Italien Einheitsgagen für darstellende Künstler und Höchsthonorare für „namhafte Künstler" festgesetzt.

Die königliche italienische Akademie in Rom hat den Musikhistoriker Alessandro Luzio mit der Bearbeitung der brieflichen und musikalischen Hinterlassenschaft Verdis beauftragt. Das Ergebnis liegt jetzt in zwei umfangreichen Werken vor, die u. a. unbekannte Briefe des Komponisten und acht Schriftstücke von seiner Frau Giuseppina Strepponi enthalten.

Prof. Karl Clewing sprach kürzlich auf Einladung der Fichte-Gesellschaft zu Berlin über die Entwicklung der Militärmusik vom Landsknechtlied bis zum Badenweiler Marsch.

Aus Prag kommt die Nachricht, daß dort ein auf Kupfer gemaltes Ölbild aufgefunden worden sei, das Mozart und die damals berühmte Sängerin Josepha Duschek darstellt. Das Bild soll etwa um 1790 von dem damaligen Direktor der Wiener Akademie, Albert Braun, gemalt worden sein, und trägt auf der Rückseite die Inschrift „Mozart und Demoiselle Duschek".

Auf Anregung des Bibliotheksdirektors Dr. Kirchner hat Albert Richard Mohr im Manskopfschen Musikgeschichtlichen Museum in Frankfurt a. M. (das eine Unmenge dokumentarisches z. T. noch nicht durchgesichtetes Material birgt) eine überaus interessante und lehrreiche Ausstellung zusammengestellt, die Frankfurt als Stadt der Oper und der Musik zeigt und in Bildern, Briefen, Noten, Manuskripten und Dekorationen einen geschlossenen Überblick über die zweieinhalb Jahrhunderte alte Geschichte der Frankfurter Oper gibt. A. K.

Nach einer Aufstellung der Deutschen Instrumentenbauzeitung gestaltete sich die deutsche Musikinstrumentenausfuhr in den letzten Jahren wie folgt:

Januar bis Oktober 1932
35 027 dz im Werte von 19 200 000 Rm.
Januar bis Oktober 1933
34 589 dz im Werte von 16 541 000 Rm.
Januar bis Oktober 1934
34 933 dz im Werte von 16 192 000 Rm.
Januar bis Oktober 1935
41 865 dz im Werte von 17 619 000 Rm.

MUSIK IM RUNDFUNK

Das Augsburger Singschulweihnachten am Sonntag, den 22. Dez. 35, wurde vom Reichssender München übertragen.

Fritz Reuters „Konzert für Orgel u. Streichorchester" kam durch Walter Zöllner-Jena zu einer erfolgreichen Uraufführung im Reichssender Leipzig.

Erich Lauers Kantate zur Wintersonnenwende „Es steht ein Flammenstoß in tiefer Nacht" kam im Reichssender München am 20. Dezember 35 zur Uraufführung.

Casimir von Paszthorys „Trio" kommt im Februar im Londoner Radio durch das Hogban-Trio zur englischen Erstaufführung. Am Nürnberger, Stuttgarter und Frankfurter Sender spielt der Komponist das Werk mit seinen Schwestern selbst. Seine symphonische Dichtung „Thijl Uilenspiegel" soll demnächst im Königsberger Sender zur Aufführung kommen.

Am 9. Januar gelangte am Reichssender München eine „Musik für Bratsche und Klavier" von Helmut Degen zur erfolgreichen Aufführung durch Hans Weißkirchen (Bratsche) und R. Beckmann (Klavier). Der Reichssender Hamburg bringt am 4. Februar Degens „Festliches Vorspiel" für Orchester und Chor unter KM Gerhard Maasz.

Am 17. Dezember 35 dirigierte Roderich von Mojsisovics im Reichssender München die Uraufführung seiner Suite nach der Schauspielmusik zu E. Hoffer's „Merlin".

Zur Leitung von Kompositionskonzerten an den Reichssendern Berlin (Kurzwellensender), Frankfurt a. M. und Leipzig im Laufe dieses Winters wurde Roderich von Mojsisovics eingeladen.

Joachim Kötschaus Sonatine (e-moll) f. Flöte und Klavier, op. 16, kam in den Sendern Köln und Hamburg zur Aufführung.

Des 70. Geburtstages des finnischen Nationalkomponisten Jean Sibelius gedachten durch Veranstaltungen die Reichssender Berlin, Breslau, Frankfurt, Hamburg, Köln, Königsberg, Leipzig, der Deutschlandsender, sowie die Sender Budapest, Helsingfors, Luxemburg, Prag, Reval, Riga und Wien durch Aufführung seiner ersten beiden Sinfonien, der Nationalstücke „En Saga", „Finlandia", „Lemminkainen zieht heimwärts" sowie von Stücken aus den „Historischen Szenen" und „Rakastava", „Der Schwan von Tuonela", „Tapiola" und die Serenata I/II.

Ludwig Hoelscher spielte mit Hans Pfitzner am Klavier dessen Cello-Sonate op. 1 im Deutschen Kurzwellensender.

Der Pianist Ludolf Weishoff spielte am Reichssender Köln Werke von Scarlatti, Mozart, Klara Schumann und Chopin.

Dr. Walter Niemann spielte neuerdings an verschiedenen Reichssendern aus eigenen Werken: so am 5. Januar am Reichssender München „Musik

aus dem deutschen Norden", am 14. Januar am Reichssender Breslau „Alt Holland", am 21. Jan. am Deutschlandsender „Der Orchideengarten".

Heddy Stützel (Klav.) und Nico Schnarr-Karlsruhe (Flöte) brachten am Reichssender Stuttgart Joseph Haas' Werk 35 „Hausmärchen", Walter Niemanns Werk 138 „Kleine Musik im alten Stil" und H. J. Therstappens „Partita h-moll" zur Aufführung.

DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND

Die neue Konzertsaison in Buenos Aires gestaltete sich für das deutsche Musikschaffen zu einem großen Erfolg. Die deutschen Gastspiele im Teatro Colon unter Leitung von Fritz Busch, die bereits ein wichtiger Faktor für das Kulturleben ganz Südamerikas geworden sind, brachten in Durchführung ihres Programms die Wagner-Aufführung, die Interpretationen der Matthäus-Passion, der h-moll-Messe Bachs und zum erstenmal in Buenos Aires die Siebente Symphonie Beethovens.

Paul Hindemith hat zusammen mit der Clavicembalokünstlerin Corradina Mola ein Konzert in Turin gegeben. Das Programm enthielt u. a. bisher unaufgeführte italienische Musik für Clavicembalo. Das Konzert erzielte einen großen Erfolg bei Publikum und Presse.

Das Italienische Institut für Germanistik in Rom veranstaltete zum 350. Geburtstag des deutschen Komponisten-Altmeisters eine Heinrich Schütz-Feier, bei der der Stuttgarter Domchor unter Leitung von Prof. Strebel Werke von Heinrich Schütz zu Gehör brachte.

GMD Hermann Stange vom Deutschlandsender dirigierte in der Kgl. Bulg. Nationaloper in Sofia die Oper „Aïda". Kammersänger Max Lorenz sang den Rhadames. Die Aufführung war ein großer Erfolg. Die beiden deutschen Gäste wurden von dem überfüllten Hause immer wieder stürmisch bejubelt.

Das Trio für Oboe, Klarinette und Klavier von Julius Kopsch wurde kürzlich in Amsterdam in einem Konzert der Niederländischen Vereinigung für moderne Musik mit beachtlichem Erfolge aufgeführt.

Auf dem Programm der nächsten Sommerspielzeit der Londoner Covent-Garden-Oper nehmen deutsche Opern und deutsche Künstler wieder einen hervorragenden Platz ein. Zur Aufführung kommen die vier Werke des „Nibelungen-Ringes", „Tristan", „Parsifal", die „Meistersinger" und der „Rosenkavalier" sowie drei italienische und eine französische Oper. Dirigenten sind Wilhelm Furtwängler, Hans Knappertsbusch, Sir Thomas Beecham und der italienische Kapellmeister Bellezza. Die Liste der Mitwirkenden nennt u. a. Rudolf Bockelmann (Berlin), Herbert Jansen (Berlin), Ludwig Weber (München), Frieda Leider (Berlin) und Elisabeth Rethberg (New York).

In Mailand errang Wilhelm Backhaus bei einem Konzert einen stürmischen Erfolg. Die Kritik hebt die vollendete Technik und das edle Spiel des Künstlers hervor und zollt ihm das höchste Lob für sein Können.

Karl Elmendorff dirigierte zwei Festaufführungen von „Tristan und Isolde" mit deutschen Sängern in der Opera Comique in Paris.

Ein Schüler Prof. Straubes, Organist Ulrich Fischer, unternahm in den Monaten November und Dezember vorigen Jahres eine Konzertreise durch Schweden und Finnland, auf der er neben alten Meistern hauptsächlich Werke von Günther Raphael zu Gehör brachte.

Mehrfach werden deutsche Opern an den norditalienischen Bühnen in dieser Spielzeit aufgeführt. So bringt die Mailänder Scala am 12. Februar die Uraufführung von Ermanno Wolf-Ferraris neuer dreiaktiger lyrischer Komödie „Il Campiello". Auch Wagners „Lohengrin" und „Parsifal" gelangen zur Aufführung. In Genua wird Richard Strauß' „Arabella" und Mozarts „Figaros Hochzeit" (erstmals) gespielt. Triest kündigt Richard Wagners „Götterdämmerung" und Richard Strauß' „Electra" an.

Kammersänger Fritz Harlan vom Staatstheater Karlsruhe sang im Rahmen der Woche des deutschen Buches in Paris Lieder von Hugo Wolf und Hans Pfitzner mit gutem Erfolg.

Der Pianist Professor Winfrid Wolf befindet sich z. Zt. auf einer Konzertreise durch USA.

Das Berliner Frauen-Kammerorchester hat soeben eine Italien-Reise unter Leitung von Gertrude-Ilse Tilsen angetreten.

KM Hilmar Weber vom Reichssender Leipzig dirigierte im Deutschen Konzert des in Prag veranstalteten Zyklus „Musik der Völker" Werke von Beethoven, Brahms, Reger und Wagner, und erntete in der ungarischen Öffentlichkeit starken Beifall.

GMD Carl Schuricht wurde bei seinem ersten Konzert in Athen sehr gefeiert. Im Anschluß an sein Athener Gastspiel, das mehrere Konzerte umfaßt, dirigiert Carl Schuricht eines der Meisterkonzerte des Budapester Konzertorchesters.

Professor Heinrich Laber wurde eingeladen, ein Konzert der Brünner Philharmoniker zu dirigieren.

GMD Hans Knappertsbusch wurde zu einem Gastkonzert nach Florenz verpflichtet.

GMD Karl Elmendorff wurde eingeladen, in Oper und Konzert der Stadt Bordeaux zu dirigieren.

Herausgeber und verantwortl. Hauptschriftleiter: Gustav Bosse in Regensburg. — Schriftleiter für Norddeutschland: Dr. Fritz Stege, Berlin-Wilmersdorf, Rudolstädterstraße 2. — Schriftleiter für Westdeutschland: Prof. Dr. Hermann Unger, Köln-Marienburg, Alteburgerstr. 338. — Schriftleiter für Österreich: Univ.-Prof. Dr. Victor Junk, Wien III, Hainburgerstraße 19. — Für die Rätselecke verantw.: G. Zeiß, Regensburg. — Für die Anzeigen verantw.: J. Scheuffele, Regensburg. — Für den Verlag verantw.: Gustav Bosse Verlag, Regensburg. DA 4. Vj. 1935: 2866. — Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik“ von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt“

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

SCHRIFTLEITUNG FÜR NORDDEUTSCHLAND: DR. FRITZ STEGE, BERLIN

SCHRIFTLEITUNG FÜR WESTDEUTSCHLAND: PROF. DR. HERMANN UNGER, KÖLN

SCHRIFTLEITUNG FÜR ÖSTERREICH: UNIV.-PROF. DR. VICTOR JUNK, WIEN

103. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / MÄRZ 1936 HEFT 3

INHALT

Bildbeilagen:

BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitschrift für Musik kostet im In- und Ausland im Vierteljahr RM. 3.60, Einzelheft RM. 1.35

Sie ist zu beziehen: a) durch alle Buch- und Musikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitschrift für Musik“ Gustav Bosse Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Postämter (bzw. beim Briefboten zu bestellen). Bei Streifbandzustellung werden Portospesen berechnet. Der Bezugspreis ist im voraus zu bezahlen. Zahlstellen des Verlages (Gustav Bosse Verlag): Bayer. Staatsbank, Regensburg; Postscheckkonto: Nürnberg 14349; Österr. Postsparkasse: Wien 156451.

AUS NEUERSCHIENENEN BÜCHERN

Ludwig Schemann: „Hans von Bülow im Lichte der Wahrheit" (Band 46 der Reihe „Von deutscher Musik", Verlag Gustav Bosse, Regensburg):

. . . in der Tat, wer sich ernstlich darum bemüht hätte, hätte schon seit langem sich gründlich darüber klar werden können, wie es um Hans von Bülow stand. Reichste Quellen waren uns dafür erschlossen worden, Quellen von einer Reinheit, daß es überhaupt undenkbar gewesen wäre, ihn in einem anderen als dem von dort zurückstrahlenden Lichte zu sehen, wenn sie nicht von gewissen Seiten, insbesondere von einer, die in Sachen Bülows am allerwenigsten unbeachtet gelassen werden darf, künstlich getrübt worden wären.

Daß wir so weit waren, ist das fast ausschließliche Verdienst einer einzigen Persönlichkeit, die sein guter Stern Bülow auf seinem Lebenswege begegnen ließ: seiner Gattin und Witwe, Frau Marie von Bülow. Sie war es, die der großen Liebes*tat*, dem Schwerbedrängten die letzten zwölf Jahre zu ermöglichen, zu erleichtern, zu erhellen, das fast noch größere Liebes*werk* folgen ließ, der Nachwelt in bändereichen Sammlungen seiner Briefe und Schriften, sowie in einer meisterlichen Darstellung seines Lebens das Bild eines Mannes zu überliefern, der an geistigem Gehalt alle engeren Mitkämpfer seiner Generation weit überragte. Bülow selbst, der sich als schaffender Musiker übermäßig bescheiden selbst weggeräumt, hätte, wenn mit der Zeit auch die Bevorzugten, denen das Glück geworden, ihn als nachschaffenden zu erleben, wegfielen, nur allenfalls in den Musikgeschichten, und vor allem in der Geschichte Wagners, Lifzts und Brahms' mit fortgelebt, aber dort nur ganz vag, sozusagen legendarisch, ohne das plastische Leben, die bildhafte Wirklichkeit, die jetzt aus seinen Briefen und Schriften spricht. Erst dank diesen erkennen wir jetzt voll, *was* uns seine Witwe in ihm gerettet und erhalten hat.

— — — — — — — — — — — —

Wie man sieht, liegt das Material für die Beurteilung Bülows in reicher Fülle vor, und wer es sich recht zu eigen macht, wird, mag er immer es in Jenem mit dem zu tun haben, was wir eine schwierige Natur nennen, keinen Augenblick im Zweifel sein, wie er sein Endesurteil über ihn zu fällen hat. Er wird als Freund der Wahrheit, wenn anders es ihm nur um Bülow zu tun ist, genau zu dem gleichen kommen, was die intimste Kennerin ihm vorgebildet hat, sie, die, wie sie den Allerweltsundank, der Bülow als leidigstes Los geworden, durch ihr großes Dankopfer voll gesühnt, so auch der Verkennung, die ihm kaum mehr erspart worden, mit dem Scharfblick der Liebe und der Unbeirrbarkeit des Wahrheitsmutes siegreich entgegengewirkt hat. Diese Verkennung ist vornehmlich von den Kreisen der großen Meister ausgegangen, in deren Leben das Bülows so eng verwebt war, und deren Jünger sich vielfach in ihrem Urteil mehr durch die Rücksicht auf jene als durch die auf Bülow bestimmen ließen. Im Vordergrunde steht hier die Frage des Gesinnungswechsels Bülows, seines Abfalles von der „Neudeutschen Schule" und seiner Hinwendung zu Brahms. In ihr liegt der eigentliche Schlüssel für das innerste Verständnis Bülows, sie ist entscheidend für die Gewinnung seines Gesamtbildes. Zu lösen ist sie nur bei genauester Kenntnis seines Charakters, seines Wirkens und seines Lebenslaufes mit allen seinen dunklen Hintergründen. Wohl hat die, der wir so unendlich viel für die Allgemeinwürdigung Bülows verdanken, auch nach dieser Seite die Hauptarbeit getan, aber es lag doch in der Natur der Sache, daß sie gerade diese Frage endgültig zusammenfassend noch nicht behandeln konnte, was doch unbedingt einmal geschehen muß und eben jetzt, wo mit dem Jahre 1933 ein Wagner- wie ein Brahmsjahr hinter uns liegt, das uns des Neuen genug brachte, auch am geeignetsten geschehen kann.

Sich an diese Aufgabe zu wagen, hat sich der Verfasser durch mehrfache gewichtige Beweggründe getrieben gesehen. Vor allem darf er von sich sagen, daß er Hans von Bülow von dem Augenblicke an, da er ihn zuerst gehört, wenn nicht gar von dem an, da er zuerst *von ihm* gehört, eine Bewunderung und Sympathie zugewandt hat, die bis auf den heutigen Tag nie geschwankt hat. Auch ist es ihm zu Teil geworden, ihn als Pianisten wie als Dirigenten oft und viel zu hören. Dankbar ist er für die glückliche Fügung, die ihm in dem Violinisten Günther, dem Vater Hans Günthers, einen würdigen Vertreter der alten Meininger Garde zuführte, mit dem er mehr als ein anregungsreiches Gespräch über dessen verehrten Meister geführt hat. Ein ganz persönliches Dankesmoment fesselt ihn endlich noch an Bülow, insofern er in diesem einen Mitverehrer und Mitvorkämpfer seines Lieblingsmeisters Cherubini begrüßen durfte.

Schwerer aber als dieses alles wog der Umstand, daß der Verfasser Jahrzehnte lang dem engeren Kreise derer um Wagner angehört hat, dem er sich sogar, immer unter Vorbehalt der freien Meinungsäußerung, noch heute zuzählt. Eben in die-

Staatliche Hochschule für Musik in Köln

Direktor: Professor Dr. KARL HASSE

Meisterklassen für Gesang, Klavier, Violine, Cello, Orgel, Komposition und Theorie, Blasinstrumente usw. Abteilung für katholische Kirchenmusik, Abteilung für evangelische Kirchenmusik, Abteilung für Schulmusik, Kapellmeisterklassen, Chorleiterausbildung, Opernschule, Orchesterschule, Opernchorschule, Hochschulorchester, Vororchester, Hochschulchor, Madrigalchor. Aufnahmen: April und September.

Auskunft erteilt die Verwaltung der Hochschule, Wolfsstraße 3/5.

Das **Seminar** zur Vorbereitung für die **Staatliche Privatmusiklehrerprüfung** befindet sich bei der unter gleicher Leitung stehenden Rheinischen Musikschule der Stadt Köln.

Staatl. Hochschule für Musik zu Weimar

Deutschlands erste Orchesterschule 1872 gegründet von Carl Müllerhartung. Direktor: Prof. Dr. Felix Oberborbeck

Ausbildung in allen Zweigen der Tonkunst (unter besonderer Berücksichtigung des Orchesterspiels und der Militärmusik), Gesang, Dirigentenfach, Theorie und Komposition, Kurse für Chorleiter, und Volksmusikinstrumente. Meisterklasse für Klavier (Alfred Hoehn)

Orchesterschule
Seminar f. Privatmusiklehrer
Kirchenmusikalisches Institut
Institut für Schulmusik
Schauspiel- und Opernchorschule

Oeffentliche Veranstaltungen
Aufnahmen: April, September und Januar
Prospekte frei!
Auskunft erteilt das Sekretariat: Am Palais 4
Telefon 121

Landeskonservatorium der Musik zu Leipzig

Direktor: Prof. Walther Davisson.

93. Studienjahr — z. Zt. ca. 400 Studierende

Vollständige Ausbildung in der Musik als Kunst und Wissenschaft: Theorie der Musik und Komposition, sämtliche Instrumentalfächer, Gesang, Dirigieren usw., Orchester- und Chorschule. **Staatliche Prüfungen.** Im Laufe des Studienjahres finden Orchester-, Chor-, Orgelkonzerte, Opernaufführungen und Vortragsabende statt. Sämtliche Aufführungen öffentlich.

Dem Landeskonservatorium sind angegliedert:

Das Kirchenmusikalische Institut der Evang.-Luth. Landeskirche Sachsens
Leitung: Prof. D. Dr. Karl Straube

Ausbildung und Prüfungen als Kirchenmusiker (Kantoren und Organisten). Im Institutsgebäude: 1 Konzertorgel und 8 Übungsorgeln

Opernschule u. Opernregieschule

(letztere als Arbeitsgemeinschaft zwischen Landeskonservatorium, Städt. Kunstgewerbeschule und Städt. Oper)

Aufnahmen z. Beginn jed. Semesters (April u. September)
Satzungen und Prospekte unentgeltlich

Leipzig C 1, Grassistraße 8
Telephon: Sammelnummer 71681

Hervorragende

Klavier- und Gesangspädagogin

mit Diplom von der Wiener Akademie für Musik, welche am neuen Wiener Konservatorium und Stern'schen Konservatorium Berlin unterrichtet hat, außerdem glänzende Kritiken über ihre Konzerttätigkeit besitzt,

sucht passende Stellung

an einem Konservatorium oder Privatschule. Hat erstklassige Zeugnisse und Referenzen. Ist Deutsche und Vollblut-Arierin. Angebote an

Gisela v. Paszthory, Percha bei Starnberg

Städtische Musikschule Aschaffenburg

(Direktor: Hermann Kundigraber)

Es gelangt mit Beginn des Schuljahres 1936/37 (21. IV.) eine

Lehrstelle für Violine

(Hauptfach) mit dem Nebenfach Klavier zur Besetzung. Zunächst Anstellung auf Dienstvertrag nach der staatlichen Besoldungsordnung Gruppen 4b — 4a, Ortsklasse B. Bewerber, nicht über 30 Jahre alt, welche den geforderten künstlerischen und didaktischen Voraussetzungen entsprechen, wollen ihre mit dem Nachweis arischer Abstammung belegten Gesuche bis spätestens 10. März einreichen, von persönlicher Vorstellung aber Abstand nehmen. Probespiel erforderlich.

Der Oberbürgermeister der Stadt Aschaffenburg:
gez. Wohlgemuth.

ser Eigenschaft als Wagnerianer hat er einst mit Bülow eine Begegnung gehabt, die ihn in das Seelenleben des Mannes tiefe Einblicke tun ließ. Aus den damals gewonnenen, durch das immer neue Studium der brieflichen und literarischen Kundgebungen Bülows bestätigten Eindrücken ist ihm schließlich das Urteil erwachsen, das er in dieser Schrift vertritt. Daß dieses von demjenigen eines großen Teiles seiner einstigen Gesinnungsgenossen gründlich abweicht, durfte ihn nicht abhalten, es rückhaltslos auszusprechen. Er würde umgekehrt eine gebieterische Pflicht versäumt zu haben glauben, wenn er es nicht getan hätte.

Auch aus dem Brahmsschen Lager heraus ist an Verkennung Bülows manches Leidige geschehen. Hier hat aber dessen Witwe bereits gründlich aufgeräumt und gewisse Äußerungen pietätlosen Undanks auf ihr Nichts zurückgeführt.

Alles in allem: das wahre Andenken Hans von Bülows steht auf zu festem Grunde, als daß — auch wohlmeinendster — Parteigeist und Enge der Schulen ihm je etwas sollten anhaben können. Dies Andenken dem heutigen Geschlecht einmal kräftig zu erneuern, und damit zugleich den liebevollen Werken, in denen es vorwiegend niedergelegt ist, die verdiente Aufmerksamkeit wieder zuzuwenden, ist der Zweck der folgenden Blätter.

EHRUNGEN

Dr. h. c. Abt Albanus Schachleiter wurde anläßlich seines 75. Geburtstages zum Ehrenmitglied des Bayerischen Volksbildungsverbandes ernannt.

Die deutschen führenden Tageszeitungen widmen Wolf-Ferrari großenteils ausführliche Gedenkaufsätze zu seinem 60. Geburtstag. Der Vorstand des Berufsstandes der deutschen Komponisten Prof. Dr. Paul Graener übermittelte ihm die Glückwünsche und Grüße der deutschen Komponisten. Es steht zu hoffen, daß auch unsere deutschen Bühnen sich nunmehr auch wieder auf diesen Schöpfer ausgezeichneter musikalischer Komödien erinnern. Im Verlag von R. Kiesel in Salzburg veröffentlichte Ernst Leopold Stahl soeben eine Festschrift „Ermanno Wolf-Ferrari".

Dr. Wilhelm Furtwängler erhielt zu seinem 50. Geburtstag den Ehrenring der Wiener Philharmoniker.

Die Universität Berlin ernannte den Oxforder Musikgelehrten Sir Hugh P. Allen in Anerkennung seiner Verdienste um das Zustandekommen der letztjährigen Bach-Händel-Ausstellung in Oxford zum Ehrendoktor.

Prof. Joseph Meßner wurde für sein musikalisches Schaffen von der Französischen Akademie mit den Palmen eines Offiziers der Akademie ausgezeichnet.

GMD Schuricht wurde von König Georg in Audienz empfangen. Der König unterhielt sich mit ihm in deutscher Sprache über das deutsche Musikleben. GMD Schuricht machte Vorschläge für den Aufbau des griechischen Musiklebens. Der König bedauerte, inolge des Ablebens des General Kondylis am Besuch der Konzerte Schurichts verhindert gewesen zu sein. Er verlieh dem deutschen Dirigenten das Kommandeurkreuz des Phönixordens.

Anläßlich des 50. Geburtstages Wilhelm Furtwänglers hat die Staatliche Porzellan-Manufaktur Berlin eine Plakette in weißem Biskuitporzellan ausgeformt; den ausdrucksvollen Kopf bildete der Berliner Plastiker Prof. Richard Scheibe.

Der Kölner Domkapellmeister Prof. Johannes Mölders wurde zum Päpstlichen Geheimkämmerer ernannt mit dem Titel Monsignore. Die Urkunde überbrachte Kardinal und Erzbischof Dr. Schulte.

Pablo Casals erhielt nach dem erfolgreichen Konzert mit dem Madrider Symphonieorchester die Medaille der Stadt Madrid.

Der beliebte Bariton Gerhard Hüsch, der mit außerordentlichem Erfolge mit seinem Klavierbegleiter Hanns Udo Müller eine Reise durch Italien und in den Balkan unternahm, wurde zusammen mit Müller in Belgrad durch eine Ordensverleihung aus der Hand des Prinzregenten ausgezeichnet.

PREISAUSSCHREIBEN U. A.

Die Stadt Darmstadt lädt alle deutschen Komponisten ein, bis spätestens 15. April neue Werke für Orchester, Kammermusik gemischten Chor, Männerchor zur Prüfung für die im Herbst dort stattfindende Musikwoche einzureichen. Auskunft über die näheren Bedingungen erteilt der

städtische Musikbeauftragte Darmstadts, Direktor Bernd Zeh, städtische Akademie für Tonkunst.

Der Deutsche Sängerbund fordert alle deutschen Komponisten auf, ihm einschlägige Werke für Chorgesang zur Prüfung für das Breslauer Sängerbundesfest 1937 bis spätestens 1. Juli 1936 einzureichen.

Die vor kurzem verstorbene Witwe des Komponisten Edvard Grieg, Nina Grieg, hat ihr Vermögen von über 600 000 Kronen vorwiegend zugunsten eines Grieg-Fonds hinterlassen, aus dem dem Theater und der Musikgesellschaft „Harmonie" in Bergen ständig Beihilfen gewährt werden sollen.

Grundsätze über die Verteilung des Musikpreises der Stadt Düsseldorf: Düsseldorf verteilt alljährlich den Musikpreis der Stadt Düsseldorf. Der Musikpreis beträgt 5 000.— RM und wird für eine arteigene deutsche Komposition verliehen. Für das Jahr 1935/36 wird der Musikpreis für ein abendfüllendes Chorwerk für Soli, Chor und Orchester ausgesetzt. An dem Wettbewerb können sämtliche deutsche, arische Komponisten teilnehmen. Werke, die bereits von anderer Seite preisgekrönt wurden, werden nicht berücksichtigt. Schlußtag der Einsendung ist der 30. April 1936. Anschrift: Oberbürgermeister — Amt für kulturelle Angelegenheiten — Düsseldorf (Rathaus). Als Prüfungsunterlage ist die Partitur einzureichen. Klavierauszüge in der notwendigen Anzahl sind gegebenenfalls später auf Anforderung einzureichen. Durch Verleihung des Preises erwirbt die Stadt Düsseldorf das Recht der Uraufführung, welches als erloschen gilt, wenn die Uraufführung innerhalb zweier Jahre nach Verleihung des Musikpreises nicht erfolgt. Die mit dem Preis auszuzeichnende Komposition wird von einer von der Stadt Düsseldorf eingesetzten Jury bestimmt, welcher nachstehende Herren angehören: der Vorsitzende des Berufsstandes der deutschen Komponisten in der Reichsmusikkammer Dr. Paul Graener, Berlin, der Professor an der Staatlichen Hochschule für Musik Georg Vollerthun, Berlin, der Leiter des Kulturpolitischen Archivs Dr. Herbert Gerigk, Berlin, der Hauptschriftleiter Friedrich W. Herzog, Berlin, der städtische Musikbeauftragte der Stadt Düsseldorf GMD Hugo Balzer. Die Auswahl der Kompositionen, die einer Ehrung würdig erscheinen, trifft als Vorprüfer ein Ausschuß von fünf Sachverständigen. Die Mitglieder des Ausschusses werden von dem Generalmusikdirektor der Stadt Düsseldorf benannt; den Vorsitzenden bestimmt der Oberbürgermeister der Stadt Düsseldorf.

Vor kurzem hat Béla Bartók, den ihm von der Kisfaludy-Gesellschaft zuerkannten Greguß-Preis in einem scharfen offenen Brief zurückgewiesen, da ihm die Ehrung für seine erste Ungarische Orchestersuite, das Jugend-Opus 3, verliehen wurde und sowohl er als andere ungarische Komponisten seit jener Zeit bessere Werke geschrieben hätten.

Zum Gedenken an den belgischen Geigenvirtuosen Eugène Ysaye rief die belgische Musikstiftung Königin Elisabeth einen „Internationalen Wettbewerb Eugène Ysaye" ins Leben. Der Wettbewerb findet alle fünf Jahre, erstmals Ostern 1937, in Brüssel statt. Zur Teilnahme sind die Geigenkünstler aller Länder eingeladen, die am 1. Januar des Wettbewerbsjahres das 30. Lebensjahr vollendet haben und im Besitz des Abschlußzeugnisses einer Musikhochschule sind. Die Wettbewerbsbedingungen selbst sehen folgende Anforderungen vor: a) eine Violinsonate von Eugène Ysaye, b) eine Violinsonate von J. S. Bach, c) ein Konzertstück aus den Werken von L. Spohr, G. B. Viotti, C. Kreutzer, H. Vieuxtemps oder A. F. Wieniawsky, d) ein Violinkonzert mit Orchesterbegleitung, e) sechs kleine Stücke, davon ein Werk von Eugène Ysaye mit Klavierbegleitung. Genauere Bestimmungen können für deutsche Bewerber durch die Reichsmusikkammer Berlin W 62, Lützowplatz 13, angefordert werden. Anmeldungen hingegen sind ausschließlich nach Brüssel zu richten und müssen bis spätestens 31. Dezember ds. Js. für den 1. Wettbewerb eingereicht sein. Als Preis stiftete die Königin Elisabeth einen 1. Preis von 30 000 Franken, das Unterrichtsministerium einen zweiten Preis von 25 000 Franken. Daneben hat die Musikstiftung selbst 8 weitere Preise in Höhe von 20 000, 15 000, 10 000, 7 500, 5 000 und dreimal je 2 500 Franken ausgesetzt.

Der Münchener Komponist K. Amadeus Hartmann erhielt bei dem Internationalen Wettbewerb für Kammermusik, Genf für sein Streichquartett den 1. Preis.

VERLAGSNACHRICHTEN

Der Verlag B. Schotts Söhne in Mainz bringt soeben ein Cembalo-Konzert von Johann Christian Bach, von Li Stadelmann bearbeitet und mit Kadenzen versehen, heraus.

Der bekannte Vorkämpfer für die Blockflöte, Waldemar Woehl, veröffentlicht soeben im Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig die 4 Blockflöten-Sonaten von Händel nach dem Urtext.

Im Weberjahr 1936 begegnet der „Freischützroman" von Anna Charlotte Wutzky (Band 2 der Reihe „Musikalische Romane und Novellen" des Verlages Gustav Bosse in Regensburg) ganz besonderer Beachtung, der wie kein anderes Werk, in die Wesensart des Schöpfers der deutschen romantischen Oper einführt.

Aus Anlaß der XI. Olympischen Spiele erscheint demnächst im Verlag Breitkopf & Härtel eine vom Organisations-Komitée für die XI. Olympischen Spiele Berlin 1936 und der Reichsmusikkammer anerkannte Sammlung der Nationalhymnen aller an den Olympischen Spielen beteiligten Völker.

ZEITSCHRIFTEN-SCHAU

AUS TAGESZEITUNGEN:

Karl Foesel: „Angst vor neuer Musik — Ein Weg zur Verständigung" (Süddeutscher Musikkurier, Beilage des „Fränkischen Kuriers", 2. 10. 1935).

Hans Pfitzner: „Was ist musikalische Inspiration?" (Völkischer Beobachter, Norddeutsche Ausgabe Berlin, 9. 1. 36).

Gaston Dejmek: „Lob und Tadel musikalischer Liebhaberei" (National-Zeitung, Essen, 9. 1. 36).

Dr. Josef Klingenbeck: „Um den gregorianischen Choral". Aus dem Lebenswerk des heute 75jährigen Abts Alban Schachleiter (Völkischer Beobachter, 20. Januar 1936).

Felix v. Lepel: „Zwei unbekannte Briefe Rich. Wagners" („Deutsche Allgem. Zeitung", Berlin, 4. 2. 36).

Die Briefe sind gerichtet an Ernst Koch, Professor an der Fürstenschule zu Grimma, der zur Zeit der ersten Aufführung des „Ring des Nibelungen" in Bayreuth eine preisgekrönte Arbeit über die Dichtung der „Ring"-Trilogie veröffentlicht hatte. Der zweite Brief befindet sich im Besitze des Dresdner Kammermusikers Josef Krating. Er ist an den berühmten Sänger Josef Tichatschek (1807 bis 1886) gerichtet.

Heinrich Stahl: „Um die Erneuerung der Oper" (Westfälische Landeszeitung „Rote Erde", Dortmund, 16. 1. 36).

Dr. Fritz Stege: „Musikpolitik des Jahres" Düsseldorfer Nachrichten, Kasseler Neueste Nachrichten, Leipziger Neueste Nachrichten u. a., 30. 12. 35):

„Das ist eine der vordringlichsten Aufgaben der Zukunft: Breite mit Tiefe zu vereinen und einer Verflachung des musikalischen Lebens durch erhöhten Ernst und vermehrte Verantwortlichkeit der künstlerischen Lebensauffassung zu begegnen. Wir müssen über die alltäglichen Belange des musikalischen Lebens hinaus zu jener Vertiefung gelangen, die mit dem Begriff des „Kultischen" hinreichend erklärt wird. Musik soll uns keine Gewohnheit, sondern ein Erleben sein. Der Einwand, daß eine solche Forderung unmöglich sei angesichts der musikalischen Flut, die vom Rundfunk und von der Schallplatte auf unser Ohr einströmt, besagt durchaus nichts gegen diese kultische Tendenz. Wir nehmen an leiblichen Genüssen ja

täglich Brot und Gemüse zu uns, und doch verzichten wir nicht gern auf ein weihnachtliches oder gelegentliches familienfestliches Feiertagsessen in erlesenem Rahmen voll ausgewählter Speisen bei gehobener Stimmung. Daß diese Feierstunden der Seele auch auf musikalischem Gebiet durch eine Erneuerung der musikalischen Aufführungsformen Platz greifen mögen, sei ein besonderer Wunsch für das neue Jahr. Man gebe sich ruhig schrankenlos dem Genuß der vielseitigsten musikalischen Anregungen hin, die uns die neue Zeit beschert. Aber man behalte sich in der Tiefe des Herzens ein künstlerisches Heiligtum, das vor dem Alltagsstaub bewahrt bleibe. Vor allem hüte man sich vor einer Veräußerlichung des Begriffs der „Musikfeste".“

Dr. W. Hartmann: „Musik als Heilmittel" — Ein neues Forschungsergebnis (Deutsche La Plata-Zeitung, Buenos Aires, 25. 11. 35).

Prof. Dr. W. Heinitz: „Musik und Moral" (Münsterischer Anzeiger, Münster, 22. 12. 35).

Dr. Heinrich Frenzel: „Der deutsche Franz Liszt" („Hamburger Nachrichten" vom 22. Febr. und „Schleswiger Nachrichten" vom 22. Febr.).

AUS ZEITSCHRIFTEN.

Völkische Musikerziehung — Monatszeitschrift für das gesamte deutsche Musikerziehungswesen, 14. Heft, November 1935: „Volksschullehrer — Volksgesang" von Otto Sprekkelsen; „Musik und Sprache" von Hans Hoffmann; „Vom Sinn der Hausmusik" von Herbert Just; „Altniederländische Kampflieder in unserer Zeit" von Werner Taube; „Vorbereitung des Notenlesens" von E. Joseph Müller.

Völkische Musikerziehung — Monatszeitschrift für das gesamte deutsche Musikerziehungswesen, 15. Heft, Dezember 1935: „Das Tonwort und die Tonalbeziehungen" von Hermann Waltz; „Polyphonie als Grundlage musikalischer Klavierübung" von Charlotte Späte r; „Die Synkope" von Adolf Hinnrichs; „Versuch einer Melodiebildung" von Hermann Lorenzen.

Muse des Saitenspiels — Fach- und Werbe-Monatsschrift für Zither-, Gitarren- und Schoßgeigenspiel, 11. Heft, November 1935: „Hemmungen beim Erlernen des Zitherspiels" von Karl Kraut.



Ermanno Wolf-Ferrari

Geboren 12. Januar 1876

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

103. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / MÄRZ 1936 HEFT 3

Ermanno Wolf-Ferrari.

Zu seinem 60. Geburtstag am 12. Januar 1936.

Von Wilhelm Zentner, München.

Ermanno Wolf-Ferrari zählt nicht zu jenen artistischen Taschenspielern, die in ihrer Kunst Rätsel um des kopfzerbrecherischen Ratens und Deuteins willen aufgeben. Im Gegenteil, selbst jenes Rätsel, das für den Sohn eines deutschen Vaters und einer italienischen Mutter in der Bluts- und Temperamentsmischung hätte gründen können, ist von ihm auf die denkbar natürlichste Weise, nämlich durch einen harmonischen Ausgleich beider als beziehungsverwandt empfundener Elemente, im friedlichen Wechselwirken gegenseitiger Befruchtung und Ergänzung gelöst worden.

Der Entwicklungsgang des Künstlers wird gekennzeichnet durch seine Klarlinigkeit und Folgerichtigkeit, Tugenden, die ihren Träger ohne jeglichen konjunkturlüsternen Anschluß an eine „kako-, psycho- oder sonstig-phone" Richtung in erstaunlich rascher und früher Zeit zur Wesenssynthese haben gelangen lassen. Vor dem Sirenengesang des sogenannten „Fortschritts" hat er stets sein Ohr verschlossen. In diesem Zeichen suchten jäh zerschellende Modemeteore zu blenden. Wolf-Ferrari ertrachtete ein anderes Ziel und fand es in der ruhigen, ungewaltsamen Entfaltung der Persönlichkeit. „Von selbst werden!" lautete sein Mahn- und Wahlspruch.

Wenn er dieser Losung noch hinzufügt: „Langsam, aber sicher", so hat es das Schicksal günstiger mit ihm gemeint, als sein bescheidener Sinn annahm. Denn bereits der Siebenundzwanzigjährige sollte mit dem Oratorium „La vita nuova" und der Opera buffa „Die neugierigen Frauen" seine musikalische Wesensart in eine überaus bezeichnende, zugleich aber auch so unstarre, geschmeidige und weiterungsfähige Form prägen, daß mehr als dreißig weitere Schaffensjahre dies Bild mit immer neuen Zügen schmücken und beleben. Wolf-Ferrari teilt damit das Schöpferglück jener Künstlernaturen, in denen ein unverbildet gesundes Form- und Kunstgefühl richtungweisend wirkt und durch solchen Kompaß die Gefahr einer Strandung an den Klippen unfruchtbarer Problematik auf ein Mindestmaß beschränkt.

Solche glückhafte Anlage war wohl ein Erbstück des Vaters, des Malers August Wolf. Ein kurzes Verweilen bei dieser Künstlerpersönlichkeit mag sich bei der späteren Betrachtung des Sohnes und seines Schaffens bezahlt machen. Es bedeutet daher keineswegs eine Abschweifung, sondern führt uns unmittelbar ins Thema hinein.

August Wolf entstammt einem alten um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts in der Pfalz ansässigen Pfarrersgeschlechte, das jedoch die Wurzeln seines Stammbaums in thüringische Erde senkt, wo die Vorfahren als Bergleute und Bauern werkten und wirkten. Im Jahre 1842 erblickte er das Licht der Welt zu Weinheim, einem der Rheinebene zugewandten anmutigen Städtchen am Fuße des badischen Odenwalds, das von der Verkehrs- und Lebens-

ader der von Heidelberg nach Darmstadt führenden „Bergstraße" durchpulst wird. Eine starke Doppelbegabung für Musik und Malerei entschied sich bei der endgültigen Berufswahl für die letztere. Seine Ausbildungsjahre hat August Wolf in Heidelberg, Nürnberg und Karlsruhe zugebracht. In Dresden erregte die meisterhafte Kopie einer Tizianischen Madonna die Aufmerksamkeit des Grafen Schack. Für diesen feinsinnigen Mäzen fertigt dann der Künstler in Venedig, wo er sich dauernd niederließ und 1916 gestorben ist, eine große Anzahl bedeutender und wertvoller Kopien nach italienischen Meistern. Diese haben ihn zu Ansehen und Ruhm gelangen lassen; indes es wäre falsch, in Wolf lediglich einen geschickten Nachbildner erblicken zu wollen. In seinen Originalgemälden bevorzugt er, den Spuren Feuerbachs folgend, geschichtliche und allegorische Stoffe, die er „in die rauschende Sphäre der venezianischen Koloristen hebt". Dieser Sinn für die „Farbe" ist denn auch auf den komponierenden Sohn übergegangen. So sehr in August Wolf die Sehnsucht nach dem Süden lebendig war, um sich im Formalen und Stilistischen seiner Gemälde zu erfüllen, in seinem Naturgefühl gibt sich die Deutschheit seines Wesens immer wieder kund. Neben dem Hang zu pathetischen Stoffen hat Wolf auch Vorwürfe mehr genrehaften Gepräges gewählt; sein „venezianisches Wirtshaus" versetzt in den Dunstkreis Carlo Goldonis, von dessen volksnaher Komödienkunst der Sohn fruchtbarste musikalische Inspirationen empfangen sollte. Schließlich ist August Wolf seiner Neigung für das stammesverwandte Volkstum Norditaliens auch darin treu geblieben, daß er sich in Emilia Ferrari ein Kind dieses Landes zur Lebensgefährtin erkor.

Als Sohn dieser beider Menschen, des schwärmerischen, von romantischen Impulsen bewegten Vaters und einer von gesundem Wirklichkeitssinn beherrschten, gutsinnigen Mutter, wurde Ermanno Wolf-Ferrari am 12. Januar 1876 als Erstling der jungen Ehe zu Venedig geboren. Die Vielfältigkeit der Begabungen, die sich in dem malenden, bildhauernden, theaterspielenden, dichtenden und musizierenden Knaben vereinen, läßt zunächst noch nicht deutlich erkennen, zu welchem Urgrund des Talents sich die berufsentscheidende Neigung endlich senken wird. Offenbar ging des Vaters Wunsch dahin, der Sohn möge seinen Spuren folgen und Maler werden. Jedenfalls genoß Ermanno in dieser Kunst eine folgerichtige Ausbildung, während er sich in der Musik, im Tonsatz vor allem, in der Hauptsache auf den Selbstunterricht angewiesen sah. Dann aber bricht sich an der Schwelle des Jünglingsalters wendepunktartig das elementare Übergewicht der musikalischen Gaben klare Bahn. Die Erkenntnis der eigentlichen künstlerischen Bestimmung ist erwacht. Mit siebzehn Jahren verläßt Wolf-Ferrari die Heimat, um sich in München dem Studium der Musik zu widmen.

Zogen ehemals die deutschen Meister in ihrer Jugend gen Süden, um sich auf klassischem Boden die Kenntnisse des musikalischen Handwerks zu erwerben, so wendet sich dieser Halbitaliener nach Norden, um hier den „strengen" Stil zu erlernen. Den „leichten" besaß er ja, wie sein Studiengenosse Wilhelm Mauke einmal bemerkte, bereits als Naturgeschenk in Blut und Rasse. Der junge Mann war ein eifervoller und aufnahmefreudiger Schüler, dem die Arbeit, die er nicht scheute, leicht von der Hand ging, wenn er sich vorläufig auch eifriger im Beginnen als im Vollenden zeigte. In den Lehrstunden der damaligen Leuchten der Münchener Musikschule, bei Rheinberger, Abel und Hieber, gelangte er mühelos, sattelfest in allen Dingen des Handwerks, an die Spitze derer, die sich wetteifernd in der Arena der „musikalischen Formreitschule" tummelten. Seine kompositorischen Versuche zierten bald die Vortragsfolgen der Prüfungskonzerte und erregten Aufsehen und Anerkennung durch die spielende Meisterung der Form, womit der junge Musiker freilich nur bewußt erfühlte und erfüllte, was ihm an unbewußten Gaben und Anlagen längst im wallenden Musikantenblute pulsierte. Den ausgetretenen Heerweg irgendwelcher Moderichtung gedankenlos oder ehrgeizig nachzustapfen, hat Wolf-Ferraris wahrhaftiges und phantasiebeschwingtes Talent schon damals verschmäht, und wo es sich auch, was bei einem Werdenden und deshalb Suchenden nicht sonderlich verwundern kann, in den magnetischen Kreis sogenannter „Einflüsse" begab, sollten kraft innerer Gesundheit und des eigenschöpferischen Dranges die Gefahren eines schwächlichen Hängen- und Klebenbleibens rasch überwunden werden.

Dem Titanenbann e i n e s Meisters ist Wolf-Ferrari allerdings mit Haut und Haar ver-

fallen. Allein welcher Musiker und Kunstfreund möchte ihn darob schelten, wenn er erst den Namen des Genius erfährt, der den jungen Künstler nicht eher wieder losließ, bis dieser sich in jahrelangem methodischen Eindringen und voll leidenschaftlicher Versenkungstiefe das ganze Werk zu innerem Besitz erarbeitet hatte: Johann Sebastian Bach!? Die wohl respektvolle, doch auch zumeist etwas kühle und abstandwahrende Bewunderung, die die italienischen Komponisten diesem Tonheroen zollen, flammte in Wolf-Ferrari zu unmittelbarster glühender Bewunderung empor. Ohne Bedenken verzichtet er auf die Weiterarbeit an einer bereits begonnenen Oper, als die neue Welt sich vor ihm aufschließt.

Dies Verhältnis entsprang also keineswegs bloß einem historischen oder ästhetischen Interesse, im Gegenteil, in Bach ahnte und fand Wolf-Ferrari einen Lebensquell, der, ohne daß der Künstler jemals zum bloßen Nachahmer oder Nachbeter des deutschen Klassikers geworden wäre, sein eigenes Schaffen wundersam durchblutete und befruchtete. Der südliche Phantasiemensch holte sich hier das Rüstzeug für die strenge schöpferische Logik des Aufbaus, und ihm, dem Freund der leuchtenden Farben, der in romantischer Beziehungsknüpfung Malerei und Musik als wesensverwandt empfand, ward bei der Betrachtung und Durchdringung Bachs eine weitere künstlerische Wahlverwandtschaft offenbar, die zwischen Musik und Architektur. Der Geist der Universalität hauchte ihm aus dem Makrokosmos des gigantischen Bachschen Lebensschaffens entgegen, und Wolf-Ferrari, mit allen Sinnen und Tiefen seiner deutschen Wesensseite dafür empfänglich, sog ihn dankbar und begierig ein, weil er fühlte, wie sehr sich dadurch sein eigener Schaffenskreis weiten und seine Ausdruckskraft, die von Natur aus eher einem monodisch gesanglichen Ideal zutrachtete, mit dem Reichtum polyphonen Denkens durchsättigen konnte.

Eine weitere Beziehungsbrücke, die sich notwendig bei unseres Meisters Wesensart und Neigung, wohl auch im Weiterverfolgen der Linie Bach schlagen mußte, ist die Verbindung zu Mozart. Ja, man hat in der ersten Begeisterung über die „neugierigen Frauen" und die „Vier Grobiane", in deren sprühender Buffolaune ein vom Wagnerepigonentum überquältes Publikum willkommene Lockerung von musikdramatischer Fessel begrüßte, Wolf-Ferrari geradezu einen „Mozart redivivus" genannt. Damit war nun freilich kein sonderlich glückliches, eher gefährliches Schlagwort gefallen. Einerseits, weil die Kritik unverzüglich die leidige Vergleichselle zur Hand nahm und, da natürlich nicht alle Maße stimmen konnten noch wollten, sich über die Ungebühr und Vermessenheit solcher Wertung geziemend erregte, andererseits weil dem also Betitelten nichts ferner lag, als einem toten Buchstabengeist zu huldigen oder gar mit einer Kopie aufzuwarten. Nicht n a ch schaffen, n e u schaffen, lautete seine Parole. Dabei war Wolf-Ferrari allerdings klar, daß jedes künstlerische Schaffen, wollte es nicht den Boden unter den Füßen verlieren und ins Leere tasten, dem Mutterschoß eines beherrschenden Weltgefühls und einer davon unablösbaren Geisteshaltung entwachsen mußte. Was letztere anlangte, fühlte er sich in der Tat der Sphäre Mozarts innig verbunden. Und so konnte es nicht überraschen, wenn der Komponist die Stoff- und Gestaltenwelt seiner musikalischen Komödien mit den Augen des bewunderten Salzburger Meisters betrachtete und mit jenen liebend verstehenden Blicken eines lebenzugewandten, daseinsfreudigen Naturells umfaßte, das die Geschöpfe seiner Phantasie lieber durch das Gesundbad eines befreienden Lachens von jenen Gebresten, Schwächen und Mängeln, so unseres Fleisches Erbteil sind, erlösen wollte als durch das lodernde Prüfungsfeuer tragischer Verstrickung, durch Schuld und Sühne, Not und Untergang. Die Zauberformel, kraft der er solchen launentollen Komödiengeist beschwor, Handwerk und Mittel der Kunst waren zum mindesten ebenso stark aus Bestandteilen der italienischen Buffa, Rossinis zuvörderst, dessen „Barbier von Sevilla" das erste große Theatererlebnis des Knaben war, gewonnen, entfaltet und weitergebildet: Mozartisch indessen blieb die Gefühlslage, aus der Wolf-Ferrari schuf, Mozartisch war deswegen auch die musikalische Seele, die er seinen Geschöpfen einhauchte. Mozart bedeutete, ebensowenig wie Bach, nur eine wenn auch noch so umfassende und großartige Summierung eines bestimmten Zeitstils, er wurde vielmehr, in seinen Tiefen erfaßt und begriffen, zur ewigen Formel eines Lebensgefühls, einer Weltanschauung. Man kann daher das viel mißdeutete Wort vom „Mozart redivivus" am besten dahin berichtigen, daß Wolf-Ferrari ein „wiedererstandener Mozart" weder war noch als solcher genommen

werden wollte, wohl aber auf Grund ähnlichen Schaffenstemperamentes und eines verwandten Gestaltungstriebes zu seinen Schöpfungen gedrängt wurde.

Hierin mag wohl auch die Ursache zu suchen sein, weshalb sich der Meister, obschon Anklänge in seinem dramatischen Frühwerk „Aschenbrödel" unschwer feststellbar sind, den beherrschenden Einflüssen der Liszt- und Wagnernachfolge, die die Mehrzahl seiner Zeitgenossen in ihre Bahnen zwangen, verhältnismäßig rasch und gründlich entwunden hat. Freilich gesellte sich bei dem temperamentvollen Jüngling noch ein Schuß kecken und innerlich durchaus berechtigten Widerspruchsgeistes hinzu, der zu gleichen Teilen aus dem südlichen Blute der Mutter wie dem zu frischer Fehde allzeit bereiten Pfälzergeiste der väterlichen Vorfahren zu erklären wäre. Jedenfalls verdroß es Wolf-Ferraris an der Weite zweier ausgeprägter Musiknationen erstarkten Gerechtigkeitssinn, daß zu einer Zeit, in welche Anfänge und erste Blüte seines Schaffens fallen, man einseitig nur denjenigen als vollgültigen Musiker in seinem Sattel gelten lassen wollte, der — wenn auch mit noch so erbärmlichem Sitz, in Hängen und Würgen — den Kurs über die schweren Sprünge des Musikdramas oder der sinfonischen Dichtung genommen hatte. Ist es nicht ungemein bezeichnend für unseren Meister, daß in Tagen, da die stilleren Bezirke der Musik, die Sonate und das sonstige kammermusikalische Schaffen, so gut wie verödet lagen, sein Opus 1 just eine Violinsonate ist, die, von romantischen Impulsen beflügelt, schumanneskem Geiste nachschwärmt? Seitdem hat Wolf-Ferrari, wohl dem innersten Trieb seiner Natur entsprechend, die intime Musik in seinem Schaffen immer wieder zu gewichtigen Worten kommen lassen, und es ist tief bedauerlich, wenn der Konzertsaal sich dieser kammermusikalischen Schöpfungen eigentlich nur in Ausnahmefällen erinnert. Zwei zum mindesten müßten hier eines dauernden Heimatrechtes genießen. Denn wieviel feuriges Leben, welch strahlende Jugendkraft, gepaart mit einer leidenschaftlichen Tiefe der Empfindung, die ihren elegischen Hang in einem ergreifenden Largo ausblutet, welcher Reichtum an polaren Stimmungen entatmet dem Klaviertrio in fis-moll Opus 7! In diesem Werke wird es der musikalischen Persönlichkeit des vierundzwanzigjährigen Autors in der Tat vergönnt, sich, ledig jeder Schulfessel, in ebenso freiem wie kühnem Kräftespiel auszubreiten und ohne Selbstgefälligkeit, aber voll natürlicher Freude an der trunkenen Lust der eigenen Phantasie im Blitzen und Glitzern des eigenen, musikantisch perlenden Einfalls zu sonnen. Das Vorstellungsbild südlicher Natur stellt sich dabei wie von selber ein. Auch in der eigenbetonten Rhythmik zacken sich bereits Umrisse eines künstlerischen Persönlichkeitsstils aus. Voll entwickelt winkt uns dieser aus der herrlichen a-moll-Violinsonate Opus 10 entgegen, die mit einer überaus bezeichnenden Huldigung an J. S. Bach beginnt, später an einer Lisztérinnerung vorüberstreift und schließlich in urwüchsigstem Wolf-Ferrari endet. Zusammenfassend läßt sich sagen, daß nur wenige Komponisten unserer Tage so ausgesprochen aus kammermusikalischem Geiste schaffen, gestalten und von hier aus zu einer derartigen Verfeinerung und Durchgeistigung ihrer Mittel vorgestoßen sind wie unser Meister. Wohlgemerkt, Verfeinerung, nicht etwa Verdünnung oder Verschwächung!

Vielleicht betrachtet man, was der in Einzelheiten freilich höchst reizvollen Jugendoper „Cenerentola" oder dem unmittelbaren Bacheinfluß weisenden Jugendoratorium „Talitha kumi" gegenüber mehr Berechtigung besäße, die erwähnten kammermusikalischen Schöpfungen, vor allem auch die Orchesterserenade in Es-dur und die Kammersinfonie in B, zu einseitig als reine „Vorstudien" zu den großen Würfen der ersten Reife. Unter den letzteren nimmt „La vita nuova", cantica su parole di Dante per Baritono, Soprano, Orchestra, Organo e Pianoforte, Opus 9 eine erste Stelle ein. Der Komponist selbst hat dies Werk als einen Schlüssel zu seinem Künstlertum und zu seiner Musik bezeichnet. Und in der Tat läßt sich im späteren Schaffen unseres Meisters kaum eine künstlerische Wesenseigenheit oder ein Charakterzug aufspüren, die in keimhafter Vordeutung nicht schon aus dieser „cantica" zu ahnen wäre.

Was Wolf-Ferrari zu dem Stoffe, zu Dantes lieblich tiefem, von mysteriösem Schimmer überlagerten Gedichte hinzog, war mitnichten ein flüchtiges literarisches „Interesse" oder gar nur kokette ästhetische Tändelei. Sollte sich der leidenschaftlich empfindende Künstler einer Sache hingeben, mußte er zuinnerst von ihr durchdrungen sein. Die den mittelalterlichen Dichter zu kühnster schöpferischer Tat beschwingende Gestalt Beatricens, die jeden Gegenstand, den ihr

Blick übergleitet, verklärt, jegliche Stätte heiligt, die ihr Fuß betritt, deren frühen Heimgang Geheimnis umzittert und Wunder umleuchten — das war ein Feuerbach'ſcher Vorwurf, eine maleriſche Viſion, die auch den in ſolchen Spuren wandelnden Vater unſeres Meiſters in Schaffensluſt hätte erglühen laſſen. Und von Begeiſterung durchlodert ſog Wolf-Ferrari den unerhörten Empfindungsgehalt dieſer vom Blute einer adligſten Leidenſchaft durchkreiſten Dichtung ein, um ſich von dieſem Gedichte, in dem ſämtliche Saiten des Gefühls zur Schwingung gelangen, im Innerſten aufwühlen zu laſſen. Denn ſollte ſein Wollen hinter dem erhabenen Stoffe nicht zurückbleiben, mußte der Vertoner für dieſes erſchütternde Seelendokument Dantes auch im muſikaliſchen Ausdruck eine unmittelbare Sprache des Herzens, den Urlaut einer „confessio“ finden, die den Hörer in den Bann und zur Nachempfindung des ewig menſchlichen und überzeitlichen Gehalts der Dichtung zwang.

Zum Träger dieſes Ausdrucks und zum Künder einer ſolchen Sprache hat der Komponiſt zuvörderſt die vokalen Kräfte ſeiner Schöpfung erhoben. Mit dieſem Bekenntnis zu einer beherrſchenden Stellung des Geſanglichen ſiedelt ſich die „cantica“ näher noch als bei den Oratorien Enrico Boſſis, die faſt zu gleicher Zeit ein neues Reis auf den abgeſtorbenen Stamm des Oratoriums in Italien zu pflanzen begannen, beim „Requiem“ des bewunderten Giuſeppe Verdi an. Im Geſangsmelos, in dem Wolf-Ferraris ſüdliches Temperament eine der Elementarmächte des muſikaliſchen Ausdrucks verehren mußte, beſitzt ſein Schöpfertum den natürlichen Wurzelboden. Aus dieſem zieht „La vita nuova“ ihre voll und warm ſtrömende Melodik, die aus dem Geiſte des Geſanges empfangen, in dieſem Zeichen erwachſen und gebildet iſt und deshalb im geeigneten Augenblick auch nicht davor zurückſcheut, ſich vom klarlinig homophonen Fluß tragen zu laſſen. Mit tiefſter Ehrfurcht naht ſich der Komponiſt dem Dichterwort Dantes, dem er die Entbindung der muſikaliſch-ſchöpferiſchen Kräfte in ſich dankt. Einer möglichſten Übereinſtimmung von Wort und Ton gilt ein heißeſtes Mühen, mit dem er nicht allein den gedanklichen Kern, ſondern gleichermaßen auch den empfindungs- und ſtimmungsmäßigen Gehalt, alſo die Wortſeele und darüber hinaus noch das flutende Leben einer ganzen Periode zu ergründen und vertonend zu erfaſſen trachtet. Den uneingeſchränkten Reiz ſolcher Feinarbeit genießt man ſelbſtverſtändlich, ſo verdienſtvoll die Übertragung ins Deutſche durch Hermann Teibler auch ſein mag, einzig am italieniſchen Original. Ausgeſprochener noch als im Arioſen, das an ſich eine gewiſſe Stiliſierung bedingt, wird dies Beſtreben nach muſikaliſcher Worttreue in den realiſtiſcher geformten rezitativiſchen Teilen offenbar, und es bedeutet in der Tat eines der großen, heute noch nicht voll gewürdigten ſchöpferiſchen Verdienſte Wolf-Ferraris, das ſich von hier aus in den Opern formbildend weiterrankt, daß er dem alten Secco-Rezitativ durch moderne Auswertung der altkirchlichen Choralpſalmodie, durch ſublime Orcheſteruntermalung, oft nur durch die Stütze eines umſpielenden Soloinſtruments erweitertes und geſteigertes Leben eingehaucht hat. Künftige Formunterſuchungen über die Entwicklung des neuzeitlichen Parlandoſtils werden unſerem Meiſter, der in dieſem Punkte manche Anregungen von Richard Strauß („Intermezzo“) vorweggenommen hat, einen Platz in der Spitzengruppe der Neulandſucher und -finder einräumen müſſen!

Bleibt demnach der Singſtimme im allgemeinen mehr die Aufgabe der Zeichnung überlaſſen, ſo fällt dem Orcheſter in erſter Linie jene der ausſchmückenden Malerei zu. Denn der Inſtrumentalkörper, dem der Komponiſt in Erweiterung des Klangbildes auch das Klavier eingliedert, ſorgt für die plaſtiſche Ausgeſtaltung der Situation, für Erzeugung und Feſthaltung der Stimmung ebenſo wie für das ſehr entſcheidende Moment der muſikaliſchen Farbengebung. Und welche Fülle von Farben, zarte und glühende, hell leuchtende und ſeltſam gebrochene, irdiſche wie jenſeitige vereint Wolf-Ferrari auf ſeiner Palette! Schlüge man das Kapitel der figurativen Bildungen, des Melismas, ſeltener Tonfolgen oder Harmonieverbindungen, erleſener Klangkombinationen, die ſtets, ohne virtuoſen Selbſtzweck einer durch den Vorwurf bedingten Beſonderheit des muſikaliſchen Ausdrucks dienen, auf, man möchte mit dieſem überaus feſſelnden Abſchnitt nicht ſo raſch zu Ende kommen. Hier wölbt ſich auch die Beziehungsbrücke zu Puccini, denn gleich dieſem Meiſter iſt auch Wolf-Ferrari ein äußerſt feinfühliger und zartnerviger Entdecker der „Poeſie der kleinen Dinge“. Falſch wäre es indeſſen, unſeren Komponiſten deshalb lediglich als Kleinmeiſter gelten zu laſſen, ihm die Fähigkeit zu wahrhaft großer Wirkung

absprechen zu wollen. Die elementare Tonmalerei des Erdbebens, die Schilderung von Beatricens Tod und Verklärung, die großartige Stelle, da sich die Stimme des „All" in einem „instrumental-vokalen Universum" verkündet, überzeugen vom Gegenteil. Verzichtet die „cantica" auch auf das Lisztsche Vorbild einer leichtthematischen Behandlung, so werden die Klammern einer weitgeschwungenen gedanklichen und formalen Bindung im Ausklang jedes Satzes oder Stückes sichtbar, den das beherrschende Hauptmotiv des „Liebesgrußes" in je nach Stimmung bedingtem Gestalt- und Ausdruckswandel überschwebt.

Ist der Schritt von diesem metaphysisch ernsten Dante zur diesseitig heiteren Komödienwelt Goldonis wirklich so weit, wie es dem bloßen Augenschein vorkommen möchte? Über den Verbindungsweg der Stilverwandtschaft, wenn man die ähnliche Behandlung der rezitativischen Partien im Oratorium und den Buffoopern erwägt, gewiß nicht. Indes auch die seelische Deutung sollte nicht allzu schwer fallen. Als romantischer Künstler hat Wolf-Ferrari stets die ganze Spannweite polaren Empfindens in sich wirksam gefühlt. Nicht minder als im Ernste findet die Menschenseele, blickt sie tiefer zu, auch im Humor ihr getreues Spiegelbild und, geflügeltes Wesen, das sie einmal ist, liebt sie in dem dauernden Auf und Nieder, Hin und Wider von Spannung und Entspannung, von metaphysischer Sehnsucht und erdentrunkener Daseinsfreudigkeit bald hier, bald dort zu rasten.

Den tiefen künstlerischen Ernst hatte sich Wolf-Ferrari, dem deutschen Zuge seines Herzens folgend, in Bach erobert; der heiteren Heimat Venedig hielt seines Wesens Gegenseite mit der Verehrung des Nationalpoeten Carlo Goldoni die angestammte Treue. Bei einer eingeborenen Neigung für alles Ursprüngliche und Volksnahe mußte den Künstler ein Dichter entzücken, dessen launenfrohe Muse aus diesem Lebensquell in vollen Zügen schlürfte und der Bühne Gestalten schenkte, deren unsterbliche Originale noch immer auf dem Markte oder in der Osteria anzutreffen waren. Ähnlich wie Mozart, den Goldonis „Diener zweier Herren" zur Vertonung reizte, tönte auch Wolf-Ferrari aus den Komödien des venetianischen Lustspielautors ein Widerhall der eigenen Welt- und Lebensanschauung entgegen. Obwohl Goldoni die kleinen und großen Miseren des Alltags nicht verborgen sind, wie tief sein Auge auch in die Not der Armen, in Plagen und Lasten der Reichen geblickt hat, wie ausgebreitet ferner seine Kenntnis von den Blößen und Schwächen der Kasten und Stände sein mag, er pflanzt trotzdem stets von neuem das Banner eines siegreichen Komödienoptimismus auf seine Zinnen. Denn er liebt die bunte Vielgestalt dieses Daseins, das lebendige Spiel der Gegensätze zu leidenschaftlich, als daß er diesem wogenden Treiben ob einiger Unzulänglichkeiten ernstlich gram sein wollte. Deshalb enträt sein Humor der Untermengung mit Bosheit oder Bitternis.

Wenn man meint, Wolf-Ferrari habe sich mit der Vertonung der Goldoni-Lustspiele „Die neugierigen Frauen", „Die vier Grobiane" und „Das Liebesband der Marchesa", zu denen sich in jüngster Zeit noch „Die schalkhafte Witwe" und eine weitere soeben vollendete Musikkomödie gesellen, an Maskenspiele von Theaterfigurinen vertändelt, so verrät sich darin bedauernswerte Oberflächlichkeit, die in den Typen (nicht etwa Marionetten) Goldonis den humoristischen und damit allgemein menschlichen Urkern nicht zu erkennen vorgibt. Unser Komponist, unmittelbarer zu diesem überzeitlichen Kern dringend, erfaßte in diesen Komödien ein die menschliche Gesellschaft licht und wissend widerspiegelndes Weltbild, an dessen Farbenspielen er sich ergötzte, ohne dabei zu vergessen, daß es am Ende doch mehr als ein Spiel, eher ein Gleichnis dieses Lebens war.

Wie sich bei Goldoni die bezähmten Stegreifgeister dem bändigenden Gesetze einer festen Form beugen mußten und trotzdem ihr koboldartiges Walten noch auf Schritt und Tritt zu spüren bleibt, so eignet auch diesen köstlichen Partituren eine improvisatorisch kecke Laune und flatternde Grazie, die jedoch nichts Zufälliges, keine Lockerung, sondern höchste Verfeinerung und Durchziselierung der Form bedeutet. Über den textlichen Rost der altvenetianischen Lustspiele baut sich hier eine musikalische Lagunenstadt von betörendster Klangseligkeit auf. Erwachen nicht alle Seligkeitsgeister der venetianischen Nacht in der Kanzone „Le biondina in gondoletta" zu lockendstem Barkarolenzauber? Und was für ein schwirrendes Karnevalstreiben in dem durch kammermusikalische Schmeidigung beinahe entmaterialisierten Orchester! Wie eifrig zeigen sich die einzelnen Instrumente, aus jedem kollektiven Zwang

entlassen, bestrebt, ihr solistisches Leben je nach Eigenart und Charakter auszutollen. Gleich Maskenzügen huschen die leichtfüßigen Streicherpassagen dahin: ist ihr Getuschel das Flüstern verliebter Herzen oder macht man sich gar lustig über soviel heimliche Zärtlichkeit? Die Flöte, dies enfant terrible des Orchesters, will sich ausschütten vor Gekicher über die verdrehte Welt, Hörner und Trompeten prahlen mit einem zeremoniellen Pathos, mit dem sie sich selber nicht recht ernst nehmen, und das Fagott wird, wie Oscar von Pander feinhörig bemerkt hat, zum griesgrämigen Verlautbarer der schlechten Laune! Und wann hat je das Schlagzeug seinem Namen mit „schlagenderen" Wirkungen Ehre angetan? Von solchem Geiste solistischer Ungebundenheit werden auch die Singstimmen beseelt. Sie wirbeln in einem buntscheckigen Harlekinsgewand von kleinen und kleinsten Melodieflittern dahin, um dann plötzlich, als reue sie soviel übermütiges Tun, vom leichten Konversationsstil in die strengere Arien- und Duettenform überzuspringen oder gar in einer Ensemblefreudigkeit zu entbrennen, die sich im zweiten Finale der „Vier Grobiane" zu einem regelrechten Decett weitet. Mitten unter dem neckischen Tropfenspiel graziös hingeperlter Melismen rauschen Melodiefontänen auf und überstäuben mit einem Sprühregen von Wohlklang. Tänzerische Stimmung schwingt allenthalben in der Luft; selbst die Nacht gleitet auf Walzerfüßen heran. Heimlich aber liegt unentwegt der Schalk auf der Lauer. Lunardo, Maurizio, Simon und Cancian brauchen nur ihr Loblied des Philisteriums anzustimmen, und schon hat sie die parodistische Laune ins Netz eines leitthematisch umspinnenden „Als der Großvater die Großmutter nahm" verstrickt, dem sie sich für die Dauer des ganzen Abends nicht mehr zu entringen vermögen. Im übrigen hat die buntfarbige Stimmungswelt der Lagunenstadt, ihres Volkstreibens und ihrer landschaftlichen Zauber, auch den Vorwurf zu einem Werke der absoluten Musik abgegeben, der jüngstvollendeten „Venezianischen Suite" für kleines Orchester op. 18, deren Uraufführung zum Internationalen Musikfest in Baden-Baden bevorsteht.

Bei Goldoni ist Wolf-Ferrari nicht stehen geblieben. Er hat sich von Molièreschem Possenwitz im „Liebhaber als Arzt" zu einem reizenden Zweiakter inspirieren lassen, der Gemüt und Geist in unnachahmlicher Weise bindet und durch betörende Ensembleschöne verzaubert. Jedoch die Summe sprühenden Einfalls und behender Laune ward in dem Einakter „Susannens Geheimnis" zu einem dramatischen Epigramm unnachahmlichster Art gespitzt. Schon der Theaterzettel: ein Sopran, ein Bariton und ein stummer Diener nascht vom Intermezzogeiste Pergolesis, der hier neue Sprossen und Blüten treiben soll. Und das Wunder gelingt, denn nach nahezu zweihundert Jahren ersteht der „Serva padrona" des alten Neapolitaners in „Susannens Geheimnis" das ebenbürtige Schwesterwerk, erblüht in einem Dreiviertelstundenoperchen eine Gipfelschöpfung aller Buffo-Kunst. Als solche muß sie auch der Meister selbst empfunden haben, denn in der Erkenntnis der Unwiederholbarkeit hat er dies Intermezzo innerhalb seines Schaffens in der Rolle eines Einzelgängers belassen.

Während sich vor „Susannens Geheimnis" alle Stimmen in einem Unisono der Bewunderung und des Entzückens zusammenfanden, ist „Der Schmuck der Madonna", obwohl vielleicht Wolf-Ferraris melodienbrünstigstes und farbenbetörendstes Werk, vom Kreuzfeuer geteiltester Meinungen bestrichen worden. Ja, man hat den Schöpfer sogar eines Kniefalls vor dem Modegötzen des „Verismo" geziehen. Indessen, Wolf-Ferrari blickte auch diesmal tiefer als jene, die in oberflächlicher Schlagwortempörung zeterten und verdammten. Hat er doch mit feinem künstlerischem Rutengefühl jene Lebensadern gewittert, die, vom Quell wahrhaft nationaler Musikempfindung gespeist, einen Unterstrom des veristischen Schaffens bilden. Und wie tief ließ sich im „Schmuck der Madonna", worin neapolitanisches Volksleben fächergleich aufblättert, zu den Gründen der Volksseele niedertauchen, wie unmittelbar die Elementarkraft ihres zuckenden Herzschlags erfühlen! Es lag nun in unseres Meisters stark vergeistigender und gefühlsverfeinernder Art, daß er die gröberen Mittel etwa des Mascagnischen und Spinellischen Verismo, ohne dadurch die Glut der dramatischen Leidenschaft zu dämpfen, unmerklich in die Linie Bizets hinüberrückte, mit dessen „Carmen" der „Schmuck der Madonna" auch stofflich manche Beziehung teilt. Trotz des bedeutenden szenischen Aufwands, der große Ensemble- und Chorszenen auf den Plan ruft, wahrt der musikalische Stil stets die Tugenden bewundernswerter Klarheit und Durchsichtigkeit und verfällt

selbst im pathetischen Ausdruck niemals einer Überwucherung von Schwulst oder Unnatur. Welch bezeichnender, lebensprühender Anfang: ein wilder Lauf der Streicher reißt geradezu ohne längeres Instrumentalvorspiel den Vorhang auseinander, als könne es der Komponist nicht mehr erwarten, sich in die Wogen des Volkstreibens zu stürzen. Jener höchsten und adligsten Leidenschaft des Geistes, von der „La vita nuova" kündet, wird im „Schmuck der Madonna" die ungezügelte Kraft des Naturtriebs entgegengesetzt, und nur in der sinnlich-übersinnlichen Sehnsucht Gennaros vollzieht sich etwas wie eine Verbindung der beiden polaren Welten. Ähnlich wie später im „Sly" durchlitt Wolf-Ferrari wohl auch mit diesem Helden ein typisches Künstlerschicksal, die Enttäuschungstragödie des Träumers, der die lebensdurstige Malliela zu besitzen wähnt, während sie in seinen Armen nur an den Tatmenschen Rafaele denkt. Ungeachtet des tragischen Grundtons blinzelt immer wieder der launige Buffogeist durch die Ritzen des Geschehens: mit welch feiner Ironie wird musikalisch das Kraftmeiertum der Kammoristen geschildert, und wer vergäße je den köstlichen Humor in der trivialen Marschweise der „Banda" mit dem dissonierend sich wetzenden E-dur und Es-dur! In einer textlichen Neufassung hat Wolf-Ferrari neuerdings einige Brutalitäten des vielbefehdeten Buches abgemildert, hoffentlich zum dauernden Gewinn dieser vollblütigen Musik!

Seine frühen Erfolge haben den namenberühmten Meister bereits im Jahre 1902 — in der ehrenvollen Nachfolge Enrico Bossis — zum Leiter des Liceo Benedetto Marcello in Venedig aufsteigen lassen; eine Stellung, die er nach einigen Jahren wieder aufgibt, um sich künftig ungeteilt den schöpferischen Aufgaben widmen zu können. Doch nicht lange sollte er des schattenlosen Glücks freien Schaffens genießen. Der Weltkrieg traf Wolf-Ferrari in Deutschland und zwar mit der vollen Wucht seelenaufwühlenden Erlebens. Denn was mußte es für einen Mann bedeuten, der das Beste aus dem Bluts- und Geisteserbe zweier Nationen, seines Vater- und Mutterlandes, in sich zur Wesensformel vereint hatte, nun plötzlich diese beiden Völker in kriegerischem Zwiste auseinanderstreben und sich selber heimatlos zu sehen!? Aber in der Einsamkeit einer halben Verbannung in einem kleinen oberbayerischen Orte blieb ihm die letzte Stütze treu, die schöpferische Phantasie. Langsam wachsen aus der tiefen Besinnlichkeit der Kriegs- und Nachkriegsjahre die lichten Gestalten eines neuen Werkes der Vollendung entgegen, formt sich in Rückkehr zum Märchen- und Feenzauber der Jugendoper „Aschenbrödel", aber aus jenem sublimeren Stoff, dem die Herzensmusik von „La vita nuova" abgewonnen war, die musikalische Legende „Das Himmelskleid". Diesmal ist Wolf-Ferrari, in dem ja ein gut Stück Poet und Philosoph steckt, sein eigener Dichter in deutscher wie italienischer Sprache. Nach einem Märchen des Perrault gestaltet der Dichterkomponist aus romantischer Seelenhaltung heraus ein sinnbildträchtiges Gleichnis seines Welt- und Naturerlebens: jene köstlichen Himmelskleider, nach denen das törichte Menschenherz sich sehnt, sie sind sein vom Tage der Geburt an, Luft, Mond und Sonne heißen sie. In dieser Schöpfung, deren Mittelakt ins Oratorienhafte ausládt, geht es weniger um die Schürzung eines dramatischen Knotens, im Gegenteil, Wolf-Ferrari, der hier die Geschichte einer Wandlung und Läuterung im Sinne der „Zauberflöte" oder des „Parsifal" gibt, spinnt an einem unendlich feinmaschigen Garn zarter Stimmungshaftigkeit und sucht, der Maler unter den Komponisten, eine innigste Verwebung zwischen Klang und Farbe, deren romantisches Zwischenreich uns im Treiben der Windgeister, der Mondfee und der Sonnenkinder mit seelenhaftem Zwang umschwebt.

Ein lauter Erfolg ist dem „Himmelskleid" bei seinem Erscheinen auf der Bühne, 1927, nicht vergönnt gewesen, denn eine dem Intellektualismus hörige, romantikfeindliche und märchenungläubige Welt konnte naturgemäß mit dem inspirierten Ethos dieser Klänge, mit der idealistischen Grundhaltung der Legende, die gewissen „Zeitforderungen", unbekümmert um das Gezeter der „Sachlichen", die Fehde ansagte, nur wenig oder gar nichts anfangen. Eine umso verpflichtendere Aufgabe erwächst dafür unserem gewandelten Deutschland einer Schöpfung gegenüber, die für die Neuweckung von Empfindungen und Gedanken, die heute in der Herzmitte unseres völkischen Lebens stehen, wahrhaft bahnbrechend gewesen ist! Mögen Bühnenleiter und Dirigenten, die fortwährend den Sehnsuchtsruf nach wertvoller zeitgenössischer Opernkunst erschallen lassen, mit der Ehrenrettung des „Himmelskleides" nicht mehr

lange zögern, ſonſt ergeht es ihnen am Ende gar wie der Prinzeſſin in unſerem Märchen, die nach Wunderkleidern trachtet, ohne zu ahnen, daß dieſe längſt ihr unbewußtes Eigen ſind...

In dieſem Zuſammenhange darf wohl auch unſeres Meiſters Einſtellung zur ſogenannten „Opernkriſe" geſtreift werden. Auf eine diesbezügliche Rundfrage hat er unlängſt, des Nagels Kopf treffend, geantwortet: „Meine Gedanken zur Gegenwart und Zukunft der Oper? Es ſind nicht mehrere, die ich mitteilen kann, ſondern nur der eine: Man ſoll gute Opern ſchreiben. Das iſt alles. Wie man das macht? Das kann man nicht ſagen; denn das „Wie" iſt jedesmal die einzelne Oper ſelber, und bei jeder iſt es immer wieder anders. Wenn man beim Begriff angelangt iſt, hat man den Standpunkt der Kunſt ſchon verlaſſen." Köſtliche Worte, von denen vor allem der letzte Satz einen goldenen Rahmen verdiente! Denn er enthält nicht nur für den ſchöpferiſchen Künſtler, ſondern nicht minder für den kritiſchen Betrachter der Kunſt eine allzeit zu beherzigende Mahnung.

Hat die Bühne bisher dem in ſeiner vollen Bedeutung erſt noch zu erkennenden „Himmelskleid" gegenüber unangebrachte Zurückhaltung geübt, ſo ſollte ſie den vom Textdichter Forzano urſprünglich für Puccini beſtimmten „Sly" deſto freudiger ans Herz ſchließen. Sein Siegeszug war unbeſtritten. Auch hier begegnen wir trotz des tragiſchen Grundtons der für unſeren Meiſter ſo bezeichnenden Miſchung und Brechung der Farben, die in dem faſzinierenden Stimmungsbild des erſten Aktes Lachen und Weinen nachbarlich beieinander hauſen läßt. Selten hat man im neueren Opernſchaffen derartige Beweglichkeit der Szene, ſo aufgeſchloſſene Chor- und Enſemblefreudigkeit erlebt wie in der Taverne zum Falken. In der erſten Hälfte des zweiten Aktes beginnt — man denkt an die ähnliche Situation in Puccinis „Manon Lescaut" — ein Maskenſpiel kapriziöſeſter Art; in dramatiſcher Suitenform reihen ſich Tanzſtückchen und kleine Enſemblechen aneinander, entzückendes Filigranwerk kupferſtichgleicher muſikaliſcher Radierungskunſt. Aus zarten Anfängen wächſt die leidenſchaftdurchglühte Liebesſzene zwiſchen Sly und Dolly: eine Knoſpe, die ſich endlich zur vollen Blüte eines ekſtatiſch glühenden, arioſen Zwiegeſangs entfaltet. Ein ſchneidender Zynismus — das erbarmungsloſe Blech, als der Graf die Szene zwiſchen den Liebenden einer amüſierten Öffentlichkeit preisgibt. Erſchütternd gar, wenn das Tavernenmotiv plötzlich auftaumelt und den armen Sly zu furchtbarem Erwachen aus den Himmeln ſeligen Liebestrugs reißt. Der letzte, ſchlagartig kurze Aufzug widerlegt die oft zu hörende Behauptung, Wolf-Ferrari bleibe die tragiſche Geſte verſagt. Dieſer Akt wirkt wie ein einziger Aufſchrei, um in verzweiflungsvollem c-moll zu enden.

Mit der „ſchalkhaften Witwe" iſt der Meiſter zu ſeinem geliebten Goldoni zurückgekehrt. Wenig tief ſchürften die, welche in dieſer Opera buffa lediglich eine Wiederholung der alten Art finden wollten. Gewiß bedingte der Stoff die Wahl der aus den „neugierigen Frauen" oder den „vier Grobianen" bekannten Mittel, aber während man dem tollen Jugendübermut dieſer frühen Werke vielleicht eine gewiſſe Wahlloſigkeit des Einfalls vorwerfen kann, trägt hier jede Floskel den Adel der Gewähltheit, hoher geſtalteriſcher Reife. Und fürwahr, nur ein reifer Meiſter konnte jene viel zu wenig beachtete Neufaſſung des Mozartſchen „Idomeneo" ſchaffen, die den Geiſt des Originals in voller Reine und Unmittelbarkeit erhält.

Was Ermanno Wolf-Ferrari einen erſten Platz in der Reihe der zeitgenöſſiſchen Muſikſchaffenden anweiſt, das iſt nicht allein ſeine reiche, unverkrampft erhaltene Begabung, ein überlegenes Handwerk und geiſtige Überlegenheit, es entwirkt ſich vielmehr in ſeinem von Schöpfung zu Schöpfung weſenhafter ſich ausprägenden Künſtlercharakter. So ſehr man bei der flutenden Fülle der Anregungen und Eindrücke, die der Meiſter zu lebendiger Neugeſtaltung in ſich aufgenommen hat, mit Beziehungen, Einflüſſen oder Vergleichen anrücken könnte, zum Kern von Wolf-Ferraris Weſen dringt keiner dieſer Verſuche. Denn dieſer Kern, ſeines Schaffens Höhepunkt, iſt etwas Urperſönliches, in ſeiner Art Einmaliges, das ſich keinesfalls in die hundert Model des Eklektikers, ſondern einzig in die eigengeſchnittene Form mit ihren Beſonderheitsmaßen drücken läßt. Ein freudiger Jaſager zu Kunſt und Leben, deſſen Muſik, je ernſter er philoſophiert, deſto graziöſer und ſanfter wird. Denn „die Kunſt gibt Seligkeit

und schafft keine neuen Leiden". Und sollte Ermanno Wolf-Ferrari auch nicht, wozu nur die Allergrößten berufen sind, eine neue musikalische Sprache gefunden haben, er behauptet als ein wahrhaft Großer doch durchaus seine eigene musikalische Mundart, daran jeder, dem die Witterung für Zauber und Wert der Persönlichkeit nicht mangelt, ihn erkennen mag!

Volk, Musik, Volksmusik.

Von Peter Raabe, Berlin-Weimar.

Rede, gehalten bei der Gau-Kulturtagung in Köln am 18. Januar 1936.

Volk, Musik und Volksmusik sind drei Begriffe, deren Bedeutung man sich erst klar machen muß, bevor man es unternehmen kann zu untersuchen, wie sie sich zu einander verhalten.

Wenn man das Wort „Volk" richtig auffaßt, so bedeutet es durchaus nicht nur die Summe der Einwohner eines Landes, sondern es umschließt zugleich die vielen Gliederungen, die sich in der Lebensgemeinschaft der Menschen ganz ohne deren Zutun bilden durch den Beruf, durch die Weltanschauung, die Kulturbestrebungen, die Verschiedenheit der Bildungsgrade und durch noch mancherlei anderes. Besonders falsch und besonders verbreitet ist aber die Gepflogenheit mit dem Worte „Volk" nur den Teil der Gemeinschaft zu bezeichnen, der geringe Einkünfte hat und dadurch gezwungen ist, in bescheidenen Verhältnissen zu leben.

Es ist verhängnisvoll, diese falsche Bezeichnung immer wieder durchgehen zu lassen, denn durch nichts wird das Schaffen einer wirklichen Volksgemeinschaft und Volksverbundenheit mehr zurückgedrängt und schließlich unmöglich gemacht, als durch die falsche Vorstellung, das Volk bestehe eigentlich nur aus den Minderbemittelten und wer das nicht sei, gehöre nicht zum Volke und könne also auch seine Seele gar nicht verstehen.

Schon Bismarck hat sich oft bitter darüber beklagt, daß namentlich die Abgeordneten der Linken vom Volke stets in einer Weise sprächen, die es unmöglich mache, den Mann, dem das deutsche Volk das meiste verdankte, zu ihm zu rechnen. Und auch heute noch wird von vielen immer wieder der Versuch gemacht, Schranken aufzurichten zwischen denen, deren Lebensweise zwar mancherlei durch den Beruf bedingte Verschiedenheiten aufweist und der Lage der Dinge nach aufweisen muß, die aber eben doch einem Volke angehören, seine körperlichen und geistigen Veranlagungen mit auf die Welt gebracht haben, und deren Pflicht es ist, das Gemeinsame zu suchen und zu festigen.

Wer sich ernsthaft beschäftigt mit dem, was der Führer lehrt, was er verwirklicht sehen will, der findet in seinen Reden auf Schritt und Tritt Aussprüche, in denen auf das Eindringlichste gefordert wird, daß die Deutschen das zu pflegen haben, was sie an einander bindet und daß sie zu tilgen haben, was sie trennt. Er, Adolf Hitler, ist es, der allen Klassenkampf mit Stumpf und Stiel ausrotten will, der an die Stelle der von Parteikämpfen zerrissenen Masse ein einiges Volk setzen will, dessen einzelne Glieder Achtung vor einander haben und Verständnis für einander, wie weit auch Beschäftigung und Neigung äußerlich die Menschen auseinander führen mögen.

Schon am 12. April 1922 hat er gesagt:

„Es gibt keine Klassen und kann keine Klassen geben. Klasse heißt Kaste und Kaste heißt Rasse. Bei uns aber in Deutschland, wo jeder gleiches Blut trägt, der überhaupt Deutscher ist, und gleiche Augen hat und die gleiche Sprache spricht, da kann es keine Klasse geben, da gibt es nur ein Volk und weiter nichts. Gewiß auch wir erkennen an, daß es Stände geben muß und geben wird, ja, den Stand meinetwegen der Uhrmacher und der Schwerstarbeiter, den der Maler oder den der Techniker, der Ingenieure, Beamten usw. Ja, Stände kann es geben. Aber was diese Stände auch untereinander um den Ausgleich ihrer Wirtschaftsbedingungen zu kämpfen haben, so groß darf der Kampf nie werden und die Kluft, daß darüber die Bande der Rasse zerreißen."

Und in der Regierungserklärung vom 21. März 1933 heißt es:

„Aufbauen wollen wir eine wahre Gemeinschaft aus den deutschen Stämmen, aus den Ständen, den Berufen und den bisherigen Klassen. Sie soll zu jenem gerechten Ausgleich der

Lebens-Interessen befähigt sein, den des gesamten Volkes Zukunft erfordert. Aus Bauern, Bürgern und Arbeitern muß wieder werden ein deutsches Volk."

Und endlich hat der Führer in seinem Kampfbuch gesagt:

„Was heute durch die Kämpfe von Millionen ausgefochten wird, muß dereinst in Ständekammern . . . seine Erledigung finden. Damit toben nicht mehr Unternehmertum und Arbeiter im Lohn- und Tarifkampf gegeneinander, die wirtschaftliche Existenz beider schädigend, sondern lösen diese Probleme gemeinsam an höherer Stelle, der über allem stets das Wohl der Volksgemeinschaft und des Staates in leuchtenden Lettern vorschweben muß."

Das ist der grundlegende Satz, auf den sich die ständische Gliederung des deutschen Volkes im dritten Reiche gründet, die ihre politische und kulturelle Vertretung in den von dem Führer geschaffenen Kammern gefunden hat. Als Leiter einer dieser Kammern, und zwar der größten von denen, die sich mit der deutschen Kultur zu befassen haben, sehe ich es als meine erste Pflicht an, auf dem von meiner Kammer betreuten Gebiet alles auszurotten, was auch nur von fern an Klassenkampf erinnert, oder was irgendwie mit Scheingründen belegt die verderblichen Erscheinungen des Klassenkampfes in unsere ruhige und mühevolle Kulturarbeit hineinzutragen sich bestrebt.

Bevor ich darauf im einzelnen zu sprechen komme, müssen wir uns aber über den zweiten Begriff verständigen, um den es sich heute hier handelt, über den Begriff „Musik".

Er ist genau so vielgestaltig wie der Begriff Volk. Wie dieses Volk durch die Aufgaben, die dem Einzelnen zufallen, in zahlreiche Gruppen eingeteilt werden muß, die Einzelinteressen haben müssen, und die doch eben im völkischen Sinne zusammengehören und eine Einheit bilden, so gibt es auch ganz verschiedene Arten von Musik, die etwas verschiedenes wollen, sich an verschiedene Menschen wenden und darum verschiedene Formen und Ausdrucksweisen anwenden müssen. Einen Teil dieser Musik nun, der sich unmittelbar an solche Hörer wendet, die nicht durch technische oder formelle Schwierigkeiten in ihrer Empfangsmöglichkeit gehindert werden dürfen, nennt man „Volksmusik". Ganz genau ist nicht abzugrenzen, was man darunter zusammenfassen müßte, aber bei gutem Willen ist eine Verständigung über Art und Ausdehnung des Begriffes doch leicht möglich. Vor allem muß man zur Volksmusik wohl alle Gebrauchsmusik zählen, die nicht geistlichen Charakter hat, also: Lieder und Musikstücke, die das Marschieren begleiten, Gesänge, die der Handwerker bei der Arbeit singt, der Bauer hinter dem Pflug, die Mutter an der Wiege; auch viele Geselligkeitsmusik gehört hierher; die Lieder der Hitler-Jugend, der SA und SS, das meiste, was die Spielscharen üben und aufführen, und Ähnliches. Wie alle deutsche Musik hat auch die Volksmusik eine starke, alte und wertvolle Überlieferung: das deutsche Volkslied, das übrigens von jeher in Deutschland gepflegt worden ist, nicht nur durch Einzelsänger und Vereine, sondern vor allem auch von der Wissenschaft. Kein anderes Volk hat so gute, reichhaltige und sorgfältig gearbeitete Sammlungen seiner Volkslieder, sowohl der Dichtungen als auch der musikalischen Ausgestaltungen wie das deutsche.

Es ist nun hocherfreulich, daß namentlich in der Jugend eine rege Neigung besteht, diese überlieferten Volksgesänge zu ergänzen durch neue, in denen der ganz besonderen Empfindung unserer lebenerfüllten Zeit Ausdruck gegeben wird. Aber wie man in Deutschland oft die Tugenden so übertreibt, daß schließlich Laster aus ihnen werden, so gibt es auch unter denen, die jetzt den Volksgesang mit leidenschaftlicher Freude pflegen, solche, die nun die Ansicht vertreten, nur der Volksgesang hätte noch eine Berechtigung, und die Pflege aller anderen Musik sei eigentlich ein Verrat an der guten Sache.

Im Mai des vergangenen Jahres erschien in einem Schulungsblatt ein Aufsatz, der sich mit dem Lied in der Bewegung beschäftigte, und die für jeden Sachkenner unannehmbare Ansicht vortrug, daß die Gesangvereine, und namentlich die Männergesangvereine bisher nichts oder nur Schädliches geleistet hätten. Das zur Reichsmusikkammer gehörende Amt für Chorwesen und Volksmusik erhob gegen diese ungerechte Verunglimpfung Einspruch. Die Antwort, die auf diesen Einspruch erfolgte, zeigt deutlich, daß manchen, die sich mit diesen Dingen zu befassen haben, das Verhältnis der Kunstmusik — wenn der Ausdruck einmal gelten soll —

zur Gebrauchsmusik nicht klar ist. Wohin käme die deutsche Musik, wohin das deutsche Musikleben, wenn man die folgenden Sätze jener Antwort gelten lassen wollte:

> „Nicht ein einziges Lied der Gesangvereine wird heute von dem ganzen Volke gesungen. Unsere Kampflieder jedoch werden von allen Volkgenossen gesungen.
>
> Ihre Arbeit ist noch viel zu akademisch und kompliziert, als daß sie auf die breiteste Grundlage gestellt werden könnte. Wir haben es satt, nur das Volk mit Darbietungen zu füttern. Alle Volksgenossen sollen von unseren Liedern beseelt werden. Aber gerade hier haben die Gesangvereine bisher praktisch versagt.
>
> Was sollen uns die schwierigen Chöre, die einmal im Ohr schön klingen, aber dann wieder vergessen sind. Singen Sie Kampf- und Volkslieder und das ganze Volk wird mitsingen."

Eine Antwort darauf ist natürlich von der Kammer nicht mehr gegeben worden, denn es ist unmöglich, sich mit jemand zu verständigen, der in dieser Weise die Aufgaben des einstimmigen Liedes und die der Mehrstimmigkeit durcheinander wirft, der in solchem Maße die hohe Bedeutung der alten deutschen Chorkultur verkennt.

Nicht um den angeführten Einzelfall durch Widerlegen weiter zu behandeln, sondern um die Stellung des einfachen deutschen Menschen zur Kunst und zur Volksmusik etwas näher zu kennzeichnen, sei noch das Folgende gesagt. Wenn wir Deutschen Grund haben, auf irgend etwas in unserer Kultur so stolz zu sein wie es kein anderes Volk der Erde sein dürfte, so sind das die Leistungen unserer besten Gesangvereine und unserer Kulturorchester. Die spielen zwar auch nicht nur Märsche, die vom ganzen Volke mitgesungen werden, sondern führen die erhabenen Meisterwerke der großen deutschen Schöpfer und zudem alles Wertvolle von fremder Musik auf, aber sie sind damit die Künder des Feierlichsten und Hehrsten, was der menschliche Geist geschaffen hat und sie erheben damit alle diejenigen, die ihnen zuhören, über den Alltag und stärken ihre Seelen zum Kampf für das Vaterland, für die Zukunft unseres Volkes, für die Reinheit und Wahrheit deutscher Gesinnung.

Es würde nicht nötig sein, so eindringlich hier an diese Aufgaben der deutschen Musikkultur zu erinnern, wenn nicht immer wieder von Menschen, die sich offenbar der Tragweite ihrer Zerstörungswünsche nicht bewußt sind, Sturm gelaufen würde gegen das, was sie höhnend „frackbeschwänzte Konzertgewohnheit einer vergangenen Zeit" nennen. Nun, wenn wir aufhören würden, Gesangvereine mit der Aufführung mehrstimmiger, oft sehr verwickelt-mehrstimmiger Chorwerke zu betrauen, wenn wir aufhören würden — wie es tatsächlich vorgeschlagen worden ist — große Orchester zu halten und wenn wir nur kleine Spielgruppen an deren Stelle setzten, so würden damit aus dem deutschen Kulturleben die Offenbarungen Bachs, Händels, Mozarts und Beethovens und aller anderen Großen verschwinden, und wenn dann auch das ganze Volk alle Kampflieder mitsingen könnte, so wäre das Singen wohl vergebens, weil es sich nicht mehr lohnte, um ein Volksleben zu kämpfen, das des Besten und Wertvollsten, was es besaß, beraubt worden wäre!

Jeder, der das Volk wirklich kennt, jeder, der aus seiner Erfahrung heraus dieses einfache Volk beobachtet hat in Volkssymphoniekonzerten und vor allem in Gesangvereinsproben und -Aufführungen, der weiß, daß hier seit langem eine innige Verbundenheit des Volkes mit allen Arten seiner Kunst besteht und daß diese Verbindung die segensreichsten Folgen gehabt hat. Wer lernt ein Meisterwerk so kennen, wer dringt so in den Geist der Kunst ein, wie der, der in wochen-, in monatelangen Proben immer wieder dieses Werk mitsingt, seine Schwierigkeiten kennen und überwinden lernt! Und welche Fülle von echt deutscher Tüchtigkeit, von Hingabe, Opferbereitschaft und Entsagung wird von den vielen Tausenden deutscher Chormitglieder in der Vorbereitungsarbeit geleistet, unentgeltlich und oft ohne Dank und Anerkennung. Ich lasse die deutschen Sänger und die deutschen Gesangvereine nicht schelten und ich erkläre, daß die Reichsmusikkammer alle ihr zur Verfügung stehende Kraft anwenden wird, um den Angriffen gegen die deutsche Kunstgesangspflege zu begegnen. Sie hat umsomehr die Pflicht, es zu tun als sie ja auch nach Möglichkeit die Volksmusik im engern Sinne zu beschützen bemüht ist.

Unter „Volksmusik" verstehe ich hier die Instrumental-Laienmusik. Die Reichsmusikkammer vereinigt in der Fachschaft Volksmusik 8 Fachgruppen:

1. die Liebhaber-Orchester,
2. die Blasmusikvereine,
3. die evangelischen Posaunenchöre,
4. die Handharmonikavereine,
5. die Mundharmonikavereine,
6. die Bandonionvereine,
7. die Mandolinen- und Gitarrenvereine,
8. die Zither-Musikvereine.

Im ganzen sind es etwa 8 000 Vereine mit 105 000 Mitgliedern.

Aus der Aufzählung der einzelnen Vereinsgruppen haben Sie schon ersehen, daß es sich hauptsächlich um die Pflege von Instrumenten handelt, die im symphonischen Schaffen und auch im oratorischen nicht angewendet werden. Vieles beruht auf alten Überlieferungen, manches aber ist auch neu und kommt erst heran.

Dr. Kurt Zimmerreimer, einer meiner Mitarbeiter in der Fachschaft „Volksmusik", schreibt in einem Aufsatz „Volksmusik als Aufgabe":

> „Man übersieht oft, daß das Klangbild jedes Instrumentes ein Eigenleben führt, seine Geltung weitgehend vom Zeitgeschmack abhängt und die Geschichte das Kommen und Gehen schon vieler Instrumente erlebt hat. Zither, Mandoline, Gitarre und Laute sind Instrumente mit ruhmreicher Vergangenheit, Handharmonika, Konzertina und Bandonion solche mit einer vielleicht großen Zukunft. Es gibt, von technischen Grundvoraussetzungen abgesehen, kein geborenes Laien- oder Kunstinstrument; höchstens ist die Zeit seiner Erlernbarkeit verschieden. Es gibt Virtuosen auf der Handharmonika und Stümper auf der Geige. Der echte Volksmusiker setzt seine Ehre darein, sein Instrument anständig zu handhaben; er verwendet dafür den besten Teil seiner beruflichen Freizeit. Die Fachschaft widmet den Fragen des Instrumentenbaues und der Beherrschung der Instrumente ihre besondere Aufmerksamkeit. Kulturpolitisch wesentlich ist, daß jede volksmusikalische Leistung ein Ganzes bildet, von falschem Ehrgeiz und falscher Bescheidenheit gleich weit entfernt. Dann wird ihr niemand ihren künstlerisch einwandfreien Platz streitig machen. Im Gegenteil wird der Volksmusiker schaffende und nachschaffende Berufsmusiker zu neuen Leistungen anregen können."

Die Volksmusik findet in der Reichsmusikkammer eine ihrer Bedeutung entsprechende Fürsorge. Die Betätigung der Volksmusiker k a n n ja einen Wall aufrichten gegen den schwer zu bekämpfenden Kitsch in der Musik, gegen den noch immer sich breit machenden Schlager. Freilich muß sehr ernsthaft darauf acht gegeben werden, daß die Entwicklung nicht einseitig von Fabrikantenwünschen, das heißt von Geschäftsrücksichten geleitet wird und daß die Programme der Laienvereine eine der Sache angemessene würdige Haltung haben.

Wenn in den Laienvereinen mit echter Begeisterung musiziert wird, das heißt wenn die Hauptfreude der Mitglieder in ihrer Probentätigkeit liegt, nicht in dem Sich-öffentlich-hörenlassen, so ergänzen diese Vereine die Kulturtätigkeit der Orchester und der Gesangvereine in sehr glücklicher Weise. Sobald aber die Neigung zutage tritt, mit der Laientätigkeit Geld zu verdienen, rückt das Bild des Volksmusizierens in eine andere Beleuchtung. Dr. Zimmerreimer hat sich auch darüber geäußert; er sagt:

> „Volksmusiker sind Liebhaber; es gibt auch eigennützige Liebhaber . . . Besonders auf dem Lande, wo hauptberufliche Musiker nicht existieren könnten, springen Liebhaber ein und ziehen aus ihrer Tätigkeit Gewinn. Eine solche Verquickung ist in mehr als einer Beziehung bedenklich. Die Volksmusiker geraten dadurch in eine wirtschaftliche Bindung zu Veranstaltern und zum Publikum, die sich auf den Charakter ihrer Leistung unheilvoll auswirken kann. Spielgemeinschaften in dieser Lage haben gesteigerte Zucht und auch Kontrolle von außen nötig. Die Fachschaft wird alles tun, um Schaden für die schwerringende Berufsmusikerschaft zu vermeiden. Überspannung des Zunftgedankens, kleinliche Schikanen sind aber nicht die geeigneten Mittel zur Abhilfe. Kameradschaftliche Aussprache, in jedem Fall an der Hand der Anordnungen der Reichsmusikkammer ist unbedingt zu erstreben. Die Volksmusiker sollen sich auch an die Vorstellung gewöhnen, daß die Komponisten, die sie spielen, von dem Ertrag ihrer Werke leben müssen. Dafür werden die Komponisten stets zu berücksichtigen haben, daß die Volksmusiker nicht wie die Berufsmusiker mit ihren Werken verdienen."

Ich möchte hier einschalten, daß der Ausgleich wirtschaftlicher Gegensätze natürlich eine der schwersten und heikelsten Aufgaben aller Abteilungen der Kammer ist. Einerseits soll die Kultur nicht Schaden leiden, der Betätigungsdrang aller, die musizieren wollen, soll nicht gehindert sondern vielmehr gefördert werden, und andrerseits ist es doch die unabweisbare

Pflicht der Standesvertretung, nach Möglichkeit dafür zu sorgen, daß die Mitglieder dieses Standes ihr Brot verdienen können. Bedauerlicherweise werden in dem Kampf um materielle Dinge, häufiger als es der Fall sein sollte, die berechtigten Interessen der Berufsmusiker verkannt. Zur Volksmusik gehören ja z. B. auch die jetzt zu Tausenden aus dem Boden herausgewachsenen „Werkskapellen", das sind Blasorchester, die aus Arbeitern einer Gefolgschaft zusammengesetzt sind und deren Aufgabe es ist, nach Art der Laienorchester durch das Mittel des gemeinsamen Musizierens Kameradschaft zu pflegen und gelegentlich die ganze Gefolgschaft durch die von ihnen eingeübte Musik zu erfreuen. Das ist etwas durchaus Gesundes, der Haltung unserer Zeit Entsprechendes, immer vorausgesetzt, daß die Betätigung einer solchen Werkskapelle innerhalb des Betriebes bleibt. Geschieht das nicht, so verwandelt sich etwas Heilsames in etwas Unheilvolles und die Folgen solcher Überschreitungen des eigentlichen Betätigungsgebietes werden nicht weniger drückend für die von ihnen Betroffenen, wenn allerlei Gründe dafür ins Feld geführt werden, die sämtlich die Tatsache nicht aus der Welt schaffen, daß jemand, der Brot hat, eine kleine Verdienstmöglichkeit dem wegnimmt, der keins hat oder ein so kümmerliches, daß er auf keine Arbeitsmöglichkeit verzichten kann.

Man sollte sich in solchen Fällen doch an das Wort Adolf Hitlers erinnern, der in seinem Buche „Mein Kampf" einmal gesagt hat:

„Der völkischen Weltanschauung muß es im völkischen Staat endlich gelingen, jenes edlere Zeitalter herbeizuführen . . ., in dem der eine schweigend verzichtet, der andere freudig opfert und gibt."

Wir wollen dieses Wort des Führers aber nicht nur auf materielle Dinge beziehen. Und darauf will er selbst es auch nicht beschränkt wissen. Wir wollen denjenigen, die sich nach einem Musik-Erleben sehnen, dieses Erleben verschaffen, aber es so verschaffen, daß es wirklich ein Erlebnis von dauernder Wirkung, von bleibendem Wert wird. Dieser Wille ist heute allenthalben vorhanden, daran ist gar nicht zu zweifeln. Die Frage ist nur, ob er immer in der richtigen Weise in die Tat umgesetzt wird.

Ich erinnere an den Ausgangspunkt meiner Betrachtungen, an die Vielgestaltigkeit des Volkes, zu der die Vielgestaltigkeit der Musik kommt. Jedem Deutschen die gleiche Art von Musik bieten zu wollen, ohne Rücksicht auf die Bildungshöhe des Einzelnen, auf seine Berufseigenart, auf sein bisheriges Verhältnis zur Kunst, ja auf seinen Wohnort, sein Alter usw. ist Barbarei. Zum Kunstgenuß gehört Empfangsbereitschaft und Empfangsmöglichkeit. Es ist die Pflicht derer, die dem einfachen Manne die Musik bringen, ihn mit ihr begeistern, erfreuen, trösten, beruhigen oder beschwingen wollen, diese Empfangsbereitschaft zu erhöhen und alle Gegebenheiten dabei klug zu bedenken und auszunützen.

Die Möglichkeit, Musik in der rechten Weise in sich aufzunehmen, ist bei allen Menschen verschieden. Anlage und Vorbildung sind die grundlegenden Bedingungen dafür. Wir streben in unserem neuen Staate danach, möglichst viele zum Musikgenuß heranzuziehen, denen dieser Genuß bisher nicht erreichbar gewesen ist. Es kommt nun darauf an, bei diesen Bestrebungen nicht falsche Wege zu beschreiten. Wir haben da zu unterscheiden zwischen den Menschen, bei denen eine Vorbereitung auf den Kunstgenuß möglich ist, und denen, bei welchen diese Möglichkeit fehlt. Leichte eingängliche Musik, die nur der Unterhaltung dient, kann man jedem bieten, der überhaupt für musikalische Unterhaltung Sinn hat. Hier handelt es sich nicht um die hohe Kunst und ich halte es für ganz falsch, dieser einfachsten Musik ihre Daseinsberechtigung zu bestreiten. Es gehört zum Lebensstil der Menschheit, daß sie die Gelegenheiten, bei denen musiziert wird, mit der Musik ausstattet, die diesen Gelegenheiten angemessen ist. Wenn ich auf die Oktoberwiese gehe, will ich Karussel fahren und Würstchen essen und Bier trinken, und will lachen und plaudern und laut reden dürfen. Und die Musik wie sie von jeher auf dieser Oktoberwiese gemacht worden ist, paßt zu alledem, was ich da tue und tun will, ganz ausgezeichnet. Es wäre ein Unsinn, die Kirmesmusik veredeln zu wollen. Karusselfahren und deutsche Tänze von Schubert passen nun einmal schlecht zusammen. Etwas ganz anderes ist es, wenn die Musik der Hauptzweck der Unterhaltung ist, wenn ich also einen Saal oder auch einen Garten aufsuche mit der Absicht, dort Musik zu hören. Diese Absicht

bedingt schon eine höhere Stufe der zu genießenden musikalischen Leistung. Wenn wir aber danach streben, unsere Unterhaltungsmusik zu heben — ich meine jetzt die, die in Kaffeehäusern aufgeführt wird oder auch in Gartenkonzerten —, so müssen wir mit den Verbesserungsbestrebungen bei der Zuhörerschaft anfangen, nicht bei den Musikern oder den Musikstücken. Unterhaltungsmusik ist nämlich Musik, bei der man sich unterhält, das heißt, bei der man schwatzt, mit der Tasse und dem Löffel klappert, und denjenigen, der wirklich zuhören will, an dieser Beschäftigung verhindert. Es lohnt sich nur, bessere Stücke in Kaffeehäusern zu spielen, wenn diese Stücke auch tatsächlich mit einiger Aufmerksamkeit angehört werden. Die sogenannte Tafelmusik ist mir immer ein Gräuel gewesen: entweder ich wollte hinhören, dann machte die allgemeine Unterhaltung das unmöglich, oder ich beteiligte mich selbst an der Unterhaltung, dann traf jedesmal die Pointe des Witzes, den ich erzählte, mit einem Beckenschlag zusammen und niemand lachte über meinen Witz, weil ihn keiner verstanden hatte.

Ich kann mir ganz gut vorstellen, daß in den Kaffeehäusern, in denen Musik gemacht wird, die Besucher in der Lautstärke ihres Gespräches, so lange gespielt wird, auf die Rücksicht nehmen, die zuhören wollen. Es gab früher und gibt wohl auch jetzt noch an einigen Orten volkstümliche Konzerte, in denen während der Musik keine Speisen und Getränke herumgetragen werden durften, keine Bestellungen bei den Kellnern gemacht wurden, kurz, wo zwar die Möglichkeit bestand, während der Musik etwas zu essen und zu trinken, wo aber auf diese Musik in anständiger Weise Rücksicht genommen wurde. Diesen Zustand wenigstens überall da einzuführen, wo gute Musik gemacht wird, wäre wünschenswert.

Wenn wir nun aber in die richtigen Konzerte, also in die ohne Speise- und Trankbetrieb, Menschen führen, denen wir ein näheres Verhältnis zur musikalischen Kunst verschaffen wollen, so kommt es eben darauf an, wie schon erwähnt, sich über die Aufnahmemöglichkeit der Zuhörerschaft Gewißheit zu verschaffen und danach die Programme einzurichten. Man muß sich da in gleicher Weise vor zwei Gefahren hüten: vor der Überschätzung der Aufnahmemöglichkeit einfacher Leute und vor der Schulmeisterei, die belehren will, wo jemand nicht Belehrung sucht, sondern Kunstgenuß. Freilich ist Belehrung nicht überall von der Hand zu weisen: wer keine Ahnung von Wagner und seinen Werken hat, den soll man nicht unvorbereitet nach Bayreuth schicken oder überhaupt in eine Wagnervorstellung. Die Belehrung muß nur fesselnd sein und nicht abschreckend. In dieser Hinsicht hat der „Bayreuther Bund" viel Nützliches geleistet, indem er volkstümliche Vorträge veranstaltet hat, in denen die Schallplatte und das Radio wirkungsvoll zur Anführung von Beispielen verwendet wurden.

Wie weit man gehen kann mit den Anforderungen an den Hörer, das ist etwas, was in jedem Falle gesondert entschieden werden muß. Und aus eigener, langjähriger Erfahrung kann ich da sagen, daß sehr viele, die es mit dem Volke gut meinen, und es vor Enttäuschungen bewahren wollen, die Aufnahmefähigkeit dieses Vokes doch sehr wesentlich unterschätzen. Ich habe — um nur ein Beispiel anzuführen — 15 Jahre hindurch in Aachen regelmäßig Volkssymphoniekonzerte dirigiert, die an Zahl die teureren Konzerte weit übertrafen, und habe in diesen Volkskonzerten, die wirklich zum weitaus überwiegenden Teil von Minderbemittelten besucht wurden, alles bringen können, was nur ein Konzertbesucher hören will: Klassik, Romantik, zeitgenössische Werke, viele davon in Uraufführungen! Allerdings war eins dabei ganz vermieden, nämlich der Unfug des sogenannten Star-Systems. Die Solisten waren durchweg gut, meistens vortrefflich, aber sie waren nicht berühmt. Manche wurden es später, wie der Solist meines ersten Aachener Volkssymphoniekonzerts, Max Strub, der damals grade vom Kölner Konservatorium kam, und jetzt seit langem Professor an der Hochschule in Berlin ist.

Aber wie schon angedeutet, spielen die örtlichen Verhältnisse bei der Frage der Programmgestaltung eine große Rolle. Aachen ist eben eine alte Kulturstätte und die dortigen Möglichkeiten kann man nicht überall voraussetzen, vor allem nicht auf dem Lande und in der Kleinstadt. Wir wollen aber überhaupt im neuen Deutschland jede Schablone vermeiden und so muß es dem Ermessen, ja dem Gewissen derer, die für die Kultur irgend eines Ortes oder Bezirkes verantwortlich sind, überlassen bleiben, diese schwierigen Fragen in jedem Einzelfalle neu zu lösen. Die Reichsmusikkammer erteilt iedem, der ihn haben will, sachkundigen Rat.

Ganz allgemein aber muß endlich einmal die Zuständigkeit für den Konzertbetrieb entschieden werden. Und ich darf daran erinnern, daß nach einer Anordnung der Reichsmusikkammer, die Gesetzeskraft hat, jede Stadt einen Musikbeauftragten haben muß, zu dessen Aufgaben es gehört, dafür zu sorgen, daß die Anzahl der musikalischen Veranstaltungen in jeder Stadt den örtlichen Verhältnissen angemessen ist.

Die Losung heißt ja für die Zukunft: Weniger Konzerte, aber vollere, oder noch umfassender: weniger Musik, aber immer bessere. In dieser Hinsicht sind wir meiner Ansicht nach auf einem vollkommen falschen Wege. Der Wunsch, breiten Schichten Musik zu bringen, der, wie ausführlich besprochen, durchaus berechtigt ist, wird zum Vorwand genommen, nun eine Fülle von Konzerten zu veranstalten zu so billigen Preisen, daß diejenigen Konzertunternehmungen, die größere unvermeidliche Kosten haben, davon bis zur Vernichtung benachteiligt werden. Wenn es sich nun dabei immer noch um die Förderung der bodenständigen Musik handelte, könnte man vielleicht in manchen Fällen diese Unterbietung für gerechtfertigt halten. Aber das System der Schleuderpreise wird da, wo große Konzertsäle zur Verfügung stehen, oft mit dem verwerflichen Starsystem verkoppelt. Das muß aufhören. Die Reichsmusikkammer ist dazu da, das deutsche Musikleben zu überwachen, und so lange ich die Ehre haben werde, an der Spitze dieser Kammer zu stehen, wird sie verwaltet werden in dem Sinne des bedeutsamen Wortes, das der Führer am 6. Juli 1933 zu den Reichsstatthaltern gesagt hat:

„Es muß verhindert werden, daß das Schwergewicht des deutschen Lebens wieder in einzelne Gebiete oder gar Organisationen verlagert wird."

Die Vereinheitlichung und damit die Verbreiterung der Musikgemeinden hängt unzertrennlich zusammen mit der Notwendigkeit, die deutsche Hausmusik neu zu beleben. Und diese Frage wiederum ist nicht zu trennen von der Frage der musikalischen Jugenderziehung. Ich will heute hier gar nicht sprechen von dem Aufbau des kommenden Berufsmusikertums, sondern nur von der Sorge um das Heranziehen einer neuen Hörerschaft. Niemand von denen, die für die Jugenderziehung eine stärkere Betonung des musischen Anteils an der Ausbildung fordern, verkennt den Wert der körperlichen Ertüchtigung und der politischen Schulung unserer Kinder. Aber niemand, dem es Ernst ist mit der Zukunft des deutschen Volkes, kann leugnen, daß die seelische Schulung, von der die Musikerziehung einen Teil bildet, von der gleichen Wichtigkeit ist. Ich habe es schon oft gesagt und werde nicht müde werden, es zu wiederholen, daß es ein Verbrechen wäre, die Augen zuzumachen, wenn die Sehenden und Wissenden den Warnruf ausstoßen: laßt das deutsche Volk in der Musikpflege nicht von anderen Völkern überholen, denkt daran, daß wir das Volk Bachs und Beethovens sind, das Volk Schuberts und Bruckners, und sorgt dafür, daß die Welt nicht sagen kann, wir wären einmal dieses Volk gewesen, aber wir seien es nicht mehr!

Kinder, die musikalisch begabt sind, müssen Gelegenheit haben, ein Instrument spielen oder singen zu lernen, ihr häusliches Musizieren muß mindestens so hoch bewertet werden wie andere Leistungen, die Jungen und Mädel müssen wieder Zeit haben, zu üben und in kleinerem Kreise mit Gleichgestimmten Kammermusik zu spielen. Dann ist die Hausmusik von selber da. Welche wirtschaftlichen Vorteile mit der Wiedergeburt der Hausmusik verbunden wären, ist ja kaum nötig anzudeuten: die im Sterben liegende Instrumentenbau-Industrie würde sich wieder erholen, die Privatmusiklehrer hätten zu tun, das Verlagswesen, der Notenstich, der Musikalienhandel, die Saitenfabrikation und alle anderen Hilfsindustrien des Instrumentenbaugewerbes kämen wieder zu sich. Weit wichtiger aber als alle diese ersehnenswerten Erscheinungen wäre der Gewinn für die H e r z e n unserer Kinder.

Ich weiß sehr wohl, welche geldlichen Schwierigkeiten der Erfüllung der Wünsche gegenüberstehen, die ich hier vorgetragen habe. Aber es handelt sich um eine h e i l i g e Sache, um die Sache der deutschen Seele, und ist wohl auch nur daran zu denken, daß im neuen Deutschland, in dem Deutschland Adolf Hitlers eine heilige deutsche Sache an der Geldfrage scheitern könnte?!

Nein, wir wollen das Vertrauen haben, daß bei uns immer wieder zur T a t wird, was alle Welt für unmöglich gehalten hat, aber wir wollen uns auch nicht darüber täuschen, daß nicht Behörden, nicht Organisationen, nicht Kammern als solche da einen Aufstieg bringen können,



Leopold Reichwein

in seinem letzten Wiener Konzert, Bruckners 3. Sinfonie dirigierend



Giovanni Battista Pergolesi

Geboren 4. Januar 1710, gestorben 16. März 1736

wo nicht der Einzelne mit Leidenschaft, mit bis zur Wildheit gehendem Fanatismus sich für die großen Aufgaben der deutschen Kunst einsetzt, eingedenk dessen, was Adolf Hitler selbst „die ewige Erkenntnis" genannt hat: daß nämlich „alles, was groß ist, nur kommen kann aus der Kraft der Einzelpersönlichkeit, und daß alles, was erhalten werden soll, wieder anvertraut werden soll, wieder anvertraut werden muß der Fähigkeit der Einzelpersönlichkeit!"

Leopold Reichwein's, des Nationalsozialisten, Auftreten in Wien verboten!

Von R. U.

Am 28. Jänner wurde dem Wiener Konzertverein von der Bundespolizei migeteilt, daß für das Konzert am 29. Jänner das Auftreten Leopold Reichweins als Dirigent verboten sei, da ansonsten Störungen der öffentlichen Ruhe und Ordnung zu befürchten seien.

Dies ist bis auf weiteres der letzte Akt der musikalischen Betätigung Reichweins in Österreich. Wer Reichweins geraden und unbeirrbaren Weg als Künstler und Mensch kennt, wird über das gegen ihn im heutigen Österreich erlassene Verbot nicht erstaunt sein.

Leopold Reichwein, ein gebürtiger Breslauer, begann seine musikalische Tätigkeit im Reich, wo er es schließlich zum Operndirektor in Karlsruhe brachte.

Entscheidend jedoch für sein Wirken wurde die im Jahre 1913 an ihn ergangene Berufung an die Wiener Hofoper. Schon sein erstes Auftreten als Dirigent des „Tannhäuser" erregte außerordentliche Begeisterung. In noch besserer Erinnerung aber sind die Erstaufführungen des „Parsifal" geblieben, die er abwechselnd mit Franz Schalk leitete. Reichweins erfolgreiche Tätigkeit als Operndirigent fand jedoch leider nur zu früh im Jahre 1920 ihren Abschluß. Die starken Einflüsse der damals übermächtigen sozialdemokratischen Partei Österreichs führten zu äußerst unleidlichen Verhältnissen und der immer mehr um sich greifenden Verjudung des ersten Musikinstitutes der Welt. Schon damals, in einer Zeit ausgesprochener jüdischer Hochkonjunktur war Reichwein Manns genug, um gegen die Verpflichtung jüdischer Künstler, wie etwa des Kapellmeisters Pinkus (Alwin) aufs schärfste Stellung zu nehmen.

Reichwein übernahm damals die Leitung eines neugegründeten Zyklus von Symphoniekonzerten der Gesellschaft der Musikfreunde. Als der Tod Ferdinand Löwes einen der ersten Bruckner-Apostel und Bruckner-Dirigenten hinwegriß, konnte die Leitung des Wiener Konzertvereins nach einem mißglückten Zwischenspiel mit dem Holländer Dirk-Fock keine bessere Wahl treffen, als Reichwein zu ihrem Konzertdirektor zu berufen. Und dies ist Reichwein, geehrt und umjubelt von der Musikstadt Wien, geschätzt und bis zum letzten gehalten von der Leitung des Wiener Konzertvereins bis zum Jänner ds. Js. geblieben, trotz maßloser immer mehr gesteigerter Angriffe wegen seiner aufrechten deutschen Gesinnung.

Wenn seine Tätigkeit nun ein so jähes und wohl dramatisches Ende durch Erlassen eines Polizeiverbotes gefunden hat, so muß gerade deswegen darauf hingewiesen werden, daß es weder in Österreich noch in Deutschland irgend einen Dirigenten gibt, der sich mit derartiger Aufmerksamkeit und Zähigkeit für die Förderung der jungen, österreichischen Komponisten eingesetzt hat. Der aus Breslau stammende, später österreichischer Staatsbürger gewordene Reichwein war es, der der Öffentlichkeit zum ersten Male die Werke eines Friedrich Bayer, Walter Bricht, Armin Hochstetter, Alfred Jirasek, Fritz Kauder, Rudolf Kattnigg und Alexander Spitzmüller vorführte. Und wer hat mehr wie er gerade in den letzten Jahren einen so echt österreichischen Musiker wie den „Musikanten Gottes" Anton Bruckner zum Mittelpunkt all seiner künstlerischen Bemühungen gemacht?

Es war im Jahre 1933. Da erschien am 30. September im Völkischen Beobachter ein Aufsatz: „Die Juden in der deutschen Musik". Der dort genannte Verfasser war Reichwein, Dirigent in einer zwar so bedeutenden Musikstadt wie Wien, jedoch auch einer Stadt, in der tonangebend ausschließlich die jüdische Presse war. Und dieser jüdischen Presse warf Reichwein,

ähnlich wie einst der von ihm so heiß verehrte Richard Wagner, den Fehdehandschuh hin. Seit jenen Tagen tobt in den Spalten der Wiener Asphaltpresse der Kampf gegen Reichwein. Wo gab es aber auch schließlich einen Dirigenten, der es schon damals wagte, Aufführungen von Mendelssohn und die Verpflichtung jüdischer Solisten abzulehnen und sich darüber hinaus noch offen zu dem größten Sohne der österreichischen Erde, Adolf Hitler, zu bekennen?

Gerade aber jene maßlosen Angriffe waren es, die den nun so heiß umstrittenen Künstler zu immer höheren Leistungen anspornten und ihn so binnen kurzem nicht nur zum anerkannt ersten, sondern auch zum populärsten Wiener Dirigenten machten. Reichwein ließ es aber mit seinem seinerzeitigen Artikel nicht bewenden. An der Wiener Universität und anderen Instituten hielt er öffentliche Vorträge über Judentum und Musik. So trat er, wenn auch in seinem Wirkungsbereich, tätig wirkend in die Reihe der Künstler Adolf Hitlers ein. Reichwein gründete das Orchester des Kampfbundes für Deutsche Kultur in Wien, dem allerdings infolge des Verbotes der N.S.D.A.P. in Österreich im Juni 1933 nur ein einziges öffentliches Auftreten mehr möglich war. Das Verbot konnte wie Hunderttausende andere auch einen Reichwein nicht beugen. Zwar hatte sich ein neuer Gegner gefunden. Zu der jüdischen stieß nun auch die christlich-soziale „vaterländische" Presse. Denn Reichwein war ja einer der „staatsgefährlichen Nazis". Man konnte zwar nur schwer heran, denn er war zu anerkannt und der Wiener Konzertverein schätzte Reichwein zu sehr, um ihn freiwillig aufzugeben. Mehr als daß man ihm seine politische Gesinnung vorwarf, ging schwer. Denn: die nun vaterländische Reichspost hatte ihn einen Musiker von Gottes Gnaden genannt. Und wenn trotz der Kampfansage an das Judentum das jüdische „Wiener Echo" im August 1934 schrieb: „Leopold Reichwein war der erste Dirigent von einigermaßen musikalischer Bedeutung (die ihm gar nicht abgesprochen werden soll), der sich restlos ins schmutzig-braune Kielwasser begab", so kann wohl kein Freundeslob mehr für ihn als Künstler sprechen, wie diese Stimme aus dem Lager des jüdischen Todfeindes.

So suchte man nun Reichwein schrittweise unmöglich zu machen. Es war ein Kampf, wohl vorbedacht und auf lange Sicht gestellt. Da sich der Konzertverein entschieden weigerte, Reichweins deutsche Gesinnung als einen künstlerischen Makel zu betrachten, wurde fürs erste verfügt, daß die Übertragungen von Reichwein-Konzerten im österreichischen Rundfunk in Zukunft einzustellen seien. Ein schwerer finanzieller Schlag gegen den Verein. Welche Blüten der Kampf gegen Reichwein aber trieb, auch auf musikalischem Gebiet, zeigt folgendes: Die zu seinen Symphoniekonzerten ständig stattfindenden öffentlichen Generalproben waren sogenannte Schülerkonzerte, in erster Linie für die Mittelschuljugend bestimmt. Reichwein wurde gezwungen, auf das Dirigieren dieser öffentlichen Generalproben zu verzichten, obwohl er sämtliche Orchesterproben leitete, ebenso wie die Hauptaufführungen selbst. Schließlich rückte man neuerlich vor und erzwang vonseiten der Regierung, daß dem Künstler von seinen 8 Symphonie-Konzerten 3 genommen und diese einem anderen Dirigenten übertragen wurden. Reichwein aber stand unbeirrt auf Vorposten im Kampfe um deutsches Volk und deutsches Land.

Da erhielt Reichwein eine Einladung zu einem Gastkonzert in München. Dieses für seine Wiener Tätigkeit nun entscheidend gewordene Konzert fand am 15. Jänner ds. Js. mit den Münchener Philharmonikern statt. Dieses Konzert und die Wahl der Vortragsstücke, fast lauter moderne Werke, darunter eine Erstaufführung und zwar gerade eines Österreichers, spricht für die strenge Sachlichkeit des Künstlers und sein Bestreben, sich nicht mit Wohlbekanntem, sondern mit Fremdem in einer neuen Stadt einzuführen. Die Münchener Musikwelt hat ihn verstanden. Und der Jubel, mit dem seinen großen Leistungen gedankt wurde, hat ihm gezeigt, daß er mit der Wahl seines Programmes recht getan. Wer dieses denkwürdige Konzert und dessen Stimmung miterlebt hat, kann erst ermessen, was erst etwa ein Bruckner-Konzert unter Reichwein in München bedeuten würde. Hoffen wir, daß dieses Konzert der Beginn einer neuen künstlerischen Laufbahn in Deutschland sein wird, da es ja auch zugleich die Ursache oder der Anstoß zu dem Ende seiner künstlerischen Tätigkeit in Österreich geworden ist. Nun forderten die Wiener Pressehyänen den endgültigen Sturz Reichweins. Es ist hier nicht der Platz, um auf den Inhalt dieser schmutzigen Ergüsse einzugehen. Wohl aber auf die Haltung, die Reichwein gerade nach diesen Presseangriffen einnahm. In einem Brief an den Wiener

Konzertverein erklärte er, daß er feſt entſchloſſen ſei, an dem Wiederaufbau der deutſchen Kunſt nach Kräften tätig mitzuarbeiten. Und daß es wohl vorkommen könne, daß er ſich hiebei mit voller Überzeugung offen zu der in Deutſchland herrſchenden Bewegung bekenne.

Der Wiener Konzertverein ſetzte Reichwein trotzdem für den 29. Jänner als Dirigenten an. Reichwein ſelbſt fuhr nach Wien und was der Wiener jüdiſche „Telegraf am Mittag" aus einem Telefongeſpräch mit Reichwein brachte, zeigt wieder rein und klar den Menſchen und Bekenner. Gefragt, ob er denn reichsdeutſcher Staatsbürger geworden ſei, verneinte er dies und betonte, er ſei Öſterreicher. Gefragt, ob er ſich tatſächlich mit den Prinzipien des Dritten Reiches indentifiziere, erklärte er, daß er mit den dortigen Zuſtänden verknüpft ſei und es niemanden etwas anginge, was er über dieſe Dinge denke und ſpreche.

Nun ſchrie es in dem jüdiſch-vaterländiſchen Blätterwald: „In patriotiſchen Kreiſen gibt ſich gegen die Ankündigung der Reichwein-Konzerte größte Entrüſtung kund und es wird verſichert, daß man geſonnen iſt, dieſe Konzerte ein für allemal unmöglich zu machen." So ſchrieb man am 27. Jänner in Wien und am 28. war die Wiener Polizei da und ſtopfte nicht etwa die Mäuler dieſer Preſſe, ſondern verbot das Auftreten Reichweins „um Störungen der öffentlichen Ruhe und Sicherheit" zu verhindern.

Wie noch niemals hätte ihm Wien am 29. Jänner zugejubelt. Und das mußte verhindert werden.

So kehrt heute Reichwein zurück in das Mutterreich, von dem aus er einſt nach Wien zog und wo er ſeinen muſikaliſchen Ruf erwarb. Wohl ſelten iſt einer wie er, bei dem menſchliche Haltung, innerliche Geſinnung und künſtleriſches Wirken reſtlos eine untrennbare Einheit bilden.

Das „politiſche" Bayreuth.

Eine kleine Berichtigung eines Sprachfehlers.

Von Hans Freiherr von Wolzogen, Bayreuth.

Wenn nur der Deutſche recht deutſch verſtünde! Dann verſtünde auch das Ausland den Deutſchen beſſer, der nun leicht ſich ſelber ſo verſteht, wie ihn das Ausland falſch verſteht. So zum Beiſpiel: „Bayreuth iſt politiſch geworden". Mit anderen Worten: es iſt nicht reine, freie Kunſt. Die anderen Worte ſind nicht richtig, weil das erſte Wort falſch iſt. „Politiſch"! Warum denn das? Sagt doch „völkiſch", wenn ihr deutſch ſprechen wollt. Das klingt gleich ganz anders. „Bayreuth iſt völkiſch geworden" wäre freilich auch nicht das Richtige, wenn man darunter wörtlich verſteht, es ſei die Kunſt des Volkes. Das wäre das Ideal des künſtleriſchen Gedankens; aber ſo iſt's ja nicht gemeint, das „politiſche" Bayreuth.

Unſer Führer, der mehr iſt als eine politiſche Perſönlichkeit, der eine Verkörperung des völkiſchen Geiſtes, deutſcher Menſch iſt, war von jeher ſeeliſch verbunden mit der Kunſt des deutſchen Meiſters. So kam er als ein Freund in die politiſche Macht, die es ihm ermöglichte, daß aus dem Freund ein Gönner ward. — Der König, der hohe Freund des Meiſters, ließ ſich einſt das nur für Bayreuth beſtimmte Bühnenweihfeſtſpiel in München „ſeparat" vorführen — war es dadurch politiſiert, weil es der König war? Und um dem Parſifal in Bayreuth zum Leben zu verhelfen, hat er aus königlicher Gnade ſein ganzes Münchener Orcheſter ſamt dem Kapellmeiſter dem Feſtſpiel zur Verfügung geſtellt. Bayreuthiſch im ſtrengen Sinne war das nicht, aber wer hat darin eine ſtaatliche Beeinfluſſung des Kunſtwerks geſehen? — Nun ſtelle man einmal neben jene Verſetzung des Parſifal nach München die Tatſache (nach Hörenſagen), daß ein Geſchmacksurteil des Führers auf dekorative Teile des Bayreuther Parſifal eingewirkt haben ſoll, und man vergleiche jene rettende Leihgabe des Münchener Orcheſters mit der nicht minder bedeutenden Reichshilfe, welche der Führer durch Verteilung von Freikarten an deutſche Jugend dem Bayreuther Werke verſchafft hat. War es nicht die Erfüllung eines lange gehegten „völkiſchen" Wunſches der Freunde Bayreuths, daß endlich das Reich um dieſen Kulturwert des deutſchen Geiſtes ſich kümmere? Hat man es nicht Bismarck

genug verdacht, daß er Bayreuth unbeachtet ließ? Und als (auch nur nach Hörensagen) die damalige deutsche Kronprinzessin, wie man den Kronprinzen für eine Unterstützung Bayreuths gewinnen wollte, gesagt haben soll: „Ach nein, Fritz!" — so war dies eben auch ein „Geschmacksurteil". Aber verschieden schlugen dabei die Herzen! Völkisch und unvölkisch. Daher: Anteilnahme und Abweisung. Politik kommt dabei überhaupt nicht in Frage.

Der reine Tor in der Wüste Soltane mochte in den fremden Rittern leuchtende Engel sehen; nicht sehr reine Toren im großen (politisierten) Publikum mögen dagegen die Bayreuther Heldengestalten für abkommandierte Nazi halten. Aber viele durch die Reichshilfe völlig unbelehrt nach Bayreuth gelangende „Söhne Germaniens" können doch im Erlebnis ein Verständnis für den Bayreuther Kulturwunsch gewinnen und in diesem Sinne völkisch werden. Dies ist das ernstlich erstrebte Ergebnis der edlen Tat des Führers: eine Hilfe des Reiches, aber keine Abhängigkeit vom Staat!

Ein Sprachfehler war's, der politisch für völkisch brauchte, indem man als guter Deutscher das Fremdwort bevorzugte. (Wie man etwa heute noch von der Oper Walküre, der Oper Parsifal hören und lesen kann, weil musikalisches Drama oder gar Bühnenweihfestspiel dem alteingesessenen Opernfreunde „fremd vorm Ohr" klingt!) Noch einmal denn: wer richtig verstehen will, der bemühe sich wenigstens, das politische Bayreuth als das völkische zu verstehen, und wenn er ganz richtig verstehen will, wird er nicht meinen, es sei die Kunst des Volkes geworden, sondern es sei, wie es der Meister gemeint: der künstlerische Ausdruck des deutschen Geistes. Solange es dies ist, findet sich auch das rechte Volk dazu, und zwar frei von allen politischen Begriffen und Belangen — wie man auf deutsch sagt.

Dem Meister schwebte einst das Ideal des antiken Theaters vor. Das Volk von Athen feierte im Theater sich selber. Die griechische Tragödie war wirklich Kunst des Volkes. Die Athenische Polis schuf sich das politische Theater zugleich als religiösen Kult. Das deutsche Theater bleibt Kunst, soll es nur sein, völkisch im Sinne des Bayreuther Meistergedankens. Wir mögen uns Olympiaden zwischen die Festspiele legen lassen, aber wir haben kein Olympia. Wir haben Bayreuth und wollen es behalten. Wenn nun auch manchem die Begriffe Bayreuth und Olympiade nicht so recht zusammen stimmen wollen: Leib und Seele einen sich doch im ganzen deutschen Menschen. Erhalte und stärke der Deutsche in straffer Zucht und gesunder Übung naturverbunden seinen Körper, die Seele suche und finde er, wie sein Führer, in der festlichen Kunst des Meisters von Bayreuth.

Ein Beitrag zur Entstehung der FAE-Freundschafts-Sonate.

Von Heinrich Düsterbehn, Göttingen.

Durch den Aufsatz „Die FAE-Sonate" von Dr. Valentin-Magdeburg (veröffentlicht in der Dezembernummer der „Zeitschrift für Musik") wurde mein Interesse für die „Dreimännersonate" von Schumann-Dietrich-Brahms erneut geweckt. Die Tagebuchaufzeichnungen Robert u. Clara Schumanns, Dietrichs „Erinnerungen an Johannes Brahms" sowie die Brahms- und Joachimbiographien von Kalbeck und Moser liegen mir vor. Meine Erinnerungen an Albert Dietrich und die in meinen Händen befindliche Erstabschrift der Sonate mögen Dr. Valentins Abhandlung ergänzen.

Albert Dietrich war bis 1889 in Oldenburg Hofkapellmeister. Als junger Geiger spielte ich damals mit ihm die Joseph Joachim gewidmete Sonate. Wir benutzten das von den Manuskripten abschriftlich hergestellte Exemplar, das dazu ausersehen war, Joachim und seinem Partner beim ersten Spielen vorgelegt zu werden. Nach der von Schumann angeregten Idee der Freunde sollte Joachim die Autoren der einzelnen Sätze erraten; und es ging doch nicht an, ihm dabei die Originalhandschriften vorzulegen, — er hätte mit den Augen gleich die Urheber festgestellt. Die Blätter der Abschrift waren mit einem roten Band zusammengehalten. Die Violinstimme fehlte und mußte für unser Zusammenspiel ausgeschrieben werden. Das Titelblatt trägt die Aufschrift

Sonate
für
Violine und Pianoforte,
Joseph Joachim
zugeneigtst zugeeignet
von einem
Verehrer.

Etwas Merkwürdiges ist an dieser Klavierstimme. Sie ist tadellos abgeschrieben; aber der letzte Satz — von Schumann komponiert — ist von Schumann selbst in vielen Kleinigkeiten handschriftlich abgeändert. Oktaven, Akkordlagen und die Läufe gegen den Schluß sind gründlich nachgesehen, — doch ist in keinem Fall die Struktur des Satzes irgendwie verändert. Wann Schumann diese Abänderungen vorgenommen hat, läßt sich nicht sagen; aber es ist anzunehmen, daß die Kürze der Zeit ihn gehindert hatte, an das Manuskript rechtzeitig die letzte Feile anzulegen. Bekanntlich war die Sonate (in Originalhandschriften) Joseph Joachim am 28. Oktober 1853 feierlich überreicht worden. Schumann benutzte die abgeschriebene Klavierstimme wahrscheinlich erst dann für seine Abänderungen, als die Sonate später von Clara Schumann und Joachim gespielt werden sollte.

Albert Dietrich hat mir wiederholt gesagt, daß die Sonate am 28. Oktober im Schumannschen Hause nicht gespielt worden ist. Schumann soll in den Tagen verstimmt gewesen sein, — infolgedessen sei aus dem Vortrag der Sonate nichts geworden. Erst später und außerhalb des festlichen Rahmens hätten Clara Schumann und Joseph Joachim die Sonate gespielt. Vier Monate nach der Entstehung des Freundschaftsdokumentes wurde Schumann in die Bonner Heilanstalt (Endenich) überführt. Um die Sonate hat sich niemand mehr gekümmert. Auch Albert Dietrich in seiner großen Bescheidenheit wertete sie nur als Episode im Leben der Freunde. Bei seinem Fortgange nach Leipzig überließ er mir die interessante Abschrift. Wie die Herausgeber der im Druck erschienenen Sonate im Vorwort bemerken, ist ihnen eine geschriebene Violinstimme bekannt. Es ist gewiß die zu der Klavierstimme gehörende, denn der gedruckte Violinpart enthält zum Teil die Schumannschen Abänderungen. Lesen wir noch einmal in den Tagebüchern Robert und Clara Schumanns und in den „Erinnerungen" Dietrichs nach. Robert Schumann schreibt vom 28. Oktober: „Frau v. Arnim und ihre Tochter Gisel. Die D-Moll-Sonate. Herr Cornelius. Gegen Abend die FAE-Sonatenüberraschung. Dann Gesellschaft." Bei Clara Schumann heißt es vom 28. Oktober: „Früh Besuch von Bettina v. Arnim mit ihrer jüngsten Tochter Gisela. Eine interessante Bekanntschaft. Den Joachim scheint sie in ihr Herz geschlossen zu haben. Wir spielten ihr verschiedenes zusammen vor. Abends Gesellschaft bei uns, Joachim zu Ehren." Albert Dietrich schreibt in seinen „Erinnerungen an Johannes Brahms": „— — als nun Clara Schumann und Joachim die Sonate vortrugen, traf dieser sofort das Richtige und erkannte den Autor jedes Satzes. Das Manuskript wurde Joachim zum Geschenk gemacht und Schumann schrieb darauf die Widmung."

Wenn man nun daran denkt, daß die Absicht bestand, die Sonate am 28. Oktober im Schumannschen Hause zu spielen — Joachim sollte dabei die Autoren der einzelnen Sätze erraten —, dann liegt der Schluß nahe, daß das Spiel tatsächlich stattgefunden habe; denn die Aufzeichnungen stehen ja zu dieser Annahme nicht in Widerspruch. — Andererseits bestätigen sie aber auch nichts. Der Tag des Zusammenspiels ist ja bei Dietrich nicht genannt, und bei Robert und Clara Schumann ist vom Spiel der Sonate überhaupt nicht die Rede. Nach Kalbeck haben Joachim und Brahms die Sonate zuerst gespielt. Das würde darauf schließen lassen, daß die Freunde erst in Hannover zum Durchspielen der Sonate gekommen sind. Für das erste Spiel im Schumannschen Hause werden die Angaben Dietrichs gelten müssen: die Niederschrift in den „Erinnerungen", daß die Sonate von Clara Schumann und Joachim gespielt wurde (ohne Zeitangabe), und die wiederholte mündliche Darstellung (in Oldenburg), daß das „historische" Spiel nicht am 28. Oktober stattgefunden hat (und wahrscheinlich überhaupt nicht während des noch anschließenden Aufenthalts Joachims in Düsseldorf). Nirgends ist im Briefwechsel der Freunde auf einen Vortrag der Sonate hingewiesen,

— ſie wurde vergeſſen. — Ich ſuche die Urſache der Verſtimmung, die nach Albert Dietrichs Darſtellung die Freunde vom Spiel der Sonate am 28. Oktober zurückgehalten hat, — und ich leſe in der Joachim-Biographie von A. Moſer, daß im Herbſt 1853 die Mißhelligkeiten zwiſchen Schumann und dem Komitee des Allgemeinen Muſikvereins zu Düſſeldorf einen Grad erreicht hatten, der das Zuſammenarbeiten Schumanns mit dem Orcheſter faſt unmöglich machte. Schumanns Mangel an Initiative beim Dirigieren war der Grund, weshalb es am 27. Oktober in der Hauptprobe des Konzerts, als Joachims Hamlet-Ouvertüre geſpielt wurde, zu offenem Aufruhr des Orcheſters kam. Im weiteren Verlauf des peinlichen Vorfalls — ſo berichtet Moſer — übernahm es Joachim auf Wunſch des Orcheſters und auf Schumanns Zureden, ſeine Ouvertüre in der Probe ſelbſt zu dirigieren. Moſer betont, daß durch dieſen Vorfall die Beziehungen Joachims zu Schumann nicht die leiſeſte Trübung erfahren hätten. Das läßt ſich auch aus dem weiteren Briefwechſel der Freunde entnehmen. Aber ich könnte mir denken, daß Schumann noch am Tage nach dieſer Orcheſterprobe verſtimmt geweſen iſt. Vielleicht waren es auch andere Urſachen, die eine ſeeliſche Ausgeglichenheit nicht aufkommen ließen; — die in heiterer Laune angezettelte Sonate konnte nur froh gefeiert werden.

Vielleicht finden ſich noch weitere ſchriftliche Mitteilungen über dieſe Sonate. Mag es ſich hier nicht um ein einheitlich durchdachtes muſikaliſches Werk handeln, ſo werden doch Freunde Schumanns gern über dieſe Arbeit leſen, an der gerade er ſo kurz vor dem tragiſchen Ende ſeines Lebens noch liebevoll beteiligt geweſen iſt.

Ich bedauere, von der Abſicht der Herausgabe der Sonate nichts gewußt zu haben, ſonſt würde ſich durch Verwendung der von Schumann durchgeſehenen Erſtabſchrift eine „kritiſche Reviſion“ erübrigt haben.

Johann Hermann Schein.

Zum 350. Geburtstag des Thomaskantors.

Von Gerhard Schwalbe, Leipzig.

Schon die Zeitgenoſſen ſtellten die auch heute noch als die bedeutendſten des Jahrhunderts angeſehenen Meiſter Heinrich Schütz, Johann Hermann Schein und Samuel Scheidt als die „drei großen S“ nebeneinander. Schon äußerlich haben dieſe drei Meiſter vieles gemeinſam. Geburtsort und Wirkungsſtätte liegen in Mitteldeutſchland, ihre Geburtstage liegen nur um ein Jahr auseinander. Und jedem von ihnen wurde die gleiche Aufgabe geſtellt: die deutſche Weſensart der Muſik in einem Anprall ausländiſcher neuer Muſik rein zu erhalten.

Johann Hermann Schein iſt nicht alt geworden. Schon mit 44 Jahren mußte er die damals ſo ungaſtliche Erde verlaſſen. Er konnte ſich deshalb nicht zu der überragenden Größe eines Schütz erheben, dem es beſchieden war in ſeinen Werken zu für immer endgültigen Formen der Muſik zu gelangen. Doch auch in ſeinem Lebenswerk finden ſich herrliche Zeugniſſe eines ſtarken Gottesglaubens, die auch auf den heutigen Menſchen unmittelbar zu wirken vermögen.

Schein ſtammt aus dem muſikaliſch immer beſonders fruchtbaren mitteldeutſchen Gebiet. Im Dorfe Grünhain, zwiſchen Annaberg und Aue im Erzgebirge, iſt er „zur Welt gebohren worden im Jahr 1586. den 20. Januarii“. Der Vater, ein geb. Dresdner, war dort Pfarrer und beſaß als Dichter lateiniſcher Oden und als Sänger einen guten Ruf. Nach deſſen Tode ſiedelte die Familie nach Dresden über, und dort wurde Schein als 13-Jähriger auf Empfehlung des Oberhofpredigers in die kurfürſtliche Kapelle als Sänger aufgenommen. Hier lernte er unter dem berühmten niederländiſchen Kapellmeiſter Rogier Michael die großen Meſſen und Motetten der Zeit beim Kirchendienſt kennen, und beim „Aufwarten“ an der kurfürſtlichen Tafel mußte er oft genug die zahlreichen, immer neuen Madrigale und Villanellen ſingen. Der Kurfürſt nahm die weitere Ausbildung in die Hand. Nach vierjährigem Beſuch der Fürſtenſchule in Schulpforta, die durch ihren Kantor Bodenſchatz zu einer Pflegeſtätte beſonders der geiſtlichen Muſik geworden war, bezog Schein mit 22 Jahren die Univerſität Leipzig. Mit einem Kantorei-Stipendium verſehen ſtudierte er, wie ſein großer Zeitgenoſſe Schütz, allerdings nur „nebenſt den freien Künſten die Jurisprudentiam“. Raſch ſteigt er auf, nachdem 1609 ſein

erstes musikalisches Werk erschienen ist. Nach zwei Hauslehrerjahren in Weißenfels wird er 1615 fürstlicher Kapellmeister in Weimar, und schon im folgenden Jahr wird er vom Rat zu Leipzig, der zu ihm „ein sonderbahreß und guteß Vertrauen geschöpfft", nach einer Probe als Nachfolger von Calvisius auf den ehrenvollen und weitbekannten Posten des Thomaskantors berufen. Viel Arbeit gibt es hier, denn der Kantor hat nicht nur Singstunden und wissenschaftlichen Unterricht zu erteilen und die Kirchenmusik der Thomas- und der Nicolaikirche zu bestellen, er ist zugleich städtischer Musikdirektor, der bei den großen Festlichkeiten der Stadt für den repräsentativen musikalischen Rahmen zu sorgen hat, dazu hat er mit seinen Kantoreien die zahlreichen Hochzeits- und Begräbnismusiken auszuführen. Da er diese Arbeit nicht allein bewältigen kann und weil er vom Rat ab und zu Sonderzuwendungen erhält, kommt es oft zu Streitigkeiten mit seinen neidischen Schulkollegen. Hier hat er, wie hundert Jahre später sein Nachfolger Bach, von Anfang an Kämpfe um seine Rechte zu führen. Auch Schicksalsschläge bleiben nicht aus. Seine Frau stirbt ihm, und manchen seiner Trauergesänge muß er seinen eigenen Kindern widmen. Der 30jährige Krieg bringt seine Not auch nach Leipzig. Die Disziplin in der Schule läßt alles zu wünschen übrig, und wenn der junge Weimarer Kapellmeister noch kurz vor dem Kriege mit Stolz feststellen konnte, daß „die edle Kunst der Musik zu solcher Excellenz und Hoheit gestiegen, daß man zweiffeln muß, ob dieselbe höhergelangen möge", so muß er ein Jahrzehnt später erkennen, daß „infolge einer unmenschlichen und unerhörten Teuerung . . . auch die edle, jederzeit hochberühmte und zuförderst zu des Allmächtigen Ehren servierende Musik fast ganz desert sich befindet". Streitereien mit dem Rat und Krankheit verbittern ihm die letzten Jahre. Im Alter von nur 44 Jahren stirbt er am 11. November 1630.

Durch Schein, durch Schütz und Scheidt wird das Schicksal der deutschen Musik im 17. Jahrhundert entschieden. Eine starke Woge italienischer Musik brandete damals gegen Deutschland an. Eine Wandlung der Anschauung über Wesen und Aufgabe der Musik ging Hand in Hand mit einer grundlegenden Änderung der Kompositionsmittel. Schein war ein viel zu großer Musiker, als daß er nicht die Zukunftskraft der neuen italienischen Musik erkannt hätte. Wie Schütz und Scheidt setzt er sich mit dem Neuen leidenschaftlich auseinander. Er versucht in seinen Werken immer wieder die „italienische Manier". Aber die Kraft des Deutschtums erwies sich bei ihm wie bei den andern als stärker. Keins seiner Werke ist eine wertlose Nachahmung italienischer Musik, überall tritt zu der italienischen Farbenprächtigkeit deutsche Tiefe und Innigkeit. Die deutsche Musik behielt bei ihm ihre große, von Luther gestellte Aufgabe, im Gottesdienst „zuvörderst zu des Allmächtigen Ehre" zu erklingen. Die neue Zeit macht sich aber geltend in der Verwendung größerer äußerer Mittel, in einer kühneren Harmonik, in einer persönlicheren Sprache der Musik, in der Eindringlichkeit und der dramatischen Schlagkraft der Textauslegung. Scheins geistliche Werke besitzen die Überzeugungskraft, die Ausfluß einer starken persönlichen Frömmigkeit des Meisters ist. Die Neigung zur Mystik, die sich damals seltsam mit der gerade in Leipzig sehr entschiedenen orthodoxen Theologie paart, spricht sich aus in der schwärmerischen Intensität und der Innigkeit seiner geistlichen Sammelwerke, dem „Cymbalum Sionium", den „Opella nova" und dem „Israelsbrünnlein auserlesener Krafftsprüchlein". Sein großes Leipziger Gesangbuch, das Cantional, zu dem er selbst über 50 Lieder beisteuerte, wurde noch sehr lange benutzt und war Vorbild für viele ähnliche Sammlungen einfacher Choralsätze.

Das Barockzeitalter ist ein Zeitalter der Gegensätze im Großen wie im Kleinen, die sich, für uns manchmal merkwürdig, zu lebenskräftiger Einheit binden. Auch bei Schein begegnen wir neben diesen Werken ernsthaften Gottsuchens und inniger Frömmigkeit prächtigen Zeugnissen herzhafter Lebenslust und ausgelassener Daseinsfreude. Sein früh entstandenes „Venuskräntzlein", die „Waldliederlein", die „Hirtenlust" und der „Studentenschmaus" tragen seinen Namen schnell durch ganz Deutschland. Ihre frische Lebendigkeit, ihre an die erzgebirgische Heimat erinnernde Lieblichkeit, die immer wieder volkstümliche Töne bei aller Kunstmäßigkeit anschlägt, sichern diesen zwei- und mehrstimmigen Liedern mit und ohne Instrumentalbegleitung auch heute noch ihre Wirksamkeit. Auch die Dichtungen stammen von Schein selbst. Sie sind in einer Zeit, die eine deutschsprachige Dichtung kaum kannte, in der Opitz seine

Regeln noch nicht verkündet hatte, wertvolle Zeugniſſe echter Empfindung, wie ſie ſich in der deutſchen Dichtung erſt ſpäter, nach einer Zeit rationaliſtiſcher Dürre, wieder finden. Für die Entſtehung des Sololiedes einige Jahrzehnte ſpäter ſind gerade dieſe Lieder von großer Bedeutung. Im „Banchetto musicale" erweiſt ſich Schein als Meiſter der Suite. Hoffentlich gibt das Gedenkjahr für viele einen Anſtoß, für das häusliche Muſizieren auch in dem Werk Scheins nach Stoff zu ſuchen. (Geſamtausgabe und Biographie von Prof. Prüfer, Leipzig.) Man wird dann entdecken, daß dieſe Muſik heute genau noch ſo lebendig iſt wie vor dreihundert Jahren.

„Il Maestro di Musica".

Ein Gedenkwort für G. B. Pergolesi († 16. März 1736).

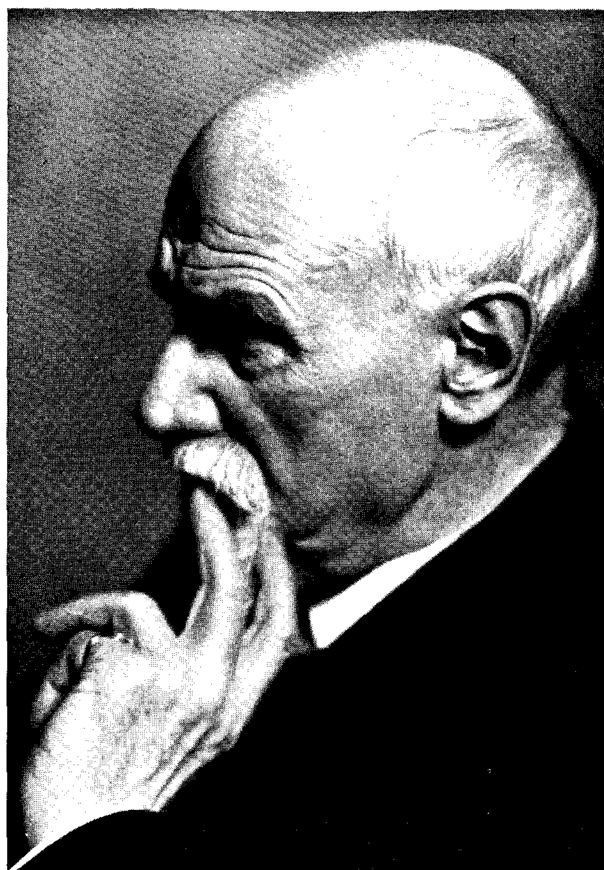
Von Erich Valentin, Magdeburg.

Es war ein Romantikerſchickſal, das Giovanni Battiſta Pergoleſi durchlebte; kränklich, ſchwach, weltfremd, voller kindlicher Güte und Herzlichkeit, ſtarb er als ein frühvollendetes Genie. Mancherlei Anekdoten ranken ſich um den aus Jeſi ſtammenden populärſten Neapolitaner, wie die, daß die vornehme Maria Spinelli um die Unerfüllbarkeit ihrer Liebe zu Pergoleſi, der ſie nicht heiraten konnte, in das Kloſter ging, wo ſie ſtarb und Pergoleſi ihr die Trauermuſik ſchrieb. Das war ein Jahr vor ſeinem Tode, in dem gleichen Jahr, in dem er ſich zu den Höhen der ſeriöſen Oper aufſchwingen wollte und das Publikum ſeine „Olimpiade" in Rom auspfiff, ihn ſelbſt mit den landesüblichen Südfrüchten bombardierte. Alle dieſe Erzählungen paſſen zu dem Bild, das wir uns von Pergoleſi machen. Ein empfindſamer, ſtiller Menſch, der er geweſen ſein muß, vermochte er die wenigen Augenblickserfolge ſeiner Buffa-Opern und ſeiner Inſtrumentalſätze nicht auszunutzen. Was nicht in ihm ſelbſt als Urſache lag, das tat das Geſchick, das ihn zu früh von der Welt abberief.

Sein Lebenslauf war der: am 4. Januar 1710 kam Pergoleſi in Jeſi bei Ancona zur Welt, ſtudierte am Conservatorio dei Poveri, wo er Schüler von Gaetano Greco und Francesco Durante war und ſtarb am 16. März 1736 in Pozzuoli bei Neapel. Mehr wiſſen wir eigentlich nicht von ſeinem Leben; alles übrige, auch die Legenden von ſeinen Todesurſachen, gehört in den Bereich der Anekdote, der bei einer ſo merkwürdigen Natur wie Pergoleſi ein weiter Spielraum gegeben iſt.

In der Muſikgeſchichte lebt ſein Name fort durch zwei Werke: das Intermezzo „La serva padrona" (1733) und das „Stabat Mater" (1736). Es ſind in der Tat auch diejenigen Schöpfungen, die im Werdegang der Muſik dieſer Zeit Berückſichtigung verdienen, einmal weil ſie in ſeinem eigenen Schaffen, das insgeſamt elf Opern, Oratorien, fünf Meſſen, geiſtliche Muſik und die meiſterhaften Trioſonaten umfaßt, eine Sonderſtellung einnehmen, zum andern aber weil ſie die Grenze bilden, hinter der der mehr und mehr in die Niederungen der Oberflächlichkeit führende Verfall der neapolitaniſchen Oper begann. Gewiß, auch Pergoleſi hat die aus ſeiner landſchaftlichen Herkunft bedingte Leichtigkeit, das Volkstümliche in Sprache und Rhythmik. Aber er ſtrebt bereits über ſie hinaus, ohne in den Fehler der ihm folgenden Zeit zu verfallen. Es ſteckt in ihm noch ein anſehnliches Maß der Schulung, die Scarlatti, der Ahnherr der neapolitaniſchen Oper, beſaß. Bezeichnend iſt, daß von ſeinen Opern ſeine letzte, die opera seria „Olimpiade" nicht den Erfolg ſeiner komiſchen Intermezzi erreichte, im Gegenteil, ſogar bedingungslos abgelehnt wurde. Von ſeinen den Typ der opera buffa ausprägenden Intermezzi iſt außer dem „Maestro di musica" die geiſtreiche Komödie „La serva padrona" zu einem Begriff geworden. Dieſes ſo ganz und gar aus dem Witz der commedia dell' arte geborene Spiel von dem alten Pandolfo, dem Geiſtesverwandten des Doktor Bartolo, der jungen Zerbina, die mit Hilfe des ſtummen Scapin den Alten übertölpelt und ſich als ſeine Gattin von der Magd zur Herrin aufſchwingt, iſt das Streitobjekt geweſen, das 1752 in Paris den Kampf der Buffoniſten und Antibuffoniſten und damit die komiſche Oper und, man möchte ſagen, einen Streit der Weltanſchauungen hervorrief.

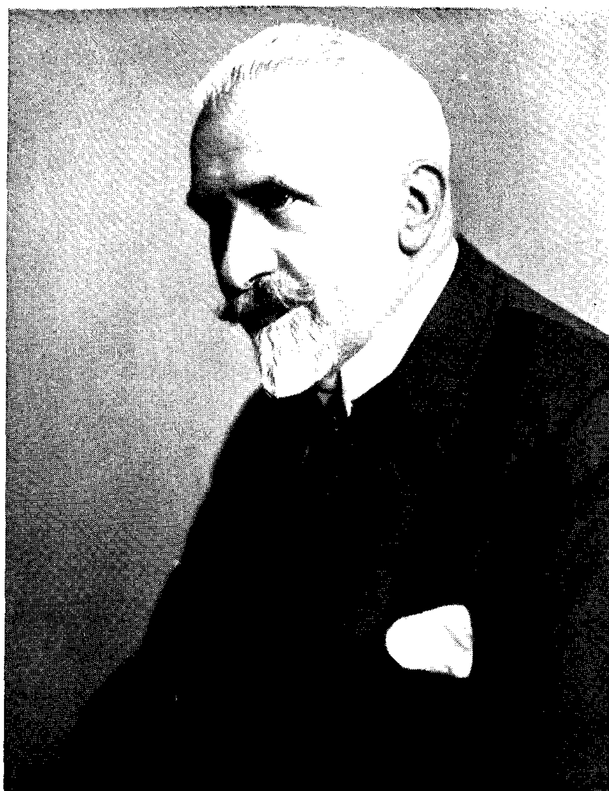
Iſt es hier der muſikaliſche Witz, der auffällt, ſo iſt es im „Stabat mater", deſſen Beſetzung für Frauenſtimmen und Streicher einen originellen, ſanften Klang ergibt, die ernſte, elegiſche



Aufnahme: Franz Fiedler, Dresden

Karl Söhle

Geboren 1. März 1861



Aufnahme: Dietrich & Co. Wien

Max von Millenkovich-Morold

Geboren 16. März 1866

Haltung, die bezeichnenderweiſe den Ruhm Pergoleſis in Deutſchland begründete. Klopſtock ſchuf bekanntlich die Überſetzung, beſſer geſagt, die dichteriſche Neugeſtaltung des Textes und gab damit das Zeichen zu einer oratoriſchen Kunſt, die, wenn auch unter anderen Vorausſetzungen, ſo doch in der Mentalität Pergoleſis und ſeines Kreiſes einen eigenen deutſchen Oratorienſtil in die Wege zu leiten verſprach (Johann Heinrich Rolle). Das mit geradezu ſchwärmeriſcher Begeiſterung aufgenommene Werk, deſſen ſich Paeſiello und Salieri, auch Hiller annahmen, iſt in ſeiner ganzen Art typiſch für die Geſchmacksrichtung der Zeit: eine Miſchung aus klaſſiſch zu nennendem Schönheitsgefühl und ſentimentaler Überſchwenglichkeit.

Das Ebenmaß iſt das Bemerkenswerte an dieſem ergreifend wohlklingenden „Stabat mater" wie an dem humorvollen Witz der „Serva padrona", die etwas von dem Geiſt Mozarts vorausnimmt. Pergoleſis Einfluß auf Mozart iſt allerdings nur mittelbar. Vor allem auf dem Gebiete der Inſtrumentalmuſik, in der er auf Johann Chriſtian Bach und Philipp Emanuel Bach nicht ohne Eindruck geweſen iſt, ſodaß in der Tat Pergoleſi ein erheblicher Anteil an der Entwicklungsgeſchichte der Inſtrumentalmuſik auf dem Wege zu Haydn zukommt. Als Oratoriker hat Pergoleſi, wenngleich es nur in ſeinem heimatlichen Kreiſe geſchah, Bedeutendes zu ſagen gehabt, richtiger, er hätte mehr zu ſagen gehabt, wenn ſeine Texte anſprechender geweſen wären, wie etwa bei ſeinem „Il transito di S. Giuseppe".

Pergoleſis hiſtoriſche Stellung iſt zweifellos durch ſeine Intermezzi beſtimmt. Als Stiliſt ſteht er auf einer Ebene mit dem Erzmuſikanten Leonardo Vinci. Über ihn hinaus iſt er techniſch nicht gedrungen, wohl aber in der Eigenart ſeines perſönlichen Charakters, der im allgemeinen über die beginnende Schablone der neapolitaniſchen Oper hinausragt. Als er im Alter von 26 Jahren ſtarb, ohne je in einem Amt geweſen zu ſein, kannte der Pergoleſi-Kult keine Grenzen. Sein Ruhm ſtieg, wie uns Forkel erzählt, „bis an die Wolken".

Karl Söhle zum 75. Geburtstag.

Von Fritz Müller, Dresden.

Wenn der Leſer den Namen Karl Söhle ſieht, dann fällt ihm ſofort der ausgezeichnete Bachroman Seb. Bach in Arnſtadt[1] ein. Vielleicht kennt er auch die prächtigen Muſikantengeſchichten[1], die tiefgründige Einführung in Brahms' Klavierkonzert in d-moll und die Bühnendichtung Mozart[1]. Der Freund von Bildern und Geſtalten aus der Lüneburger Heide ſei auf das 1904 erſchienene Büchlein Schummerſtunde aufmerkſam gemacht. Wer ſich aber über Söhles äußerſt wechſelvollen Lebenslauf unterrichten will, der leſe den Verdorbenen Muſikanten[1], in dem ſich Söhle als Karl Berkebuſch bezeichnet.

Söhle wurde am 1. März 1861 im Heideſtädtchen Ülzen geboren. Der Vater war Amtsrentenmeiſter und verſah den Aktendienſt „mit Seufzen, ohne Freude daran". Der Sohn wurde wegen ſeines gar nicht knabenhaften Auftretens als „Mäkenjunge" verſpottet. Auf verſchiedenen Lateinſchulen drang er nicht weiter als bis zur Quinta vor. Er wollte Muſikant werden. Auf dem Umweg über den Lehrerberuf wurde ihm dieſe Laufbahn geſtattet.

Ein braver Küſter eröffnete nun mit vier Jungen eine „Präparandenanſtalt". Die Jünglinge mußten ihm eine Menge Schularbeit abnehmen und wurden nach einem ſteinzeitlichen Verfahren für die Aufnahmeprüfung gedrillt, die ſie auch beſtanden.

Des Küſters Muſikunterricht war gottserbärmlich. Glücklicherweiſe entdeckte Söhle bei einer Tante einen alten Pack Noten von Haydn, Beethoven, Mozart usw. Auch fand er ein paar Freunde, mit denen er heimlich auf einem verlaſſenen Hausboden Kammermuſik trieb.

Auf dem Seminar litt er unter dem unkameradſchaftlichen Verhalten der älteren Mitſchüler und unter dem bocksledernen Unterrichtsbetrieb. Bei Lehrern und Schülern hatte er gar bald den Spitznamen „Muſikant". Indem er hier abſchrieb, dort ſich „durchſchwafelte" und in einigen Fächern Glück hatte, beſtand er die Abgangsprüfung leidlich.

Von 1881—85 war er Hilfslehrer. Auf einem elenden Neſte ſchwang er für jährlich

[1] Verlag von Staackmann, Leipzig.

220 Taler den Bakel. Das Schulgebäude war zugleich — Armenhaus. Eine wohlgelungene Leichenrede verschaffte ihm großes Ansehen und die Bauern mit heiratsfähigen Töchtern überboten sich, ihn „herauszufuttern". Statt aber wie seine Amtsgenossen zur Verbesserung seines kargen Einkommens die Schweinezucht zu erlernen, ließ er sich ein Klavier kommen und verkehrte regelmäßig bei einem als schrullig verschrieenen, hochmusikalischen Forstbeamten. Dort wurde er in J. S. Bachs Meisterwerke eingeführt. Der Kunstfreund erschoß sich und vermachte Söhle, der an dem tragischen Ende die Schuld tragen sollte und sich versetzen lassen mußte, 6 000 Mk., damit er sich der Musik widmen könne.

Söhle hing den Schulmeisterrock an den Nagel und ging nach Dresden. Der „höchst prosaische alte Kasten" enttäuschte ihn sehr. Noch mehr stieß ihn der auf öde Fingerdressur eingestellte Geist im Konservatorium ab. Er wechselte den Klavierlehrer und verschlechterte sich. Dann ging er zur Geige über und zog sich beim Üben eine Erkrankung der linken Hand zu.

Inzwischen hatte er sich fürs Theater und für Wagner begeistert. Das trug auch nicht dazu bei, auf dem Studienweg rascher vorwärts zu kommen. Da erfuhr er, daß es mit seinem Gelde zu Ende gehe. Nun mußte er sich Nebenerwerb verschaffen. Beinahe wäre er Lehrer für Musikgeschichte geworden.

Er suchte Klavierstunden und fand wöchentlich eine zu 50 Pf. und in einer vornehmen Familie deren drei zu je einem Taler. Man zog ihn zu Hausmusiken heran und sah ihn auch sonst gern als Gast. Als er aber merkte, daß seine Liebe zur Tochter des Hauses aussichtslos war, gab er diese Stunden und die einzige Verdienstmöglichkeit auf.

Da sein Geld nur noch bis Ostern reichte, mußte Söhle um jeden Preis bis dahin die Reifeprüfung ablegen. Er übte mit Aufbietung aller Kräfte auf dem Klavier. Kurz vor dem Ziele stellte sich in beiden Händen Sehnenscheidenentzündung ein.

So ähnlich wie der „Kraftmayr"[2] nach dem Reinfall mit der Liszt-Aufführung in Berlin versuchte sich Söhle als Gelegenheitsarbeiter durchs Leben zu schlagen. Da nahm sich eine Studiengenossin seiner an. Sie war inzwischen Gesangslehrerin geworden und verschaffte Söhle Privatstunden und Klavierbegleitungen. Die Liebe zu Brahms führte sie zusammen. 1893 fand die Trauung statt. Wundervoll hat das Söhle in dem Kapitel „Organo pleno" geschildert.

Die Gattin — Maria Berger war ihr Name — hatte erkannt, daß Söhle das Zeug zum Schriftsteller habe. Wie groß war die Freude über das erste Honorar! Vier Jahre lang war Söhle in Hannover an einer Zeitung tätig. Seit 1897 lebt er in Dresden als freier Musikschriftsteller. 1917 wurde er durch Verleihung des Professortitels ausgezeichnet.

Seine Gattin, von der er in Liebe und Verehrung spricht, weilt nicht mehr unter den Lebenden. Der Einsame, der ab und zu auch Vorträge hält, hat seit einiger Zeit unter neuralgischen Schmerzen zu leiden. Möge die Kur, der er sich jetzt unterzieht, Erfolg haben, damit dem Künstler, den jeder hoch verehren muß, der ihn kennt,[3] ein langer und sonniger Lebensabend beschieden sei. Vielleicht sieht sich auch der oder jener Leser veranlaßt, eine von Karl Söhles Schriften zu kaufen!

Max Morold.

Zu seinem 70. Geburtstage am 16. März 1936.

Von Roderich von Mojsisovics, München.

Es war am ersten Tage der Grazer Tonkünstlerversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereines im Juni des Jahres 1905,... Man war nach dem Konzerte in der Gastwirtschaft am schönen Grazer Schloßberge versammelt, die Räume schienen zu enge für die Vielen, die da gekommen waren,... Deutsche Künstler und Schriftsteller aus allen Gauen und was vom heimischen Publikum teils durch wirkliches Interesse, teils durch Sensationslust

[2] Vgl. Wolzogens gleichnamigen Roman.

[3] Durch ein Heft der ZFM war es dem Schreiber dieser Zeilen vergönnt, mit K. S. persönlich bekannt zu werden.

auf den berühmten „Pensionistengletscher" in später Abendstunde hinaufgelockt worden war. Wie dies so bei solchen Gelegenheiten der Fall zu sein pflegt, saß man bunt zusammengewürfelt, ohne immer den Nachbar zu kennen ... An unserem Tische war noch ein Platz frei, da nähert sich eine große, vornehme Gestalt, direkt aristokratischen Äußerens, man stellte sich vor, der Neuhinzugekommene wünschte mich kennen zu lernen (war ich doch eben mit einem Satze eigener Fechsung auch zu Worte gekommen). Es war ein bezwingender Eindruck einer ausnehmend liebenswürdigen, geistvollen Persönlichkeit, die im ersten Augenblicke bereits erwärmte und fesselte, dies war: Max Morold, oder, wie er mit seinem wirklichen Namen heißt, Max von Millenkovich, damals Hofrat im Unterrichtsministerium und als Musikreferent auswärtiger Blätter beim Feste anwesend. Durch eine Nichte Franz v. Liszts, Marie Freifrau von Saar (der Schwägerin des Dichters Ferdinand von Saar, welcher mit Stephan Milow, dem Vater Max Morolds enge befreundet war) hatte ich viel von ihm gehört, vor allem, daß er ja auch zur Musik wollte und doch in den Staatsdienst eingetreten sei und so wurde er mir als Muster und Vorbild von ängstlichen Verwandten oft vorgehalten . . . Nun saß ich ihm gegenüber, ihm, dessen Operndichtungen „Klopstock in Zürich" und „Der Bundschuh", beide vertont von seinem Freunde, dem damals emporstrebenden, noch ins Schuljoch eingespannten deutschösterreichischen Tondichter Josef Reiter aus Braunau, schon damals an großen Bühnen mit Erfolg aufgeführt worden waren und seine kritisch betrachtende, aber aufbauende Denkweise machte mir sofort großen Eindruck . . . Wir traten in regen Briefwechsel und als ich in späteren Jahren seine inzwischen entstandenen weiteren Operndichtungen „Der Totentanz" und „Der Tell" kennen lernte, erkannte ich, daß Morold eine jener seltenen Schriftstellernaturen ist, welche ein dichterisch wertvolles, wirklich dramatisches und aber vor allem auch für einen Komponisten brauchbares Opernbuch zu schaffen imstande sind; denn darauf kommt's an! Die beiden letztgenannten Dichtungen Morolds möchte ich direkt als Muster ihrer Gattung hinstellen, es ist fürs Erste der wirklich dichterische Gehalt, die Poesie, Natürlichkeit und die herrliche Sprache, welche fesseln, und hinzukommt der Umstand, daß diese Dichtungen unbedingt nach Musik verlangen, kein Zuviel an Worten; von Millenkovich hat das feine Gefühl dafür, wo er der Musik Raum lassen muß. Ist er ja doch ein durchgebildeter Musiker. „Der Tell" ist überdies als Dichtung deshalb besonders bemerkenswert, da Morold imstande war, das Tellproblem von einer ganz neuen Seite anzupacken, ganz anders als Schiller; und dies tut er mit solch genialer Sicherheit, mit solch echtem Bühnenblicke, daß man aufjubeln muß über die Kraft dieser menschlich uns den Tellstoff so unendlich nahebringenden Lösung. Und trotz dieser ausgezeichneten Bücher, die Morold alle für „seinen Josef Reiter" geschrieben hat, hat sich keine dieser Opern einzubürgern vermocht. „Bei Reiter entspricht fast jeder Takt in seiner tondichterischen Absicht meinen dichterischen Wünschen" urteilt Morold selbst; aber Reiter, dessen Bedeutung als Meister der Ballade und des Chorliedes unbestritten sei, ist eben Lyriker und als solcher subjektiviert er zu sehr, während der musikalische Dramatiker objektivieren muß. Morolds jüngstes derartiges Werk „Dorothea" ist für den jungösterreichischen Komponisten Dr. Friedrich Bayer geschrieben. Außer diesen Operndichtungen hat Morold als Lyriker manch ganz prächtigen Wurf getan, leider ist nur das Wenigste und zwar nur in Tagesblättern, Zeitschriften und Jahrbüchern verstreut im Drucke erschienen und noch nirgends gesammelt. Los des deutschösterreichischen Künstlers! Dieser rein künstlerischen Seite seiner feinen Persönlichkeit, die in ihrer deutschen, aber doch typisch österreichischen Art etwas durchaus Einmaliges ist und ausgesprochene Eigenart zeigt, entspricht der Kunstschriftsteller Morold. Als solcher hat er eine große Anzahl musik- und kunstkritischer, musikästhetischer, literargeschichtlicher und dramaturgischer Arbeiten veröffentlicht, die von weitschauendem Geiste getragen, insbesondere der Förderung der Heimatkunst seines deutschösterreichischen Vaterlandes gewidmet sind. Gesondert erschienen unter anderem: „Das Kärtner Volkslied und Thomas Koschat", „Stephan Milow, eine Studie", „Josef Reiter, eine Studie", „Anton Bruckner", „Hugo Wolf" (kleine Musikerbiographien bei Breitkopf), „Über Franz Liszt", „Die österreichische Tonkunst"; auch ein reizendes Buch über „Mozart". Arbeiten, in denen er Kulturwerte geschaffen hat, die umso beachtlicher sind, als es ihm nicht nur gegeben ist, anschaulich, klar, faßlich, sondern auch vor allem Begeisterung erweckend und

mitfortreißend zu schreiben, es ist eben immer ein Dichter und ein Meister der deutschen Sprache, der sich äußert. Sein Hauptwerk in dieser Hinsicht ist aber „Wagners Kampf und Sieg, dargestellt in seinen Beziehungen zu Wien" (zwei reich illustrierte Bände, Amalthea-Verlag, Wien-Leipzig-Zürich), wohl das Beste, was über Richard Wagner als Persönlichkeit geschrieben wurde. Liebevolles Versenken, Mitfühlen für den Meister und seinen Charakter und ein seltenes Verstehen auch für die menschlichen Schwächen dieses großen Genies, kurz, mit einem Worte das Wagnerbuch, welches jedem Leser Wagners menschliche Persönlichkeit lieb und teuer werden läßt. Etwas, was keinem Wagnerbriographen in dieser zwingend überzeugenden Weise gelungen war. Zudem erschloß er bisher unbenützte Quellen. Wohl hierfür wie für seine Jahrzehnte lange Propaganda in Wort — Morold ist ein ausgezeichneter Vortragsmeister: er spricht fast immer frei, mit einer Lebendigkeit und Darstellungsgabe, die man selten findet; — und Tat (als jahrelanger Obmann des Wiener Akademischen Richard Wagner-Vereines) erhielt Morold vom Stadtrat zu Bayreuth im 50. Todesjahre des Meisters die silberne Bürgermünze als einer, „der in Wort und Schrift dem Werke Richard Wagners treu und freudig gedient hat". Schließlich hat unser Künstler vor etlichen Jahren ein „Dichterbuch. Deutscher Glaube, Deutsches Sehnen, Deutsches Fühlen in Österreich" mit kurzen Charakteristiken der einzelnen Persönlichkeiten herausgegeben, welches Morold so recht als deutschösterreichischen Künstler zeigt. So steht in Morold eine Persönlichkeit vor uns, welche trotz aller Widerwärtigkeiten des Lebens, denn auch dieses hat unserem Künstler gar manchen bösen Streich gespielt — einen Idealismus, eine Tatkraft, eine Jugendlichkeit sich bewahrt hat, um die ihn Jüngere beneiden können: ein deutscher Mann im Fühlen, im Schaffen, im Handeln, ein liebenswerter, Achtung gebietender Charakter, ein echter Künstler von dieser feinen Prägung, wie ihn die gerade in Deutschösterreich häufig vorkommende Mischung nordisch-germanischen und slavischen Blutes gelegentlich hervorbringt.

Sein äußerer Lebensgang ist in kurzem folgender: Max Morold ist als Sohn eines österreichischen Offiziers Stephan von Millenkovich, der als Dichter unter dem Namen Stephan Milow weithin bekannt wurde, in Wien am 2. März 1866 geboren. Auch sein Großvater war österreichischer Offizier und mit einer Deutschen aus dem Banat vermählt. Die Vorfahren der Millenkovich stammen aus Serbien, wo sie als Wojwoden einst eine geschichtliche Rolle spielten. Unseres Künstlers Mutter Elsa war die Tochter des bekannten österreichischen Feldmarschalleutnants Freiherrn von Reichlin-Meldegg, seine Großmutter eine geborene Gräfin Wimpffen. Gymnasium und Universität besuchte er als Zögling der Theresianischen Akademie und trat bereits mit 22 Jahren in den Verwaltungsdienst und kam so nach Kärnten, dort gleichzeitig schon als Schriftsteller hervortretend. 1899 berief man ihn ins Unterrichtsministerium; er leitete auch eine Zeit lang den Schulbücherverlag und wurde 1917 Direktor des k. und k. Hofburgtheaters. Als Ministerialbeamter hatte er in den Abteilungen für staatliche Kunst- und Musikpflege, für Denkmalpflege und Literaturförderung zuletzt als Ministerialrat eine leitende Stellung inne. Ich erinnere mich noch sehr gut, wie es wie ein Aufatmen durch die Kreise der Künstler ging, als man von der Ernennung Millenkovich' zum Leiter des Musikressorts hörte, daß endlich einer, „der etwas versteht", an diesen verantwortungsvollen Posten gelangte. Seither ist das ja besser geworden, nachdem einer seiner Nachfolger der bekannte deutschösterreichische Musikschriftsteller Karl Kobald war. Millenkovich hat in seiner Tätigkeit damals unendlich viel Gutes gestiftet, wurde aber natürlich, wie das so geht, insbesondere wegen seiner antisemitischen Einstellung auch schon hier in dieser Tätigkeit in unverdienter und auch undankbarer Weise angegriffen, so daß eines Tages der altösterreichische Unterrichtsminister Graf Stürgkh, sein einstiger Schulkollege, zu ihm sagte: „Lieber Freund, du hast zu viel Ideen . . ." und ihn zum Schulbücher-Verlag transferierte. Daß man eine Begabung, wie von Millenkovich auf diese Weise kaltstellen wollte, ist mit eines der Verfallssymptome der althabsburgischen Monarchie gewesen. Aber Millenkovichs Persönlichkeit war ja doch im österreichischen, insbesondere Wiener Kunstleben viel zu nachdrücklich hervorgetreten und er hatte doch schon stärkste Beachtung gefunden, so daß man ihn später zum Burgtheaterdirektor ernannte. Hier war für seine Begabung der richtige Boden. Sein Streben, den total entdeutschten Spielplan gründlich neu zu gestal-

ten, erregte bei der liberalen Judenpresse begreifliches Befremden, welches stieg, als er in seiner üblichen Antrittsrede den Ausdruck von dem „christlich-germanischen Schönheitsideale" gebrauchte. Dies war das rote Tuch für die, — wie sich nachher herausstellte, — schon längst Verschworenen und es ging ein Kesseltreiben gegen den neuen Direktor los, das von der in- und ausländischen Judenpresse in der sattsam bekannten Weise aufgebauscht wurde und unbegreiflicherweise auch vom Obersthofmeisteramte, welches von den Absichten der Wiener Juden vermutlich noch früher unterrichtet war, als sie sich in der Öffentlichkeit zeigten, indirekt unterstützt wurde. Es war dies tief zu bedauern, denn in der kurzen Zeit seiner Direktionsführung hatte Millenkovich dadurch, daß er einem Ferdinand Raimund die Pforten des Hoftheaters öffnete, einen Alexander Girardi hoftheaterfähig machte, dadurch, daß er die Schauspielmusik künstlerisch ausgestaltete und hierbei als Burgtheaterkapellmeister dem schwerringenden Josef Reiter eine seinen Idealen entsprechende Stellung zu schaffen versuchte — um nur einiges aufs gerade Wohl zu nennen — gezeigt, daß er der richtige Mann für solche Tätigkeit war. Aber, wie angedeutet, wurde er ja auch nicht von der klerikalen Hofclique gehalten, der er schon vor über vierzig Jahren deshalb ein Dorn im Auge war, weil sein Operntext „Der Bundschuh" eine geschichtliche Episode — aus den Bauernkriegen — behandelte, weshalb ja schon damals, also in den Neunziger Jahren, diese Oper vom Spielplan des Hofoperntheaters abgesetzt werden mußte (!). In seinen idealen Plänen und in seinen ehrlichen, in deutsch-österreichischem Geiste durchaus aufbauenden Ideen verkannt, enttäuscht und dadurch verbittert, legte von Millenkovich leider schon nach anderthalb Jahren seine Direktionstätigkeit nieder. Wie sich nachträglich herausstellte und wie ein Hofwürdenträger, der dem scheidenden Direktor das allerbeste Zeugnis ausstellte, selbst bestätigte, mußte Millenkovich den Juden weichen, er war also ein Opfer des aufkommenden Bolschewismus geworden. In jungen Jahren pensioniert, wandte nun unser Künstler seine ganze Kraft seinen schriftstellerischen Arbeiten und einer nun in den Vordergrund tretenden Tätigkeit als Vortragender zu und bereiste als solcher Österreich, Deutschland (hier sprach er in siebenundzwanzig Städten), Dänemark und Bulgarien. Hierbei ein Vorkämpfer der sehr erfolgreichen nationalen Bewegung in Österreich, jedoch mehr im Sinne der Kultur- und Kunstpolitik als der Tagespolitik, sprach er hauptsächlich vom deutschen Geiste in der österreichischen Kunst, von der Sprache in Wagners Dichtungen (er ist ja auch Obmann des Wiener Zweigvereines des deutschen Sprachvereines und auch Mitglied des Berliner Gesamtvorstandes dieses Vereines), somit stets von kulturpolitischen Themen im völkisch-antisemitischen Sinne; waren ihm ja nunmehr keine Fesseln durch Rücksichten auf sein Amt gelegt. So sehen wir Max Morold im fröhlichen Schaffen, in rüstigster Tätigkeit als einen der bedeutendsten deutschfühlenden Künstler Deutschösterreichs in regster, stets aufbauender Tätigkeit und so rufen wir ihm zu seinem siebzigsten Wiegenfeste — ich weiß mich da eins mit hunderten seiner Verehrer — ein herzliches „ad multos annos!" zu.

Walter Niemann und Hamburg.

Von Ferdinand Pfohl, Hamburg.

Zu: Walter Niemann: Janmaaten. Zwei Humoresken aus dem Hamburger Hafen. Für Klavier zu zwei Händen, opus 136 (C. F. Peters, Leipzig).

Walter Niemann war als Steuermann und Fahrgast des magischen Flugzeugs seiner Phantasie, das weder Zeit und Schwere, noch Fernen und Gefahren kennt, ein Weltreisender geworden. Denn, wer sattelt heute noch irgendeinen Pegasus zum Ritt in altes romantisches Land, wie ehemals die Dichter? Nein. Der Musiker fliegt von seinem Schreibtisch aus, von seinem Flügel, um den ganzen Erdball. Und dieser eine Flügel trägt ihn sicherer, als die zwei Flügel, deren kein Geschöpf entraten kann, dem die Natur den Ehrgeiz gestattet, fliegen zu wollen. In seinem Flugzeug, körperlos, unsichtbar, schwebend, lautlos kreist unser Pilot über den Märchen und Wirklichkeiten des Ostens, über dem seligen Paradies Balis, über Reisfeldern und Tempeln, über chinesischen Gärten und Pagoden; bezaubernde Idyllen, Traum-

dichtungen erlebt er, um sie in zarter, impressionistisch gesponnener Klaviermusik einzufangen wie kostbare Falter . . . Visionen reihen sich: er schaut von oben auf nordische Hünengräber voll tiefen Schweigens, auf burleske Niggertänze und bayerische Ländler, auf gemütliche deutsche Dörfer und bröckelnde Burgruinen; entzückt sich am Formen- und Stoffreiz kostbarer Porzellanfiguren, fühlt sich ein in die kühle Anmut altenglischer Menuette, in die feierliche Bewegung altholländischer Sarabandengrandezza . . . um dann nach dieser seiner phantastischen Traumschau, nach seinen „Trau-schau-wem"-Flügen und ihrer bunten Vielgestaltigkeit immer wieder in die Heimat zurückzukehren: dort oben in dem niederdeutschen Winkel an der Nordsee geht dieser Poet und kosmische Falterfänger vor Anker, um sich eine beruhigende und beglückende Dämmerstunde, mit bacchischen Freuden und wunderlichen Erscheinungen gewürzt, im Bremer Ratskeller als weise Entspannung ex contrario zu verordnen; endlich, um der geliebten Vaterstadt Hamburg teilhaft zu werden: in den immer sehnlichst von ihm selbst gewünschten Besuchen, auf die erpicht zu sein, diese große und herrliche Stadt schöpferischen Musikern und genialen Söhnen gegenüber den unwiderleglichen Beweis zu erbringen bisher zu unterlassen geruhte, obwohl sie Boxern und sonstigen „Weltmeistern" (und Meist-Weltlern) hohe Ehren und Gastfreundschaft erweist, sie im hochragend stolzen Rathaus empfängt, vom „hohen Senat" begrüßen läßt. Auf Erfahrungen dieser schmeichelhaften Art, auf Annehmlichkeiten und Auszeichnungen von diesem gesellschaftlichen Glanz sich berufen zu können, ward noch keinem Musiker, keinem Geistschaffenden von Hamburg gegönnt. Also auch unserem lieben Walter Niemann nicht, ihm, der sich in den frühen Jahren seiner schriftstellerisch blitzenden Tätigkeit oftmals als „Nemo de Hammonia" bezeichnete, als Nemo, als ein in das Moderne umgedeuteter Odysseus; niemals aber ein „Niemand", aber auch kein x-beliebiger „Jemand". Sondern: durch Charakter, Temperament, Farbe und Eigenklang des Persönlichen scharf abgehoben von dem Hintergrund des polyphemhaft Rohen, des Subalternen, der Masse und der Fabrikware der Natur, als „Niemann" und als „Immer-Mann" sich in das öffentliche Kunstleben begeben hatte; mit diesem innerlichst verbunden durch die unerschütterlich tragende Tonica von Begabung, Bildung und Kultur; eine positive Natur, durch hellenische *γνώμη καὶ αἰδώς*, durch Erkenntnis und Ehrfurcht ausgezeichnet; von leidenschaftlicher Liebe zu allem Großen emporgehoben, zu den erhabenen Erscheinungen der Musik; aber auch von unversöhnlicher Gegnerschaft gegenüber Philistern und Pharisäern, Alltag und Trivialität; mehr in Abwehrstellung gedrängt, als zu keckem Angriff geneigt. Ein tapferer Nachfahr aus dem Geheimbund, den Robert Schumann in der herrlichen Schwungkraft seiner genialen Idealitätsepoche gestiftet hat, ein Bund, dem anzugehören alle Musiker von der Doppelbegabung zwischen Dichter und Komponist als hohe Ehre zu betrachten haben: also Jene, die zugleich als Musiker wie als Schriftsteller im Nebeneinander des Berufs und des Erwerbes wirken müssen, häufig genug im Zwang wirtschaftlicher Verhältnisse. Obenbesagter „Nemo de Hammonia", zu Deutsch: Walter Niemann, der niemals ein Niemand war, mochte ihn sein niederdeutscher Humor und prickelnde Karnevalslaune auch gelegentlich gelockt haben, seinem schmalen, edlen, ganz niederdeutschen Charakterkopf diese durchsichtige Maske vorzubinden, dieser geistbegnadete Musikschriftsteller, zur Höhe umfassender fachwissenschaftlicher Bildung und feinstnerviger Aesthetik entfaltet: er hängt an Hamburg, seiner Vaterstadt, der Handel und Wandel, Einfuhr und Ausfuhr, Reis und Guano, Schiffahrt und Geschäft, Anfang und Ende, Ziel, Inhalt und Wesen, ja das Leben selbst bedeuten; daher denn der harte Spruch: „navigare necesse, vivere non est necesse"; während sich die Musik mit der sehr bescheidenen Wert-Stellung begnügen muß, etwas Überflüssiges, ein Anhängsel zu sein, eine mehr oder weniger angenehme Art sich unterhalten zu lassen, untätig zu genießen, so wunderbar mühelos, daß sie uns nicht einmal zum Kauen zwingt im Gegensatz zum wirklichen Essen: denn selbst die gebratene Schnepfe muß der edle Teilnehmer am Symposion zunächst zerbeißen und dann noch kauen. Welche Arbeit! Welche Mühe! Freilich: nahrhaft und verteufelt wohlschmeckend! Dagegen aber fliegen uns die gebratenen Ton-Tauben sozusagen in den offenen Mund, wandeln sich ohne Kaumuskeltätigkeit und Schluckaufwand in magengerechte Verdaulichkeit, werden als amusant, als angenehm, oder als unangenehm, als langweilig und zäh empfunden. Wie entbehrlich ist die Musik! Es sind bereits fast schon wieder Enthusiasten, die sich zu dem Zugeständnis bereitfinden

lassen, daß die Musik im Bereich des Entbehrlichen zum Unentbehrlichen gehöre; daß sie, mag sie noch so überflüssig sein, dennoch mit Spannungen und Reizwirkungen anderer und besonderer Art aufzuwarten habe, als jener, die etwa die Börse zu bieten im Stande ist. Indessen, truglose Erfahrungen und nüchterne Betrachtungen der Hamburgischen Wirklichkeit hätten, wäre Walter Niemann seiner Vaterstadt als Dauerbürger und Einwohner treu geblieben, sie hätten dieses Künstlerherz, diese zärtliche Musikerseele, und kein Erlebnis hätte ihre Heimatsliebe bestimmen können, auf die Bereitschaft zu verzichten, Charakterzüge des unvergleichlichen Stadtbildes, Einzelheiten ihres Straßenlebens, ihrer hanseatischen Eigenart, ihrer atmosphärischen Stimmungen, ihrer hämmernden Werften, ihrer rauschend bewegten Hafendramatik, ihrer Mundart, ihrer Gesellschaftskultur, ihrer englischen Gewohnheiten und ihres heute im Aufbruch betonten Deutschtums allmählig verblassenden „City"-Ehrgeizes: alle diese Ausstrahlungen eines großartigen Gesamtkomplexes in sich aufzunehmen, Geschautes und Gehörtes musikschöpferisch umzuwerten, Eingeatmetes als Musik wieder auszuatmen. Aus dieser musikalisch schöpferischen Umwertungsfähigkeit, synchronistisch Farbe und Linie in Klang und Melodie zu wandeln, — ein Vorgang der künstlerischen Vergeistigung —, wuchsen einige der typisch Hamburgischen Klavierzyklen Niemanns hervor: So sein opus 107, das den Titel trägt: „Hamburg". Kein anderer als Niemann, der Sohn Hamburgs, hätte diese Musik schreiben wollen und dichten können: mit dem warmen Blick der Liebe und des Humors, der Sachlichkeit und der persönlichen Abgestimmtheit auf das Besondere, Merkwürdige, auf alles das, äußerlich gesehen, Nebensächliche, dem er auf seiner Wanderung durch Hamburg zwischen Hafen und Börse (mit dem fugato der zeternden Börsenjobber!), zwischen dem „alten Michel" (der hafenbeherrschenden Barockkirche St. Michaelis), dem Brahmsschen Geburtshaus, — armselig und rührend, — und derben St. Pauli-Vergnüglichkeiten mit dankbarer Aufmerksamkeit begegnet. Dem gleichen Fruchtboden entstammt opus 121: „Aus einem alten Patrizierhaus"; ein Klavierwerk, dessen Bilderfolge er zwar mit dem Namen „Buddenbrooks" nach Lübeck zu verlegen scheint, — wo die Buddenbrooks zu Hause waren —; diese 9 Klavierstücke lassen sich ohne jegliche Gewaltsamkeit auf Hamburg umdeuten, mühelos in Hamburgische Kultur einordnen. Nach dieser pastellfeinen Klaviermusik, aus delikatem Formgefühl und mehr noch: aus wissender künstlerisch beherrschter Formengestaltung, aus reizvollen Harmoniespannungen und rhythmisch lebendigem Antrieb zwischen geistreicher Improvisation und impressionistisch intim gefärbten „Kabinettstück" geschaffen, schickt nun Niemann mit seinem opus 136 ein vollsaftiges Werk in die Welt. Es ist etwas wirklich Neues, Bodenständig-Urwüchsiges, in prachtvollem Humor Echt-Hamburgisches, das Niemann entdeckt hat und im Nebeneinander zweier Humoresken aus dem Hamburger Hafen in der fast plastischen Deutlichkeit seiner Klaviernachdichtungen festhält: Gebärde, Szene, Ort werden greifbar: „Janmaaten" schreibt Niemann über diese in glücklicher Stunde geschaffenen beiden Klavierstücke, in denen aus nie verwelkten Erinnerungen seiner Hamburger Jugendjahre die zwei tragenden Melodien, im Hamburgischen Leben zu allgemeiner, Hoch und Niedrig geläufigen Volkstümlichkeit gelangt, eine fröhliche und nicht minder erfreuliche Auferstehung im höheren Kreis künstlerisch veredelter Musik feiern. Janmaaten: ein im Hafenviertel Hamburgs eingewurzelter Gesamt-Name für derbe Seeleute, für Lotsen, insbesondere für die Matrosen. Mit dem charakteristischen Bild eines Hamburger Lotsen stellt die dem Titelblatt beigegebene Zeichnung von C. W. Allers uns auch die leibliche Gestalt des Janmaaten vor das Auge: zunächst rauh und kantig, brummig und unwirsch, würde sie — trüge die Hand nicht die unvermeidliche Tabakspfeife — nicht eben einladend wirken. Hören wir unter dem Eindruck dieses Wappenbildes das erste Stück: es beginnt innig, heimlich und zart mit einer leise gesungenen, fast geträumten und gesummten, mit einer — wie Niemann versichert — „niederdeutschen Volksweise" alter Herkunft „Die kleine Deern" („Deern": das plattdeutsche hat mit dem verächtlichen hochdeutschen, von Goethe noch in seiner ursprünglichen Reinheit gebrauchten Wort „Dirne" nicht das geringste zu tun). Eine harmonische Feinheit fällt schon im 1. Takt auf: die entzückende Sept im letzten Viertel. Mit 12 Takten (3/4) ist das Liedchen zu Ende. Aber, da zaubert der Harmoniepoet: statt der Tonica D-dur erscheint im Trugschluß ein bezaubernder Nonenakkord auf E in verschobenem Terzenaufbau; und nochmals winkt der Magier: noch einmal wird das logisch

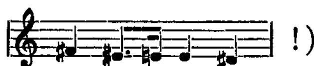
erwartete D-dur verdrängt durch den wiederum umgelagerten Nonenakkord auf B, bis in andrängender Steigerung die rhythmisch-melodische Linie in leidenschaftlichem Aufstieg ihren Gipfel erklimmt, dort mit einer jähen, wie erschreckten Dissonanz abbricht: Thetje, der glückliche Liebhaber der Kleinen Deern, fährt „polternd und unwirsch" empor, einem gefühlvollen Schäferstündchen diesmal vollständig abgeneigt. Was ist ihm in die Knochen gefahren? Scharf und heftig schreckt er die süße Stimme. In trompetengrellen Akkordakzenten prasseln schneidend d-moll und f-moll, f-moll und as-moll, as-moll und es-moll wie Fauststöße nieder auf die sanfte Gestalt; eine lange Triolen-Reihe paralleler Moll-Dreiklänge explodiert in wütendem Aufschnauben. Schüchtern erhebt sich nochmals und wiederum die flehende Stimme des Mädchens. Aber: vergeblich. Ist er eifersüchtig, dieser wackere Thetje, der jetzt mit der Faust auf den Tisch haut und wütet? Warum? Aber nun lächelt in diesen Zwist hinein ein Anderer: der Tondichter, der diese Szene im Dunst einer Hafenkneipe so wirklichkeitsnahe schildert. Er lächelt, weil er genau weiß um die zähmende, durch erhitzte Leidenschaftlichkeit entspannend wirkende Macht des Tanzes. Was geschieht? Die zarte Liedweise bildet Niemann auf liegenden Quintenbässen, dann auf chromatischen Abstiegen und beschwingten Aufstiegen zum „derben Matrosentanz" um, in dessen Feuer Thetje und seine kleine Deern zu enthusiastischer Seeleneinheit zusammenschmelzen mögen: denn feurig genug ist das Temperament, das diesem Tanz das fortreißend Hinstürmende aufzwingt; und klug genug ist die künstlerische Besinnlichkeit, echt genug der Humor, der ein kurzes Volksmotiv:



als knappe Sproßen einer steilen Leiter zum Furioso hinauf einfügt, mit hurtigen Sequenzen dieser Art sich die starke Wirkung sichert. Auf die Wärme ausstrahlende lyrische Steigerung im ersten Abschnitt Humoreske — sie ist in dreiteiliger Liedform aufgebaut — sei besonders hingewiesen. Hier ist es das kleine, dem Allgemeinbesitz angehörende Motiv:



das auf chromatischen Harmonien in Sequenzen emporkreist. Mag sein, daß Wagner dieses Verfahren sequenzenhafter Steigerung vom chromatischen „Schusterfleck" (noch im „Tannhäuser" heißt es:



bis zur Verklärung des Parsifalmotivs:



und das berühmte Exstasenmotiv Isoldes:

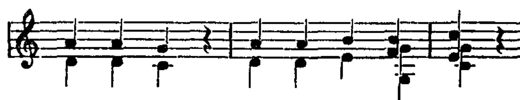


vor aller Welt als eine höchst wirkungsstarke, psychologisch begründete und darum auch als eine aesthetisch berechtigte künstlerische Ausdrucksformel in den lebensvollen Ablauf musikalischen Geschehens für sein dramatisches Schaffen und sein Bausystem in Anspruch genommen hat, so dürfte sich aus dieser Tatsache noch keineswegs auch der Anspruch ein Monopol auf den allein einzig Richard Wagner zufallenden Eigentumsbesitz ableiten lassen. Eine Ausdrucksform, die organisch zum Wesen der Musik gehört, ist Eigentum der Musik, wird Allgemeinbesitz wie Modulation, Cadenz und Sequenz, wie dynamische Vorgänge; und gehört somit auch jedem schaffenden Musiker.

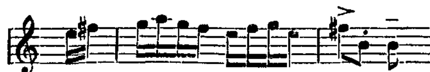
Wenn die vorangestellte Humoreske dem szenischen Vorgang einen klaren und eindeutigen — auch seelisch befriedeten — Ausklang zu Gunsten eines rein musikalischen, dem Geist der alten „Proporz" verwandten, gewollt improvisierten Matrosentanzes von aphoristisch auffallen-

der Knappheit vorenthält, so wird der Komponist von vornherein gerade diese Formgestaltung geplant und bewußt verwirklicht haben und sich auch darüber im Klaren sein, daß eine Verbreiterung des Schlußtanzes um einige Perioden mehr einen beträchtlichen Zuwachs an Spannung, an Gewicht und Schlagkraft hätte gewinnen können. Immerhin: wie es auch Niemann vor die Welt hinzustellen für gut befunden hat: es ist gut; und es bleibt ein kernig kraftvolles Stück Hamburgischen Volkslebens.

Die zweite Humoreske, voll Saft und Kraft, mit einem Gesicht, auf dem in breit behaglichem Grinsen derben Seemannshumors Hanseatische Lebensfreudigkeit unwiderstehlich leuchtet, singt und spielt sich in das populärste Hamburger Volkslied hinein, das jeder Hamburger kennt und jeder in Hamburg Angesiedelte: der Kaiarbeiter und der Senator, der Pastor und der Kneipwirt, der Universitätsprofessor und der Tingltanglmusiker von Skt. Pauli. Jedes Gesicht, auch das grämlichste, zieht sich in vergnüglichen Falten auseinander, auch die Verdrossenen lächeln, sei es auch widerwillig, wenn sie den Vers hören von „Jan Hinnerk up de Lammerstraat", von dem „Man, der sick wat maken kann". Diese behäbige, ein wenig schwerfällige, ganz und gar ungenialische Weise, so primitiv und kindlich heiter, wie die Verse selbst und so herzstärkend und so grogghaft wie diese, fand mit ihren fünf philiströsen, herrlich komischen Strophen sogar Eingang in das Kaiserliche „Volksliederbuch". Von den zwei Bearbeitungen für gemischten Chor stammt die eine von Wilhelm Berger; die andere hat Siegfried Ochs dort, wo es der Text gestattet, mit kleinen Witzigkeiten gewürzt, ohne der Weise selbst im geringsten Gewalt anzutun. So läßt Siegfried Ochs die Worte, wo von dem „Geigeken" erzählt wird, das sich Jan Hinnerk „gemacht" hat, die Frauenstimmen in offenen Quinten singen:



Solche Naturalismen weisen auf die harmonische Unbeholfenheit des Volksgesanges und, weiter zurück, auf die naive Natürlichkeit der ersten Anläufe zur Mehrstimmigkeit, auf die Versuche des 10. Jahrhunderts . . . Dichter ist das Nebeneinander der Dinge, die Jan Hinnerk sich macht: sei es nun ein Geigeken, das unaufhörlich „Vigolin" zirpt, oder ein Franzensmann, der sich als Kaiser „Napo-le-jon" vorstellt; sei es ein „Engelsmann", der ein dutzendmal fragt: „How d' you do?", sei es ein Hanseat, der schreit: „Sla em dot", und endlich ein Hollandsmann, der flucht: „Gotts-verdori". Das Ganze ist von jener entwaffnenden Komik, die wahrhaft erquickend wirkt, wenn neben dem Aufmarsch grotesker (dem Hafen wohlvertraut alltäglicher) Gestalten das Ewig-Weibliche mit der reizenden Erklärung zu Ehren kommt: „un syn Deern, de heet Katrin . . ." Mag der dichterische Wert dieser Strophen gering sein: dieses Hamburgische Hafenlied ist und bleibt ein originelles Prachtstück seiner Gattung; und ein Dokument hanseatischer Volkskultur und niederdeutschen Humors. In diesem Sinn gab Niemann seiner zweiten Janmaaten-Humoreske den bezwingenden Frohsinn, eine unbeschwerte, in sich selbst gefestete Heiterkeit. Die Szene verlegt er in eine Gaststätte, irgendwo am Hafen: dort im „Lustigen Seehund", erscheint Jan Hinnerk, singt sein unbeirrbar wie in Transtiefeln ausschreitendes Lied, das Niemann mit feinen Kunstgriffen in Gang setzt, der Weise eine gewisse massive Großartigkeit aus der Dynamik wuchtiger Harmonien aufprägt; immer notengetreu, zierlich in der „Violin"-Scherzandoepisode, behaglich und breit in ihren Kernteilen, zieht sie gewichtig an uns vorbei, um abgelöst zu werden von dem Mittelsatz, nach dem G-dur der Melodie nach e-moll gewendet. Jetzt erscheinen englische Matrosen und tanzen eine lebendige Hornpipe, die sich aus einem Zweitakt-Motiv temperamentvoll entwickelt:



Phantasie und satztechnische Überlegenheit schlagen, auf den Anfang zurückgreifend, die Brücke zur Wiederholung der pompös gesteigerten Volksweise. Mit feurigen Hornpipe-Rhyth-

men und wiederum einigen glorreichen Breitakkorden schließt das prächtige Stück. Mit ausgezeichneter Wirkung konnte Walter Niemann, der elegante und feinsinnige Pianist, seine beiden Hamburgischen Humoresken auch seiner Vaterstadt und dem großen Kreis seiner Verehrer ans Herz legen; sein Vortrag, Ereignis geworden in den Konzertprogrammen des Hamburger Reichssenders, erregte weithin Aufmerksamkeit, Sympathie und Freude. Die Hamburger behaupten, daß, wenn Niemann für sein schönes und liebenswertes Werk den in der ganzen Welt mit Schmunzeln genannten Namen „Hummel" gewählt hätte, — den Namen der volkstümlichsten Straßenerscheinung Hamburgs, —: auch sein Welterfolg bereits besiegelt wäre. Aber warten wir es beruhigt ab, ob Hummel als der vielleicht Stärkere hoffen darf, schneller als Janmaaten sich die Welt zu erstürmen. Alles braucht Zeit. Erst will Hamburg erobert sein: das Ausfalltor in die Welt. Dann Deutschland. Und mit dieser Eroberung wird Walter Niemann sicherlich zufriedener sein, als es Alexander mit der Eroberung Indiens gewesen sein mag.

Der heilige Strom fließt weiter.

Eine Musiker-Erzählung.

Von Hans Joachim Moser, Berlin.

„Im neuen Jahrhundert scheint der wilde Boreas gar keine Wärme mehr dulden zu wollen", dachte frierend der junge Mensch, der in seinem Röcklein mit den zu kurzen Ärmeln die feinen, aber froſtroten Hände gegen den schneidenden Januarwind zu bergen trachtete, während er durch den sinkenden Abend eilte. „Dies Lüneburg mit seinen alten Giebeln wäre ansonsten ganz nach meinem Geschmack", sann er und strebte einem baufälligen, schmalbrüstigen Häuschen in der dunkeln Zeile zu; „aber was sie mir in Thüringen beim Abschied tröstlich von seinen sanften Lüften versichert, hat sich anitzo noch nicht bestätiget... Dort muß der Kantor wohnen."

Er mochte seine sechzehn Jahre zählen, wie er so die Kopfbedeckung, halb Kurrendanerkappe, halb Dreispitz, abnahm und sich nachdenklich mit den Fingern durch die braunen Locken fuhr. Er musterte die bescheidene Haustür, dann tappte er in den schwarzen Flur, stolperte suchend darin vorwärts, hustete, um sich bemerklich zu machen, von oben kam ein matter Lichtschein, und eine Altmännerstimme fragte: „Wer da?" Der Ankömmling klomm die Stiege empor und machte einen Kratzfuß vor dem Greise, der in einem verschlissenen, zerrissenen Hausrock aus der Stube schaute.

„Verzeihen der Herr Kantor," stammelte der Eindringling halb verlegen, halb atemlos, und murmelte seinen Namen, den der blinzelnde Greis nicht verstand.

„Was will Er?", fragte der Hausherr mürrisch.

„Ich bin der neue Chorpräfekt an der Michaelis-Klosterschule . . . in der Prima seit dem Herbst . . . und habe mich in den Kirchen hierorts ein wenig umgehöret . . ."

„Tret' er ein," sagte der Siebziger, milder gestimmt, und öffnete die Tür, die er gegen die miteindringende Kälte hinter dem Gast sogleich wieder sorgsam verschloß. Der Primaner schaute sich in der Armut des Kantorenzimmers ohne Verwunderung um und setzte sich bescheiden auf die Ecke des Stuhls, der ihm neben dem winzigen Eisenöfchen angeboten wurde.

„So, so, in den Kirchen hierorts ein wenig umgehöret," wiederholte der Alte nachdenklich, mit ein wenig verhaltenem Spott. „Da hat er ja schöne Gelegenheit, zu sehen, wie an Sankt Johanni Herr George Böhm den Choral auf der Orgel mit denen allerniedlichsten Zwickern und Trüllern verkräuselet."

Der Lateinschüler merkte den Spott nicht, sondern gab ernsthaft zurück: „Scheinet mir in der Tat höchst bemerklich, und möchte dem neuesten Hamburger Geschmack schmeicheln — habe dergleichen in Erfurt und daherum nie gehöret, dieweil dorten die Pachelbelsche Fugenart vor Orgelpräludien sonderlich geachtet wird . . . Aber neulich in der Adventvesper zu Sankt Nikolai habe Euer Liebden zugehöret, wie Sie auf eine eigene Art das Kirchenlied erst durch den Tenor, dann den Alt, Baß, Diskant geführet, mit immer lebhafteren Läuften im Kontra-

punkt, hat mich ohngemein beweget, und wage nun Herrn Cantorem gehorſamlich zu fragen, weſſen Erfindung das geweſt wäre . . ."

Der junge Menſch rieb ſich befangen die Knöchel und ſchaute den Alten mit ſeinen graubraunen Augen, über denen ſich die Naſenwurzel ſeltſam frühreif eingrub, bohrend an.

Der lachte leiſe, und ſein Geſicht wurde unerwartet hell. Mit veränderter Stimme, in der ein verwundertes, ſcheues Behagen aufklang, ſagte er: „Ei, da geſchehen wohl noch Zeichen und Wunder anno 1701 in dieſer mehr Leimſieder- denn Salzwirkerſtadt? Iſt ſeit dreißig Jahren nicht mehr fürgekommen, daß bei Johann Jakob Loewen ein Muſikus vorgeſprochen, um ſich nach Orgelchorälen zu erkundigen. Wartet, da hol ich dem jungen Herrn das Buch — iſt allerdings ein ſeltner Schatz, davon die wenigſten mehr wiſſen."

Er ſchleppte einen altertümlichen Druckband heran, den der Primaner mit ſorglicher Eile aufſchlug. Mit ſtockendem Atem las er:

„Tabulatura nova â Samuele Scheidt."

Mit beſcheidenem Stolz ergänzte der Alte: „Gedruckt in Hamburg 1624, vier Jahre vor meiner Geburt und im ſiebenten des großen Krieges. Blättert nur um, junger Zunftfreund, da ſehet ihr auch das Bildnis des Herrn Scheidt, hab ihn anno zweiundfünfzig als ein Muſik-Studioſus mit meinem Meiſter von Dresden her zu Halle heimgeſucht. War gewaltig auf der Orgel und in allem Taſtenwerk, beliebete auf die neumodiſchen „Bergmanieren", wie er das Terzengeklingel damaliger Schmieranten nannte, wie ein Rohrſpatz zu ſchelten." Der Kantor lachte bei der Erinnerung kurz auf. Der Primaner ſchaute zu ihm empor — war der Alte in wenigen Minuten um Haupteslänge gewachſen?

„O, Ihr könnet nicht wiſſen, Mosjö Loewe, was vor ein Glück mir die Begegnis mit ſolchem Folianten bedeutet. Scheidts Tabulaturbuch, das war in unſerer Sippe von hundert Stadtpfeifern und Organiſten wie eine Sage von großer alter Zeit, und meine Herren Oheime haben es immer vor einen Eckſtein erachtet — aber ich habe es nie vor Handen bekommen können. Bin ein Waislein von Eiſenach —"

„Auch ich bin zu Eisnach geboren," rief Johann Jakob Loewe, und ſchlurfte nach dem Korb in der Ecke, einen rotbäckigen Apfel in die Bratröhre des Öfchens zu legen und die Glut neu aufzuſtochern. „Fahret fort, Vetter!"

„Bin zu Ohrdruf von meinem älteſten Bruder treulich unterwieſen worden. Aber ſein Orgelbuch hat er mir, weiß nicht, warum?, nie ausliefern mögen — habe es mir des Nachts, wie ich zehn oder zwölf Jahre zählete, aus dem Gitter gelanget und bei Mondenſchein die Nachſchrift machen müſſen. Wie ich aber mit denen Sätzen des Pachelbel fertig war und an jene von Scheidt geh'n wollte, hat Johann Chriſtof mirs weggenommen." Er ſeufzte, dann ſprang ein kleines Lachen in ihm auf; errötend ſagte er: „Seine brüderliche Geſtrengen kamen freilich etwan zu ſpät. Denn was ich an Noten einmal abgeſchrieben, das ſitzet mir feſte in Kopf und Fauſt . . ."

Der Kantor ſchaute liebreich von ſeinem Bratäpfelgeſchäft auf. „Der Herr Präfekte ſcheinen ſonderliche Gaben vor die Muſique zu beſitzen."

Der Angeredete antwortete nicht, ſeine Augen folgten mit ſelbſtvergeſſener Gier den Notenreihen des Buchs. Der Alte ſtörte ihn nicht, ſondern forſchte ſchweigend in den Zügen ſeines leſenden Gaſtes. Wieviel feine blaue Äderchen an der Stirn des magern, gewiß nur knapp genährten Jungen . . . Scharf hervortretend die Muſikantenlinien der fliehenden Stirn, auf der die Buckel von frühem Grübeln und trotzigem Fleiß ſprachen. Der Primaner wendete im innerlichen Muſizieren Blatt um Blatt. Dann murmelte er wie erwachend:

„Das iſt die große alte Kunſt, der heilige Strom . . ."

„Ja, es ſcheint, daß der nun lange verſiegt iſt," meinte beſinnlich der Kantor und hielt auf einem Tellerchen dem Singſchüler den Bratapfel hin. Der dankte errötend und fing hungrig zu ſchmauſen an, während der Greis den Notenband ſorglich auf das Cembalo zurücktrug, das die eine Stubenwand hinten im Dunkel einnahm. Der Alte hüſtelte mit einer kleinen Heiterkeit: „Muß der Landsmann ſchon ein freundliches Nachſeh'n haben, daß Ihme nichts Koſtbarers aus der Kantorenküche darbieten kann — hätte es ehedem fürnehmer eingerichtet, da noch am Wolfenbüttler Hofe und am Zeitziſchen erſter Kapellmeiſter geweſen, eh' mich Kläf-

3*

fer und Neidlinge verdrängt. Waren goldene Zeiten dazumalen unter Herzog Augusto, der die große Bücherei gegründet, und war die Frau Herzogin eine wohlgeübte Opernvertonerin, so auf den gleichen Meister wie ich treulich eingeschworen . . ."

Der Primaner hatte seinen Apfel verzehrt und stellte das Tellerchen behutsam beiseite.

„In Wolfenbüttel! Also habt ihr noch Rosenmüllern gekannt?"

„Der wurde erst nach Jahren mein Nachfolger."

Der junge Mensch war spürbar bewegt. In der Verwirrung fragte er unbeholfen: „Ihr redet aber nicht wie ein Eisenacher, Herr Kantor —"

Der Alte schmunzelte.

„Bin zu Wien aufgewachsen als Sohn des kurfürstlich sächsischen Gesandten. Kam dann zur Lernung der Musik nach Dresden, und nachmals hat mir die Wolfenbüttelsche Herzogin aus einem Empfehlungsbrief unseres Meisters vorgelesen: ‚Und ist Loewe von fröhlich österreichischem Gemüt und guten Sitten' — das war mir wie ein Adelsbrieflein von Kaisers Gnaden."

„Wer war denn Euer Meister?" fragte der Präfekt.

Da stellte sich der Greis so vor den Besucher hin, daß dieser sich unwillkürlich erhob, und sagte mit feierlicher Stimme leise:

„Der Größte — — —"

Er nahm die kleine Öllampe, die ihnen außer der Ofenglut allein geleuchtet, und hob sie hoch an der Wand empor, längs deren das Cembalo stand. Da schaute ein Bild aus staubigem Goldrahmen hernieder, ein feiner, weißhaariger Patrizier, mit sorgenvergrämten, urweisen Zügen, mit dem Spitzbart und der Gnadenkette aus dem Dreißigjährigen Kriege. Und der Kantor flüsterte:

„Heinrich Schütz . . ."

Andächtig, wägend wiederholte der junge Mensch:

„Heinrich Schütz — den Namen kenne ich — er muß sehr groß gewesen sein. Aber ich hörte von ihm noch keine Note und sah nie sein Bild . . ."

„Derlei wundert mich nicht," meinte bitter der Alte. Er setzte die Lampe vor dem Bilde nieder, rückte den Lehnstuhl so, daß er vom Öfchen her die Züge des Gemäldes noch eben erkennen konnte, und drückte den Primaner auf seinen vorigen Schemel nieder.

„Mein Meister — der größte des nun geschiedenen Jahrhunderts, und vielleicht überhaupt der Größeste, so bisher bei uns Teutschen der Kunst Musica zugetan."

Der Alte begann, von glückseliger Jugendzeit zu berichten, und geriet immer mehr in Feuer. Vom Leben und Treiben in des Dresdener Kurfürsten Kapelle schwärmte er, wo sie des Meisters mehrchörige Psalmen und geistliche Konzerte, wo sie seine Opern, Oratorien, Madrigale prunkvoll und zierlich, mit Schwung und Können aufgeführt, mit Geigen, Flöten, Zinken, Posaunen und Orgeln . . . Über allem Singen und Klingen waltete still und edel der Einzige, Herrliche, Heinrich Schütz . . . Einsamer Witwer, unantastbare Lichterscheinung am wilden Hof jenes „Saufjörge", der sich rühmte, in seinem Leben vierundzwanzigtausend Rothirsche hingemetzt zu haben; der im Grunde lieber Zwerge und Messerschlucker in Nahrung setzte als seinen berühmten Hofkapellmeister, den er nur weder dem gelehrten Landgrafen in Kassel noch dem vierten Christian von Dänemark gönnte. Heinrich Schütz aber nannte den jungen Loewe ‚lieber Sohn' und ließ über den kühlen Herbst seiner Züge manchmal ein verspätetes Sommerlächeln zieh'n, wenn der ihm Lieder oder Konzerte, Orchestertänze oder Kanons brachte, und er hörte noch wie gestern den gütigen Weisen mahnen: ‚Hans Jobst, beschwer er die Diskantknäblein nicht zu sehr mit seinem Eifer — auch Koloraturen müssen reifen, das brauchet Zeit, sonst laufen ihm die Buben, nur zu begreiflich, davon . . .' O dieser Schütz, in dem die gewaltigen Vermächtnisse von Lassus, Gabrieli, Monteverdi zusammengeströmt waren, der von Gott mit der Sprache des Jubels und des Leides wie noch kein Zweiter Gesegnete . . . .

Der junge Mensch saß vor dem Kantor mit vorgestrecktem Hals und forderte heiser: „Weiter, weiter, bitte mehr —"

Der Alte legte ihm in neuem Fluß der Rede vertraulich die Hand auf den Ärmel. Von den Notzeiten der Kapelle erzählte er: Schütz hatte sein letztes Stück Geld und die letzten

Ehrenbecher hingegeben, den hungernden Kapellmitgliedern zu helfen. Er kämpfte voll überlegenen, schnurrigen Spottes mit den Geheimschreibern um die Neige in den entleerten Kassen. Er grollte: ‚Lieber wär' ich Dorfküster geworden irgendwo, als an diesem Hof zwecklos die Tage zu verwarten, wo bei so löblichen Landen nicht zwanzig Musikanten wollen gehalten werden.' Schütz hatte sich gegen die welschen Kapauner des Kurprinzen zu behaupten, die mit neumodischem Firlefanz den achtzigjährigen Riesen beiseitezudrängen geschäftig waren. Als der Uralte starb, priesen ihn hundert Schüler und Enkelschüler als den Vater der deutschen Musikanten, der nach dreißigjähriger Verwüstung fast allein die deutsche Tonkunst an neue Ufer gerettet.

„Heut ist er vergessen," grollte der Kantor, „heut klingt kaum eine Note mehr von ihm; Herr Kuhnau in Leipzig musizieret flach und karg, nennet das rührend und beweglich, Herr Reinken in Hamburg donnert lang und laut, Mosjö Briegel in Darmstadt und Gevatter Zachow in Halle seind so fleißig als trocken — ist höchstens noch Meister Buxtehude zu Lübeck als ein Geist aus der guten Schule zu nennen, scheinet aber auch nur ein Nachklang, am Größten gemessen, oder ein Vorläufer, falls der Herrgott uns noch einmal mit einem ganz ungemeinen Jubal besegnen wollte."

„Habet Ihr nicht Noten vom Schütz?" fragte dringlich der Chorpräfekt von sechzehn Jahren. Loewe nickte, er schlurfte eifrig durchs dunkle Zimmer.

„Was soll man zuerst greifen?" erging er sich halb im Selbstgespräch. „Die Passionen oder die Osterhistorie, die Cantiones oder Symphoniae? Ist im Grunde gleich — überall in den Schützischen Werken redet der Heilige Geist gar vernehmlich. Da —"

Während der Gast ihm die Notenstöße hielt, zog er aus den vergilbten Papieren mehrere Blätter hervor: „Da ist so ein echtes Werklein Schützischer Meisterschaft — von seiner eignen Hand, besitzet sonst niemand — Gespräch Jesu mit dem Kanaanäischen Weibe. Aber wo hab ich meinen Partiturauszug? Scheinen nur noch die sechs Stimmbücher da . . ." Enttäuscht wollte er die Hefte wieder wegräumen, doch der junge Mensch hielt sie flehend fest.

„Schadet nichts, ich lese derlei gut zusammen — wenn der Herr Kantor halten wollte?"

Der blickte zweifelnd und drohte leise: „Stümpern laß ich mir nicht daran!" Aber neugierig stellte er doch die Blätter auf dem Pult des Cembalos nah nebeneinander und hielt die Lampe. Der Junge setzte sich davor, las ein wenig in der kaum verblaßten, altertümlich geschwungenen Schrift, warf einen Blick auf die Registerzüge und begann zu spielen. Die Drahtsaiten schwangen seltsam singend unter seiner Hand, beinahe orgelhaft. Kühn und süß, herb und fantastisch schwebten die Harmonien. Die eine Tenorstimme sang der Spielende mit, dessen Blicke sich durch alle sechs Hefte gleichzeitig fraßen, der alte Kantor mit der Lampe summte den Baß. Einmal mußten sie innehalten, die sechs Hefte zu wenden.

„Es geht schon," rief atemlos der Junge, und der Alte sagte mit belegter Stimme: „Wahrlich, wahrlich, und ob es geht . . ."

Dann musizierten sie das Stück zu Ende. Stumm setzte Loewe die Lampe nieder und strich dem Jungen scheu über die Schulter. Der begann über das soeben gehörte Stück versuchend zu präludieren. Der Kantor setzte sich in den Lehnsessel und barg die Stirn in der Hand. Aus den paar Tonfolgen wuchs eine Fantasie, in der Schützens Gedanken immer neu und wundersam verjüngt auftauchten, ein mächtiges, ungestümes Rauschen, noch manchmal ungeschlacht, hie und da ein gewagter Notübergang, und dennoch voll erstaunlicher Begnadung. Mit einem rauschenden Tokkatengang schloß der Spieler. Es blieb still in der Stube. Das Lämpchen flackerte, dem Verlöschen nah, der alte Musikus dachte nicht daran, das Öl zu erneuern.

Eckig stand der Primaner auf und näherte sich dem versunken dasitzenden Hausherrn. Der faßte stumm des Jungen Hand und legte sein Gesicht darein. Dem Präfekten war, als habe der Kantor geweint. Der Alte sagte erschüttert:

„Herr, nun lässest du deinen Diener in Frieden fahren, denn meine Augen haben deinen Gesegneten gesehen." Er stand auf, schneuzte sich und kramte mit verlegenem Eifer auf dem kleinen Wandbord. Dann kam er mit einer verstaubten Handschrift und sagte etwas barsch, als Versuch, sich zurückzufinden: „Da ist etwas Nützliches für dich, Lieber — vielleicht reizet

es dich an, öfter nach dem alten Loewe zu schauen, der in derlei Bescheid weiß. Ist ein ungedruckt geheimes Kunstbuch, so wir selbdritt verfaßt, als anno fünfzig der Meister die anfahenden teutschen Komponisten aufgerufen, den uralten Kontrapunkt aus Niederland nicht zu verachten über dem bequemen Neulings-Generalbaß. Wenn du das recht durcharbeitest, wirst du künftig solche Fantasie nicht anders als mit strenger Fuge krönen. Gott Lob und Dank: der heilige Strom geht dennoch weiter, das hab ich in dieser Stunde verspüret, und mein Meister hat nicht als unnützer Rufer in der Wüsten gelebt . . . Behalt du das Büchlein, ich kanns ohnehin auswendig, und einem Dritten nutzt es nichts."

Der Primaner beugte sich wortlos über die welke Hand. Der Kantor fragte, während der magere Präfekt zum Kurrendanerhut griff: „Wie heißest du eigentlich, Gesell? Hab' fürdem deinen Namen nicht verstanden."

Der Jüngling schluckte die Erregung nieder. „Ich heiße Bach — Johann Sebastian Bach." Ungelenk stolperte er auf den dunklen Flur hinaus. Der Kantor wollte ihm leuchten — aber da war unvermerkt sein Lämpchen ausgeloschen.

Berliner Musik.

Von Fritz Stege, Berlin.

Als wichtigstes Ereignis des hier behandelten Zeitabschnittes sei die Erstaufführung der „Zaubergeige" von Werner Egk in der Staatsoper hervorgehoben. Wichtig deshalb, weil hier eine echt musikantische, von schöpferischem Eigenwert erfüllte Natur mit einer Erstlingsoper hervortritt, die eine besondere Befähigung des noch jungen Tonsetzers für die Gattung der Volksoper einwandfrei erkennen läßt.

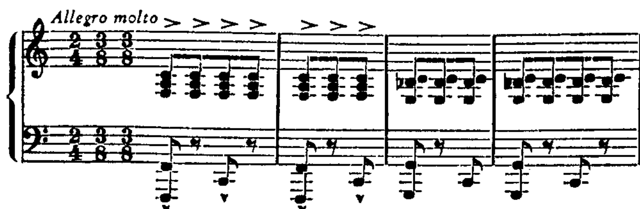
Eigentlich war es gar nicht einmal eine Erstaufführung, sondern sogar die Uraufführung einer eigens für Berlin angefertigten Neufassung. Der Dichterkomponist hat aus seinen eigenen praktischen Erfahrungen gelernt. Die bemängelten Längen und dramatischen Abschweifungen sind vermieden. Die Erzählung des Geigers, der als Lohn für seine Mildtätigkeit eine Wunder wirkende Geige erhält und sich mit ihrer Zauberkraft sogar vor dem Galgen rettet, ist bedeutend konzentrierter gefaßt, die Nebenpersonen treten vor den schärfer herausgearbeiteten Hauptfiguren in den Hintergrund. So ist beispielsweise die Szene der Amalie völlig bedeutungslos geworden, dagegen greift Gretl, die verlassene Geliebte des geigenden Kaspars, stärker in die Handlung ein. Sie ist es, die anstelle des Geistes Cuperus die Geige aufbewahrt, als Kaspar von der Wache abgeführt wird. Die Verbundenheit mit der Heimat wird durch eine neue Schlußwirkung mit landschaftlicher Apotheose betont. Ob alle die kleinen Retuschen wirklich einen Vorzug bedeuten, erscheint dennoch etwas zweifelhaft. Es ist unklar, weshalb Kaspar bereits in seiner ersten Szene als Bauernknecht eine Geige vorweist, und die Situation des vierten Bildes, als Kaspar im Schlafrock mitten auf einem Marktplatz (anstelle des bisherigen Gasthofzimmers) einnickt, ist doch wohl vom Standpunkt der Natürlichkeit aus geradezu unmöglich.

Aber das sind nur Kleinigkeiten, die den tatsächlichen Wert dieser volkstümlichen Schöpfung nicht beeinträchtigen. Im Gegenteil — selten gewinnt man aus einem musikdramatischen Werk den Eindruck einer so restlosen Einheit von Musik und Handlung wie in der „Zaubergeige". Denn jede Figur ist in darstellerischer wie in musikalischer Form treffend gezeichnet und absolut eindeutig von bewundernswerter Klarheit in das szenische Gefüge eingegliedert. Dadurch erhält Egks Tonsprache eine ungemein plastische Gestalt, wie man sie selten in derartiger Vollkommenheit erlebt. Das ist, als wenn sich der Komponist mit den Gestalten seiner Oper so restlos identifiziert hat, daß er ihrer Natur gemäß in fröhlichem Übermut bunteste Einfälle schlagartig verstreut, wobei ihm ein urwüchsiger bajuvarischer Humor und ein tiefernstes Gemüt, das hinter Schelmenaugen schlummert, helfend zur Seite stehen.

Einige musikalische Beispiele mögen hierfür den Beweis erbringen. Kaspars Erscheinung hebt sich aus dem Umkreis der übrigen Rollenträger scharf hervor durch die Verwendung von

Ländlern und Tanzweisen, die nur ihm allein gelten und in deren Bann auch die mit ihm agierenden Personen geraten, wenn er im ersten Bild mit Gretl tanzt, wenn er dem reichen Guldensack aufspielt oder die Menge am Galgen zum Reigen überlistet. Gerade in dieser Themengruppe zeigt sich die Nationalität des Komponisten am stärksten. Diese springlebendigen Gedanken sind unmittelbar dem Volksmund abgelauscht und bleiben auch in stilisierter Form mit manchen harmonischen Gewagtheiten doch mit dem Volksempfinden verbunden.

Da haben wir zunächst das Hauptthema Kaspars, das bereits in der Ouvertüre erklingt, das meist den Auftritt Kaspars ankündigt und seinen künstlerischen Aufstieg begleitet:



(Klavierauszug im Verlag Schott's Söhne, Mainz)

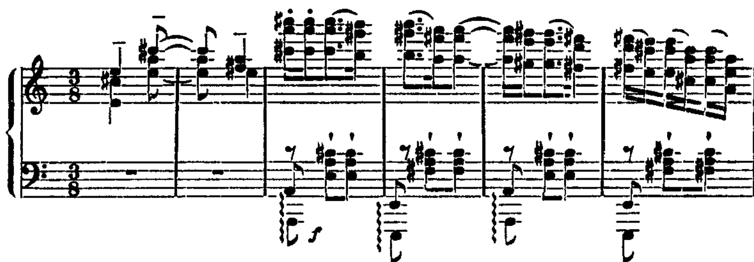
Merkwürdig genug: Eine ausgesprochene Begleitfigur, der eine thematische Bedeutung zuerteilt wird und die ihren Reiz aus interessanten rhythmischen Verschiebungen gewinnt. Jedoch ist diese von stampfenden Pauken begleitete Figur ungemein charakteristisch für die Unbekümmertheit des sorglos durchs Leben stolpernden Kaspar und — was sich als besondere Absicht des Komponisten zu erkennen gibt — leitmotivisch einprägsam und sofort dem Ohre auffallend. Aber dann geht's gleich in der „Ländlerweise" weiter:



Ein weiteres typisches Ländlermotiv für die Solovioline, mit dem Kaspar dem reichen Guldensack aufspielt und das ihn vor dem Galgen rettet:



Der letzte Takt zeigt den bereits von Hans Költzsch (ZFM, Oktoberheft 1935) als Stilkriterium hervorgehobenen Dur-Moll-Wechsel. Weiterhin gewinnt ein bereits in der Ouvertüre auftretendes Walzerthema, das Kaspars Fröhlichkeit kennzeichnet, besondere Bedeutung:

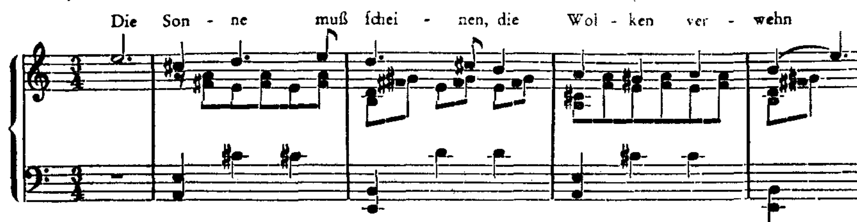


Es klingt in seiner Instrumentation mit glitzernden hohen Geigen ein wenig an Richard Strauß an.

Ganz anders ist die Themengruppe, in der der Einfluß Gretls überwiegt. Hier bedient sich der Komponist meist schlichter, rein volkstümlicher Wendungen, die in ihrer Gefühlsreinheit und Innigkeit überzeugenden Aufschluß über das Seelenleben dieser rührenden Gestalt geben, wie folgendes Motiv aus dem Duett des ersten Bildes beweist:



Oder der ergreifend-schlichte Schlußchor, der auf Grund dieser gewonnenen Erkenntnisse deutlich verrät, daß er der Seele Gretls entstammt:



Abermals in eine andere Welt führt die musikalische Einkleidung der Ninabella-Szenen, die jedoch trotz musikalischer Ergänzungen in der Neufassung etwas schwächer geblieben sind. Unmöglich, den Reichtum der melodischen Einfälle, unter denen die hier aufgezeichneten dem Ohre am eindringlichsten sind, an Hand von weiteren Beispielen nachzuweisen. Selten findet man in der gegenwärtigen Opernliteratur einen so ausgeprägten Sinn für musikalischen Humor wie bei Werner Egk — etwa in dem „Galgenlied" oder in der Litanei des Bettlers mit ihrer bewußt gegen den Geschmack verstoßenden plärrenden Eintönigkeit. Allein schon deshalb gebührt dem Komponisten eine Vorrangstellung in der Kunstwelt, weil er sich nicht in Abhängigkeit von Konvention und „niveau-gebundener" Kunst begibt, sondern frisch und fröhlich drauflosmusiziert und die Fähigkeit besitzt, den inneren Frohsinn seines Herzens den Hörern auf direktem Wege zu übermitteln.

Ein besonderer Vorzug des Werkes besteht in seiner gewählten Instrumentation, die teilweise zu Klangreizen von feinsinnigem Eigenwert gelangt. Gewiß könnten manche Klangballungen noch aufgelichtet werden, aber sie sind nicht entscheidend für die Beurteilung des künstlerischen Inhaltes. Im Gegenteil: Der Komponist nimmt auf die Singstimme weitgehende Rücksicht, er läßt stellenweise sogar bei besonderen Gelegenheiten der unbegleiteten Stimme den Vortritt. Charakteristisch ist die Vorliebe für obligate Instrumente, die sehr geschmackvoll und durchaus zurückhaltend den Gesang begleiten. Daß das Tutti durchaus sparsame Anwendung findet, ergibt sich hieraus von selbst. Selbstverständlich kann man in harmonischer Hinsicht den Stil einer kommenden neuzeitlichen Volksoper nicht an dem vor einem halben Jahrhundert herrschenden Geschmack messen. Eine Volksoper wie Humperdincks „Hänsel und Gretel" in allen Ehren, und niemand möchte diese musikalische Kostbarkeit im Bestand der Volksopernliteratur missen. Aber die fortschreitende Entwicklung des Ohrs in seinem Aufnahmevermögen für harmonische Bereicherungen zwingt heute zu einem andersgearteten Standpunkt dem Wesen einer Volksoper gegenüber. Und darum kann ich auch Hans Költzsch nicht recht folgen, wenn er in seinem tiefgründigen Aufsatze über „Neues deutsches Opernschaffen" (ZFM, 1935, S. 1102) die Vorliebe für (übrigens keineswegs aufdringliche) bitonale Klangwirkungen, Taktwechsel u. dergl. als Nachteile gelten läßt, die ganz im Gegenteil dem Komponisten ein virtuos gehandhabtes Mittel in die Hand geben, um die Themen seiner ländlichen Tanzweisen für den Kunstgebrauch zu stilisieren.

Die Aufführung in der Berliner Staatsoper war vom regietechnischen Standpunkt aus einzigartig. Die Inszenierung Rudolf H a r t m a n n s war von ganz neuartigen, sehenswerten Einfällen belebt. Beispielsweise die Erscheinung des Geistes Cuperus in einem wallenden Feuermantel, auf den sich die Wunschgedanken Kaspars in Gestalt von verschwimmenden Lichtbildern projizierten. Oder die Darstellung der Trunkenheit Kaspars, an der sämtliche Zuschauer mithilfe eines verblüffenden Effekts persönlich teilnehmen konnten. Denn auf einmal

— kaum traute man seinen Augen — sah man alle Gegenstände auf der Bühne — — verdoppelt. Diese Illusion kam dadurch zustande, daß je zwei transparente Dekorationen von genau gleichem Aussehen Verwendung fanden, die sich wie zwei aufeinandergelegte Kartenblätter deckten. Plötzlich verschoben sich die Dekorationen gegeneinander — Häuser, Gaskandelaber usw. schwankten hin und her . . . Ein Glück nur, daß dieser Anblick auf kurze Zeit bemessen war — denn beim Zusehen gingen einem die Augen über.

Herrliche Landschaftsbilder von märchenhafter Pracht namentlich in der Unergründlichkeit mächtiger Wälder stellte Rochus Gliese. Dazu die gediegene gesangliche Ausführung mit einem Aufgebot schönster Stimmen: Jaro Prohaska, Erna Berger, Käte Heidersbach, Gustav Rödin (dessen Gestalt als schmachtender Liebhaber der Ninabella dem „Junker Spärlich" aus den „Lustigen Weibern" ähnelt), Fritz Krenn. Die musikalische Leitung hatte überraschenderweise in letzter Minute der Komponist selbst übernommen und gewandt durchgeführt.

Es ist anzunehmen, daß die Neufassung diesem Werk den Weg über die deutschen Bühnen wesentlich erleichtern wird. Zu wünschen ist der „Zaubergeige" unbedingt eine weite Verbreitung, um allen Deutschen die Möglichkeit zu geben, an dieser herzerquickenden musikalischen Fröhlichkeit teilzunehmen. Auf den Komponisten dürfen wir aber nach diesem verheißungsvollen Anfang größte Hoffnungen setzen. Ist die „Zaubergeige" auch noch keine letzte Erfüllung, so birgt sie doch so viele Versprechungen, daß wir von Werner Egk „die" deutsche Volksoper erwarten dürfen, die wir alle sehnlichst erhoffen. Vorausgesetzt, daß er weiterhin nur der Stimme seines Herzens vertraut und sich im Widerstreit der Meinungen um den Wert dieser Schöpfung unbeirrt seine kostbare Naivität bewahrt, die ihn dazu befähigt, tiefer als manch anderer aus den Quellen unvergänglichen deutschen Volksgutes zu schürfen.

*

Wenn auch das Berliner Konzertleben im letzten Monat zahlenmäßig etwas zurückgegangen ist, so scheint es doch in qualitativer Hinsicht einen Aufstieg erfahren zu haben. Eine Reihe von Konzerten größten Stils kann hier nur flüchtig erwähnt werden: Konzerte des Philharmonischen Orchesters unter dem Dirigenten der Mailänder Scala Victor de Sabata, unter Karl Böhm, eine Veranstaltung des Kittelschen Chors mit Draesekes Osterszenen, Wetz' „Hyperion", „Weltfrühling" von Arno Rentsch, ein Wetz-Kompositionsabend unter Leitung von Werner Trenkner, ein Besuch des gesamten Hannoverschen Staatsopernorchesters unter Führung von Prof. Krasselt, eine Wiedergabe des Oratoriums „Jesus von Nazareth" von Keußler durch den Chor der Singakademie unter Georg Schumann und vieles andere. Die Hochschule für Musik veranstaltete unter Leitung von Fritz Stein eine künstlerisch wertvolle Reichsgründungsfeier mit Werken von Weber und Reger, wobei Dr. Rühlmann in fesselnden Ausführungen Carl Maria von Webers gedachte.

Zwei Geschehnisse seien schließlich noch besonders berücksichtigt: Eine Opern-Uraufführung im Rundfunk und die Berliner „Musikhochschulwoche".

Mit der Uraufführung der dreistündigen Funkoper „Genoveva" von Alexander Ecklebe, der man im Sendesaal des Berliner Funkhauses persönlich beiwohnen durfte, hat der Reichssender sich zu einem verdienstvollen, über sein bisheriges Aufgabengebiet weit hinausragenden Mäzenatentum bekannt. Denn hier handelte es sich nicht um ein Werk von funkischer Eigenart, sondern um eine regelrechte Bühnenschöpfung, deren dramatischer Wert auch ohne Bühnenbild klar erkennbar wurde.

Den bekannten Sagenstoff hat der Komponist Ecklebe sehr geschickt in vier Akte gegliedert. Er hielt sich im wesentlichen an die volkstümliche Vorlage, nur die Gestalten Golos und der Hexe, die ihm den verderblichen Rat erteilt, sind schärfer herausgearbeitet. Bei der Charakterisierung des Verräters erscheint seine Handlungsweise, die er mit einem freiwilligen Tode sühnt, in wesentlich milderem und menschlich begreiflicherem Licht, wenn er in Erkennung seiner Schuld die Stimme seines Gewissens sprechen läßt.

Aus der Gegensätzlichkeit der dramatischen Welten gewinnt Ecklebe bemerkenswerte musikalische Charakterisierungsmöglichkeiten. Am eindrucksvollsten, wenn die Hexe ihre teuflischen

Pläne enthüllt, während von draußen ein echt volkstümlich erfaßtes Lied des Burggeſindes hereinſchallt.

Man wird von einem dreißigjährigen Komponiſten, der nach einigen Sendeſpielen zum erſten Male mit einem abendfüllenden Opernwerk auftritt, nicht diejenige ſchöpferiſche Reife erwarten dürfen, die für eine ausreichende muſikaliſche Vertiefung der Seelenvorgänge notwendig iſt. Am ſtärkſten wirkt ſein kompoſitoriſches Talent in der liedmäßigen kleineren Form und in der Erfindung ſehr prägnanter, charakteriſierender Wendungen wie in der Zeichnung der Hexe, während ſeine reiche Melodik in den lyriſchen Partien manchmal unperſönlich erſcheint und in ein weiches, elegiſches Fahrwaſſer abgleitet mit Anklängen an anderweitige Vorgänger wie Richard Strauß. Mitunter dominiert das typiſche klangliche Rüſtzeug der Oper: das „Opernhafte" zum Selbſtzweck erhoben. Daneben aber zeigt ſich ſoviel Eigenes in der thematiſchen Behandlung und in der erſtaunlich reifen Inſtrumentation, daß man von der Begabung dieſes jungen und vielverſprechenden Tonſetzers unbedingt überzeugt ſein muß und die hier gewonnenen Eindrücke gern an Hand einer Bühnenaufführung beſtätigt ſehen möchte.

Unter der eindringlichen Stabführung von Hans Rosbaud zeichneten ſich als Soliſten vor allem Marius Anderſen, Eliſabeth Friedrich, Hans Heinz Niſſen und Betty Mergler aus.

Anregend und zugleich belehrend wirkte eine Muſikwoche, die von der ehemaligen Akademie anläßlich ihrer Umbenennung in eine „Staatliche Hochſchule für Muſikerziehung und Kirchenmuſik" veranſtaltet wurde. Umſomehr als ſie ſich nicht auf die Zurſchauſtellung der üblichen Schülerleiſtungen beſchränkte, ſondern grundſätzlich neue Wege einſchlug, die weithin Bedeutung gewinnen.

Es handelte ſich um eine Erarbeitung und Vertiefung des Verhältniſſes zwiſchen Volk und Muſik durch neuartige Mittel, wie die Wiederbelebung der „Schul-Oper", der Marionetten-Oper neben der Pflege des muſikaliſchen Schattenſpiels, des Volksſpiels (u. a. „Oberuferer Paradiesſpiel") und des Gemeinſchaftsſingens.

Wir entſinnen uns des Begriffs der „Schuloper", die infolge unzureichender Ausführung — Kurt Weills „Ja-Sager"!! — nicht den geſtellten Erwartungen entſprach. Kurt Brüggemann, der Komponiſt des Jugendſingſpiels „De Fiſcher un ſyne Fru" ſucht das Problem vom geſungenen und getanzten Lied her zu löſen. Aus der Muſik ſpricht weniger das verträumte Idyll des Märchenhaften als vielmehr das harte Geſicht der Zeit, das ſich in einförmig ſchweren Rhythmen, zeitweiliger chromatiſcher Überladung und einer gewiſſen gedanklichen Nüchternheit kundgibt. Es wäre ſchade, wenn unter der Hand des noch jungen, aber unbedingt begabten und zukunftsreichen Komponiſten ein Fehler unbeſeitigt bliebe, an dem die Gattung der Schuloper mehr oder minder krankt: nämlich der Mangel an geſunder Kindlichkeit. In der Erfindung herrſcht das Quartenprinzip vor. Iſt die Furcht vor der „romantiſchen" Terz denn wirklich ſchon zu einer Manie geworden? Immerhin ſprach der große Anklang, den die Uraufführung in einer Berliner Schulaula fand, für die Verwendbarkeit dieſer neuen, unterſtützungswerten Spielform.

Schattenſpiele und Marionettenaufführungen zählen zu einem leider ſtark vernachläſſigten künſtleriſchen Volksgut. Harro Siegels Marionettentheater, das erſt kürzlich große Erfolge in Dänemark errungen hat und demnächſt vorausſichtlich in England gaſtieren wird, bewies mit der mimiſchen Aufführung von Bachs Kaffee-Kantate und Mozarts „Baſtien und Baſtienne" die muſikaliſche Entwicklungsfähigkeit dieſer Kunſtgattung. Orcheſter und Sänger der Muſikſtudentenſchaft bildeten hinter der Szene den muſikaliſchen Rahmen, und die Bewegungen der ſehr gelenkigen Puppen weckten immer wieder die Heiterkeit der Zuſchauer.

Aber auch die Konzertmuſik kam in dieſer ſehr inhaltsreichen Muſikwoche nicht zu kurz. Den feierlichen Auftakt bildeten Bachs Ratswahl-Kantate mit Hunderten von Mitwirkenden und Heinrich Spittas ethiſch bedeutungsvolles, aber etwas eintöniges „Deutſches Bekenntnis". Als Ausklang fand ein Kammermuſikabend mit Werken von Hochſchullehrern ſtatt. Den tiefſten Eindruck hinterließ Hans Chemin-Petit mit einer tiefinnerlichen, ſchwerblütigen, von zarter Lyrik ſtellenweiſe aufgehellten Solokantate „Von der Eitelkeit der Welt". Kurt Schu-

bert gewann aus dem einfachen Thema eines schlesischen Volksliedes starke seelendramatische Spannungen. Zwei Sonatinen von Walter Rein, eine „feierliche Musik“ von Eugen Bieder, der sich als Hochschuldirektor unbestreitbare Verdienste um diese Musikwoche erworben hat, gehörten dem Stil einer überwundenen Epoche an.

Musik in Köln.

Von Hermann Unger, Köln.

Das 4. Gürzenich-Konzert löste mit dem Gastspiel des nun gewählten Münsterer Generalmusikdirektors Eugen Papst die Frage der Neubesetzung des Kölner Musikleiterpostens. Mit seiner Wiedergabe des Verdischen „Requiems“ bewies Papst, daß er, wie nur wenige seines Berufes, zugleich Chor- und Orchestererzieher und -beherrscher sei, und die, allem Opernhaften aus dem Wege gehende Art seiner Auffassung dieses prachtvollen Werkes führte ihm von vornherein die Sympathien des ernsthaften Musikfreundes zu. In Jo Vincent, Margarete Klose, Helge Roswaenge und Georg Hann fand der Dirigent ein bedeutendes und seinen Intentionen nachgebendes Soloensemble, wie auch der, durch den von Papst geleiteten Kölner Männergesangverein verstärkte Gürzenichchor seine Aufgaben ideal durchführte. Im 4. Meisterkonzert erschien als hier immer wieder freudig begrüßter Gast Karl Erb, der sich in Liedern von Schubert und Wolf als ein ins Tiefste grabender Ausdeuter erwies, während der junge spanische Geiger Miguel Candela typisch französische Virtuosenkunst in Tartinis d-moll Sonate, in Stücken von Paganini und Ravel, weniger Einfühlungsgabe aber in Beethovens G-dur Romanze zeigte. Beide Künstler hatten in Karl Delseit einen ebenbürtigen Mitgestalter. Die Uraufführung eines Werkes des an der Kölner Musikhochschule wirkenden Otto Siegl, den Zyklus „Von der Liebe“, für Solo, Chor, Geige, Cello und Klavier bot der Bachverein mit dem schönsten Erfolge. Nach altdeutschen Texten wie solchen von Dauthendey und Gautier hat der Komponist hier ein poesievolles Werk gestaltet, dem er selbst am Klavier, Gertrud Becker als Sopranistin, Faßbender als Cellist, Isabella Schmitz als Geigerin und der Chor des Vereins die besten Interpreten waren. Prof. Boell ließ dann noch Regers Suite im alten Stil zusammen mit der Geigerin erklingen. In der Antoniterkirche hörte man im Rahmen der bestens eingeführten geistlichen Abendstunden von Hans Hulverscheidt ausgeführt die F-dur Toccata und Fuge Bachs und eine Magnificatfuge Pachelbels, die zum nachhaltigen Erlebnis wurden. Der Stollwerckschc Männerchor Theobromina beging sein 40jähriges Bestehen durch ein Festkonzert, das unter dem Dirigenten Dr. Czwoydzinski unter dem Leitspruch „Den Toten“ u. a. Kurt Lißmanns Hymne „Sonnengesang“ und „Media vita“ zu eindrucksvoller Erstaufführung brachte, während im übrigen Volkslieder und Chöre mit Sopransolo von Mozart, Schubert, Rheintaler sowie Chorsätze von Hans Lang, Schauß, Knorr u. a. erklangen, endlich das von Bläsern begleitete „Deutsche Leid“ von Joseph Haas und das „Heimatgebet“ von Kaun. Die Sopranistin Aenne Otten-Czwoydzinski und das Orchester der Hoch- und Musikschule trugen das Ihre zum Gelingen des festlichen Abends bei. Im Rahmen eines Arienabends erschienen Sibylle Cappallo als Sopranistin von beträchtlichen stimmlichen Gaben und der Tenor Josef Dellmann als gut gestaltender Sänger in bekannten Opernproben, vortrefflich begleitet von Hermann Jakobs und Hans Schneider. Die Literarisch-Musikalische Gesellschaft eröffnete ihr neues Heim in der Lesegesellschaft durch einen Abend, der, wie immer von begabten jugendlichen Künstlern bestritten, Lieder und Kammermusik von Schubert bis Verdi brachte und famose Leistungen zeigte, an denen die Geigerin Kastert, die Pianistin Frenz, die Sängerinnen Lilly Richter, Maria Opladen, Lore Paxmann, die Sänger Marcel Fromont, August Wahn, Gottfried Stumm und der Pianist Elif Richter als Begleiter beteiligt waren. Den Beginn der im ganzen Reiche geplanten Bechstein-Stipendien-Konzerte machte ein Sonatenabend, den der Spanier Cassado zusammen mit dem in Mannheim wirkenden Deutschösterreicher Friedrich Wührer bestritt und der Sonaten von Beethoven, Brahms und Grieg in vollendeter Weise zum Erklingen brachte. Das einheimische

Ottersbach-Trio zeigte an einem dem Schaffen Franz Schuberts gewidmeten Abend, der auch Lieder des Meisters brachte (Trude Fischer war ihnen eine tonlich und ausdrucksmäßig gediegene Interpretin) erfreuliche Stileinfühlung und anerkennenswertes Können. Das Kastertquartett wählte seltener gehörte Werke der klassischen Zeit, so Mozarts d-moll Quartett und Beethovens C-dur Quintett, wobei ebenfalls Lieder (mit Tilly Steinkrüger als feinsinniger Altistin) das Programm belebten, während das Priscaquartett, von einer ruhmreichen Schwedenreise heimgekehrt, Serenaden Beethovens mit dessen cis-moll Quartett zusammenfügte und in Reinh. Fritsche einen glänzenden Flötisten gewonnen hatte.

Im Opernhause erlebten wir eine, das komische Element hervorhebende Neuinszenierung des Straußschen „Rosenkavaliers" durch Erich Bormann unter Zauns musikalisch belebter Leitung, weiter eine solche des „Siegfried" mit Riedel als neuem und überzeugendem Mime und Richard Bitterauf-Stuttgart als Gast in der Partie des Alberich, der er eindrucksvolle Züge einzuprägen wußte, ein erfolgreiches Gastspiel Henny Trundt-München als Brünhilde, schließlich eine Neueinstudierung des Johann Straußschen „Zigeunerbarons" in Willy Söllners trefflicher Inszenierung und mit Eugen Bodart am Pult, von Erich Metzold mit wirksamen Bühnenbildern ausgestattet. Mary Wigman holte sich mit ihrer Tanzgruppe als Gast des Hauses kraft ihrer vom Kultischen durchtränkten Ausdruckskunst starken Erfolg, unterstützt durch ihren Komponisten Hanns Hasting. Der Reichssender Köln gab mit der von ihm veranlaßten Oper „Friedrich Wilhelm von Steuben" Hans Bullerians eine wertvolle Probe der ersten Funkoper und zugleich der hohen Leistungsfähigkeit seiner musikalischen Kräfte. Unter Verzicht auf Sprecher und Schilderung des jeweiligen Schauplatzes, dagegen mit Betonung der musikalischen Ausdeutung war hier ein Werk gelungen, das nicht allein seinem Schöpfer, sondern zugleich dem Leiter der Abteilung Kunst, Paul Heinrich Gehly, dem musikalischen Leiter Dr. Buschkötter, dem Chordirigenten Josef Breuer und den zahlreichen Mitwirkenden, darunter den Gästen Paul Schoeffer (Dresden), Walther Ludwig, Viorica Ursuleac (Berlin) und W. Strienz das höchste Lob ausstellte. Von besonderem Wert war auch die Sendung „Flämisches Volksgut", die altniederländische und flämische Hirten- und Krippenlieder bot, weiter die Sendung „Schiller-Verdi" mit verbindenden Worten des Großneffen August Bungerts, Günther Bungert. An gewichtigen musikalischen Darbietungen wären noch zu erwähnen August Reuß' Klavierkonzert mit Gieseking, Goethes „Egmont" mit Beethovens Musik, neue Weihnachtsmusik für Cembalo mit Erika Schütte als tüchtiger Solistin, zuletzt Lieder, Romanzen und Tänze aus dem 18. Jahrh., dargeboten von der ausgezeichneten Sopranistin Elisabeth Delseit und Julia Menz am Cembalo.

Musik in Leipzig.

Von Horst Büttner, Leipzig.

Orchesterkonzerte. Die Sphäre des Tragischen hat sich nicht nur in Wortdrama und Oper, sondern auch in der reinen Instrumentalmusik Formen des Ausdrucks geschaffen; der Kampf gegen ein übermächtiges Schicksal, die Bejahung des Furchtbaren, die Fähigkeit, eigener Glücklosigkeit, ja seinem eigenen Untergang noch mit dem überlegenen Gefühl der Selbstsicherheit gegenüberzustehen: all das läßt seelische Kräfte freiwerden, deren künstlerische Gestaltung durch einen großen Meister auch in der Sprache der Instrumente, vor allem des Orchesters, durchaus möglich und auch oft mit Erfolg versucht worden ist. Der Zufall wollte es, daß in den Gewandhauskonzerten des neuen Jahres mehrere Werke erklangen, die einer ausgesprochen tragischen Seelenlage ihr Entstehen verdanken. Wenn Schumanns „Manfred"-Ouvertüre geradezu als die klassische Ausprägung des Tragischen in der Orchestermusik erschien, so ist das der wunderbaren Ausdeutung zuzuschreiben, die ihr Wilhelm Furtwängler mit den Berliner Philharmonikern zuteil werden ließ; die unheimlichen Dämonien des Werkes waren geläutert durch eine Wiedergabe, die auf kristallklare Ausgewogenheit abzielte, ohne daß von der Hintergründigkeit dieser genialen Schöpfung etwas verloren ging. Unsichtbare Brücken führten von Schumann zu Richard Wetz' „Kleist-Ouvertüre"; die gestal-

terische Sicherheit, mit der Wetz das Element des Tragischen in diesem Werk einfängt, verleiht ihm eine Lebenskraft, die sich bei jeder Aufführung aufs neue offenbart, vor allem wenn der Dirigent so tief schürft, wie dies Hermann Abendroth gelang. Daß Draesekes „Sinfonia tragica" nicht im gleichen Maße überzeugte, lag wohl auch daran, daß Paul Schmitz etwas vorsichtig vorging, vielleicht in dem Bestreben, einen zu gewaltsam-theatralischen Ausdruck zu vermeiden, der ihm beim Sinfoniedirigieren an dieser Stelle bisweilen unterlief. Die Überzeugung festigt sich immer mehr, daß seine eigentliche Domäne die Oper ist. Viel deutlicher wurde es dank einer hervorragenden Wiedergabe durch Abendroth bei Brahms' „Erster", daß diesem Werk die Kennzeichnung „Tragica" gebührt, auch wenn sie Brahms selbst nicht ausdrücklich angewendet hat. Schließlich fehlte auch die Parodie der Tragik nicht, ein Werk tragikomischen Charakters: Nikolaus von Rezniceks geistvolle „Chamisso"-Variationen, die dem anwesenden Komponisten mehrfache Hervorrufe einbrachten.

Es kann inhaltlich keinen stärkeren Gegensatz zu den erwähnten Werken von Brahms und Wetz geben als die sprühende, gelöste Heiterkeit von Haydns Sinfonie „Die Uhr", und es will viel besagen, wenn Abendroth zu dieser Musik ebenfalls ein enges Verhältnis hat, so daß eine geradezu ideal schöne Aufführung zustande kam. An weiteren sinfonischen Gaben bot der Gewandhauskapellmeister noch Beethovens „Pastorale" im Neujahrskonzert ganz ausgezeichnet, während bei Bruckners „Neunter" wieder deutlich wurde, daß ihm trotz allen Bemühens das Innerste dieser Welt verschlossen bleibt; im Scherzo-Trio war auch die letzte Genauigkeit des Zusammenspiels nicht vorhanden. Eine klangliche Kostbarkeit: der Rigaudon aus Rameaus „Dardanus".

Wilhelm Furtwängler hatte Schuberts C-dur-Sinfonie auf die Vortragsfolge seines Gastkonzerts gesetzt. Sein impulsives Musikertum, seine Innerlichkeit und seine hohe geistige Kultur ermöglichen immer wieder Leistungen von einer unnachahmlichen Eindringlichkeit, die seinen Ruf als führender deutscher Dirigent und seine Stellung als Leiter des ersten deutschen Konzertorchesters nur allzu begründet erscheinen lassen. Ein Erlebnis war es, wie ideal er mit Edwin Fischer in der Auslegung von Beethovens G-dur-Konzert zusammenmusizierte; die Überleitung zum letzten Satz erschloß seelische Tiefen, die frühere Aufführungen nur ahnen ließen.

Unterschiedlich waren die solistischen Leistungen. Gaspar Cassados herrlicher Celloton ließ es unverständlich erscheinen, wie man Schumanns Cellokonzert jemals Sprödigkeit vorwerfen konnte. Tschaikowskys Rokoko-Variationen mußten allerdings nach den vorhergehenden Reznicek-Variationen matt wirken; zwei Variationenwerke hintereinander zu spielen ist auch reichlich gewagt. Ramins durchsichtige Registrierung stellte im Neujahrskonzert Bachs C-dur-Tokkata, Adagio und Fuge auf bezaubernden Wohlklang und präludierte damit dem glokkenklaren Sopran von Maria Cebotari, der in einer Arie aus Christian Bachs „Endimione" mit Carl Bartuzats Flötenspiel einen friedlichen Wettstreit austrug, bei dem die Zuhörer die lachenden Dritten waren ob der Lieblichkeit des kriegerischen Getönes. Weniger günstige Eindrücke hinterließ merkwürdigerweise Franz Völker, der anscheinend ungünstig disponiert war und noch dazu mit reichlich verblaßt wirkenden Gesängen von Tschaikowsky und Rich. Strauß aufwartete. In der Vertonung von Makays „Verführung" ist Strauß' Orchesterstil zur reinen Manier entartet. Übrigens: Mozart ließ es noch bei einer „Entführung" bewenden, bei Strauß muß schon eine „Verführung" herhalten; wahrscheinlich ist das der musikalische „Fortschritt". Edgar Wollgandt hätte vielleicht besser ein anderes Violinkonzert als das Beethovensche gewählt, da die Erinnerung an andere Interpretationen dieses Werkes gerade in diesem Hause doch zu stark nachwirkt.

Es war sehr anregend, den beiden bedeutendsten Klavierkonzerten der neueren Zeit einmal in einer Spielzeit verhältnismäßig kurz hintereinander zu begegnen. Abendroth brachte Pfitzners Es-dur-Konzert mit Anton Rohden als trefflichem Solisten, und in den Konzerten der NS-Kulturgemeinde führte Hans Weisbach Regers Klavierkonzert auf; er hatte in Alfred Hoehn einen Pianisten gewonnen, der den unheimlichen Anforderungen dieses Werkes voll gewachsen war und eine reiche Farbenskala vom hauchzarten Pianissimo bis zur phantastischen Leuchtkraft höchster Stärkegrade ganz in den Dienst einer überlegen-geistigen Gestaltung stellte.

Durch die ausgezeichnete Wiedergabe wurde diesmal beſonders klar, daß bei aller ſinfoniſchen Haltung beider Konzerte das Klavier doch bewußt als Soloinſtrument im Rahmen des Geſamt-Klangkörpers behandelt iſt und nicht als lediglich obligates Inſtrument unter anderen. Auch im ſtärkſten Tutti ging bei Reger nichts vom Klavierpart verloren.

Regers Hiller-Variationen erlebten im gleichen Weisbach-Konzert eine eindrucksvolle Ausdeutung. Schuberts h-moll-Sinfonie wurde ganz ſchlicht empfunden geſpielt und wirkte gerade dadurch ſehr tief; eine unbeabſichtigte Halbtonreibung in den bekannten freiliegenden Geigenſtellen am Schluß ſtörte allerdings die Stimmung beträchtlich. Reger gab es auch im Landeskonſervatorium, die Mozart-Variationen gerieten Walther Daviſſon und ſeinem Orcheſter ſehr gut. Mozart war dieſes Konzert am 27. Januar gewidmet, es enthielt noch die Haffner-Sinfonie in ſauberſter Ausführung, die Symphonie concertante für Violine und Viola mit Paul Ehrhardt und Hermann Pohlmann an den Soloinſtrumenten — der gute Geſamteindruck wurde lediglich durch einige Intonationstrübungen der Bratſche beeinträchtigt — und Franz Waloszcyk bot mit dem Vortrag des zweiten Flötenkonzertes eine in jeder Hinſicht konzertreife Leiſtung. Für die Winterhilfe ſpielte das gleiche Orcheſter im großen Gewandhausſaal; Meiſterſingervorſpiel und die Haydn-Variationen von Brahms waren die Höhepunkte, während bei Bruckners Vierter, vor allem im letzten Satz, ſich wieder die natürlichen Grenzen zeigten, die einem Studierenden-Orcheſter geſteckt ſind. Einzelheiten, z. B. der Anfang, waren aber ſehr ſchön.

Der holländiſche Dirigent St. Donders gab unter ſoliſtiſcher Mitwirkung Florizel v. Reuters einen Abend mit dem Leipziger Konzertorcheſter; ich konnte Brahms' „Zweite" hören. Donders iſt zweifellos ein ſolider Muſiker, doch vermochte ſeine etwas robuſte Art der Darſtellung tiefere Eindrücke nicht zu vermitteln. Dirigiertechniſch iſt die Unſelbſtändigkeit des linken Armes noch ein ſtarkes Hemmnis.

Im Rahmen der Sinfoniekonzerte der NS-Kulturgemeinde kam ſchließlich Haydns „Schöpfung" wieder einmal zur Aufführung. Hans Weisbach bevorzugte friſche, zügige Zeitmaße, der Chor des Reichsſenders Leipzig — den man in einigen Nummern allerdings lieber etwas ſtärker geſehen und gehört hätte — wurde ſeiner Aufgabe ſehr ordentlich gerecht, und die Soli waren bei Irma Beilke, Walter Ludwig und Hans Hermann Niſſen in beſten Händen. An das ungläubig aufhorchende Ohr klangen lediglich einige Verſehen in Chor und Orcheſter, die bei ſorgfältiger Vorbereitung doch eigentlich unmöglich ſein müßten.

Kirchenmuſik. Zu den erfreulichſten Pflichten des Leipziger Muſikchroniſten gehört die Berichterſtattung über die Kirchenmuſik. Zahlreiche tüchtige Kräfte ſind eifrig tätig, um die gewaltigen Schätze religiöſer Muſik vergangener Zeiten in immer größerem Umfange der Gegenwart nahe zu bringen, und ſelbſt die berüchtigte Leipziger Zurückhaltung gegenüber dem zeitgenöſſiſchen Schaffen tritt hier, wenigſtens nach außen hin, nicht ſo in Erſcheinung. Die Verankerung der Schützſchen Kunſt dürfte im letzten Jahr wohl ſo weit gediehen ſein, daß dieſer Meiſter zum unverlierbaren Beſitz geworden iſt; ein Verdienſt, das man bei aller Anerkennung der auch an anderen Stellen geleiſteten Arbeit, in erſter Linie Friedrich Rabenſchlag und ſeiner Univerſitätskantorei zuſchreiben muß. Schützſche Muſik ſpielte in der Advents- und Weihnachtszeit ſowohl bei den Thomanern wie in der Univerſitätskirche eine große Rolle, bei den Thomanern gab es ſogar als Erſtaufführung die neuaufgefundene doppelchörige Weihnachtsmotette „Machet die Tore weit"; dem bereits bekannten Schütz-Bilde fügt ſie zwar keine neuen Züge hinzu, doch iſt angeſichts der Tatſache, daß ſich nur ein Teil von Schütz' Lebenswerk erhalten hat, ſchließlich jedes neu auftauchende Werk willkommen. Bei den Weihnachtsmotetten der Thomaner iſt die Kirche übervoll, man wird nicht müde, den altdeutſchen Weihnachtsgeſängen in dieſer wundervollen Wiedergabe unter Karl Straube zu lauſchen. Friedrich Rabenſchlag geſtaltete ſeine Weihnachtsmuſik dadurch beſonders anregend, daß er mehrfach die gleiche Weiſe im Satz verſchiedener Meiſter brachte oder auch den geſungenen Choralſatz mit einem Orgelchoral über dieſelbe Melodie verband. Daß Ernſt Peppings Adventschoräle neben den alten Meiſtern in Ehren beſtehen konnten, will viel beſagen. In beiden Kirchen erklang auch Bachs F-dur-Paſtorale; Ramin ſpielte es auf dem Kemper-Poſitiv, Högner auf der großen Orgel, wobei aber der Vergleich trotz Högners

durchſichtiger Regiſtrierung zugunſten der Poſitiv-Ausführung ausfiel; dieſem Inſtrument kommt das Werk viel mehr entgegen.

In der traditionellen Aufführung von Bachs Weihnachtsoratorium unter Günther *Ramin* iſt ein beſtimmtes Etwas keine Tradition, ſondern ſchlechte, aus dem 19. Jahrhundert herübergeſchleppte Angewohnheit, die Maſſenbeſetzung des Chores, die das polyphone Gewebe in einen zähen, undurchdringlichen Brei hüllt. Nach der Matthäuspaſſion-Aufführung des Reichs-Bachfeſtes ſollte es doch eigentlich eine Selbſtverſtändlichkeit ſein, die Folgerungen zu ziehen. Ramin führte ſeinerzeit das Cembalo wieder in die Thomaskirche ein und tat damit den erſten Schlag gegen das falſche, den Bachſchen Werken aufgezwungene Klangideal. Wer aber „Cembalo" ſagt, muß auch „kleiner Chor" ſagen. Die von Ramin mit Recht bevorzugten lebhaften Zeitmaße erhalten dann erſt ihren wahren Sinn, wenn ſie mit letzter Klarheit der Polyphonie verſchwiſtert ſind; jetzt bewirken ſie gerade das Gegenteil. — Bei den Soliſten war die Tongebung von Annelies *Kupper* nicht immer einwandfrei; Gertrude *Hepp*, der Evangeliſt Georg A. *Walther* und Johannes *Oettel* befriedigten vollauf.

Den am 20. Januar fälligen 350. Geburtstag des Thomaskantors Johann Hermann *Schein* nahmen ſowohl Thomaner wie Univerſitätskantorei zum Anlaß, dieſen Monat durch einen Schein-Zyklus auszufüllen. Unter den gebotenen Werken fand ſich zwar manches, in dem Schein ohne beſondere Inſpiration dem Zeitſtil ſeinen Tribut zollt — z. B. auch in den beiden neu aufgeführten Motetten nach Pſalm 91 und 116 —, doch ſtehen demgegenüber wahrhaft begnadete Stücke wie die gewaltige Jubelmotette „Laetatus sum in his" (Pſalm 122) oder das wunderbar innerliche „Zion ſpricht: der Herr hat mich verlaſſen", um die ſich jeder leiſtungsfähige evangeliſche Kirchenchor ebenſo lebhaft kümmern ſollte wie um Schütz oder Bach. Die Leipziger Chöre im beſonderen hätten wohl die Aufgabe, aus Scheins Schaffen allmählich das herauszuſondieren, was als eiſerner und lebensfähiger Beſtand für die Gegenwart in Frage kommt. Dem weltlichen Komponiſten Schein wird man im Verlauf dieſes Jahres hoffentlich auch begegnen. Rabenſchlag griff in den letzten Veſpern des Semeſters noch etwas tiefer in die Vergangenheit und ließ Sweelingk und Josquin ſingen.

Um die erwähnte Motette „Zion ſpricht" bemühte ſich auch noch ein dritter Chor, die Kantorei des Landeskonſervatoriums unter Johann Nepomuk *David* in einer geiſtlichen Abendmuſik im Kirchſaal der Trinitatisgemeinde. Die überſcharfe Spaltklang-Akuſtik machte aber jeden geſchloſſenen Chorklang zur Unmöglichkeit und deckte außerdem die kleinſte Intonationsſchwankung rückſichtslos auf. So lag der Gewinn des Abends bei den Vorträgen Friedrich *Högners* auf dem wundervollen Barock-Poſitiv. Von Johann Pachelbels Kunſt hat man ſelten einen ſo klaren Begriff bekommen wie von dieſem Inſtrument aus.

Unverwüſtlich ſind die vom evangeliſchen Choral ausſtrömenden religiöſen Kräfte. Was dem Menſchen von heute Kirchengezänk, überlebte Dogmen und Formeln und vielfach auch — die Predigt nicht zu bieten vermögen, das wird laut unter dem lebendigen Anhauch dieſes Choralgutes, dem auch das kirchenmuſikaliſche Schaffen der Gegenwart in ſeinen beſten und dauerhafteſten Erſcheinungen tief verbunden iſt. Durch die Verſenkung in die Glaubenswelt des Chorals kommen heute bei hochbegabten ſchöpferiſchen Perſönlichkeiten geſchloſſene große Leiſtungen zuſtande, wie ſie die weltliche Muſik der gleichen Generation vorläufig kaum aufzuweiſen hat. Ernſt *Pepping*: eine der ſchönſten Entdeckungen, die das Leipziger Muſikleben der letzten Jahre vermittelte, und man muß es Friedrich *Rabenſchlag* zu Dank wiſſen, daß er einen kleinen Zyklus aus dem „Spandauer Choralbuch" bot und dadurch die Aufmerkſamkeit ſo nachdrücklich auf dieſen Komponiſten lenkte, mit dem man ſich eingehender wird auseinanderſetzen müſſen. Eine unerhört gekonnte Linienpolyphonie, die aber nicht mit einer einzigen Note archaiſierender Selbſtzweck iſt, ſondern ſpannungsgeladener Ausdrucksträger tiefſter Gläubigkeit und ſelbſtvergeſſener Diener an der Choralweiſe. Johann Nepomuk *David*: Sein großes „Choralwerk" für Orgel wirkt in dem vielfältigen, aber oft auch recht zerfahrenen Schaffen unſerer Tage wie ein Granitblock, der nicht nur durch ſein Eigengewicht Bedeutung hat, ſondern auch Grundſtein verheißungsvoller Entwicklungszüge für die Zukunft werden kann. Neuerdings hat ſich David auch der vokalen Ausdeutung von Choralweiſen zugewandt, in drei Choralmotetten, deren erſte „Nun bitten wir den heiligen Geiſt" *Straube*

in der Thomaner-Motette zur Uraufführung brachte. Die erste Strophe baut einen dreistimmigen Kanon über das eintaktige Ostinatomotiv „Kyrieleis", über drei- und zweistimmige Kanons führt die Choralinterpretation zu dem vierstimmigen Schluß, der zwei Choralstrophen kombiniert und auch das Ostinatomotiv wieder einführt. Diese ganz konzentriert angelegte Motette ist auch gar nicht allzu schwer zu singen und deshalb jedem leistungsfähigen Chor erreichbar.

Die wachsende Bedeutung des Orgelpositivs für die Musikpflege wird am besten durch die Tatsache erläutert, daß sich junge Komponisten auch diesem Instrument immer mehr zuwenden und wertvolle Werke dafür schaffen. Hermann Wagners knapp und klar geformtes Werk „Präludium und Fuge für Orgelpositiv", das Karl Hoyer in der Nikolaikirche uraufführte, ist durch seine Spielfreudigkeit, seinen aufgelockerten Satz und die wechselseitigen thematischen Beziehungen zwischen beiden Teilen ein wirklicher Treffer dieser vorläufig noch nicht allzu reichen Literatur geworden.

Kammermusik. Für die dritte Gewandhaus-Kammermusik hatte man Gerhard Hüsch verpflichtet, der Schuberts „Winterreise", das Hohelied der Schwermut, zu einem bezwingenden Erlebnis gestaltete. Die Vortragsfolge noch durch Schuberts C-dur-Quintett maßlos auszuweiten war allerdings nicht nötig. Die fünfte Kammermusik brachte mit einem Haydn-Quartett sowie Boccherinis bekanntem E-dur-Quintett vornehmste Gesellschaftsmusik des 18. Jahrhunderts; die Ausführung erreichte die letzte hierfür erforderliche Grazie und spielerische Gelöstheit annähernd nur in dem berühmten Menuett. Anni Quistorp sang Zumsteeg, Rathgeber, Ph. E. Bach, Zelter, Haydn, Mozart und Beethoven; sie traf den Ausdruck dieser Lieder sehr gut, stimmlich trat aber eine leichte Sprödigkeit mehrfach gerade da auf, wo glockenklare Tongebung unerläßlich gewesen wäre.

Zu einer führenden deutschen Kammermusik-Vereinigung hat sich in kurzer Zeit das Strub-Quartett emporgearbeitet; die Wiedergabe von Regers Es-dur-Quartett gehörte zum Besten, was in diesem Winter das Leipziger Musikleben bisher geboten hat. Auch das Elly-Ney-Trio, das ja von Strub und Hoelscher, zwei Angehörigen des genannten Quartetts, mit gebildet wird, zählt zu den repräsentativen Vereinigungen auf dem Gebiet der Kammermusik; es ist nur verwunderlich, daß bei solchen Ereignissen wie den Beethoven-Abenden dieses Trios der Saal nicht voll besetzt ist. Daß auch Leipzig selbst über ausgezeichnete Kammermusikvereinigungen verfügt, bewies wieder das Weitzmann-Trio, das einen besonders glücklichen Abend hatte, glücklich auch insofern, als Rudolf Bockelmann, der hier Unvergessene, mitwirkte und in Liedern von Beethoven und Schumann seine großen stimmlichen Mittel völlig in den Dienst eines beseelten Ausdrucks stellte. Er wurde stürmisch gefeiert. Die vierte Rats-Kammermusik führte die Gewandhaus-Bläser-Vereinigung mit Hans Grisch am Klavier aus. Von einem kleinen Versager und dem etwas nüchternen, unromantischen Anschlag des Pianisten abgesehen, wurde Thuilles Sextett sehr schön gespielt, Hans Berninger bewährte sich trefflich mit Brahms' f-moll Klarinetten-Sonate und der liebenswürdigen Kunst eines Herzogenberg — Trio op. 61 — begegnete man ganz gern wieder einmal. Gute, wenn auch etwas akademische Arbeit sind die drei Fugen für Blasquintett von Hermann Ambrosius.

Gohliser Schlößchen. Die verdienstlichen Morgenfeiern mit zeitgenössischer Musik geraten offensichtlich in ein gefährliches Dilemma. Das an sich durchaus verständliche Bestreben, recht vielen Werken einheimischer Komponisten Aufführungsmöglichkeiten zu verschaffen, führt doch allmählich zu einer Vernachlässigung der qualitativen Seite. Es versteht sich von selbst, daß bei einer solchen Konzertreihe immer nur eine sehr begrenzte Anzahl Werke wirkliche Treffer sein können. Wenn aber vier Veranstaltungen vorübergehen, ohne daß sich ein einziges Werk als außerordentliche Leistung ausweist, so ist das doch wohl ein Zeichen, daß grundsätzlich etwas geändert werden muß. Die soliden, aber wenig profilierten Sonaten von Theodor Blumer, Fritz Böhme und Paul Hungar in allen Ehren, vor den Liedern von Hellmuth Franke alle Hochachtung: Musik dieser Art verdient es wohl, aufgeführt zu werden, aber Musik dieser Art allein tut es auch nicht. Im Schlößchen kommt nun noch etwas anderes dazu: die stille, aber sehr nachdrückliche Kritik, die von der wundervoll

geschlossenen Kultur des Oeser-Saales und des Bauwerkes überhaupt ausgeht. Exzesse wie den letzten Satz des Quartettes von Ambrosius, die man anderswo gottergeben über sich ergehen läßt, wirken hier geradezu unmöglich, ganz zu schweigen von der musikalischen Courths-Mahlerei des „Lebensliedes" von Karl Hoyer; wie kann ein Organist so etwas aufführen lassen! In einem Raum, der eine harmonische Innenarchitektur vollendetster Art hat, macht sich Musik ohne Architektur und Kultur mit tödlicher Sicherheit unmöglich. Das Divertimento von Joachim Kötschau und die Spielmusik von Fritz Reuter kranken — wie viele zum Unterhalten und Eigenmusizieren bestimmte Musik unserer Zeit — daran, daß sie gute tonsetzerische Arbeit ohne wirklich zwingende und zündende thematische Einfälle liefern. Kötschau könnte nach so manchem Mittelgut überhaupt wieder einmal etwas bieten, was den Erwartungen einigermaßen entspricht, die man auf Grund einiger bedeutender Erstlinge — Lieder, Cellosonate — auf ihn glaubte setzen zu können. Die C-dur-Suite von Helmuth Stiehl vernachlässigt ein elementares Baugesetz dieser Formgattung: die Innensätze einer Suite müssen in ihrer Ausdehnung so gegeneinander abgewogen sein, daß keiner den anderen beeinträchtigt; das besorgte aber der zweite Satz gründlich. So war die Klaviersonate in h-moll des Hamburgers Hans Hermanns fast das Positivste, wenngleich man nicht verkennen darf, daß sie stark in Brahmsschen Bahnen wandelt; sie zeigt aber trotzdem eine gewisse Eigenprägung.

Es bedarf keiner besonderen Begründung, daß diese Morgenfeiern in erster Linie wertvollen Werken einheimischer Komponisten vorbehalten bleiben müssen. Es gibt aber im weiten deutschen Land sicher manche schöne zeitgenössische Schöpfung, deren Aufführung im „Schlößchen" sich lohnt. Und schließlich: Auch von Leipzig selbst aus läßt sich eine Aufbesserung erreichen, da die beiden bedeutsamsten hiesigen Komponisten, Hermann Grabner und Johann Nepomuk David, bisher nur mit einem Gelegenheitswerk bzw. überhaupt noch nicht vertreten waren.

Aber trotz alledem: „Ständig wächst die Zahl der Freunde" usw.; sie wuchs auch dank eines Werbeabends im Zoo, an dem uns Dr. Walther Lange an der Hand von Lichtbildern nach Alt-Leipzig führte und uns das „Schlößchen" im Wandel der Zeiten aufzeigte; für den Dr. Golz einige niedliche, von Käthe Schindler vorgetragene Gedichte verbrochen hatte und den Gertraude Ockert mit einem zierlichen Solotanz beschloß.

Die beste Werbung sind allerdings immer jene Veranstaltungen im Schlößchen selbst, bei denen der Genius dieser architektonischen Dichtung sich mit artverwandten Werken zu einer schönheiterfüllten Gesamtwirkung zusammenschließt. Dieser Idealfall trat wieder einmal ein, als Günther Ramin im Oeser-Saal, der im milden Schimmer der Wachskerzen erst seinen ganzen Stimmungszauber offenbart, eine klug zusammengestellte Folge Barockmusik spielte, die von Sweelingk bis zu dem Bachschüler Krebs führte. Die beiden Orgelpositive des Hauses, das Ammer-Cembalo sowie das Clavichord entfalteten in buntem Wechsel unter Ramins Meisterhänden alle Reize ihrer Klangwelt, die in diesem Raum Ausstrahlungsmöglichkeiten findet, wie man sie anderswo nur noch selten antreffen wird. Vor allem bei den Orgelpositiven hatte man das Gefühl, als ob ihr Klangideal geradezu aus diesem bestimmten Saal heraus empfunden wäre. Die auf dem Clavichord gespielte g-moll-Fantasie von Telemann ist allerdings Cembalomusik.

Leipzig, die Positiv-Stadt! Sehr erfreulich, denn Negativ-Stadt ist sie manchmal zur Genüge gewesen.

Wiener Musik.

Von Victor Junk, Wien.

„Hoffmanns Erzählungen", in der Staatsoper neustudiert, bringen wieder die ältere Übung zu Ehren, wonach Olimpia, Giuletta und Antonia von einer und derselben Sängerin dargestellt werden; es ist nun Jarmila Nowotna, der die letztgenannte Figur am besten gelingt. Die dämonischen Rollen werden von Alfred Jerger packend unheimlich dargestellt, Pataky als Hoffmann befriedigt stimmlich ebenfalls. Weingartner liebt wieder rascheste Tempi, arbeitet aber die dramatischen Stellen gut und edel heraus. — Eine „Meistersinger"-

Vorführung, mit dem Münchner Adolf Vogel als gut charakteriſierendem und bühnengewandtem Beckmeſſer, gewann beſonders durch den jungen Dirigenten Meinhard von Zallinger, einen gebürtigen Wiener, jetzt am Münchner Opernhaus; er beherrſcht das Orcheſter und verſteht es, den Klang überall zu guter Geſamtwirkung abzutönen, nimmt daher auch manches langſamer, um es zu verdeutlichen. — Auch Furtwängler läßt es niemals beim Hergebrachten bewenden; die von ihm geleitete „Tannhäuſer"-Aufführung erhielt ſo ein geradezu feſtliches Gepräge. Sein feſter Wille geſtaltet das Werk nach verläßlicher eigener und ſtilſicherer Auffaſſung, die wir dann als eine muſtergültige freudig anerkennen. Maria Müller gab die Eliſabeth voller Anmut in Ton und Geſte, neben ihr weitere glanzvolle Leiſtungen: Max Lorenz als Tannhäuſer, Zdenka Zika als Venus und Alfred Jerger als Landgraf.

In einem philharmoniſchen Konzert dirigierte Furtwängler Beethovens Neunte, — jedes kritiſche Wort muß angeſichts ſolch erhebender künſtleriſcher Ereigniſſe verſtummen. Ähnlich tief war der Eindruck einer Schumannfeier, die er uns, gleichfalls an der Spitze der Philharmoniker, mit der Manfred-Ouverture und der B-dur-Sinfonie bereitete; den Abſchluß bildete, in grandioſer Darbietung, Beethovens Siebente. — Weingartner erinnerte in ſeinen philharmoniſchen Konzerten an den hundertſten Geburtstag Saint-Saëns' mit der Aufführung von dreien ſeiner Werke, unter denen das von Odnopoſſow mit vollendeter Kunſt und feinſter Tongebung geſpielte Violinkonzert den beſten Eindruck hinterließ. Weitaus ſtärker und unmittelbarer aber wirkte die dieſen Stücken vorangeſtellte kleine Jugendſinfonie des 17jährigen Bizet. — Endlich trat an die Spitze der Philharmoniker auch Albert Coates, und zwar mit einem eigenen Werk, einem Scherzo aus der Oper „Pickwick", mit der zweiten Sinfonie des Ruſſen Dimitrij Kabalewsky und mit Delius' ſchönem Tongemälde „Beim erſten Kukkucksruf im Frühling"; dazwiſchen ſang Vera de Villiers die fünf Orcheſterlieder von Joſef Marx, betitelt „Verklärtes Jahr". — Mit dem Staatsopernchor brachte Weingartner ſeine edle Chorkompoſition „Auferſtehung" und Mozarts c-moll-Meſſe zu ſchönſter Wiedergabe. — Dr. Karl Böhm erſchien an der Spitze der „Wiener Symphoniker", um das 4. Sinfoniekonzert des Konzertvereins zu leiten; er liebt es nicht, im Sentimentalen zu verweilen, ſondern gibt auch langſameren Stellen etwas Drängendes, Kämpferiſches, was ſich beſonders in der Fünften Sinfonie von Tſchaikowski zwar neuartig, doch vorteilhaft auswirkte. Prächtig gelang das Allegro der III. Leonoren-Ouverture; es wurde zu einem unaufhaltſamen Ringen um das Höchſte. Das dazwiſchen geſpielte e-moll-Klavierkonzert von Chopin zeigte die gute Technik des Interpreten Alfred Kitchin. — Ein „Orcheſterkonzert nordiſch-ruſſiſcher Meiſter" unter der Leitung von Nikolai van der Pals brachte einige in Wien noch nicht gehörte Stücke: Sibelius' choralartig gehaltene Kompoſition „Die Geburt des Feuers" und Rimsky-Korſſakows melodiſches Chorwerk „Die Nacht vor dem Chriſtfeſt". Der Dirigent, als Leiter der ſtädtiſchen Konzerte von Helſingfors bekannt, bewährte damit auch bei uns ſeinen guten Ruf. Das Klavierkonzert in b-moll von Tſchaikowski ſpielte Rolf Langneſe mit Schwung und vollendeter Technik. Hervorragend war auch das Spiel der „Wiener Symphoniker", die hier vor neue Aufgaben geſtellt, ihnen vollkommen gerecht wurden, vortrefflich ſangen die „Wiener Sängerknaben".

Das 5. Sinfoniekonzert des Konzertvereins war wiederum bei Anton Konrath in guten Händen; er hatte die Leitung anſtelle Leopold Reichweins in letzter Stunde übernommen. Namentlich die Wiedergabe von Bruckners VI. Sinfonie wurde zu einer trefflichen und packenden Leiſtung. Dvořáks Violinkonzert ſpielte Guila Buſtabo mit einer, heute ſchon als ſelbſtverſtändlich vorausgeſetzten Technik, die aber im Einzelfalle wie hier doch wieder aufs Neue verblüffend wirkt. Mit hinreißendem Elan ſtürzt ſie ſich in die beſchwingten ſlawiſchen Rhythmen. — Auch in dem Sinfoniekonzert Oswald Kabaſtas hörten wir einen Dvořák als Mittelſtück, und zwar das von Rudolf Firkuſchny mit entſchiedener pianiſtiſcher Begabung vorgetragene Klavierkonzert, freilich in einer pianiſtiſchen Übertünchung von V. Kurz. Kodalys Ungar. Tänze klangen brillant an Zigeunermuſik an. Die „Erſte rumäniſche Rhapſodie" von Georg Enesco führt rumäniſche Volksweiſen in großer Steigerung zu einem ſchallenden Schlußeffekt. Darum herum brachte Kabaſta, der in allen Stilen zuhauſe iſt, Bachs h-moll-Suite (deren Soloflöte von Schönfeld prachtvoll geblaſen wurde), und Brahms' Dritte

Sinfonie mit mächtigster Wirkung. — Einen der herrlichsten Abende bereitete uns Kabasta dann mit „Faust Verdammung“ von Berlioz im Gesellschaftskonzert, einer schlechthin vollendeten Aufführung, an der die Solisten (Zdenka Zika, Koloman von Pataky, Alfred Jerger als teuflisch-dämonischer Interpret des Satans, und Karl Ettl) gleich hervorragenden Anteil hatten wie der Singverein, das Orchester der Symphoniker und — Kabasta selbst!

Im 2. Chorkonzert der Wiener Konzerthaus-Gesellschaft brachte Anton Konrath zwei glanzvolle Werke neuerer junger Österreicher: die „Gotische Messe“ Friedrich Reidingers — schon vom Rundfunk-Musikfest des Vorjahres her bekannt und auch diesmal in ihrer Wirkung als ernstes, aufhorchenmachendes, edles Werk bewährt — und die „Hymnen an den Herrn“ von Wilhelm Jerger; auch in diesem, zur Uraufführung gebrachten Werk liebt es Jerger, an altertümliche Formen und Stile anzuknüpfen, ohne sich ihnen zu überantworten — der moderne, an harmonischen und dynamischen Reizen verwöhnte geschmackvolle Musiker kann sich als Kind seiner Zeit nicht verleugnen. Beide Werke fanden, von Konrath liebevoll betreut und von guten Solisten und Choristen vorgebracht, in ihrer natürlichen Frische großen Beifall.

Auch der Wiener Männergesangverein überraschte mit einer Anzahl wertvoller Neuigkeiten. Eine „Deutsche Kantate“ von Friedrich Bayer bringt, allerdings mit einem mächtigen Aufgebot an chorischen und orchestralen Mitteln, die zugrunde gelegte Dichtung von Hans Stolzenburg zu kraftvoller musikalischer Untermalung. Dahinter blieb das „Bergarbeiterlied“ von Franz Burkhart, das 1935 bei der Brüsseler Weltausstellung preisgekrönt worden war, in seiner deutschen Uraufführung durch den Männergesangverein, wohl wegen seiner besonderen Schwierigkeiten in der Stimmführung, in der Wirkung etwas zurück. Hermann Hesses Gedicht „Besinnung“ ist von Artur Piechler zu einem längeren Chorwerk mit Sopran- und Altsolo und Orchester (unter dem Titel „Vom Baum des Lebens“) ausgestaltet worden, in dem sich ältere und neue Stile mischen. Auch diese ernste Komposition hatte großen Anteil an dem Beifall, den sich der Männergesangverein und mit ihm sein energischer Führer Ferdinand Großmann erwarben.

DER PRÄSIDENT DER REICHSMUSIKKAMMER

Der Präsident der Reichsmusikkammer in Aachen.

Von Reinhold Zimmermann, Aachen.

Wenn ein Künstler von Rang nach kürzerer oder längerer Pause an den Ort seiner einstigen Wirksamkeit zurückkehrt, pflegt dieses Wiedersehen im allgemeinen festliche Formen anzunehmen. So war denn auch zu erwarten, daß Aachen seinen während fünfzehn langer, zum Teil recht schwieriger Jahre bewährten ehemaligen Generalmusikdirektor in der Woche seines Besuches (3. bis 7. Februar) würdig empfangen und nach Gebühr feiern werde. Was das Festkonzert jedoch an Begeisterung, an Begrüßungs- und Beifallsstürmen, an leuchtenden Blumengebinden und mächtigen Kränzen an den Tag brachte, überstieg alle Erwartungen und überwältigte auch den kühlsten Insassen des Konzertsaales. Jedenfalls wurde hierdurch offenbar, mit welcher Herzlichkeit der im Durchschnitt nicht leicht zu gewinnende und bewegende Aachener an dem Menschen Raabe hing und welche Hochachtung er dem Künstler Raabe entgegenbrachte. Ich entsinne mich nicht, Ähnliches jemals erlebt zu haben und halte dies Erlebnis deshalb auch für wert, es meinem Berichte voranzustellen. Der Deutsche huldigt aus eigenem Antriebe nicht oft und gern; wenn er es aber tut, muß man diesem Ereignisse die Bedeutung beimessen, die ihm natürlicherweise zukommt.

Den Anlaß zum Besuche Prof. Dr. Raabes in Aachen bildete die Leitung des Konzertes zum Besten der Raabe-Spende. (Die Raabe-Spende, 1932 gestiftet, dient zur Unterstützung notleidender Mitglieder des Städt. Orchesters und der Städt. Bühne.) Zum Vortrage gelangten Webers Freischütz-Ouverture, ein concerto grosso in D von Händel, Regers Veränderungen über ein Thema von Beethoven und die Siebente Meister Bruckners. Mit Ausnahme des Händel hatten wir die genannten Werke alle des öfteren unter Raabes Stabführung gehört. Sei es nun, daß die festliche Hochstimmung uns alle anders, d. h. besser hören

ließ, oder sei es, daß Prof. Raabe und das (verstärkte) Städtische Orchester selber das Letzte und Höchste aus sich herausholten — Tatsache war jedenfalls, daß der Eindruck des Gespielten einem im wahren Sinne des Wortes „Unerhörten" gleichkam. Der Dirigent waltete in wahrhaft jugendlicher Spannkraft seines Amtes — er dirigerte die meisten Werke ganz oder fast auswendig — und die Spieler folgten seinen Weisungen mit bewundernswerter Hingebung. Besondere Aufmerksamkeit seitens des Orchesters erforderte das selten aufgeführte, rhythmisch vertrackte und wegen seines reichen melodischen Zierates an jeden einzelnen Mitwirkenden hohe Anforderungen stellende concerto grosso in D von Händel. Konzertmeister Detlev Grümmer meisterte den streckenweise sehr schwierigen Sologeigenpart in der bei ihm nun schon gewohnten technisch und künstlerisch reifen Weise.

Prof. Raabe nutzte die Gelegenheit seines Hierseins außerdem, um in drei Reden zu wichtigen Fragen der Musik und Musikpolitik im 3. Reiche Stellung zu nehmen. Im Neuen Kurhause sprach er in öffentlichem Vortrage über „Auf- und Ausbau der Musik". Seine Gedankengänge bewegten sich im wesentlichen im Rahmen der nachgerade berühmt gewordenen Reden von 1933 und 1934, die in dem Bändchen „Musik im Dritten Reich" (Gustav Bosse Verlag) die erste Stelle einnehmen, und auf die ich deshalb hier nicht näher einzugehen brauche.

Mittwochs weilte Prof. Raabe als Gast beim M.G.V. „Hilaria" und entwickelte „seinen lieben Sangesbrüdern" (Prof. Raabe ist Ehrenmitglied der „Hilaria") seine Gedanken über den deutschen Männergesang. Er betonte dabei mit besonderem Nachdruck, daß der echte deutsche Männergesang geschichtlich und künstlerisch von hoher Bedeutung und in seiner Art durch nichts zu ersetzen sei. Er bedauerte, daß die heutige Jungmännerwelt dem mehrstimmigen Männergesange so wenig zugetan sei und forderte seine Zuhörer auf, sich auf ihrem Gebiete für eine bodenständige Kunstpflege einzusetzen. Er schloß mit den Worten: „Sie haben als Männergesangverein eine große Kulturaufgabe, wenn sie Ihnen auch hier und da klein erscheint oder von anderen verkleinert wird. Wenn Sie beharrlich sind, wenn Sie aushalten, wenn Sie sich durch nichts die Freude verringern lassen, dann steht es gut um unsern herrlichen deutschen Männergesang!"

Nach dem Festkonzerte — so darf man mit Recht sagen — vereinigte ein Kameradschaftsabend die Mitglieder des Orchesters und Städt. Gesangvereines mit ihrem ehemaligen „Chef" in zwanglosem Beisammensein. Auf die Ansprache des Orchestervorstandes, Kammermusiker K. Stanke, antwortete Prof. Raabe, daß an den höchsten Stellen des Reiches mit ungeheurem Ernste gearbeitet werde und daß der Führer und seine nächsten Helfer erwarten müßten, daß jeder Einzelne im Volke im gleichen Sinne arbeite. Dieser erfülle seine Aufgabe im Gefüge des Ganzen am besten, wenn er seine Berufspflicht voll und ganz erfülle. Vom Musiker sei von jeher der Idealismus nicht zu trennen gewesen; dieser Idealismus müsse auch den Musiker von heute beseelen. Er könne es umso leichter, als dem Musiker der schöne Beruf zugefallen sei, anderen Menschen Freude zu bereiten, sie in die verklärten Bezirke des Unalltäglichen, Überwirklichen, eben der Kunst, zu erheben. Die Lösung all der Fragen, die als Wünsche und Forderungen der Musikerschaft an die Reichsmusikkammer gelangten, werde mit allen erdenklichen Kräften betrieben; nur ließe sich eben nichts übers Knie brechen; auch diese, ja gerade diese Dinge brauchten Zeit zur Reifung.

So gestaltete sich der Aufenthalt Prof. Raabes in Aachen nach allen Seiten hin überaus anregend und befruchtend und wenn irgendwo, dann dürfte nun Aachen eine Stätte sein, wo man dem Wollen des Präsidenten der Reichsmusikkammer erhöhtes Verständnis entgegentragen wird.

Der Präsident der Reichsmusikkammer in Flensburg.

Von E. Hoffmann, Flensburg.

Um den Stand des Musiklebens in der nördlichen Grenzstadt und die Verhältnisse, unter denen seine Träger ihre verantwortungsvolle Kulturarbeit leisten, aus eigener Anschauung kennen zu lernen, stattete der Präsident der Reichsmusikkammer Prof. Dr. Peter Raabe Flensburg einen mehrtägigen Besuch ab (24.—28. Januar). In Besprechungen mit Vertretern

der städtischen Behörden und der Musikerschaft, mit dem städtischen Musikdirektor, dem Intendanten und dem ersten Kapellmeister des Grenzlandtheaters unterrichtete er sich eingehend über alle Probleme des kulturellen Lebens im Grenzgebiet: wirtschaftliche und organisatorische Fragen, Belebung des Konzert- und Theaterbesuchs, Schwierigkeiten, mit denen das Chorwesen gegenwärtig zu kämpfen hat, Fragen des Privatmusikunterrichts und der Hausmusik. Auf einem Ausflug lernte er auch die wichtigsten Städte im kulturellen Betreuungsgebiet des Grenzlandorchesters, Sonderburg und Apenrade in dem uns entrissenen Nordschleswig, kennen. Einen Einblick in den Stand der öffentlichen Musikpflege in Flensburg gewährte ihm der Besuch einer Aufführung der „Lustigen Weiber" im Grenzlandtheater; die Leistungsfähigkeit des Orchesters aber konnte er eingehend bei der Probenarbeit für das planmäßige Montagskonzert kennenlernen, dessen Leitung er übernommen hatte.

An die Gesamtheit der Flensburger Musikerschaft und weite Kreise der Musikgemeinde wandte sich der Präsident der Reichsmusikkammer mit einem kulturpolitischen Vortrag im Grenzlandtheater am Sonntagmorgen (26. Januar). Er schilderte das Werden, die Arbeitsweise und die Ziele der Reichsmusikkammer, der zusammenfassenden Organisation zur Vertretung aller berufsständischen und kulturellen Belange des deutschen Musiklebens, die es nun, nachdem der Aufbau vollendet sei, mit Leben zu erfüllen gelte. Mit dem ihm eigenen klaren Blick für das Notwendige und das praktisch Erreichbare, auch in den besonders gelagerten Verhältnissen des Grenzgebietes, wies Prof. Dr. Raabe angelegentlich auf das hin, was zum Aufbau einer bodenständigen, im Volke verwurzelten Musikkultur nottut: Heranziehung und Erziehung einer alle Bevölkerungskreise umfassenden Hörerschaft durch Schülerkonzerte und hochwertige Volkskonzerte für die ganz unbemittelten Volksgenossen; besonders aber durch tatkräftige Förderung der Hausmusikpflege. Es muß ermöglicht werden, bevor es zu spät ist, daß begabten Kindern Musikunterricht zuteil wird! Die Opferbereitschaft besser gestellter Volksgenossen muß geweckt werden, um die notwendigen Mittel zu beschaffen (gegebenenfalls durch Einrichtung von Musikpatenschaften); die Ausbildung natürlicher musikalischer Anlagen, eine unerläßliche Bedingung zur Heranbildung vollwertiger deutscher Menschen für den Dienst am Volk und Vaterland, darf aber auch nicht daran scheitern, daß die politische Erziehung die gesamte Zeit der Jugend in Anspruch nimmt. Zur Lösung dieser brennenden Frage sind, wie Prof. Dr. Raabe mitteilte, Verhandlungen zwischen der Reichsmusikkammer und Reichsjugendführung im Gange.

Lernte die Flensburger Musikgemeinde den Präsidenten der Reichsmusikkammer in diesem Vortrag als den berufenen und die ganze Kraft seiner männlichen, warmherzigen Persönlichkeit rücksichtslos einsetzenden Vorkämpfer einer neuen Musikkultur kennen, so wurde ihr im Montagskonzert der Künstler Peter Raabe zu unvergeßlichem Erlebnis. Er hatte das vorgesehene Programm des Konzerts unverändert übernommen und in peinlich genauer Probenarbeit mit dem Grenzlandorchester vorbereitet. Unter begeisterter Gefolgschaft der Musiker ließ er Webers Oberon-Ouverture und die Haydn-Variationen von Brahms in unerhörter Klarheit, Frische und unmittelbarer Lebendigkeit erstehen. Dem zur Flensburger Erstaufführung bestimmten Werk von Heinz Schubert (seit drei Jahren als Theaterkapellmeister in Flensburg tätig) „Die Seele" für eine Altstimme und Orchester verhalf er zu einem starken Erfolge bei der zahlreichen Zuhörerschaft; die Solostimme sang Doris Jochimsen vom Grenzlandtheater sehr ansprechend in Tonbildung und Auffassung. Zum Schluß gestaltete er die fünfte (e-moll) Symphonie von Tschaikowski mit hinreißendem Temperament und bewundernswerter Einfühlung in das die westeuropäisch gebändigte Form eigenartig durchstrahlende Lebensgefühl des großen russischen Meisters. Am jubelnden Dank der Zuhörer nach jeder Nummer und nach dem Schluß des Konzerts ließ Peter Raabe wiederholt die Musiker teilnehmen, die in begeisterter Hingabe ihr Bestes geleistet hatten; eine ehrende und beglükkende Anerkennung für unser Grenzland-Orchester und seinen Leiter, Musikdirektor Johannes Röder.

Geleitet vom Dank und unbegrenzten Vertrauen der Flensburger, schied der Präsident der Reichsmusikkammer mit der Versicherung, alles tun zu wollen, was in seinen Kräften steht, um das Flensburger Musikleben entsprechend seiner kulturellen Bedeutung zu fördern.

Der Präſident der Reichsmuſikkammer in Danzig.

Von Heinz Kühl, Danzig.

Einer Einladung der Danziger Landeskulturkammer folgend dirigierte der Präſident der Reichsmuſikkammer, Prof. Dr. Peter Raabe, ein Konzert des Berliner Landesorcheſters in Danzig. Hauptwerk des Abends war die erſte Sinfonie von Johannes Brahms, die unter Raabes Leitung zu einem überragenden Erlebnis wurde. Raabes Interpretation zeichnet ſich dadurch aus, daß bei liebevollem Geſtalten aller Feinheiten des Ausdrucks niemals die große Linie verloren geht. So entſteht eine Wiedergabe, die als wahrhaft klaſſiſch zu bezeichnen iſt. Eingeleitet wurde der Abend durch die „Fauſt-Ouvertüre" von Richard Wagner, zwiſchen dieſen beiden Werken ſtand das neue Konzert für Violoncello von Hans Pfitzner, um deſſen Wiedergabe ſich Adolf Steiner ein großes Verdienſt erwarb. Das Orcheſter, das in dieſem Winter zum zweiten Mal in Danzig weilte, erwies ſich unter Meiſter Raabes überlegener Führung in allen drei Werken als ausgezeichnet. Das Publikum ſpendete den reichsdeutſchen Gäſten einen für Danziger Verhältniſſe ungewöhnlich herzlichen Beifall.

Am Vormittag des gleichen Tages ſprach Prof. Dr. Raabe vor der Danziger Muſikerſchaft über das Weſen und die Aufgaben der Reichsmuſikkammer. Er erinnerte an verſchiedene frühere Pläne zur Schaffung einer Reichsmuſikkammer, die aber alle zum Scheitern verurteilt waren. Erſt durch die neue ſtändiſche Gliederung des deutſchen Volkes iſt die Grundlage für eine erfolgreiche Arbeit auf dieſem Gebiete geſchaffen worden. Die RMK iſt weder eine zentrale Vermittlungsſtelle für ganz Deutſchand noch ein ſelbſtändiger Unternehmer, ſondern eine Verwaltung, deren Ziel es iſt, zum erſten Sachverſtändigenausſchuß des Reiches zu werden. Aufgebaut iſt ſie auf drei großen Geſichtspunkten: Ku'tur, Wirtſchaft, Recht, von denen die Kultur an erſter Stelle ſteht. Im weiteren Verlauf ſeiner Rede berührte Profeſſor Raabe die Frage der Unterhaltungsmuſik. Er erhob hier die Forderung nach einfacher Muſik von Niveau, forderte aber auch vom Publikum eine neue Einſtellung: Muſik nicht als bloßen Nervenkitzel hinzunehmen, ſondern wieder empfänglich zu werden für die tiefe ſeeliſche Wirkung, die auch heiterer und luſtiger Muſik eigen iſt. Die öffentliche Muſikpflege der Städte hat ſich vor allem auf die einheimiſchen, bodenſtändigen Kräfte zu ſtützen: auf ein eigenes, leiſtungsfähiges Orcheſter und auf die Chöre, deren Bedeutung der Redner beſonders hervorhob. Zum Schluß betonte Prof. Raabe die außerordentliche Wichtigkeit der Pflege der Hausmuſik und der muſikaliſchen Unterweiſung der Kinder für die Heranbildung einer neuen Hörerſchaft.

MUSIKALISCHE RÄTSEL-ECKE

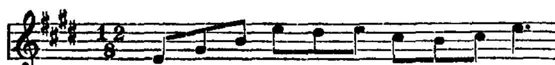
Die Löſung des muſikaliſchen Silben-Preisrätſels

von Dora Schubert, Mulda (Novemberheft 1935).

Aus den damals genannten Silben waren die nachſtehenden 10 Worte zu finden:

1. Exodos
2. Gelimer
3. Hiſtrionen
4. Epilog
5. Divertimento
6. Eſpringale
7. Cimaroſa
8. Homilius
9. Celeſta
10. Eberlin

Setzt man nun die Anfangsbuchſtaben dieſer Worte in Noten (mit 4 Kreuzen Vorzeichnung) um, ſo findet man den Anfang von Johannes Sebaſtian Bachs Präludium E-dur aus dem „Wohltemperierten Klavier":



Es war wieder höchst unterhaltlich für die Rätselkommission zu verfolgen, wie sich unsere Freunde mit der Lösung der Aufgabe beschäftigten. Manchem deuchte sie ein Kinderspiel, andere Zuschriften besagen, daß sich der Einsender sehr bemühen mußte, um zum Ziel zu kommen. Insgesamt waren 56 Einsendungen richtig. Das Los hat darunter folgendermaßen entschieden:

einen 1. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 10.—) erhält Lehrer Maximilian Brieger, Saarau;
einen 2. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—): Organist Walter Otte, Chemnitz;
einen 3. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—): Hans Porzig, cand. phil., Jena;
je einen 4. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—): Manfred Fladt, Stuttgart; Annemarie Frische, Camburg a. d. S.; A. Hacklinger, Landshut; Hedwig Okfas, Pfarrhaus Budwethen bei Tilsit.

Ferner hat das Preisrichterkollegium entschieden, daß noch einige Sonderbücherpreise für besonders hübsche Begleitmusiken, oder -Verse zu den eingesandten richtigen Lösungen zur Verteilung kommen sollen.

Ein Sonderbücherpreis im Werte von je 8 Mk. gebührt KMD Richard Trägner-Chemnitz, der mit einem vortrefflichen „Präludium und Fuge E-dur für Klavier" wieder an der Spitze marschiert. Mit einem gleichen Preis seien ferner auch Friedrich Franke-Bad Köstritz für seine kleine „Invention" über das Thema der Lösung, Studienrat Martin Georgi-Thum für das Orgelvorspiel „Nun jauchzet all ihr Frommen" und Studienrat Ernst Lemke-Stralsund für seine „Fuge" für Klavier zu zwei Händen bedacht; ferner nachstehendes kleines Gedicht von Musiklehrer Fritz Lorberg-Cuxhaven:

Een sure Arbeit.

Oha, dat wer een sworet Stück,
bit ick dat Rätsel haar to schick!
Nee, nee, Herr Bosse, dat's nich god,
dat Se een'n so dull plogen dot!
De Dora Schubert dor ut Sachsen,
de mokt doch ganze böse Faxen!
Ick bitt' Se, wat sünd „Histrion'n?"
hebbt Se so'n Snack all mol vernohm'n?
„Exodos!!" dat klingt ganz gelehrt,
so'n Wort hebb ick mindog nich hört!
Un denn ditt ole „Espringol",
dorbi verfluckt'n sick dreemol! —
De ole König Gelimer,
jo, de keem glieks als erster her,
doch bi de annern, dat is wohr,
dor kriggt'n bald all grise Hoor,
und Fro un Kinner seggt keen Mucks
wenn Vadder achtern Rätsel ducks. —
Doch nu is't rut! In god twee Stunn'n
heff ick de Lösung doch noch funn'n.
Dat freut mi bannig! Dat gifft Mot,
dat nächste geiht denn molsogod!

Einen Sonderbücherpreis im Werte von je 6 RM erhalten: Karl Meinberg-Hannover für eine „Fuga a 4 Voci"; H. Kautz-Offenbach für einen geschickt zusammengestellten „Bummel im Bachgelände" für Violine und Bratsche; Studienrat Carl Berger-Freiburg für launige Verse in schwäbischer Mundart; Lehrer Max Jentschura-Rudersdorf für seine „Erbaulichen Gedanken eines deutschen Dorfschulmeisters"; KMD Arno Laube-Borna und Lehrer Bruno Wamsler-Lauscha, die ihre Löser-Nöte ebenfalls in Verse gossen.

Und schließlich erhalten einen Sonderbücherpreis im Werte von je 4 RM drei weitere kurze Gedichte, von Amtsgerichtsrat Gustav Gland-Schlotheim, Dominik Muffeleck-Wittlich und Fritz Müller-Dresden. Schade, daß unser junger Rätselfreund Gerhard Zilcher-Rahlstedt sich in der Lösung irrte. Wir hätten seine hübsche Zeichnung gerne mit einem Sonderpreis bedacht.

Nun erwarten wir recht bald die Wünsche unserer „Preisgekrönten" und nennen nachstehend auch noch alle jene Einsender wenigstens namentlich, die die Aufgabe auch ihrerseits richtig lösten:

Helene Altel, Lehrerin i. R., Berlin — H. Anke, Leipzig —
Walter Baer, Kantor, Lommatzsch — Ella Binding, Frankfurt/Main — Prof. Georg Brieger, Jena —
Paul Döge, Borna b. Leipzig —
A. Heller, Karlsruhe — Hugo Hoffmann, Bielsko — L. Hoppe, Altenburg —
Heinrich Jacob, Domorganist, Speyer —
MD W. Langguth, Meiningen — MD Hermann Lenz, Wernigerode —
Amadeus Nestler, Leipzig —
Paul Oehme, Kantor, Leipzig — Irmgard Otto, Berlin-Friedenau —
Martha Palme, Musiklehrerin, Georgswalde, CSR. — Frieda Pamperin, Musiklehrerin, Emden i. O. — Johannes Peters, Pastor i. R., Hannover — Karl Planert, stud. paed., Dortmund — Prof. Eugen Püschel, Chemnitz —

Fritz Rehberg, Wilhelmshaven —
Vera Suter, Pianistin, St. Gallen — Kantor Walther Schiefer, Hohenstein-Ernstthal — H. Schönnamsgruber, Nördlingen — Ernst Schumacher, Emden — Paul Schwarz, Pastor, Glogau — Albert Staub, Hamburg — Wilhelm Straußler, Breslau —
Edwin Telschow, Organist, Liebenwalde — Paul Türke, Kantor, Oberlungwitz —
Alfred Umlauf, Radebeul —
Martha ter Vehn, Klavierlehrerin, Emden i. O. — Hilde Vogler, Jena —
Erika Wanderer, Studienreferendarin, Nordhausen — Prof. Theodor Wattolik, Warnsdorf, CSR.

Bayreuth-Preisrätsel.

Von Eva Borgnis, Königstein.

Aus den Buchstaben: a a a a a a a a a — b b b b b b — c c c c — d d d d d — e e e e e e e e e e e e e e e e e e e e e e e e e e e — f f f f — g g g — h h h h h h h h — i i i i i i i i i — k k — l l l l l l l l l l l l l — m m m m — n n n n n n n n n n n n — o o o o o o o o o o — p — r r r r r r r r r r r r r r r r r r r r r r r r — s s s s s s s — t t t t t t t t t t — u u u u — ü — v — y sind 21 Wörter von folgender Bedeutung zu bilden:

1. Bayreuther Dirigent . . . . . — — . . .
2. Vorname eines gewesenen Bayreuther Dirigenten . — — . . .
3. Bayreuther Sänger (Tenor) . . — — . .
4. Berühmte Bayreuther Sängerin † . — — . . . .
5. Oper von R. Wagner . — — .
6. Vorname einer berühmten Bayreuther Isolde † . . — —
7. Figur aus „Lohengrin“ . . . . . — — . .
8. Berühmter Bayreuther Bariton † . . . . . — — — . . . . .
9. Figur aus „Parsifal“ . — — . . . . .
10. Oper von R. Wagner . . — — . . . .
11. Name einer Walküre . . . — — . . .
12. Berühmter Bayreuther Dirigent † . . — — . . .
13. Berühmter Bayreuther Baß . — — . . .
14. Figuren aus „Parsifal“ . . . . . — — . . .
15. Figur aus „Rheingold“ . . — —
16. Figur aus dem „Ring“ . — — . . . . .
17. Bayreuther Sängerin (Sopran) . — — . . .
18. Figur aus „Rienzi“ — — . . . .
19. Festspielort . . — — . . . .
20. Figur aus dem „Holländer“ . . — — . . . . . .
21. Ein Meistersinger . . — — . . .

Sind die Wörter gefunden und stimmen sie mit den danebenstehenden Punkten und Strichen überein, so ergeben die durch Striche bezeichneten Buchstaben aneinander gereiht, einen Ausspruch Richard Wagners über sein Festspielhaus.

Die Lösung dieses Rätsels ist bis zum 10. Juni 1936 an Gustav Bosse Verlag in Regensburg zu senden. Für die richtige Lösung der Aufgabe sind sieben Buchpreise aus dem Verlag von Gustav Bosse (nach freier Auswahl der jeweiligen Preisträger) ausgesetzt, über deren Verteilung das Los entscheidet und zwar:

ein 1. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—,
ein 2. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—,
ein 3. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—,
vier Trostpreise: je ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 2.—,

Für richtige Lösungen, die in eine besonders gelungene Form eingekleidet sind, behalten wir uns eine gesonderte Prämiierung (gegebenenfalls auch Veröffentlichung) vor. Z.

Zu unserem Faschings-Preisrätsel (Seite 206 des Februarheftes): In die Aufgabe unseres Faschingsrätsels hat sich ein kleiner, unbeabsichtigter Fehler eingeschlichen! Der Anfang der Bratschenstimme muß heißen:



NEUE BÜCHER UND MUSIKALIEN

NEUERSCHEINUNGEN

Karl Friedrich Abel: Kleines Konzert Es-dur f. Cembalo oder Klavier, 2 Violinen und Violoncello. Eingerichtet und herausgegeben von H. Höckner. Edition Peters, Leipzig.

Peter Benoit: Verhandelingen van Het Muziekcongres. 126 S. Vlaamische Muziekcongressen, Antwerpen.

Georg Böttcher: Das Oratorium der Arbeit. Klavierauszug Mk. 6.—. Kistner & Siegel, Leipzig.

Emmi Goedel: Kinder singt mit! 77 S. brosch. Mk. 2.50, geb. Mk. 4.—. B. Schotts Söhne, Mainz.

R. Hähni-R. Schoch: Das Jahr des Kindes. 100 gesammelte neue Lieder von Schweizer Komponisten. 85 S. Hug & Co., Zürich.

Johann Adolf Hasse: Sonate Es-dur f. Cembalo. Mk. 1.—. Verlag für musik. Kultur und Wissenschaft, Wolfenbüttel.

Knud Jeppesen: Kontrapunkt. Lehrbuch der klassischen Vokalpolyphonie. 244 S., brosch. Mk. 8.—. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

A. Kendel: Wohl eins, zwei, drei. 23 schwäbische Volkstänze für Klavier. Mk. 1.20. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Alfred Knebel: Spielmusik für Laienorchester. Partitur, zugleich Klavierstimme Mk. 2.—; jede Stimme Mk. —.30. Hug & Co., Leipzig.

Joachim Kötschau: Serenade für Orchester. Werk 21. W. Zimmermann, Leipzig.

Fritz Koschinsky: Das Lied der Arbeit. op. 22. Klavierauszug Mk. 2.—, Chorstimmen je Mk. —.20. Kistner & Siegel, Leipzig.

Ferdinand Küchler: Goethes Musikverständnis. 40 S. Gebr. Hug & Co., Leipzig.

Erwin Lendvai: Trifidula. 16 polyphone Studien für 3 Geigen in progressiver Folge. 5 Hefte je Mk. 1.—. Hug & Co., Leipzig.

Liederbuch für Frauenchor. Herausgegeben vom deutschen Sängerbund. 329 S. Paul Zschocher, Leipzig.

Joseph Müller-Blattau: Hohe Schule der Musik. Handbuch der gesamten Musikpraxis. Lieferung 1—3. Akademische Verlagsges. Athenaion, Potsdam.

Fritz Rögely: Bilder vom Osning. op. 9. Mk. 3.—. Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

C. Rorich: Tagebuchblätter aus launigen und ernsten Stunden f. Klavier. op. 89. Edition Cranz, Leipzig.

Alec Rowley: Zwölf leichte Stücke f. Violine und Klavier. op. 45. Edition Peters, Leipzig.

Philipp Spitta: Johann Sebastian Bach. Gekürzte Volksausgabe mit Anmerkungen und Zusätzen von W. Schmieder. 388 S. Mk. 6.—. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Leo Sowerby: Suite for Organ. Oxford University Preß, London.

Bruno Stürmer: Requiem f. gem. Chor, vier Solostimmen, Orchester und Orgel. Werk 88. Tonger, Köln.

Antonio Vivaldi: Zwei kleine Sinfonien für Streichorchester. Zum prakt. Gebrauch eingerichtet und mit einer Cembalostimme versehen von Ludwig Landshoff. C. F. Peters, Leipzig.

Antonio Vivaldi: Concerto G-dur f. Violine und Klavier. Herausg. von Ferd. Küchler & Kurt Herrmann. Gebrüder Hug & Co., Leipzig.

Vaughan Williams: Symphony in F-Minor. 118 S. Oxford University Preß, London.

BESPRECHUNGEN

Bücher:

LUDWIG SCHEMANN: Hans von Bülow im Lichte der Wahrheit. Gustav Bosse Verlag, Regensburg. (Von deutscher Musik Bd. 46.) 1935. Kl. 8°. 97 Seiten, mit einem Bilde. Geheftet —.90 RM, Ballonleinen 1.80 RM.

Am 1. Juni 1878 richtet der Intendant des Königl. Theaters in Hannover, Bronsart von Schellendorf, an die vorgesetzte Dienststelle eine Eingabe, zur Begründung des Antrags auf dauernde Bindung Bülows an das von ihm geleitete Haus. Der zu sachlicher Haltung verpflichtete Freund liefert in ihr — vergleiche „75 Jahre Opernhaus Hannover." Hannover 1927. Seite 73 — eine Charakterzeichnung, die das Bild Bülows, des Menschen und des Künstlers, ausnehmend klar hinstellt.

Die Art eines Muſikers wird beſtimmt durch ſein Menſchliches und durch ſein Künſtleriſches; für die Zukunft bezeugt wird das eine durch Handlungen, Berichte, Briefe u. ä., das andere durch das Gedächtnis der Hörer, durch Programme und hinterlaſſene Kunſtwerke. Zweifellos hat das hochromantiſche Schrifttum in der Bewertung des Lebens, nicht der Kunſt, ſeinen Schwerpunkt gehabt. Der Glaube, zur Kenntnis der vollen Erſcheinung eines Menſchen, des g a n z e n Bülow gehörten die von ihm geſchaffenen Kunſtwerke, iſt in uns unerſchütterlich.

Es iſt als Glücksfall zu begrüßen, daß das Unternehmen einer Rechtfertigung Bülows von einem Schriftſteller kommt, der den „in Lob und Tadel" viel genannten Mann wenigſtens noch als n a ch ſchaffenden Muſiker, alſo mit einem weſentlichen Teile ſeines Künſtlertums gekannt hat. Denn der letzte Wahrheitsgehalt ſpricht ſich in der Kunſtleiſtung vielleicht noch deutlicher aus als im Briefe. Und darüber hinaus iſt Ludwig S ch e m a n n lebender Zeuge einer ſehr lebendigen Zeit, deren Kämpfe er mit heißem Herzen gewiß, doch auch mit kühlem Urteil geſehen hat. Liebe und Unabhängigkeit haben ihn in die Stelle des rechtſchaffenen Anwalts für die Sache eines Verkannten berufen.

Unabhängigkeit und Liebe geben ihm das Recht, Bülows Haltung zu erklären: das äußere Recht, das aus der Beobachtung der Vorgänge folgt; das innere, das ſich in der Wahlverwandtſchaft des Schreibenden mit dem Beſchriebenen begründet. Wir ſehen in der Themenſtellung an ſich ein großes Verdienſt der ſchönen Abhandlung.

Unſer Bild jener Zeit iſt deshalb ſo ungenügend, weil nicht das Mit- und Durcheinander ihrer Ströme der Schilderung für wert gehalten wird, ſondern nur der einzelne Künſtler: wer über Liſzt oder Wagner ſchreibt, ſchaut Brahms nicht an; und in der Brahmsbiographie werden wir nicht mehr von Bruckner hören, als die Abwehr ſeiner Erſcheinung. Neben dieſen einzeln angeſtrahlten Gipfeln ſteht Bülow — oder vielmehr zwiſchen ihnen — nun endlich auch in dem Lichte, das ihm zukommt: im Lichte der Wahrheit. Wenn irgendeiner, ſo wurde e r „mitbewegt", wenn irgendeiner, gehörte er „zum G a n z e n".

Mit Recht erkennt der Verfaſſer den Schlüſſel zu allen Geheimniſſen, die Bülows Geſtalt umwittern, in der Begründung des Abfalls von den Neudeutſchen, des Übertritts zu Brahms (und zu dem neu verſtandenen Beethoven). Zu dieſem Wechſel der Geſinnung, mit dem er nicht allein daſtand, zwangen ihn Charakter und Schickſal; und zum Charakter, als dem doch letztlich entſcheidenden Teile, gehört, worauf gelegentlich hingedeutet wird, die ureigene und beſondere Form der muſikaliſchen Veranlagung.

Nachdem grundlegend Weſen und Wirken des Künſtlers geſchildert ſind, wird in vier ausgereiften Kapiteln, dem Kernſtück der Ahhandlung, ſein Verhältnis zu Beethoven, zu Wagner, zu Liſzt und zu Brahms dargeſtellt. Gründlichkeit und gerecht abwägende Art der Betrachtung kommt mit dem idealiſtiſchen Schwunge des Vortrags und der Geſinnung glücklich überein, den wir aus andern Arbeiten des Verfaſſers — den Schriften um Gobineau und Lagarde, den Erinnerungen an Wagner, der Lebensbeſchreibung Cherubinis — kennen und als leidenſchaftliches Bekenntnis zum deutſchen Weſen ſchätzen. Prof. Dr. Th. W. Werner.

HANS POLACK: Richard Wetz. Sein Werk und die geiſtigen Grundlagen ſeines Schaffens. Leipzig 1935, Verlag Kiſtner & Siegel. 8°, 125 S. und 48 S. Notenbeiſpiele.

Wenn man bedenkt, wie wenig ſeit dem Januar 1935, dem Sterbemonat Richard Wetz', die Zahl der Aufführungen ſeiner Werke ſich gehoben hat, wäre man verſucht zu glauben, daß der Meiſter noch unter den Lebenden wandle; vorausgeſetzt, daß jenes bitter ſatiriſche Wort Recht hat: um berühmt zu ſein, müſſe man zunächſt und zumindeſt geſtorben ſein. Da jeder Anhalt dafür fehlt, daß irgendeine Verſchwörung die Verbreitung Wetzſcher Muſik zu hintertreiben verſucht, kann der Grund zu ſolcher Geheimhaltung bedeutenden deutſchen Kulturgutes nur in einer ganz außergewöhnlichen Gleichgültigkeit geſucht werden. Denn daß die Kunſt Wetzens bedeutend ſei, hat noch kein ehrlicher Mann beſtritten, dem die Natur muſikempfängliches Ohr und Herz verlieh. Auch in das Bewußtſein prominenter Dirigenten iſt die Anerkennug Wetzſchen Könnens vorgedrungen; einer von ihnen, ein in ſeinem Fache überaus tüchtiger Mann nebenbei, hatte monatelang die „Requiem"-Partitur in ſeinem Hauſe und konnte ohne Studium des Werkes die Anſicht vertreten, daß es „eine ganz hervorragende Arbeit" ſei; daß er ſie nicht aufführte, hing eben nur damit zuſammen, daß er ſie nicht kannte. So gäbe es manches darüber zu berichten, warum und wieſo Muſik von Wetz ſich in den Programmen ſo rar macht. Selbſt im Rundfunk, deſſen Aktivität auch im Falle Wetz Anerkennung verdient, war die „Dritte Symphonie" bisher noch nicht zu hören; von Berlin wurde ſie vor einem Jahr abgelehnt, weil ſie ſieben Minuten zu lang ſei . . . So iſt heute die Situation um Richard Wetz.

Zu ihrer Änderung beizutragen hat ſich Hans Polack offenbar vorgenommen, als er ſeine Monographie über Wetz ſchrieb. Sie iſt bereits 1933/34 ausgearbeitet, und zwar im muſikwiſſenſchaftlichen Seminar der Univerſität Marburg; es handelt ſich alſo um eine Anfängerarbeit, was manchen techniſchen wie pſychologiſchen Zug in dieſer Studie verſtehen (gelegentlich auch entſchuldigen) läßt. Vor der Drucklegung noch iſt Wetz, deſſen Kom-

positionsschüler Polack vier Jahre hindurch war, gestorben.

Die Schwierigkeit — oder das Problem — der Abfassung einer Wetz-Monographie ist eine doppelte: wohl gibt es schon ein Schrifttum über Wetz (die ZFM hat ja auch ihren Anteil daran), aber es umfaßt durchweg nur gelegentliche Studien; Polack ist also der erste, der systematisch den Stoff aufzufurchen hatte. Zum anderen war Wetz charakterlich wie künstlerisch der Einsamkeit in einem Maße zugetan, wie mir das kaum von irgendeinem anderen bedeutenden Komponisten neuerer Zeit bekannt geworden ist. (Um nicht mißverstanden zu werden: Wetz hatte wohl menschlichen Umgang, er war kein ichsüchtiger Grübler und Spintisierer, und wenn er mit Leuten, die er gern hatte, zusammen war, waren seine Fröhlichkeit und Ausgelassenheit unerschöpflich, — aber die Einsamkeit war das tiefste und tragende Element seines Wesens.) So war er beim Schaffen, für das ihm völlige Klausur begehrenswert und unerläßlich galt, voll innerster Seligkeit und Ausgeglichenheit, die ihn jeglicher Problematik enthob. Von dem Tasten und den Unbeholfenheiten der Jugend abgesehen gab es für Wetz' Werk nie das, was man „Auseinandersetzung" zu nennen pflegt, beschäftigte sie sich nun mit dem Zeitgeist, der Vergangenheit, großen Beispielen, Absichten der Wirkung und dergleichen mehr. Es ist auch, wie in jedes andern Meisters Werk, in Wetz' Musik von dieser oder jener Seite (formal, melodisch, klanglich) etwas eingeströmt, aber dieser Stoffwechsel vollzieht sich mit einer Mühelosigkeit und Selbstverständlichkeit, die seinem Temperament eine sehr eigenartige Färbung gibt. Doch ist es überaus schwierig, über einen Künstler und eine Kunst dieser Art zu schreiben, wenn man nicht nur äußere Merkmale aufzählen, sondern das Urphänomen darstellen will. Am leichtesten öffnet sich noch der Zugang von der „Zeit" her, obwohl Wetz mit ihr im Grunde sehr wenig zu tun hatte. Selbst wo er polemisch wurde (und er konnte sehr kräftig die Mißstände kulturellen und künstlerischen „Betriebes" schildern), vollzog sich das in einer unteren Schicht seines Wesens; in seiner Musik wird man vergeblich, anders als bei Pfitzner etwa, nach irgendwelchen Momenten suchen, die erlaubten, Wetz auszuspielen gegen das Ur-Wetzische. Wetzens Werk, sofern es seiner Reifezeit entstammt, ist geschlossen wie eine Frucht. Um einen derartigen Musikorganismus mit der Darstellung durch das Wort abtasten und dem Leser in völliger Dichte fühlbar zu machen, bedürfte es einer Einlebung und Konzentrierung, wie sie auf anderem Gebiet etwa einem Rilke in seinem „Rodin" möglich wurde. In diesem anspruchsvollsten Sinne kann Polacks Arbeit nicht als d a s Wetz-Buch hingenommen werden.

Doch mit dieser Feststellung sei keine Ablehnung verbunden; und vor allem seien die immerhin beträchtlichen Verdienste des Verfassers nicht geschmälert. Er gibt einen klaren Überblick über das, was Wetz in seinem fast sechzigjährigen Leben geschaffen hat. Als abgeschlossen jedoch (wie Polack meint) kann er nicht gelten, da das unvollendete Goethe-Oratorium nicht berücksichtigt wurde, das selbst als Torso (Klavierskizzen sorgfältigster Ausarbeitung) zu dem Urteil berechtigt, daß Wetz darin ein dem „Requiem" Ebenbürtiges gestaltete. Wenn von den Partituren op. 8, 11, 12 eine Äußerung des Komponisten zitiert wird, die diese Stücke als „ungültig" erklärt, so kann dies nur bedingt befolgt werden; der Meister des „Tristan" dachte ja auch vom „Rienzi" nicht mehr allzu hoch, wer wollte darum aber den letzteren missen? Der Komponist hat da ausschließendere Rechte als die Empfangenden, denen selbst aus den Werken des Übergangs vieles entgegenblüht. — Auch über die Bevorzugung der „Zweiten Symphonie" vor der „Dritten" wird man im allgemeinen anders denken als Polack, der auch an anderen Stellen ähnliche Subjektivismen nicht unterdrückt. — Neben den philologischen Untersuchungen liegt der Hauptwert des Polackschen Buches, der ihm auch durch etwaiges späteres Schrifttum über Wetz nicht entzogen werden kann, in dem reichen Material, das er aus unmittelbaren Äußerungen seines Meisters herübernehmen konnte. Es ist vieles darunter, dem man den Wetzschen Stimmklang und seine Kunstintensität ohne weiteres anmerkt; anderes wurde wohl mehr dem Sinne nach festgehalten und hat wenigstens die Authentizität der Gedankenüberlieferung. — Polack schließt sich in seinem Endergebnis einer von anderer Seite schon vorgebrachten Ansicht an, daß Wetz' historische Bedeutung in der schöpferischen Vereinigung der Gegensätze Brahms und Bruckner liege. Mag etwas richtiges daran sein, so liegt in dieser für Musikhistoriker gegebenen Markierung des Wetzschen Standpunktes eine große Gefahr: wer nämlich die Wetzsche Musik nicht kennt (und deren sind nur allzu viele) könnte versucht sein zu glauben, daß es sich hier um einen weiteren Epigonen der Brahms-Bruckner-Schule handelt; denn es ist ja kein Mangel an Werken, die sich auf diese b e i d e n Meister zurückbeziehen, ohne darum eine „historische" Bedeutung zu haben, geschweige denn einem Vergleich mit Wetz gewachsen zu sein. Außerdem ist es verfrüht, von Historie da zu reden, wo eine Gegenwart noch nicht bereitet wurde.

Es bleibt zu wünschen, daß Polacks Versuch der Verbreitung der Wetzschen Musik förderlich sei. Ich habe allerdings meine Zweifel daran, daß Menschen, die schon keine Zeit aufbringen, Partituren zu lesen, sich bewegen lassen, ein Buch über eben diese Partituren zur Kenntnis zu nehmen. Sollte ich mich (hoffentlich) in dieser Skepsis täu-

schen, dann werden sicherlich die durch Polacks Schilderungen erwärmten Leser eifrig nach Wetz verlangen. Und ist es erst so weit, dann steht es um die Aufführungen auch besser.

Dr. Walter Hapke.

ROBERT HAAS: Wolfgang Amadeus Mozart. In der Reihe: „Die großen Meister der Musik." Akademische Verlags-Gesellschaft Athenaion m. b. H., Potsdam.

Um gleich die besondere Stärke der vorliegenden Erscheinung aufzuzeigen, muß man betonen, daß das neue Mozart-Buch Jahn-Aberts zweibändige Biographie, deren Herausgabe nun auch bereits über zehn Jahre zurückliegt, auf den heutigen Stand der Forschung ergänzt und, wo notwendig, berichtigt. Robert Haas müßte nicht der ausgezeichnete Kenner des Stoffes, er müßte nicht der Vorstand der Musikabteilung der Wiener Nationalbibliothek, sowie der Betreuer und Mehrer des Meisterarchivs daselbst (Sammlung von Photoaufnahmen sämtlicher Meisterhandschriften) sein, um hier nicht eine ergiebige Nachlese halten zu können. Vorangegangene Studien um Johann Ernst Eberlin, den Salzburger Hofkapellmeister und eigenartigen Komponisten, ließen den Autor weitgehende Einflüsse auf den Knaben Mozart entdecken. Die Sattelfestigkeit des Forschers auf dem Gebiete der Wiener Opern- und Singspielgeschichte setzte ihn in die Lage, dem Stoffe neue Seiten abzugewinnen. Dies und anderes mehr trug dazu bei, daß aus dem neuen Mozart-Buch eine Art von Revisionsbericht in Form einer Biographie entstand. Diesen Eindruck gewinnt man auch bei der Durchsicht der zahlreichen Illustrationen und Notenbeispiele. Hier herrscht offensichtlich das Bestreben, dem geläufigen Material möglichst viel unbekannte Bilder, Skizzen, Entwürfe, Bearbeitungen, seltene Druckausgaben beizumischen. Daß dieses, dem Mozartkenner und -forscher hochwillkommene Verfahren auch einer nachteiligen Kehrseite nicht enträt, läßt sich wohl nicht vermeiden. Charakteristisches, soweit es bekannt ist, kommt gegenüber dem Neuen leicht zu kurz. Eingehende Darstellungen der geistigen Grundlagen, der musikgeschichtlichen Bedingtheiten, stilkritische Einzelbetrachtungen über gewisse Streitfragen lassen für eine anschauliche Schilderung des Lebensablaufs und der menschlichen Persönlichkeit Mozarts nur knappen Raum übrig, so daß in der Gedrängtheit des Dargebotenen der gewünschte Gefühlsanteil untergeht. So wendet sich Haas' verdienstvolle Arbeit in erster Linie an den musikalischen Fachmann, dem es erstaunlich viel Neues zu bieten hat. Ein sorgfältig ausgearbeitetes Register erleichtert ein schnelles Nachschlagen von Einzelheiten ungemein. Auch die Literaturangaben erweisen sich als sehr förderlich. Wer sich eingehend mit Mozart befassen will, wird an diesem Werke nicht achtlos vorbeigehen dürfen.

Dr. Roland Tenschert.

WILHELM DUPONT: Geschichte der musikalischen Temperatur. Bärenreiter-Verlag, Kassel 1935. 138 Seiten.

Eine vortreffliche Zusammenfassung (Doktorarbeit welcher Universität?) der geschichtlichen und physikalischen Entwicklung von pythagoreischer und reiner Stimmung, sowie mitteltoniger und gleichschwebender Temperatur. Was der Verfasser über die blutleere Spekulation der Viertelton- und Sechstelton-Theoretiker sagt, kann nur unterstrichen werden. Wo von der Tonartencharakteristik geredet wird, hätte H. Stephanis' einleuchtende Erklärung als subjektives Notationsproblem in dessen gleichnamigem Buch Erörterung verdient. Übrigens erschien soeben eine fesselnde Untersuchung von Grützmacher und Lottermoser (Physikalische Zeitschrift 1935, XXVI, 903—912) „Über die Stimmung von Flügeln", worin durch Messungen der Physikalisch-technischen Reichsanstalt nachgewiesen wird, wie überraschend weit die beste Praxis sich von tatsächlicher Wohltemperiertheit entfernt. Duponts Buch leistet für die Vororientierung in diesen Problemen die besten Dienste.

Prof. Dr. H. J. Moser.

OTTO SCHUMANN: Mayers Opernbuch. Bibliographisches Institut, Leipzig 1935. 544 Seiten.

Entgegen den üblichen Einführungsbüchern von Storck, Wichmann, Scholtze, Eisenmann, die sich zur Hauptsache auf Erzählung der Handlung beschränken, richtet Schumann sein Augenmerk vor allem auch auf die Musik. Die Arbeit ist vortrefflich, plastisch, temperamentvoll geraten und liefert zugleich eine fesselnde „Geschichte der heut noch lebendigen Oper." Dabei wird mit manchem überständigen Zopf aufgeräumt und mit Nachdruck Entscheidung gefällt z. B. für Pfitzner und gegen den späten R. Strauß. Natürlich sieht sich manches der Auswahl nach von Berlin her anders an als von München. Wir vermissen demgemäß z. B. Händels „Julius Caesar", Aubers „Fra Diavolo", A. Thomas' „Mignon" (leider noch üblich!), Puccini's „Turandot", H. Götz's „Gezähmte Widerspenstige", Waltershausens „Oberst Chabert" und könnten dafür auf Donizetti's „Lucia", Adams „Wenn ich der König wär", auf Korngold und Křenek verzichten — doch ist es natürlich schwer, den Spielplan eindeutig zu begrenzen. Was Schumann gibt, ist ausgezeichnet.

Prof. Dr. H. J. Moser.

PETER LERTES: Elektrische Musik. Eine gemeinverständliche Darstellung ihrer Grundlagen, des heutigen Standes der Technik und ihrer Zukunftsmöglichkeiten. Mit 169 Abbildungen. Dresden u. Leipzig 1933, Th. Steinkopff Verlag. 207 S.

Eine gründliche und dabei gemeinverständliche Darstellung der Probleme und Methoden der elektrischen Musikerzeugung durch einen hervorragenden Fachmann und selbst produktiven Erfinder, wie Peter Lertes es ist, erfüllt in dieser Zeit

des Umbruchs ein ſicherlich brennendes Bedürfnis. Es handelt ſich hier um die radio-elektriſchen Muſikinſtrumente, deren eine große Anzahl im Laufe des letzten Jahrzehnts entſtanden iſt; dieſe werden, wenn ihre Entwicklung in demſelben Tempo fortſchreitet, ſchon binnen kurzem geeignet und berufen ſein, neben unſere überkommenen mechaniſchen Inſtrumente als neuartige, gleichwertige und in vieler Hinſicht ſogar überlegene Mittel des Muſizierens zu treten. Auf dieſes Muſizieren iſt das Gewicht zu legen: im Gegenſatz zu Rundfunk und Grammophon, die mit ihren Vermittelungs- und Kopierverfahren eine einmalige muſikaliſche Leiſtung ins Ungemeſſene zu verbreiten und zu erhalten imſtande ſind und dadurch eine ſo gewaltige Gefahr für das aktive Muſizieren heraufgebracht haben. Mit Recht wendet ſich Lertes in ſeinem Vorwort gegen das heute noch verbreitete Vorurteil, das die Bemühungen um elektriſche Muſikinſtrumente in eine Linie ſtellt mit dieſen Mitteln der Muſikvervielfältigung und -Konſervierung und alſo eine neue Gefahr für die Muſikübung und die Lebensmöglichkeiten des Muſikers davon fürchtet. Mit Recht verſpricht ſich Lertes im Gegenteil von dieſen Erfindungen in unſerer nach Neuem lüſternen Zeit einen neuen Antrieb für das ſelbſtändige Muſizieren, der ein Gegengewicht ſchaffen könnte gegen die Gefährdung unſerer Muſikübung durch Rundfunk und Grammophon.

Über den Titel hinaus bietet das Buch in ſeinem 1. Viertel einen kurzen Leitfaden durch die phyſikaliſche Akuſtik, der jedermann als ſolcher empfohlen werden darf: er iſt beſſer und moderner als irgendein für den Muſiker in Betracht kommendes Lehrbuch auf dieſem Gebiete. Am ausführlichſten wird hier das ſchwierige Problem der Klangfarbe und der Sprachlaute behandelt. Im übrigen werden nach dieſer Einführung die Errungenſchaften und Möglichkeiten der Elektroakuſtik ſehr genau, ſowohl ſyſtematiſch als auch hiſtoriſch, dargelegt und zugleich ſehr reichlich in Bildern veranſchaulicht. Beſondere Aufmerkſamkeit wird auch hier der Herſtellung der Klangfarben gewidmet, worin tatſächlich die unvergleichliche Stärke und die kühnſten Möglichkeiten der elektriſchen Klangerzeugung liegen. Ausführliche Behandlung erfahren die Konſtruktionen von Jörg Mager, P. Givelet, Langer-Halmágyi, Theremin, Trautwein, E. Spielman (nicht Spielmann!), Nernſt, Vierling und beſonders das von Lertes ſelbſt gemeinſam mit B. Helberger geſchaffene „Hellertion“. Unerwähnt bleiben — vielleicht mit Abſicht — die Verſuche von Harald Henning in Wien („ſprechende Geige“) und von Georg Anſchütz und Köhler in Hamburg („Klangharfe“). (Letztere beruht im weſentlichen auf dem Magerſchen Prinzip, wobei jedoch ein einziges Manual beliebig vielſtimmiges Spiel ermöglicht.) — Der wiſſenſchaftliche Wert des Buches wird erhöht durch ein ausführliches Literaturverzeichnis, insbeſondere die genaue chronologiſche Reihe der 258 ſeit 1885 (bis Anfang 1933) vorliegenden einſchlägigen Patente, nicht zuletzt auch durch ein ſorgfältiges Namen- und Sachregiſter. Zu der Schriftenliſte wäre allenfalls die 1924 erſchienene Broſchüre von Jörg Mager: „Eine neue Epoche der Muſik durch Radio“ zu ergänzen.

Dr. Albert Wellek, Leipzig.

Muſikalien:

für Klavier

MAX HAEFELIN: Drei Intermezzi für Klavier. 2 RM. Gebrüder Hug & Co., Zürich und Leipzig.

Gleich den früher (September-Heft 1934) an dieſer Stelle beſprochenen „Variationen über ein Wiegenlied von Johannes Brahms“ gehören dieſe drei Intermezzi — wie ſchon der Titel verrät — zur Brahms-Nachfolge in Richard Wetz’ſcher Faſſung. Man braucht die Brahms-Nachfolge nicht erſt im einzelnen — etwa mit Hinweis auf den H-dur-Mittelſatz von Nr. 1 oder den Des-dur-Mittelſatz von Nr. 3 — zu erweiſen; ſie iſt in Erfindung, Melodiebildung und -führung, Harmonik, Rhythmik und Klavierſatz unverkennbar und ſtark, ja, faſt bis zur gelegentlichen Aufgabe der Eigenperſönlichkeit ſtark (worin ja immer die Gefahr einer allzu treuen Brahms-Nachfolge liegt). Aber es ſteckt viel ſchlicht-melodiſche, warme und natürliche lyriſche Muſik von klarer und ſicherer Form, viel weiche und verſonnene Poeſie in dieſen drei Stücken, die techniſch auch dem mit dem Brahmsſtil vertrauten Liebhaber zugänglich ſind. Ja —, es iſt bei allem gelegentlichen klanglichen Ausladen vielleicht doch mehr Haus- als Konzertmuſik, und dazu eine Muſik mit mancherlei reizenden und feinſinnigen Zügen in dem aufs zarteſte und gewiſſenhafteſte „durchgezeichneten“ Detail. Brahms’ „Thuner Stimmungen und Werke“: hier iſt ein kleiner, von ihnen weiterführender und an traulich-idylliſchen oder elegiſchen Ausblicken reicher Seitenweg! Darum: Glück auf den Weg! Dr. Walter Niemann.

KURT HERRMANN: Lehrmeiſter und Schüler Joh. Seb. Bachs. Original-Kompoſitionen, erſtmalig neu veröffentlicht und bezeichnet. 2 Bände. Gebr. Hug & Co., Leipzig-Zürich 1935.

Ich muß mich beinahe ſelbſt aus meinem ausführlichen Referat über des gleichen Herausgebers „Klaviermuſik des 17. und 18. Jahrhunderts“ — Hug — noch einmal ausſchreiben, wenn ich dieſe neue Sammlung beurteilen ſoll. — Anthologien alter Klaviermuſik entſprechen heute ſchon längſt keinerlei inneren Bedürfniſſen mehr, ſondern ſind aus der Zeitmode und dem Anlehnungsbedürfnis

unserer Zeit an die alte Kunst geborene Verlegergeschäfte, die freilich ihre beste Zeit schon hinter sich haben. Um so kritischer muß jede neue Anthologie auf ihre innere Notwendigkeit hin betrachtet werden. Zweck und Ziel dieser neuen Herrmannschen Sammlung verrät das knappe Vorwort: Joh. Seb. Bachs Ahnen, Vorläufer und Lehrmeister in Deutschland, Italien, Frankreich (1. Bd.), seine Söhne und sein persönlicher Schülerkreis (2. Bd.). Im ersten Band also die Meister des deutschen Barock Froberger, Reinken, Buxtehude, Joh. Kaspar Ferd. Fischer, Pachelbel, Kuhnau, der Meister des italienischen Barock Frescobaldi und eine Auswahl aus den älteren französischen „galanten" Clavecinisten von Nivers bis Clérambault. Im zweiten Band Joh. Seb. Bachs Söhne Friedemann, Phil. Emanuel, Joh. Christoph, und sein persönlicher Schülerkreis (Krebs, Nichelmann, Agricola, Goldberg, Müthel, Kirnberger).

Das Ganze ist abermals nicht mehr als eine vortrefflich befingerte Urtext-Ausgabe. Wobei allerdings schon in Frobergers e-moll-Toccata sich im Figurativen des Grave Divergenzen mit dem wissenschaftlich fundierten Urtext in den „Denkmälern der Tonkunst in Österreich" (10/2, Nr. 13) ergeben, von der Weglassung sämtlicher „Manieren" (Triller, Mordenten usw.) ganz zu geschweigen. Die dynamische Ausarbeitung der einzelnen Stücke beschränkt sich auf eine einförmige Flächendynamik großer Teile, wobei man noch dazu manchmal — etwa in Kuhnaus erster Sonate, Böhms Gigue, Frescobaldis Canzona und Nivers' Prélude et Fuge — sogar zu Anfang der Stücke selbst erraten muß, ob sie nun p, mf, oder f beginnen. Das „dynamische Rezept" ist schnell ersichtlich und sehr einfach: den Gigues, Toccatas, Ouvertures schreibt man ein f, den Allemandes, Courantes, Bourrées ein mf, den Menuetten ein mf oder f, den Sarabandes ein p oder mf an den Anfang; mag nun jeder sehen, wie lange er damit auskommt! Es fehlt jede, gelegentlich notwendige akkordisch-harmonische „Füllung" in den alten, meist nur zweistimmig notierten Skizzen der alten Vorlagen, es fehlen so gut wie alle, aus der alten Affektenlehre sich ergebenden, dem Kenner alter Musik selbstverständlichen Echowirkungen (vgl. besonders Nichelmann, le Roux), die erst Farbe und Leben in viele dieser alten Stücke bringen, es fehlt endlich eine streng systematische Durchführung der Quellenangaben und Angaben der Neudrucke. Übrigens: mit einer „zum größten Teil aus Erstdrucken und Manuskripten zusammengestellten Auswahl" scheint es nicht gar so arg bestellt zu sein. Vieles im ersten Band ist schon längst in Neudrucken da: Froberger in den „Denkmälern der Tonkunst in Österreich", Reinken und Böhm in den Publikationen des Vereins für nordniederländische Musikgeschichte (Rijmsdijck), bzw. in der Sammlung „Aus historischen Klavierkonzerten" von Rich. Buchmayer, Frescobaldis „Fiori musicali di toccate" in Guilmants und Bonnets Neudrucken, Couperins „Pièces de Clavecin" in den „Denkmälern deutscher Tonkunst" (Chrysander) usw. Hermann Kretzschmar fand für solche, in ihrer Art gewiß verdienstvolle Arbeiter „aus zweiter Hand" im Weinberg der Musikwissenschaft ein gutmütig-sarkastisches Wort: „Salonhistoriker". Dagegen bringt der zweite Band einige Erstdrucke von Einzelstücken der Söhne Joh. Seb. Bachs, sowie einiger nord- und mitteldeutscher Kleinmeister aus seinem Schülerkreise. Für die Klaviersonaten des „Bückeburger" Johann Christoph Bach wird man noch die Publikationen des Bückeburger Forschungsinstituts (Schünemann), für Müthel Haeffner und Willy Kahl, für Kirnberger H. Wehrle (Aus alten Zeiten) und Bellardi (Klaviermeister des Rokoko) dazuhalten.

In Summa das gleiche Endresultat wie bei der „Klaviermusik des 17. und 18. Jahrhunderts": „eine überaus sorgfältige und dankenswerte Urtext-Ausgabe alter Meister des Klaviers". Für den praktischen Gebrauch aber ist im Fingersatz alles, in der — auch nur andeutungsweisen — Phrasierung und Erläuterung der heute vielfach ungebräuchlichen, komplizierten und oft vieldeutigen alten „Manieren" (Verzierungen) nichts, in der Durcharbeitung der Dynamik nicht Zureichendes geschehen. Dr. Walter Niemann.

für Violine

PAUL MICHE: op. 21, Dorfstimmung. Hug & Co, Leipzig-Zürich ist anspruchslose gefällige Musik, die das Anfängerprogramm bereichert.

Herma Studeny.

W. WACHSMUTH: Elegie für Violine und Klavier (oder Orgel). Collection Litolff.

Ein edles getragenes Stück auf der G-Saite, das sich gut für kirchliche Zwecke eignet.

Herma Studeny.

S. E. BORTKIEWICZ: op. 48 Nr. 2. Im $^{3}/_{4}$-Takt für Violine und Klavier. Collection Litolff ist ein gefälliges Zugabestückchen für anspruchslose Hörer, paßt vielleicht mehr ins Café als in den Konzertsaal. Herma Studeny.

THEODOR BLUMER: op. 74. Silhuetten für Streichorchester. Verlag Wilhelm Zimmermann, Leipzig eignet sich für Schülerorchester; die Themen sind gefällig ohne Tiefe. Herma Studeny.

KURT MÜLLER: Zwei Sonatinen für zwei Geigen. Hug & Co., Leipzig.

Das Gegenteil von diesem unbelasteten und spielerischen Musizieren zeigen die zwei Sonatinen von Kurt Müller. Sie erfüllen nicht ganz den Zweck, zwei duettierende Geiger zu erfreuen; denn für den Berufsmusiker sind sie zu wenig inhaltsreich, für den Liebhaber jedoch in ihrer gequälten Technik zu anspruchsvoll.

Herma Studeny.

PAUL HÖFFER: Abendmusik für Streichinstrumente in verschiedenen Besetzungen. Collection Litolff.

Das gleiche muß über die Abendmusik von Paul Höffer gesagt werden. Der erste Teil, ruhig fließend, ist noch melodisch ansprechend; in den anderen Sätzen aber gefällt er sich in so eckigen Herbheiten, daß junge Spieler daran erschrecken, die alten aber abgestoßen werden müssen. Teil 3, altdeutsches Lied zeigt dagegen wieder ein glattes freundliches Aussehen trotz reicher Satztechnik.

Herma Studeny.

WALTER COURVOISIER: Langsamer Satz für Streichquartett. Ries & Erler, Berlin ist echte Musik, der man von Herzen zustimmen kann, ein schlichtes gehaltvolles Thema mit modulatorisch und rhythmisch reichen Abwandlungen.

Herma Studeny.

für Chor

HANS PFITZNER: „Der Weckruf." Für großes Orchester und Männerchor. Verlag C. F. Peters, Leipzig.

Das im Liederzyklus op. 40 enthaltene Eichendorff-Lied „Der Weckruf" hat Hans Pfitzner selbst zu einem hymnischen Chorgesang umgestaltet. Die von ihm besorgte Instrumentation des — an dieser Stelle schon besprochenen — Klavierliedes verwendet die Mittel des großen Orchesterapparates mit höchstkonzentrierter Durchsichtigkeit, die dem vielfach einstimmig geführten Chorsatz (Männerchor, dem sich am Schluß, ad libitum nur, Frauenstimmen zugesellen) entsprechen, sodaß man in der Tat den gleichen, bezwingenden Eindruck erhält wie bei dem Original, das wort- und sinngetreu beibehalten ist, sodaß erfreulicherweise auch die orchesterbegleitete Solowiedergabe möglich ist. Außer dem „Oluf", den "Heinzelmännchen", den „Zwei deutschen Gesängen" und der „Lethe" hat Pfitzner keine Orchestergesänge geschrieben. Umsomehr begrüßen und danken wir, daß zu den bisher von ihm orchestrierten sechs Klavierliedern ein neues gekommen ist, ein Eichendorff, der in den beiden letzten Liedzyklen (op. 40 und 41) seinen besonderen Platz hat. Dr. Erich Valentin.

OTHMAR SCHOECK: Kantate nach Gedichten von Eichendorff. Op. 49. Für kleinen Chor von Männerstimmen, Baritonsolo, drei Posaunen, Tuba, Klavier und Schlagzeug (oder Klavier und Schlagzeug allein). Klavierpartitur 5 Mk.; Chorstimmen je —.50 Mk.; Instrumentalstimmen 6 Mk. Hug & Co., Leipzig.

Motto: „Wo ruhig sich und wilder unstäte Wellen teilen"; Geistesgruß: „Nächtlich dehnen sich die Stunden"; Der neue Rattenfänger: „Juchheisa! und ich führ den Zug"; Ratskollegium: „Hochweiser Rat"; Vision: „Tag und Regung"; Mahnung: „Genug gemeistert" und Spruch: „Magst du zu dem Alten halten" bilden die Teile dieser Kantate, die Othmar Schoeck mit seiner bekannten technischen Meisterschaft in das Tongewand gekleidet hat. An allen Ecken blitzt der Schalk hindurch! Aber — welcher Chor soll diese Musik singen? mit Lust singen? Die ganze Kantate widerspricht zu sehr allem, was wir von unseren deutschen Männerchören heute erwarten müssen. Für Deutschland kommt diese Kantate darum kaum in Frage. Prof. Jos. Achtélik.

GEISTLICHES LIEDERBUCH für drei Stimmen in gleicher und in gemischter Besetzung mit alten und neuen Sätzen, herausgegeben von Ralf von Saalfeld. Gesamtausgabe. Bärenreiterverlag, Kassel.

HUGO DISTLER, der Jahrkreis: Eine Sammlung von 52 zwei- und dreistimmigen, geistlichen Chormusiken zum Gebrauch in Kirchen-, Schul- und Laienchören. Opus 5. Bärenreiterverlag, Kassel.

Die beiden Sammlungen dienen zunächst praktischen Zwecken: einmal der Erziehung des Chorsängers und des Hörers auf das Ziel hin „in Musik von jeder Art der Besetzung die künstlerischen Möglichkeiten und Reize zu erkennen und zu pflegen" (von Saalfeld). Dann aber auch „allgemeinem Bedürfnis nach leichter, gottesdienstlicher de tempore-Musik zu entsprechen. Die zahllosen kleinen gemischten, freiwilligen Kirchenchöre sowie die in vielen Gegenden, vor allem Norddeutschlands, noch üblichen Kinderchöre sind es, denen diese Sammlung dienen will" (Distler).

Darüber hinaus — und das gilt vor allem für die Saalfeldsche Sammlung — ist hier durch äußerst geschmackvolle und reichhaltige Anordnung der Sätze der Aufgabe gedient, den Gesichtskreis der Kirchenchordirigenten durch den hier zusammengetragenen Schatz wertvoller und wertvollster Sätze von der Reformationszeit bis zur Gegenwart zu weiten und Herz und Gemüt der Hörer zu erfreuen und zu bilden.

Die Distlersche Sammlung ist aus Distlers eigener kirchenamtlicher Praxis heraus entstanden und enthält Choralsätze und kleine Motetten für zwei oder drei Kinderstimmen, zum Teil für zwei Kinderstimmen oder Frauenstimmen und eine Männerstimme, bisweilen auch für Solo- und Chorstimmen. Trotz der selbstauferlegten Beschränkung in der Stimmenbesetzung ist Distlers Streben nach Mannigfaltigkeit des Satzbaues gut geglückt, der spezifische liturgische Ton feinfühlig getroffen und vor allem eine den Singstimmen gemäße Linienführung erreicht.

Die gestellte Aufgabe, Texte für ein ganzes Kirchenjahr zu vertonen, ist hier in einer — bei der kleinen Besetzung umso schwierigeren — eigenartigen und angesichts der praktischen Verwendungsbestimmung außerordentlich dankenswerten Weise gelöst. Fr. H.

für Einzelgesang

H. G. BURGHARDT: Lieder. 1. Heft. Im Walde (Eichendorff), Nachts (Eichendorff), die Spröde (Goethe), Gefunden (Goethe), Nordischer Reigentanz (aus op. 25). Verlag Konrad Littmann, Breslau.

Der Komponist dieser Lieder scheitert, abgesehen von den meist rührend sorglosen Begleitungen, an den Vorbildern, denen er sich gerade in diesen vielkomponierten Gedichten gegenübersieht; es sei nur an die doppelte Komposition des „Im Walde" durch Schumann erinnert. Nicht einmal aus dem Geiste unserer Zeit heraus vermag er wie etwa Reichardt, Tomaschek u. a. in ihrer Zeit uns irgendwie wesentliches zu sagen. Ein wenig freundlicher und gefälliger, wenn auch noch keineswegs eigen, gibt sich der nordische Reigentanz. Dr. Otto Riemer.

J. P. VOLKMANN: Zwei Lieder für eine mittlere Singstimme und Klavier. op. 14. Verlag Wilh. Schmid, Nürnberg. Preis Mk. 1.—.

Es erscheint unfaßlich, wie solche Konventionalismen, die vielleicht sich den Anschein der Volkstümlichkeit geben wollen, heute noch den Weg in die Öffentlichkeit finden können. Sentimentalität und kitschiges Opernpathos gaben sich hier ein unerquickliches Stelldichein.

Dr. Otto Riemer.

WALTER COURVOISIER: Lieder auf alte deutsche Gedichte für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Vier Hefte. op. 29. Verlag Ries u. Erler, G. m. b. H., Berlin.

Diese Lieder hatte der vor etwa 4 Jahren verstorbene Komponist nur handschriftlich hinterlassen. Ein wagemutiger Verlag rundet daher mit ihrer Veröffentlichung das Gesamtbild des Lyrikers Courvoisier erfreulich und dankenswert ab, dankenswert auch dann, wenn man heute nicht mehr in allen Fällen mit dem Komponisten gehen zu können meint. Seine Zeit ist im Grunde die von 1910; Pfitzner- und Straußnähe atmet sowohl die vielfach umgedeutete und bis an die Grenzen ausgeweitete, aber immer noch sorgsam gehütete Tonalität wie vor allem die stark instrumental und orchestral zu verstehende Begleitung des Klavierparts. Sie steigert sich, namentlich in den zwei Heften der geistlichen Lieder, oft zu heroisch-bombastischen Pathos, das sich an der brünstigen religiösen Mystik des Mittelalters, den vielen Maria-Dichtungen, aber auch am Eichendorffschen „Aufblick" etwa entzündete; indessen verbindet sich doch mit diesem Pathos wohltuende Knappheit und zuchtvolle Prägnanz der Diktion, die den geborenen Lyriker und damit auch den durchaus eigen gestaltenden Tonschöpfer verraten. Noch weit deutlicher tritt das in den weltlichen Liedern hervor, die, meist unbeschwert von Problematik, wenn auch öfter von Liebesweh überschattet — eine wundervolle Stimmungsstudie bietet z. B. der „Abschied" aus dem vierten Heft — weit mehr von der naturgegebenen kammermusikalischen Feinheit des Liedes in sich tragen, als viele der geistlichen Lieder, hinter denen letzten Endes der Konzertsaal zu stehen scheint. Entzückend leicht sind etwa das „Im Himmel beim Christkind" oder „in der Luft des süßen Maien" gelungen, deren Klaviersatz sich bezeichnenderweise dann auch fast durchgängig zur einfachen, aber innerlich höchst belebten Zweistimmigkeit verfeinerte. Dr. Otto Riemer.

GEORG STOLZENBERG: Drei Lieder. Nach Worten von Arno Holz. Henry Litolffs Verlag, Braunschweig. Preis Mk. 1.20.

Feine kleine Stimmungsstudien, die durch die oft hauchdünne Linie und die Zartheit der immer leicht umschleierten Pastellfarben fesseln. Vielleicht, daß man hier und da einen gewissen Konstruktivismus, der ja bei diesem Dichter nicht fern läge, herausspürt; aber primäre Musikalität überwindet ihn fast überall schnell.

Dr. Otto Riemer.

LUDWIG ROSELIUS: Drei heitere Lieder. (Das Heckenlied, die Katze, der Kuckuck.) op. 14. Verlag Ed. Bote & Bock, Berlin W 8.

Ludwig Roselius, längst als gediegen und eigenschöpferisch bekannter Tonsetzer, für den sich die „Zeitschrift für Musik" anläßlich seiner Opernpremieren der letzten Jahre mehrfach einsetzte (z. B. Oktoberheft 1933), legt hier in seinem op. 14 einen wertvollen Beitrag zur Gattung des humoristischen Liedes vor, das, wie wir mindestens seit Graeners Morgensternkompositionen wissen, durchaus seinen eigenen Gesetzen folgt, will es anders im Bereich des Künstlerischen bleiben. Auch Roselius kennt diese Gesetze und meistert sie; scharfe, präzise Charakteristik, die nicht selten in Karikierung übergeht, wird hier trotz der neckischen Einzelheiten in großzügigem Schwung immer zu großer und gelungener Einheit der Stimmung verbunden, wobei der lebendigen Rhythmik und dem Eigengewicht des anspruchsvollen Klavierparts wichtige Rollen zufallen. Von den Liedern mögen namentlich die beiden letzten durchaus ihrer Wirkung im Konzertsaal sicher sein

Dr. Otto Riemer.

EWALD G. SIEGERT: Schlichte Liedlein und „Fünf Kinderlieder". Verlag Bosworth & Co., Leipzig.

Kleine dankbare, oft auf wohlerprobten Effekten beruhende Studien, denen man gern einmal zuhört, wenn auch die allzu häufige Verwendung des übermäßigen Dreiklangs leicht das Interesse erlahmen läßt und in den „schlichten Liedlein" manche gekünstelte Chromatik die Lieder etwas ungleichwertig erscheinen läßt. Die frische Problemlosigkeit der Kinderlieder überzeugt am meisten. Dr. Otto Riemer.

KREUZ UND QUER

Zum Gedächtnis an Martin Kirschstein († 31. Dezember 1935).

Von GMD Dr. Georg Göhler, Lübeck.

Gern erfülle ich den Wunsch des Herausgebers der ZFM, einige Gedenkworte für Martin Kirschstein zu schreiben, dessen Wirken ich länger als zwei Jahrzehnte aus nächster Nähe beobachten konnte.

Er gehörte zu den „Laienbrüdern", auf deren segensreiche Tätigkeit ich einst im „Kunstwart" hinwies; er war einer der Helfer, die größere Verdienste um die deutsche Musik haben als viele Dutzende von Berufsmusikern.

Als Volksschullehrer, zuletzt als Rektor einer Hamburgischen Volksschule, hat er für das dortige Schulgesangswesen außerordentlich viel getan; aber noch mehr in die Weite wirkte er auf zwei anderen Gebieten. Er war die Seele der „Vereinigung deutscher Lehrergesangvereine", deren Zeitschrift, „Die Harmonie", er 25 Jahre lang leitete. Er wußte, daß im Kunst- und Geistesleben nur die Zusammenfassung gleichartiger und gleichwertiger Kräfte Sinn und Zweck hat, und isolierte deshalb ganz bewußt die Lehrergesangvereine für die besonderen Aufgaben, die nur sie und die sie n u r durch Isolierung erfüllen konnten. Er kochte keine „breiten Bettelsuppen", die weder Fisch noch Fleisch sind; er war ein Feind aller Verwässerung. Die künstlerischen Leistungen der Lehrergesangvereine in dem halben Jahrhundert ihrer künstlerischen Selbständigkeit und die geistige Erziehungsarbeit, die in den 25 Jahrgängen ihrer Zeitschrift „Die Harmonie" geleistet worden ist, beweisen, wie recht er hatte.

Die Fruchtbarkeit des so bestellten Bodens erwies auch die „Vereinigung für Volkskonzerte in Hamburg", die er mit Hilfskräften aus dem Hamburger Lehrergesangverein gründete und leitete.

Ich habe in der ZFM (1929, Heft 8) Näheres über diese Vereinigung, die in Deutschland einzig dastand, gesagt, als ich Kirschsteins Schrift „Fünfundzwanzig Jahre Volkskonzerte in Hamburg" hier anzeigte. Kirschstein leitete auch diese Vereinigung ehrenamtlich, ohne den geringsten persönlichen Vorteil für sich selbst. Die Volkskonzerte waren „musikalische Veranstaltungen mit a u s s c h l i e ß l i c h k ü n s t l e r i s c h e n Absichten für die minderbemittelten Schichten der Bevölkerung". Jährlich etwa 50 000 Besucher drängten sich dazu. Größtmögliche Vollkommenheit der Wiedergabe der besten Werke der sinfonischen Literatur, der Kammermusik, der Chormusik großen und kleinen Stils und des deutschen Liedes war das Ziel. Keinerlei Konzession wurde gemacht! Kirschstein stand nicht auf dem Standpunkt, den der Leiter einer großen musikalischen Organisation unserer Tage mir gegenüber mit den Worten präzisierte: „Die Hörer, die wir erfassen wollen, merken den Unterschied der Qualität nicht!"

Kirschstein war Niederdeutscher. Gemäß der niederdeutschen Lebensweisheit: „Kraft durch Stille!" arbeitete die Vereinigung für Volkskonzerte ohne jedes Tamtam; sie wuchs von selbst dadurch, daß sie nur beste Musik allen den Minderbemittelten anbot, die sie haben wollten. Ohne Werbung bildete sich eine große Gemeinde, die ohne äußere Bindung nur durch das Verlangen nach Kunst zusammengehalten wurde. In den ersten 25 Jahren fanden 422 dieser Konzerte statt, deren Wahlspruch hieß: „Hier fragt sich's nach der K u n s t allein".

Die letzten Lebensjahre Kirschsteins waren tragisch. Er stand vor den Trümmern seiner außerberuflichen Lebenswerke, der beiden „Vereinigungen". Als Niederdeutscher klagte er nicht, er biß die Zähne aufeinander, arbeitete weiter, und suchte aus den Trümmern zu retten, was zu retten war, aber er fühlte: Die Veräußerlichung, die Entseelung des ganzen Lebens und das Überangebot seichter Unterhaltung erstickte vielfach schon im Keime die künstlerischen Bedürfnisse, deren Befriedigung die Vereinigung für Volkskonzerte drei Jahrzehnte lang diente.

Aber ihr Gründer konnte mit den Tönen aus Florestans Arie, deren erschütternde Tragik immer nur den Wenigsten verständlich gewesen ist, sagen: „Süßer Trost in meinem Herzen: Meine Pflicht hab' ich getan!"

Hermann Bischoff †.

Der Präsident der Reichsmusikkammer Prof. Dr. Peter Raabe widmet dem kürzlich verstorbenen deutschen Künstler im Heft 6 / 1936 der „Allgemeinen Musik-Zeitung“ folgenden Nachruf:

Mit Hermann Bischoff, der am 25. Januar in Berlin gestorben ist, hat die deutsche Musik einen Meister von Rang, haben seine Freunde einen grundgütigen, immer hilfsbereiten Menschen verloren.

Bischoff, der vom Liederschaffen herkam und sich dann der symphonischen Arbeitsweise zuwendete, war ein Künstler von ungewöhnlicher Kultur, in dessen Werken eine ihren hohen Wert bestimmende Harmonie von vornehmer Erfindung und schlichter handwerklicher Tüchtigkeit vorhanden ist. Von Bischoff kann man wirklich einmal mit vollem Recht sagen, was so häufig an der falschen Stelle gesagt wird, nämlich, daß er ein „feinsinniger“ Künstler gewesen ist. Er hatte feine Sinne, die alles in der Kunst und im Leben erfaßten und hatte einen feinen Sinn für alles Besondere, ja einen wahren Spürsinn dafür. Ich habe in meiner langen Laufbahn keinen zweiten Musiker gefunden, der so genau Bescheid in den Einzelheiten musikalischer Werke wußte wie Bischoff. Es war ein hoher Genuß, sich mit ihm über solche Einzelheiten zu unterhalten und — man muß schon sagen — sich immer wieder belehren zu lassen über tausend versteckte Feinheiten von Meisterwerken, die man selbst übersehen oder doch nicht mit der Aufgeschlossenheit Bischoffs bis dahin betrachtet hatte.

Und was hatte er alles gelesen, was wußte er alles! Dabei hatte er gar nichts Schulmeisterliches an sich und auch nicht das Geringste etwa von der Sucht, mit so viel Kenntnissen zu prunken. Im Gegenteil, seine Zurückhaltung ging oft viel zu weit; er wäre ganz gewiß im deutschen Musikleben in stärkerem Maße hervorgetreten als es der Fall gewesen ist, wenn er es auch nur ein wenig verstanden hätte — nicht etwas „aus sich zu machen“, das brauchte er nicht — sondern nur das ins rechte Licht zu setzen, was ja bei ihm in hohem Maße vorhanden war. Dabei liebte er eine übertriebene Bescheidenheit an anderen durchaus nicht, und recht betrachtet war sie auch bei ihm nicht vorhanden. Was ihn hinderte, sich der Welt mehr zu eigenem Nutzen zu nähern, war nicht eigentlich Bescheidenheit, sondern etwas viel Besseres und Vornehmeres, nämlich demütiger Stolz. Obgleich der Geselligkeit durchaus geneigt, war er doch eine sehr innerliche Natur, eine, die mit sich selbst alles abmachen mußte. Wem er sich aber näherte oder wem es vergönnt war, sich ihm zu nähern, der fühlte sich bei Hermann Bischoff so geborgen, weil er von einer unerschütterlichen Treue und einer ganz unbedingten Zuverlässigkeit als Freund war. Ich habe bei der Trauerfeier an seinem Sarge gesagt und möchte es hier wiederholen: Wenn man das Wesen eines Menschen mit einem Worte bezeichnen könnte, so wie es die Völker naiver Weise manchmal versuchen, indem sie einem Fürsten einen Beinamen geben, so hätte man Hermann Bischoff den „Beständigen“ nennen müssen. Ob ihm das Schicksal, wie es wirklich der Fall gewesen ist, Schweres bescherte, an dem tausend andere zerbrochen wären, oder ob es ihm nur Lästiges und Ärgerliches in den Weg legte, er blieb immer derselbe, immer gleich in seiner Haltung, in seiner Beherrschung, immer gleich in seiner Güte und seinem Verständnis für andere, die unter wesentlich Geringerem litten als ihm selbst beschieden war!

Daß er das konnte, daß es bei ihm so selbstverständlich zu sein schien, verdankte er wohl dem Glück, mit echtem Humor gesegnet zu sein und einem Sinn für alles Lustige und Scherzhafte. Wie konnte er lachen, wie konnte er sich freuen und welch ein Strom von beseeligender Heiterkeit ging oft von ihm selber aus! Die edle Beständigkeit und diese reine Kindlichkeit, die allem Frohen so zugetan war, sie sind es wohl gewesen, die seiner Persönlichkeit den immer wieder beglückend wirkenden Reiz gaben.

Was er wußte und konnte, hat er in wichtigen Stellungen auch dem Stande, dem er angehörte, nutzbar gemacht. Er wird in der Geschichte der „Staatlich genehmigten Gesellschaft zur Vertretung musikalischer Urheberrechte“ (Stagma) immer genannt werden müssen als einer von den Männern, die ihr den Weg bereitet haben, denn schon vor der Verkündigung des Stagma-Gesetzes hat er durch seine Tätigkeit als Leiter der Abteilung „Ernste Musik“ in der Genossen-

ſchaft deutſcher Tonſetzer vorbereitet, was in der Zuſammenarbeit der Stagma mit den Konzertvereinigungen, den Chören und anderen Körperſchaften zu leiſten war.

Wertvolle Dienſte hat Biſchoff auch dem Allgemeinen Deutſchen Muſikverein geleiſtet, deſſen Vorſtand er viele Jahre angehört hat. Bei der Beurteilung der dem Verein zur Prüfung vorgelegten Werke und bei vielen anderen Vereinsarbeiten hat er ſein Können und ſeine Welt- und Menſchenkenntnis in einer Weiſe eingeſetzt, die für den Verein von der höchſten Bedeutung geweſen iſt.

Nun iſt er tot! Wir werden ihn nicht vergeſſen. Wir werden ihm dankbar bleiben, ſein Andenken wird uns immer geſegnet ſein, und wir werden, wenn wir uns ſeiner erinnern, uns immer glücklich preiſen müſſen, daß wir in ihm einen Künſtler und Menſchen beſeſſen haben, der in der vollſten Bedeutung des Goetheſchen Wortes edel, hilfreich und gut geweſen iſt.

Ein Meiſterſänger-Jubiläum: Alfred Bauberger — 70 Jahre.

Von Dr. Wilhelm Zentner, München.

Man raunt, der Vers „Aus den Augen — aus dem Sinn“ ſei eine Melodie, die vor allem der Bühnenkünſtler, wenn er erſt einmal von den Brettern Abſchied genommen, vor ſich hinzupfeifen allen Anlaß habe. Auf daß der Münchener Kammerſänger Alfred Bauberger, der am 22. Februar 1936 die Schwelle der Siebziger überſchritt, dieſen Anlaß nicht finden möge, dazu wollen dieſe wenigen Zeilen dankbarer Erinnerung dienen! Denn Bauberger zählt in der Tat zu jenen Erſcheinungen des Operntheaters, die man niemals vergeſſen kann.

Wem wie mir das Glück zuteil geworden, ſeine erſten beſtimmenden muſikdramatiſchen Eindrücke — als allabendlicher Stehparkettbeſucher — in einer Aera der Münchener Oper, da Bauberger noch in ſeines Wirkens Blüte ſtand, ſammeln zu dürfen, dem wird ſich ebenfalls das Vorſtellungsbild ſo mancher Opernpartie in der Idealentſprechung der klaſſiſchen Baubergerſchen Verkörperung eingeprägt haben. Noch heute fühle ich mich, obwohl unſer Sänger nahezu 10 Jahre ſchon im wohlverdienten Ruheſtande weilt, immer wieder veranlaßt, eine ſängerliche Leiſtung nach jenen Maßen zu meſſen, die Bauberger normartig aufgeſtellt hat. Sein Baßbariton vereinte männliche Stimmpracht mit einer raumgreifenden Stimmacht, wie man beide ſeitdem in der Münchener Oper kaum mehr erlebt hat. Allein dies große, ſchwerkalibrige Material war zugleich zum wundervoll tragenden, klingenden Piano geſchmeidigt und beſtach zudem durch eine Deklamationsdeutlichkeit, der keine Silbe, kein Konſonant unter den Tiſch fiel. Bauberger in einer neuen Oper erſparte die vorherige Leſung des Textbuches. Mit welcher federnden Leichtigkeit, in welch feinſten Zwiſchentönen überlegener Ironie formte dieſer Künſtlerſänger etwa die Seccorezitative des alten Philoſophen Alfonſo in Mozarts „Cosi fan tutte“! Sein „Repertoire“ ſchien unbegrenzt; die Legende raunt, Bauberger ſei ſogar einmal als Triſtan eingeſprungen. Mag dies auch wirklich nur Theaterſage ſein, Wahrheit bleibt, daß der Künſtler, hätte in ſeinen Tagen bereits die Rekordſucht unſerer Zeit gewaltet, jeden Rekord der Vielſeitigkeit gehalten hätte. Aus dem Kaleidoſkop unzähliger großer Eindrücke laſſe ich noch einmal jene aufleuchten, die mir am unvergeßlichſten geworden ſind. Soviele vorzügliche „Sprecher“ ſeitdem in der „Zauberflöte“ Tamino auch an der Pforte des Weisheitstempels in Empfang genommen haben mögen, keiner noch vermochte in die Worte „Dir dies zu ſagen, teurer Sohn“ mehr des Wohlwollens, milder Vatergüte zu legen. Dagegen ſchien die Stimme ſeines Komthurs in „Don Giovanni“ buchſtäblich aus Marmor: eiskalt, wie die Hand des Standbilds ſich anfühlt, entwehten auch die Töne ſchauernd ſeinem Munde. Kein Pizarro im „Fidelio“ hat mit ähnlicher Ausdrucksgewalt den gewaltigen Orcheſterſturm in der Arie „Ha, welch ein Augenblick“ übertönt, nie ein Donner im „Rheingold“ ſeinem Namen ſtimmgrollendere Ehre gemacht. Sein Kurwenal gar ward zum unvergleichlichen Gemiſch aus Knorrigkeit, Herzwärme, zärtlicher Fürſorge und wildeſtem Reckentrotz. Wenn man mich aber fragen ſollte, welche Erinnerung an Bauberger ich am wenigſten miſſen wolle, ſo müßte ich auf ſeinem Biterolf in „Tannhäuſer“ beſtehen, denn das „Heraus zum Kampfe mit uns allen“ klingt jedem, der es nur einmal vernommen, für alle Zeiten im unnachahmlichen Baubergerſchen Tonfall im Ohr. In Baubergers Geſtaltung war der oft vernachläſſigte Biterolf,

den heutzutage „erste" Kräfte zumeist als unerhörte Zumutung empfinden, keine Nebenrolle, sondern eine Hauptfigur. Aber für diesen Künstler alten Schrots und Korns gab es freilich auch keine „zweiten Partien", gab es nur Aufgaben, die den ganzen Menschen erfüllten und einen vollen Persönlichkeitseinsatz erheischten, gab es in der Opernwelt kein unten oder oben, hinten oder vorne. Und mich dünkt, es sei nicht überflüssig, sich ins Gedächtnis zurückzurufen, daß es das einmal gegeben hat!

GMD Prof. Ernst Wendel 60 Jahre.

Von Prof. Dr. Kratzi, Bremen.

Prof. Ernst Wendel, GMD der philharmonischen Konzerte, vollendet am 26. März sein 60. Lebensjahr. 1909 kam er nach Bremen, begeisterte durch die 1. Brahmssinfonie, so daß man ihn sofort zu Haugners Nachfolger ernannte. Er fand ein gut geschultes Orchester vor. Bei Neubesetzung offener Stellen bewies er eine so glückliche Hand, daß das Staatsorchester jetzt als ganz vorzüglich anzusprechen ist. Seine große Liebe zu Brahms hat er treu bewahrt und sie auf Beethoven ausgedehnt. Wenn diese beiden Heroen auf dem Programm stehen, ist der Saal bis auf den letzten Platz gefüllt. Er gilt für den Bremer schlechthin als der Brahms- und der Beethoven-Dirigent; sein Gefühlsleben kommt der niedersächsischen Seele aufs beste entgegen. Absolute Sauberkeit und Klangschönheit im Orchester ist ihm für seine Darstellungen grundlegend, mit Plastik und Schwung an rechter Stelle formt er die Werke, interessiert nicht nur die Hörer, sondern läßt sie auch genießen. Bruckner hat er den Bremern erschlossen. Der Wertschätzung, der er sich erfreut, gab der Senat Ausdruck durch Verleihung des Professor-Titels (1913) und des Titels eines GMD (1922). Einige Jahre hat er neben seiner Bremer Tätigkeit große Konzerte in Frankfurt, Nürnberg, Berlin geleitet und sich dort wie in Italien und Rußland Lorbeeren geholt. 27 Jahre hat er den musikalischen Ruf Bremens gemehrt. Das sei ihm zu seinem 60. Geburtstage in Sonderheit gedankt. Glück auf zu weiteren Taten, deutscher Meister des Taktstockes!

Hans Stieber fünfzig Jahre.

Von Dr. Horst Büttner, Leipzig.

Wenn man sich bei der erfolgreichen Leipziger Uraufführung von Hans Stiebers musikalischem Spiel „Der Eulenspiegel" über etwas wunderte, so war es die Tatsache, daß ein Komponist, der ein so hochwertiges Werk herausstellt, bisher so wenig in das allgemeine deutsche Musikleben eindringen konnte. Man erfuhr durch Herumfragen, daß vor einigen Jahren ein Streichquartett in der Gewandhaus-Kammermusik aufgeführt worden war; das benachbarte Chemnitz brachte 1921 Stiebers erste Oper, den „Sonnenstürmer" heraus, dem eine weitere Oper „Heiligland" folgte. Ein stärkeres, aber auch ziemlich schnell vorübergehendes Rauschen im Blätterwald erhob sich, als 1933 in Hannover das deutsche Mysterium „Der singende Quell" zur Uraufführung kam, ein kultisch-chorisch-choreographisches Volksdrama, „Thingspiel", wie wir heute sagen würden. Zu all diesen Werken schrieb sich Stieber den Text selbst. In seinem Schaffen findet sich schließlich viel Chormusik, darunter drei sinfonische Oden. Die Musiklexika verraten von seinem Lebensgang, daß er am 1. März 1886 in Naumburg geboren wurde, an den Musikhochschulen Leipzig und Sondershausen 1904 bis 1909 studierte, 1909 in Dessau seine Theaterlaufbahn begann, die ihn noch nach Koblenz, München und Kiel führte, daß er 1920 bis 1922 in Halle als Konzertdirigent tätig war und seit 1922 als Chordirigent und Komponist in Hannover lebt. Selbst wer sich als Spezialist viel mit dem zeitgenössischen Schaffen beschäftigte, verband mit dem Namen Stieber bisher doch nicht viel mehr als — den Namen; und nun stieß man plötzlich auf ein Werk scharfer Eigenprägung wie den „Eulenspiegel". Da man aber schließlich nicht annehmen kann, daß alles, was dieser Oper vorausging, mittelmäßig oder minderwertig ist, bleibt nur eine Annahme: Stieber ging in der Nachkriegszeit seinen eigenen Weg und ist daher, wie so mancher charaktervolle deutsche Komponist auch, von einer andersartigen, durchaus nicht immer erfreulichen Entwicklung in den Hintergrund

gedrängt worden. Die ganze Art des „Eulenspiegel" läßt auch ohne weiteres den Schluß zu, daß dieser Komponist seiner inneren Stimme folgte, ohne sich um die ihm mehr oder weniger günstigen Zeitströmungen zu kümmern. Durch die neue Oper ist ja nun — hoffentlich — die Aufmerksamkeit soweit auf ihn gelenkt worden, daß man seinen Werken wenigstens ab und zu begegnet und sich allmählich ein genaueres Bild von ihm machen kann. Daß er selbst rüstig weiterkomponiert, braucht man ihm zum 1. März schließlich nicht ausdrücklich zu wünschen, da er ja nicht seinen „Achtzigsten" feiert und an diesem Tage sicher „frei nach Eulenspiegel" den Morgenchoral anstimmt: „Ich will doch immer wieder neue Werke schaffen."

Ein Wegbereiter deutscher Musik in den Vereinigten Staaten.

Zum hundertsten Geburtstage Theodor Thomas'.

Von A. Norkus, Stettin.

Theodor Thomas — nicht zu verwechseln mit Ambroisa Thomas, dem Komponisten der Oper „Mignon" — wurde am 11. Oktober 1835 zu Esens in Ostfriesland geboren. Im Alter von zwölf Jahren kam er nach Newyork, bildete sich autodidaktisch im Violinspiel aus, sodaß er bald in einem Streichquartett die zweite Violine, auch die Bratsche und das Cello spielen konnte. 1869 erschien er an der Spitze eines neugebildeten Orchesters, das er selbst vorzüglich ausgebildet hatte, im neuerbauten Steinway-Hall, machte dem unter Bergmanns Leitung musizierenden Orchester der Philharmonischen Gesellschaft empfindliche Konkurrenz, in der er obsiegte. 1870 begab er sich mit seinem Orchester, in dem eine erhebliche Anzahl deutscher Musiker mitwirkte, auf Reisen, die ihn nach Boston, Philadelphia, Washington, Richmond, Cincinnati, Dayton, Indianapolis, Saint Louis, Davenport, Minneapolis, Milwaukee bis nach Chicago, also durch die ganze östliche Hälfte der Vereinigten Staaten führte. Er organisierte die Konzerte nach deutschem Muster; namentlich nahm er sich die Leipziger Gewandhauskonzerte zum Vorbild. Er zog zu seinen Konzerten ausschließlich europäische Solisten hinzu, u. a. Vieuxtemps, Rubinstein, Wieniawski, Ole Bull, Th. Wachtel. In der zuletzt genannten Stadt seiner Konzertreise, nämlich Chicago, war er infolge des verheerenden Brandes gezwungen, sein Orchester aufzulösen. Dies geschah 1874. Hierauf wurde er zur Leitung der Philharmonischen Gesellschaft berufen, obgleich diese erst im Jahr vorher durch Leopold Damrosch ihren durch unfähige Leitung geschmälerten Ruf zurückerwarb. 1878 wurde Thomas nach Cincinnati zur Organisation eines Konservatoriums berufen. In Newyork bildete sich unter Damrosch die „Newyork Symphony Society", während die Philharmonische Gesellschaft zum zweiten Mal in so unfähige Hände kam, daß Thomas von Cincinnati zur Wiederherstellung herüberkommen mußte. Seit 1872 leitete er auch die alle zwei Jahre stattfindenden Musikfeste in Cincinnati und 1885 bis 1887 die American Opern Company. 1888 gab Thomas die Leitung des Konservatoriums in Cincinnati auf und ging wieder nach Newyork zur Philharmonischen Gesellschaft. 1890 siedelte er wieder nach Chicago über und organisierte das dortige Musikwesen, das durch ihn zur hohen Blüte kam. Es wurde ihm dort ein prächtiges Konzerthaus erbaut.

Warum „Musikkritik in Bildern"?

Von Dr. Fritz Stege, Berlin.

„In deutschen Landen viel gereist, hat oft es mich verdrossen, daß man den Musikkritiker wenig preist . . . Was wert die Kritik, und was sie gilt, das ward ich der Welt zu zeigen gewillt."

Mit diesem Zitat — frei nach Wagners „Meistersingern" — wende ich mich gegen die leider viel verbreitete einseitige Auffassung, daß die deutsche Musikkritik in den zwei Jahrhunderten ihrer öffentlichen Tätigkeit ausschließlich ein negativer Faktor im deutschen Geistesleben geblieben sei, ohne eine selbständige Existenzberechtigung.

Wie notwendig eine derartige Berichtigung der öffentlichen Meinung ist, beweist bereits das Beispiel der „Meistersinger". Jeder halbwegs gebildete Musikfreund weiß, daß Wagner in der Person Beckmessers seinen musikkritischen Widersacher Hanslick treffen wollte. Daß aber

Hanslick neben seiner Wagnerfeindschaft auch positive Verdienste aufzuweisen hat, wie beispielsweise sein Eintreten für Brahms, wird trotz dieser objektiv feststehenden geschichtlichen Tatsache geflissentlich verschwiegen.

Wer aber den Dienst an der Wahrheit und Gerechtigkeit als seine höchste Lebensaufgabe ansieht, der kann sich unmöglich der Einsicht verschließen, daß „Kritik" und „Beckmessertum" zwei ganz verschiedene Begriffe sind. Es ist ja so billig und bequem, die gesamte Musikkritik immer wieder auf den Generalnenner „Hanslick" zu bringen und die Sünden eines Einzelnen einem ganzen Stand zur Last zu legen. Mit dem gleichen Recht könnte man Rechtswesen und Medizin als überflüssig erklären — lediglich auf Grund unvermeidlicher Justizirrtümer und Fehldiagnosen. Ehrenvoller und der Charakterlichkeit des Nationalsozialismus würdig ist dagegen der Versuch, im klaren und unentstellbaren Spiegel der Geschichte Werte der Wahrheit zu entdecken, die das Wesen der Kritik in gerechterem Licht erscheinen lassen.

Es ist seltsam, daß jeder Zweig des Geisteslebens seine Geschichte, seine Historiographen hat — nur nicht die Musikkritik. Es gibt wohl eine Reihe trefflicher Einzeldarstellungen, aber keine „Geschichte der deutschen Musikkritik". Gerade dieses Fehlen historischer Kenntnisse muß ich für die herrschenden einseitigen Vorurteile gegenüber der Kritik verantwortlich machen. Seit Jahren arbeite ich an einem derartigen Geschichtswerk, ohne über die Sichtung und Ansammlung eines ungeheuren Materials zu einer Niederschrift gekommen zu sein. Als friedlichen Vorboten habe ich diesem Lebenswerk meine „Bilder aus der deutschen Musikkritik" vorausgeschickt. Beileibe keine trockenen wissenschaftlichen Abhandlungen — sondern lauter kleine Erzählungen und Kurzgeschichten. Ich will ja nicht den Fachmann belehren, sondern mich an das gesamte deutsche Volk wenden, um es seinerseits zu gerechtem Urteil über musikkritisches Wesen aufzurufen.

Es darf keine Gegensätze zwischen Künstler und Kritiker geben, wenn sie sich beide auf der Grundlage der nationalsozialistischen Weltanschauung entgegenkommen. Als mir kurz nach der Revolution Staatskommissar Hans Hinkel den ehrenvollen Auftrag erteilte, die Neuorganisation und Führung einer Arbeitsgemeinschaft sämtlicher Musikkritiker zu übernehmen, da war von Anfang an mein Hauptaugenmerk auf eine menschliche Annäherung zwischen Künstler und Kritiker gerichtet. Die praktischen Erfahrungen haben die Richtigkeit meiner Absichten bestätigt, wenn ich an die großen Kundgebungen etwa in Dresden denke, als unter Leitung von Dr. Schnoor die Mitglieder meiner heute leider nicht mehr aktiv tätigen „Arbeitsgemeinschaft" sich mit Vertretern der Kunst, Regierung, Rundfunk usw. an einen Tisch setzten, um Wünsche und Anregungen friedvoll miteinander auszutauschen. Mit Freuden stelle ich fest, daß die kürzlich in Berlin veranstaltete Kritikertagung des Reichsverbandes der deutschen Presse den einst von mir eingeschlagenen Weg erfolgreich fortgesetzt hat.

Das Ziel meiner kleinen, bescheiden um Verständnis werbenden Schrift ist erreicht, wenn es mir gelingt, das Vertrauen der Kunst zur Kritik erneut zu befestigen — zum Segen der beiderseitigen kulturellen Entwicklung.

Zur derzeitigen Lage der Privatmusiklehrerschaft.

Von Hermann Bohl, Langensalza.

Nachdem nunmehr eine geraume Zeit seit dem Erlaß der neuen Unterrichtsbedingungen für den Privatunterricht in der Musik verflossen ist, darf man wohl der Frage nähertreten, wie sich dieselben bis jetzt ausgewirkt haben. Sie verfolgten den Zweck, eine Preisunterbietung durch unsaubere Elemente unter den Privatmusiklehrern zu unterbinden, sie im Übertretungsfalle unschädlich zu machen, durch ein vertragliches Monatshonorar vor Verlusten durch ausgefallene Stunden zu schützen und dem Lehrer auch eine Ferienzeit mit Bezahlung zuzubilligen. Die Unterschrift der Unterrichtsverträge hat sich im großen und ganzen nach einigem Zögern in den meisten Fällen glatt vollzogen, wenn der Lehrer inbezug auf die Ferien dadurch entgegenkam, daß er, abgesehen von den Sommer- und Weihnachtsferien auf Stundenausfall verzichtete oder ihn auf andere Weise wieder einholte. Zweifellos hat auch die Preisunterbietung stark nachgelassen, weil es doch immerhin nicht ganz ungefährlich ist, sich nicht

an die Bestimmungen zu kehren. Wer will aber nachweisen, daß ein regelrecht unterschriebener Vertrag auch immer hinsichtlich der Bezahlung eingehalten wird? Mir ist ein Fall bekannt geworden, wo ein minderwertiger Lehrer aus der Stadt, der seine Opfer vorzugsweise auf dem Lande sucht, nach wie vor zu einem Preise unterrichtet, wobei die Stunde auf 1,50 Mk. ja sogar 1 Mk. zu stehen kommt. Er weiß recht gut, daß er bei Einhaltung des Mindest-Monatshonorars von 8 Mk. wenig Schüler bekommen würde und hat dies gelegentlich auch ausgesprochen. Die Sache kam dem örtlichen Stützpunktleiter zu Ohren und dieser lud ihn zur Rechtfertigung vor. In die Enge getrieben, mußte er protokollarisch seine Verfehlung zugeben. Gerissen aber, wie er ist, rechtfertigte er sich damit, daß er angab, er bekäme den fehlenden Betrag in Lebensmitteln. Da nunmehr die Angelegenheit beim Landesleiter ruht, darf man gespannt sein, wie die Sache auslaufen wird. Es kommen aber auch immer noch Fälle von Schwarzarbeit vor; wenn schon in Kleinstädten, wo die Verhältnisse durchsichtig liegen, wie viel mehr noch in größeren Städten. Eine Besserung in dieser Beziehung kann durch eine begrüßenswerte Anordnung, wie sie schon lange durch die Fachschaft III gewünscht, a b e r a b g e s c h l a g e n worden ist, erreicht werden. In einer Verfügung anläßlich des letztjährigen Tages der deutschen Hausmusik erläßt der Oberpräsident der Provinz Brandenburg eine diesbezügliche Weisung folgenden Inhalts: „... Bei dieser Gelegenheit gebe ich Kenntnis von einem durch die Not der Privatmusiklehrer veranlaßten Wunsche der Fachschaft III (Musikerzieher) der Reichsmusikerschaft in der Reichsmusikkammer, durch eine Umfrage in den höheren Schulen Unterlagen zur Verhütung der Schwarzarbeit auf dem Gebiete des Privatmusikunterrichts zu gewinnen. Unter Bezugnahme auf den Ministerialerlaß vom 22. 3. 1935 — V A 577 — (R hier Amtsblatt 1935 S. 53) ersuche ich die Schulleiter, ausnahmsweise die Ausfüllung der Fragebogen zu gestatten, die durch Beauftragte der Fachschaft III übermittelt werden." Auch der Staatskommissar der Stadt Berlin hat eine ähnliche Anordnung erlassen. Hoffentlich folgen aber auch die andern Oberpäsidia nach und wird sie auch auf Mittel- und Volksschulen ausgedehnt. Nur keine halben Maßnahmen.

Wie steht es nun mit dem wichtigsten Punkt, der Schülerzahl? Hat sie sich gehoben oder nicht? Wie durch mehrfache Umfragen festgestellt wurde, ist das erstere leider nicht der Fall, teilweise ist sie sogar gesunken. Bedauerlich ist die vielfache Klage, daß Schüler mitten in der elementaren Ausbildungszeit plötzlich abspringen, nicht etwa wegen Nichtaufbringens der Kosten, sondern, weil sie keine Lust mehr haben. Und Abmeldungen seitens der Eltern mit folgender und ähnlicher Begründung: „da er wegen stärkerer Inanspruchnahme durch die Schule und JV entlastet werden soll" sind nicht selten. Interessant ist wohl auch die gemachte Erfahrung, daß Schüler (Knaben) ausschließlich Märsche spielen wollen und für andere Stücke kein oder nur sehr wenig Interesse zeigen. Das Bedürfnis, durch guten Musikunterricht der Hausmusik wieder neue Impulse zuzuführen, läßt demnach seitens der Eltern und ihrer Kinder noch sehr zu wünschen übrig. Darüber können auch die Ergebnisse von Umfragen bei den Schülern in den Schulklassen nicht hinwegtäuschen. Die Fachschaft III der Ortsmusikerschaft hat laut „Nachrichtendienst" eine Umfrage mit 450 000 Fragebogen an die Schüler in sämtlichen Berliner Schulen durchgeführt. Dabei ergab sich, daß in vielen Schulen 70—80 Prozent der Schüler den Wunsch haben, Klavier zu spielen. In allen bisher bearbeiteten Schulen waren es aber mehr als 50 Prozent. Sehr schön! Wer aber weiß, wie schnell sich Kinder für eine Sache begeistern, zumal, wenn erst einige es getan haben, wird nicht allzuviel darauf geben. Wenn Kinder nur einigermaßen dafür Verständnis zeigten, daß zum Spielen eines Instruments nicht nur Begeisterung, die oft eben nur Strohfeuer ist, sondern auch gewissenhafte und andauernde Übung gehört, würden die Antworten etwas weniger günstig ausgefallen sein.

Im Unterricht prägen sich doch auch Störungen im Unterrichtsplan durch Dienst in der HJ aus. Bei planmäßig festgelegtem Dienst wird jeder Musiklehrer bereits von vornherein darauf möglichst Rücksicht nehmen; leicht ist das keineswegs, da der Dienst in der Regel gerade in den schulfreien Nachmittagen (Mittwoch und Sonnabend) liegt. In einer Verfügung des Reichsjugendführers vom 28. Februar 1935 — es handelt sich um Befreiung vom Parteidienst bei Proben, Musikunterricht, Konzerten — heißt es: „Die vorstehende Verfügung tritt hiermit auch für die HJ in Kraft. Falls Angehörige der HJ wegen Musikunterricht um Urlaub bitten, sind

sie zur Verlegung ihres Musikunterrichts auf dienstfreie Tage anzuhalten." Ja, wenn das nur so leicht sich ermöglichen ließe. Die andern Tage sind eben mehr oder weniger mit Schulunterricht besetzt.

Zur Schauspielmusik.

Von Herbert Rehe, Berlin.

Wer in dieser Spielzeit in Berlin die herrliche Aufführung von Goethes „Egmont" mit Beethovens Musik im Staatstheater erlebt hat, dem wird bewußt oder unbewußt die unbedingte Zusammengehörigkeit von Schauspiel und Musik in diesem Falle zur Selbstverständlichkeit geworden sein. Davon waren sowohl das Publikum als auch die gesamte Tages- und Fachpresse vollkommen überzeugt.

Es mag sich hier bei Goethes Dichtung und Beethovens Musik um einen Sonderfall handeln: um die geniale Einfühlung des Komponisten in das dramatische Werk, dessen Musik unbedingt mit der Dichtung zusammengehört.

Überträgt man diesen Sonderfall nun auf die Gegenwart, auf das zeitgenössische Musikschaffen und nimmt an, daß unter den lebenden Komponisten sich kein Genie von der Größe Beethovens befindet, dem es gelänge, solches Nachempfinden der Dichtung in die Tonsprache zu übertragen, so muß man sich dennoch wundern, wie wenig Beachtung — von Anerkennung garnicht zu sprechen — solchen Bühnenmusiken und -komponisten entgegengebracht wird.

Wenn ich hier zwei zeitgenössische Tonsetzer von Bühnenmusiken anführe, so das nicht einer nachträglichen kritischen Würdigung wegen, sondern nur, um zu beweisen, daß es auch heute Musiker gibt, die eine gute Schauspielmusik zu komponieren vermögen. Daß es sich — wenigstens in diesen beiden Fällen — um musikalische Schöpfungen handelt, die zwar keinen Anspruch erheben, mit Beethovens Egmontmusik gleichgestellt zu werden, die aber auch nicht nur Requisit irgendeiner Inszenierung sind, mit dieser wieder gehen wie sie gekommen sind.

Meines Erachtens sind dies: die Wallenstein-Musik von Leo Spieß (uraufgeführt im „Theater des Volkes", Berlin im November 1934) und die Musik zu Shakespeares „Wintermärchen" von Wolfgang Zeller, die kurz vor Weihnachten im Deutschen Theater (Berlin) uraufgeführt wurde. Es handelt sich hier nicht nur um „gekonnte" Kompositionen, sondern vor allem: es sind musikalische Nachschöpfungen, die sich um eine überzeitliche Einfühlung in die Dichtungen bemühen, hinter denen man einen künstlerischen Charakter spürt, und die Anspruch erheben können, über diese Uraufführungen hinaus wieder gespielt zu werden.

Dem entgegen steht die Interessenlosigkeit des Publikums und der Presse. In beiden Fällen hielten es selbst größere Tageszeitungen nicht für nötig, neben dem Theaterkritiker einen Fachrezensenten zu entsenden.

Man fragt sich: warum finden solche Komponisten sowenig Beachtung? Vergißt man ganz, daß solche Schauspielmusiken meist die einzige Gelegenheit für einen unbekannten dramatischen Komponisten sind, aufgeführt zu werden, dem es oft nicht gelingt, ein größeres Werk, eine Oper, an einer Bühne anzubringen? Vergißt man ganz, daß unter anderen Wagner-Regeny, dessen „Günstling" im vorigen Jahr in Dresden mit großem Erfolg herauskam, auch von solchen Schauspiel- und Hörspielmusiken (für den Rundfunk) herkommt.

Meines Erachtens liegt diese Interessenlosigkeit an der ungenügenden Propaganda und vor allen Dingen bei der Presse, durch die dem Zuschauer bestimmt mehr Achtung vor dem musikalischen Kunstwerk eingegeben werden könnte. Selbstverständlich müßte dem Rezensenten genügend Gelegenheit gegeben werden, sich mit dem Werk vertraut zu machen. Ich möchte hier besonders die, schon verschiedentlich in der ZFM geforderte Zulassung zur Generalprobe anführen, ferner die rechtzeitige Zusendung der Partitur mit Textbuch. Schließlich wäre hier auch eine lohnende Aufgabe für den ADMV gestellt: fördernd durch Aufführungen zu wirken, wie das schon Prof. Dr. Oberborbeck in seinem Aufsatz im Dezemberheft kurz andeutete. Man sieht, Möglichkeiten, Interesse zu wecken, sind genug vorhanden. Mögen diese Zeilen dazu beitragen, sie auch zur Ausführung zu bringen. Denn es darf nicht vergessen werden: gerade aus den Reihen dieser jungen Komponisten von Schauspielmusiken wird der zukünftige große dramatische Komponist erstehen.

Wilhelm Furtwängler.

Wir entnehmen der Tagespreſſe:

„Staatsrat Dr. *Wilhelm Furtwängler*, der in Königsberg ein Sinfoniekonzert dirigierte, wurde in der Pauſe verſchiedentlich interviewt. Zunächſt natürlich über ſeine Warſchauer Eindrücke. Furtwängler ſprach ſich ſehr befriedigt aus: ſein Konzert mit dem Berliner Philharmoniſchen Orcheſter war ein großer Erfolg, die Aufnahme beim Publikum begeiſtert. Das iſt um ſo bemerkenswerter, als Furtwängler ein rein deutſches Programm dirigierte, mit der Dritten Sinfonie von Brahms als Hauptwerk. Dabei wurde er gefragt, welche deutſchen Meiſter im Ausland noch einen ſchweren Stand hätten. Er erwiderte, daß *Brahms* eigentlich überall anerkannt werde und ſich als Weltgröße durchgeſetzt habe. Seine Werke finden in Paris und London und wo es ſonſt ſein mag, uneingeſchränkte Würdigung. Ganz anders ſtehe es um *Bruckner*, den man heute kaum noch ins Ausland zu bringen wage. Bruckners Welt ſei den meiſten Völkern außerhalb Deutſchlands fern.

Eine andere Frage, die an Furtwängler gerichtet wurde, ging dahin, ob und wie man auch *ſchwere Muſik*, die früher nur einer beſtimmten Volksſchicht vorbehalten war, der ganzen deutſchen Lebensgemeinſchaft nahebringen könne. Die Antwort lautete knapp und klar: „Es gibt nur einen Weg: *gute Aufführungen*".

Schließlich fragte man den berühmten Dirigenten noch, ob Muſikalität oder eine beſondere muſikaliſche Vorbildung die unentbehrliche Vorausſetzung für die geiſtige Aufnahme einer Oper, eines ſinfoniſchen Konzertes oder eines Geſangvortrages ſei. Furtwängler verneinte die Frage: „Ich halte Vorbildung und muſikaliſches Einfühlungsvermögen allerdings für ſehr wünſchenswert. Für das Weſentliche halte ich jedoch die *ſeeliſchen* und *menſchlichen* Eigenſchaften des Zuhörers. Man ſoll Bildungsmöglichkeiten nicht über- und den geſunden Sinn des Publikums nicht ~~über~~ unterſchätzen."

Paul Hindemith.

Wir entnehmen der „Deutſchen Zukunft", Berlin, 9. 2. 36:

„Wie aus Meldungen in der Tagespreſſe hervorgeht, hat *Paul Hindemith* im Auftrag des Engliſchen Rundfunks eine Trauermuſik für König Georg V. geſchrieben, der er den Choral „Vor Deinen Thron tret ich hiermit" zugrunde legte und die ſogleich über die engliſchen Sender zur Aufführung gelangte. Es verſteht ſich, daß dieſer Vorgang auch für uns von keineswegs alltäglicher Bedeutung iſt. Dem Choral, den Hindemith als Cantus firmus wählte, galt auch die letzte Arbeit Johann Sebaſtian Bachs; er diktierte ſie von ſeinem Sterbebette aus ſeinem Schwiegerſohn Altnikol und erſetzte den urſprünglichen Titel „Wenn wir in höchſten Nöten ſein" durch jene andere Choralzeile, „Vor Deinen Thron tret ich hiermit". Für die feine Beziehung, die gerade dieſes von gläubiger Zuverſicht eingegebene Motto zum Heimgang des Souveräns beſitzt, wird das engliſche Volk beſonders empfänglich ſein. Aber auch für ſeine eigene Perſon legt Hindemith damit ein klares Bekenntnis zu Bach ab, das ihn durch die Form der Choralfantaſie ganz beſonders als Vertreter des „neuen Klaſſizismus" ausweiſt. *Welche Weltgeltung Hindemith in dieſer Prägung erlangt hat, erweiſt ebenſo der ehrenvolle engliſche Auftrag wie der kürzlich voraufgegangene der türkiſchen Regierung zur Organiſation einer großzügigen Muſikſchule in Ankara. Hinter der Auszeichnung des Komponiſten ſteht dabei die allgemeine Anerkennung der Führerſtellung deutſcher Muſikkultur.* Gerade das engliſche Volk hat für ſie ſeit je ein raſches Verſtändnis gehabt und immer wieder durch fruchtbare Aufträge deutſche Muſiker an ſich zu binden verſucht. Der erſte war Bachs großer Zeitgenoſſe Händel, der nicht nur engliſcher Staatsbürger und Hofkomponiſt wurde — als ſolcher hat auch er bereits verſchiedene Trauerkompoſitionen zum Heimgang engliſcher Fürſtlichkeiten komponiert —, ſondern auch in der Weſtminſter Abtei neben den hervorragenden Söhnen des Landes begraben wurde. Auf ihn folgten, in mehr oder minder feſter Bindung an England, Johann Chriſtian Bach, Haydn,

Weber, Mendelssohn und Spohr. Seither hat das englische Musikschaffen, zumal durch Elgar und Delius, eine bedeutsame Verselbständigung erfahren; heute ist in England eine breite Front hochbegabter Komponisten am Werk, und um so bemerkenswerter ist die neue Anerkennung deutscher Musik, die in diesem jüngsten Auftrag an Hindemith zum Ausdruck kommt. Darüber allerdings, daß Hindemith im heutigen Augenblick vertieften nationalen Weltbewußtseins seine Schaffenskraft im ganzen seiner deutschen Heimat erhalten wird, kann für uns — und ebensowohl für das englische Volk — ein Zweifel nicht bestehen."

Wilhelm Middelschulte, ein deutscher Meister der Orgel in Amerika.

Von Wolf Delhaes, Berlin.

Der Organist am Großmünster in Zürich, Viktor Schlatter, veranstaltete in den Sommermonaten eine Reihe von Konzerten, in denen klassische und zeitgenössische Orgelwerke zu Gehör gebracht wurden.

Der interessanteste Abend, wenn auch musikalisch nicht der wertvollste, war amerikanischen Orgelmeistern gewidmet. An der Orgel saß der deutsche Organist Wilhelm Middelschulte aus Chicago. Das von ihm meisterhaft dargebotene Programm vermittelte einen lehrreichen Einblick in das zeitgenössische Orgelschaffen der Vereinigten Staaten.

Den Auftakt bildete eine „Bohemian Rhapsody" von Smrz, ein Werk, das sich darauf beschränkt, der Orgel neue Klangmöglichkeiten zu erschließen. Dieselbe Aufgabe stellten sich ein „Cantabile espressivo" von Scholin und Berthelsens „Cosmic Quest". Von den klanglichen Ansprüchen, die diese Werke an das Instrument stellen, kann man auf die Größe der den Amerikanern zur Verfügung stehenden Orgeln schließen.

Den Höhepunkt des Abend bildete Middelschultes „Kontrapunktische Symphonie" über Themen von Bach. Dieses großartige, von kontrapunktischer Meisterschaft beseelte Werk zerfällt in eine Introduktion und fünf große Fugen. Das Hauptthema



ist dasselbe, das Friedrich der Große einmal Bach mit dem Verlangen stellte, ihm eine sechsstimmige Fuge zu „extemporieren", und welches Bach später im Ricercare des „Musikalischen Opfer" sechsstimmig bearbeitete.

Wilhelm Middelschulte stammt aus Westfalen. Am Königlichen Akademischen Institut für Kirchenmusik in Berlin studierte er bei August Haupt und August Knabe. Nach Beendigung seines Studiums war er zunächst drei Jahre als Organist der Lukaskirche in Berlin tätig. Im Jahre 1891 ging Middelschulte nach Amerika, wo er seitdem unermüdlich und mit größtem Erfolg für die deutsche Orgelspielkunst wirbt.

Theodor Thomas, der Gründer des damals berühmten Thomas-Orchesters bestellte Middelschulte zum Organisten dieses Orchesters und zugleich zum Organisten der Mai-Musikfeste in Cincinnati. In den Staaten machte der junge Organist die Bekanntschaft des berühmten Musiktheoretikers Bernhard Ziehn, bei dem er dessen Werk „Manual of harmony" studierte. Middelschulte hat in allen größeren Städten Amerikas gespielt. So konzertierte er auf den Weltausstellungen Chicago (1893) und St. Louis (1904). Zwei Jahre darauf erging an den deutschen Künstler ein Ruf des Carnegie-Institutes in Pittsburg, dem er aber nicht Folge leistete, um seine neuen Tätigkeiten in Chicago, als Organist der St. James Church und des Thomas Orchesters und als Lehrer für Orgelspiel am Wisconsin conservatory of music in Milwaukee nicht aufgeben zu müssen. (Die Organistenstelle am Carnegie Institut in Pittsburg war seinerzeit die höchstbezahlte auf der Welt.)

Soviel über den ausübenden Künstler. Der Komponist Middelschulte hat sich in seinem Schaffen ganz seinem Instrument verschrieben. Außer der oben erwähnten „Kontrapunktischen Symphonie" hat Middelschulte ein fünfsätziges Orgelkonzert über Themen von Bach komponiert, dessen Sätze alle in der gleichen Tonart (A) stehen. Ein anderes Werk des Meisters ist das Konzert für Orgel und großes Orchester über das

Thema von Bachs e-moll Fuge mit den Sätzen: Präludium (in Form einer Doppelfuge), Adagio, Intermezzo (in Form eines Pedalsolos, das eine ganz hervorragende Technik voraussetzt), und Finale (in der Gestalt einer Passacaglia). Als kleinere Kompositionen Middelschultes sind zu nennen: Chromatische Fantasie und Fuge in C (ein Werk, das im Vergleich zu dem übrigen Schaffen des Komponisten einen etwas trockenen Eindruck hinterläßt), Passacaglia in d-moll, Kanons und Fuge über den Choral „Vater unser im Himmelreich", Toccata in D über den Choral „Ein feste Burg ist unser Gott" und Kanonische Fantasie über BACH (Fuge über 4 Themen von Bach).

So ist das Leben und Werk dieses großen Künstlers ein völliges Aufgehen in dem Allergrößten der Orgel, Johann Sebastian Bach. Es ist schwer zu entscheiden, wem der Vorrang gebührt, dem Komponisten oder dem Virtuosen Middelschulte. Beide ergänzen sich zu einer selten vollkommenen Einheit und zu einem wahren Künder deutscher Musik im Ausland.

MUSIKBERICHTE

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Franco Alfano: „Cyrano von Bergerac" (Teatro Reale dell' Opera in Rom).

Nathanael Berg: „Judith" (nach dem gleichnamigen Drama von Hebbel) (Opernhaus Stockholm, Ltg.: Intendant Forsell).

Ch. Flick-Steger: „Leon und Edrita" (Krefeld, 5. Januar).

Otto Groß: „Lützower Mädel". Ein Singspiel (Ulm a. D.).

Hermann Henrich: „Beatrice" (Bad. Staatstheater, Karlsruhe).

Jacques Ibert: „Der König von Yvetot" (20. Febr., Opernhaus Düsseldorf).

Hanns Ludwig Kormann: „Der Dreispitz". Komische Oper (Landestheater Altenburg).

Hans Albert Mattausch: „Rembrandt in Uselfingen" heitere Volksoper (Liegnitz 1. 2. 1936).

Mussorgsky: „Boris Godunow" Urfassung (Staatsoper Hamburg, 22. 1. 1936).

Konzertwerke:

Kurt Atterberg: „Klavierkonzert" (11. 2. 1936, Berliner Philharmonie).

Albert Barkhausen: „Jobsiade" (7. 2. 1936 Konzerthaus Hannover).

Walter Böhme: Konzert in c-moll, op. 63 (Alfred Schäufler, Greiz).

Gerard Bunk: Konzert in d-moll, op. 70 (Alfred Schäufler, Greiz).

Alfred Casella: „Violinkonzert" (Rom).

Hermann Erpf: „Festliche Fantasie nach Samuel Scheidt für großes Orchester", „Lied der Arbeiter", „Lied der Soldaten", „Musik für Streichorchester" (Essen).

Hans Fährmann: Orgelkonzert und Orchester in c-moll (Hainichen i. Sachsen).

C. R. von Gorrissen: „Passacaglia für gr. Orchester aus op. 12 A (Kurorchester Wiesbaden, Dr. Helmuth Thierfelder, 31. Jan.).

Josef Ingenbrand: „Bilder einer Wanderung" für Klavier (Berlin).

Albert Jung: „Sinfonisches Vorspiel" (Düsseldorf, GMD Hugo Balzer).

Hans Kleemann: „Die vier Temperamente". Eine Orchestersuite, Werk 25 (Halle unter GMD Bruno Vondenhoff, 10. Febr.).

August Klughardt: Quintett für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott" (Berlin).

Fritz Kölble: 1. Symphonie (Pforzheim, Leitg.: Hans Leger).

Ludwig Lürmann: Streichquartett f-moll, Werk 13 (Hamburg, Hamann-Quartett).

August von Othegraven: „Frohe Musik". Suite in 6 Sätzen (Reichssender Köln, Dr. Wilhelm Buschkötter).

Oscar v. Pander: „Symphonie des Frauenlebens". Liederzyklus für eine tiefe Stimme mit Streichquartett und Klavier (München).

Arthur Piechler: „Vom Baum des Lebens" nach Hermann Hesse (18. Jan., Wien unter Prof. Ferdinand Großmann).

Günther Plappert: Klavierkonzert (Hamburg, Konzert der NS-Kulturgemeinde).

Fritz Reuter: „Konzert für Orgel und Streichorchester" (Reichssender Leipzig).

Karl Schäfer: „Klavierkonzert op. 37" (Münchener Philharmonie, Ltg. KM Adolf Mennerich).

Hermann Schein: Psalm 91, Motette f. sechsst. Knabenchor (Motette in der Thomaskirche zu Leipzig, 17. Jan.).

Max Scheunemann: „Deutscher Glaube". Kantate für Chor und Sprechstimme, Baßsolo und Klavier (Essen, Duisburg).

Otto Siegl: „Von der Liebe". Ein Zyklus für Solo, Chor, Geige, Cello und Klavier (Köln, Bachverein).

Heinrich Sthamer: „Suite für Orchester" op. 65 (Hamburg unter Willi Hammer-Altona, 4. Febr.).

Rudolf Wagner-Régeny: „Klavierkonzert" (7. 2. 1936 Dresden, Ltg.: Dr. Karl Böhm).

Rudolf Wagner-Régeny: Orchestermusik mit Klav. (Dresden unter GMD Böhm, 12. Febr.).

Rundfunk:

Alexander Ecklebe: „Genoveva", Funkoper (Reichssender Berlin).

Heinrich Sutermeister: „Jorinde und Joringel" für Solotenor, Solosopran, Kammerchor, Violine, Bratsche, Kontrabaß, Flöte, Klarinette, Fagott, Trompete, Posaune, 2 Klaviere und Schlagzeug (23. Jan., Reichssender München).

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Kurt Atterberg: „Horvaths Heimkehr" (Deutsche UA Chemnitz).

W. Eberhard von Brandis: „Der Fischer und seine Seele". Ein Tanzwerk (Wuppertaler Bühnen).

Joseph Haas: „Tobias Wunderlich" Oper (Staatstheater Kassel).

Hugo Herrmann: „Das Wunder". Eine Tanzlegende (Staatstheater Stutgart).

Arthur Kusterer: „Was ihr wollt" Oper (Duisburg).

Hermann Reutter: „Dr. Johannes Faust" (Mai 1936, Frankfurt a. M.).

Alfr. Schattmann: „Die Hochzeit des Mönchs" (Deutsches Theater, Wiesbaden).

Paul Strüver: „Skandal um Grabbe" (Duisburg, 31. März).

Ermanno Wolf-Ferrari: „Il Campiello" Oper (Deutsche UA Münchener Staatsoper).

Konzertwerke:

Georg Böttcher: „Oratorium der Arbeit" für Sopran und Baritonsolo, Männer-, Frauen-, Kinder- und gemischten Chor und Orchester (Weinheim a. d. B.).

Anton Bruckner: „4. Sinfonie (Romantische)" Originalfassung (Leipziger Gewandhaus, Ltg.: GMD Hans Weisbach, 1. 3. 36).

Werner Egk: Violinkonzert (Baden-Baden, Internationales Musikfest).

Max Scheunemann: Streichquartett D-dur (Mühlheim a. d. Ruhr).

MUSIKFESTE UND TAGUNGEN

PFÄLZISCH-SAARLÄNDISCHE MUSIKTAGE.

Junge deutsche Tonsetzer und neue Musik der Westmark.

Von Adolf Himmele, Neustadt/H.

Draußen im Reich hat man kürzlich nach der Westmark hinübergelauscht, wo im Gau Pfalz-Saar zwischen Rhein und Saar in Verbindung mit der „Woche des deutschen Buches" auf großer Linie gesehene „Pfälzisch-Saarländische Musiktage" durchgeführt worden sind. Die von blühendem trotzigem Leben erfüllte Volkstumskraft der Westmark — der „Feldwache Adolf Hitlers im Westen", wie sie kürzlich Gauleiter Bürckel nannte — hat in selten reichem Maße auch musikalisch schöpferische junge Menschen in den Vordergrund gestellt, die aus dem Geiste dieser so beschwingten und wieder herben Landschaft heraus ihre Werke schufen. Die Aufführungen erstreckten sich auch rein räumlich über das ganze Gaugebiet. Sie fanden teils in Kaiserslautern, der alten Barbarossastadt, teils in Saarbrücken und in Ludwigshafen am Rhein statt. Träger war die NS-Kulturgemeinde. Im Hauptteil Ausübende das treffliche Pfalzorchester, das sich den einzelnen Komponisten-Dirigenten zur Verfügung stellte, dann das Orchester des Stadttheaters Saarbrücken und jenes der Pfalzoper Kaiserslautern.

Letzteres machte den Beginn mit einer selten abgerundeten Festaufführung von Pfitzners Kantate „Von deutscher Seele" unter Erich Walters gewissenhafter und feinfühlender Leitung. Allein schon dieser Auftakt war eine Tat. Schuberts „Unvollendete" h-moll-Sinfonie hatte den Abend würdig eingeleitet. Der nächste Abend brachte durch das Städtische Orchester Saarbrücken unter GMD Wilhelm Schleuning zwischen Beethoven (Egmont-Ouvertüre) und Händel („Dettinger Tedeum") die mit viel Liebe einstudierte Uraufführung von Bodo Wolfs „Symphonie c-moll". Der heute in Frankfurt lebende 47jährige Komponist, der neben Liedern, Kammer- und Orchestermusik auch zwei abendfüllende Opern geschrieben hat, konnte einen großen Erfolg buchen. Dieser Veranstaltung war in einer Morgenfeier, auf welcher neben Gaukulturwart Kurt Kölsch auch der Landesgeschäftsführer der Reichsmusikkammer, Hellriegel sprach, die Verleihung des Musikpreises der Westmark an den saarländischen, St. Ingberter Komponisten Albert Jung vorangegangen. Seine, zum Jubiläum seiner Heimatstadt komponierte „Festmusik" eröffnete letztes Jahr den Reichsparteitag in Nürnberg.

Der Schluß- und Haupttag dieser Woche war allein dem Schaffen von neun Komponisten gewidmet. Er brachte den Höhepunkt der, vom Publikum und der Presse vielbeachteten, Veranstaltungen, war vor allem in einer würdigen „Musikali-

schen Morgenfeier" dem Gedächtnis des im Jahre 1915 vor Tarnopol gefallenen vielversprechenden Rudi Stephan, eines Sohnes der Nibelungenstadt Worms am Rhein gewidmet. Im Jahre 1912 war bereits auf dem 47. Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins seine „Musik für sieben Saiteninstrumente" (Streichquintett, Klavier und Harfe) zur Uraufführung gekommen. Stephan war damals ein Fünfundzwanzigjähriger. Wie wegweisend ist heute noch das Werk in Instrumentierung, musikalischer Form und Rhythmus. Den Solisten des Landessymphonieorchesters wurden begeisterte Huldigungen dargebracht, die eine große Würdigung für den toten Komponisten darstellten. In Würzburg lebt zurzeit als Kapellmeister und Chordirigent der heute 54jährige Carl Schadewitz, aus St. Ingbert in der Saarpfalz gebürtig. Sein „Sextett" für Flöte, Oboe, Clarinette, Horn, Fagott und Klavier (op. 22) ist ein zwanglos gewachsenes, musizierfreudiges, warmblütiges meisterliches Werk in vier Sätzen, die klanglichen Eigenarten der einzelnen Instrumente besonders in den Gesamtbau fügend. Ein dankbares Kammermusikwerk mit oft orchestraler Wirkung. Der aus Kaiserslautern gebürtige 27jährige Philipp Mohler komponierte nach Worten des Rembrandtdeutschen seine „Geistliche Solokantate" für Sopran und Klavierquartett, op. 10, die auf dem 66. Deutschen Tonkünstlerfest 1935 in Berlin schon ihre zweite erfolgreiche Aufführung gehabt hatte. Ein mehr konstruktiv gehaltenes Werk, ekstatisch religiös, in etwas herber Linienführung die Singstimme (in musikalisch sauberer Interpretation Wally Kirsamer, Frankfurt a. M.) Ein besonders inniger Des-dur-Satz „Christus", im IV. Satz „Gebet" etwas zu farbig und freudig-bewegt, der Schlußsatz kompositorisch interessant über den Anfangsnoten des Te deum aufgebaut.

Ein Nachmittagskonzert brachte weitere sechs junge deutsche Tonsetzer. An der Spitze marschierte mit durchschlagendem Erfolg der Saarländer Albert Jung mit seiner „Passacaglia" (c-moll) für großes Orchester und Orgel, op. 10. Der Sechsunddreißigjährige dirigierte, wie alle folgenden Komponisten, sein Werk selbst. Ein junger Meister des Tonsatzes, prächtig durchgestaltet der vierfache Kontrapunkt im Mittelteil des Werkes, der zu einem aus dem Thema gebildeten Fugato überleitet. Im Bach-Jahre entstanden, huldigt dieses Werk dem großen Meister mit einem Kontrapunkt in den letzten Variationen auf b-a-c-h. Man feierte den Komponisten sehr. Ihm gegenüber verblaßte Leo Schatts (geb. 1889 in Mannheim) etwas unsangbare Thematik seiner „Suite" für kleines Orchester. Eine wenig erwärmende Herbheit lag über dem raschen Fluß des „Allegro molto", dem Rufen von Horn und Pizzikato von zweiten Geigen im „Andante sostenuto", über dem „Scherzando" von Hölzern und Streichern, dem beweglichen „Vivace". Wärmere Farben trägt der 26jährige Ludwigshafener Kurt Werner in seiner „Symphonie" für großes Orchester, op. 15 auf. Ein unbeschwertes, gefälliges Werk dankbarer Instrumentationsmittel. Besonders gelungen die beiden letzten Sätze, ein spritziges „Rondo" mit spöttischem Oboenschelmentum und dem lässigen Tanzschritt eines „Allegretto grazioso". Wohl das originellste Werk dieses Nachmittagskonzertes stellte der Mannheimer Organist Arno Landmann mit seinen „Variationen über ein Thema von Robert Schumann" für Orchester und Klavier, op. 27 auf das Podium. In ebenso witziger wie geistvoller Kontrapunktik huschte das Thema durch die Instrumente in herzlich pfälzischer Heiterkeit, sodaß auch dem 48jährigen Komponisten ein herzlicher Beifall nicht versagt blieb. Ein halbes Dutzend Lieder nach Texten Hermann Hesses sang Karl Maria Zwißler. Die Schlichtheit des Vortrages und der wehmütige Ernst der eindringlichen Komposition des „Liederkreises" hielt die Hörer in Bann (am Flügel voll Einfühlung Hans Blimer, Frankfurt). Schließlich beendete ein „Eichendorff-Zyklus" für Männerchor, Solo-Horn und Orchester Franz Philipps erfolgreich diese reichen „Pfälzisch-Saarländischen Musiktage". Sie wurden erstmals durchgeführt und sind als voller Erfolg zu buchen. „Auf ersten Anhieb" zeigte sich bereits ein überaus reiches Musikschaffen der Westmark. Man ist in den leitenden Stellen der Westmark ehrlich bemüht, junge schöpferische Kräfte nach bestem Können zu fördern und so mancher Begabung die Möglichkeit, selbst von größerem Kreis gehört zu werden, zu geben.

OPERN-URAUFFÜHRUNGEN

CHARLES FLICK-STEGER: „LEON UND EDRITA"

Uraufführung in Krefeld (5. Januar 36).

Von Hermann Waltz, Krefeld.

Zu einem großen gesellschaftlichen Ereignis wuchs sich die Uraufführung der komischen Oper „Leon und Edrita" des Deutschamerikaners Flick-Steger im Krefelder Stadttheater aus. Neben den Spitzen der Krefelder Behörden waren amerikanische und englische Gäste anwesend, die im festlich geschmückten Theater dem Erfolg des anwesenden Komponisten beiwohnten. Über 100 amerikanische Sender übertrugen die Wiedergabe in die Heimat des Komponisten. Zahllose Hervorrufe der Mitwirkenden sowie des Komponisten und seiner Gattin, der Sängerin Aline Sanden (die den Text für die Opernbühne bearbeitet hatte), be-

stätigten den augenblicklich großen Erfolg der neuen Oper. Diesem äußeren Erfolg stand aber ein nur wenig ebenbürtiger künstlerischer Erfolg gegenüber. Denn Charles Flick-Steger erwies sich in seinem Werk nicht als Könner im Sinn musikalischer Erfindungskraft, sondern mehr als Kenner der Literatur und Verarbeiter fremder Werte. Überall tauchen in seiner Musik bekannte Motive auf, sei es aus den Gebieten der Operette, sei es aus Wagners oder Puccinis Melodik und Stilhaltung. Seine Palette zeigt Hinwendungen vom allerschlichtesten Männerchorsatz bis zum pathetischen Stil der großen Oper und des Musikdramas. Im ganzen ist die neue Oper also eine Angelegenheit bescheidener Art. — Der Text ist eine Umarbeitung des Grillparzer-Schauspiels „Wehe dem, der lügt!" und zwar ist die Handlung aus der Zeit des ersten Christentums (Gegensätze: germanisches Barbarentum — christliche Kultur) um 1000 Jahre zurückverlegt (Gegensätze: tatarisches Barbarentum — hellenische Kultur). Die Bearbeitung durch Aline Sanden ist im ganzen günstig zu nennen, wenngleich sie manche Längen aufwies. — Die Aufführung selbst, unter der Leitung des Intendanten Dr. Rolf Prasch und des Operndirektors Kurt Cruciger, verdiente all das Lob und den rauschenden Beifall, den die Vorstellung fand, vollauf.

HERMANN HENRICH: „BEATRICE"

Oper nach Schillers „Braut von Messina".

Uraufführung am Badischen Staatstheater Karlsruhe.

Von Hermann L. Mayer, Karlsruhe.

Hermann Henrich, fast auf den Tag ein Fünfundvierziger, hat als Opernkomponist erst spät begonnen und zwar mit der im letzten Jahre ebenfalls in Karlsruhe uraufgeführten „Melusina", einem mit dem Blick auf die romantische Oper und volkstümliche Wirkung unternommenen Versuch ehrlichen Wollens und gediegenen Könnens, dessen schlichte Form der geschlossenen Nummern mit gesprochenem Text wohltuend berührte. Daß dem Versuch kein Gelingen beschieden war, lag einerseits an dem trockenen Textbuch nach Grillparzers Librettoentwurf für Beethoven, andererseits aber unleugbar auch an einem gewissen Mangel echter musikalischer Substanz.

Mit seiner zweiten Oper hat sich Henrich auf ein weit gefährlicheres Gebiet begeben, denn ein Operntext, der von Kürzungen abgesehen, aus Schillers Dichtung besteht, trägt die hohe Verpflichtung einem Werk von klassischer Prägung der Idee und des Wortes in sich. Schillers Tragödie kommt ohne Zweifel schon durch ihre, rein sprachlich erfahrungsgemäß schwer zu lösenden Chöre, aber auch im ganzen der musikalischen Gestaltung sehr entgegen und ist irgendwie „musikträchtig" zu nennen. Darüber ist jedoch der eigenständige Wert der Dichtung nicht zu vergessen. Henrich bekennt sich in einem Programm-Vorwort unter Hinweis auf Schumanns Beschäftigung mit einer Vertonung der Tragödie zu der starken musikalischen Anziehungskraft der Chöre und erinnert dabei auch an Verdis Schiller-Opern. Der Fall Verdi liegt wesentlich anders, und Schumann blieb bei der Ouvertüre. Geht man von dem zugegebenen Angelpunkt der Vertonung, den Chören aus, so muß offen bekannt werden, daß hier Henrichs Absichten keine Erfüllung beschieden war. Sein Chorsatz hat weder nach seiner Harmonik, noch weniger nach seiner dramatischen Funktion, bei der man immer wieder an das schicksalsgewaltige Schreiten der Schillerschen Chöre denkt, ein eigenes Gesicht. Verkleinert sich schon damit das tragische Pathos Schillers in der Oper erheblich, so löst seine in der gestalterischen Idee unentschiedene Haltung zwischen Oper und Musikdrama und seine weithin eklektische Faktur die feste Form der an sich geschlossenen und bildhaften Szenen auf. Henrich geht davon aus, die vier Hauptfiguren der Oper dem Wortklang ihrer Namen nach zu charakterisieren. Diese leitmotivisch gedachten „Bausteine" bilden den musikalischen Grundstoff. Man frägt sich umsonst, warum gerade im Beiläufigen, einem letztlich zufälligen Moment, der Wortklang bestimmend ist und den freien, erfindungsgeladenen musikalischen Ausdruck vertritt, während im übrigen die stilistische Idee der Dichtung so gut wie keine Rolle spielt. Aus einem dermaßen beengenden formalen Gedanken eine große Durchführung zu gewinnen, die durch Form und Farbe sich dramatische Ausdrucksmöglichkeiten erzwingt und wahrhaft musikdramatisch entfaltet, dafür bedurfte es anderer gestalterischer Kräfte, als sie Henrich zu Gebot stehen. Gewiß findet sich in der Durchführung manches Stück trefflichen Könnens, obschon Henrich immer wieder der Neigung zu verdickten dynamischen Effekten verfällt. Zur wesenhaften musikdramatischen Stufung und Steigerung fehlt weithin die impulsive, aus innerem Zwang kommende Kraft. So erklärt sich, daß die gewaltigen, spannungsgeladenen Höhepunkte und die reichen dramatischen Kontraste ohne packende Wirkung bleiben, zumal sich Henrich noch mit seinem stark aufgetragenen, wenig durchsichtigen und nach Tonart (vorherrschend d-moll), Rhythmisierung (mit merkwürdiger Bevorzung des $^3/_4$-Takts) und Instrumentation ziemlich monoton wirkenden Orchestermelos selbst im Wege steht. Die gesangliche Diktion kommt nie recht frei von einem eigentümlichen, spröden Hin und Her zwischen straffer dramatischer Rezitation und liedmäßig, ariosem Ausdruck. Wo Henrich sich klar an letzteren hält, wie etwa in dem Andantino-Gesang der Beatrice im zweiten oder der Eingangsszene des

dritten Aufzugs, wird ein Strom warmempfundener Lyrik und eines farbig rauschenden Pathos fühlbar. Im ganzen: ein vornehmer — das muß besonders hinsichtlich der Behandlung der Dichtung Schillers gesagt werden — Versuch eines Musikers, dessen Orchester- und Chorwerke zu schätzen sind, dessen Begabung aber letztlich ganz undramatisch ausgerichtet ist. Es ist nicht von ungefähr, daß sich sowohl aus seiner „Melusina" wie noch mehr aus dieser „Beatrice" mit wenigen Strichen ein Oratorium ergibt. Nach der dramatischen Form und der musikalischen Substanz kann, das muß im Interesse der für unser Opernschaffen so dringend erforderlichen Klarheit gesagt werden, die „Beatrice" keinesfalls als Fortschritt gegenüber der ersten Oper gelten.

Die Aufführung, musikalisch von Karl Köhler, szenisch von Generalintendant Dr. Himmighoffen geleitet, vollbrachte die außerordentliche Leistung eines geradezu glänzenden Aufführungssiegs. Die hervorragende Besetzung der Hauptrollen mit Vilma Fichtmüller, Paula Baumann, Theo Strack und Helmuth Seiler stand mit voller Hingabe auf nicht leichtem Posten. Die Vertrautheit mit dem Stoff und der Eindruck der, wie gesagt, vornehmen Umgestaltung Henrichs taten ein übriges.

HANNS LUDWIG KORMANN: „DER DREISPITZ"

(Uraufführung im Landestheater Altenburg)

Von Dr. Leo Paalhorn, Altenburg.

Alarcons Novelle „Der Dreispitz" ist jetzt auch von Hanns Ludwig Kormann, damit zum vierten Male, vertont worden. Daß die kompositorische Durchführung öfters an Puccini, auch an d'Albert erinnert, ist gegenüber der Tatsache nicht so schwerwiegend, daß alles für eine komische Oper, die hier doch geschaffen werden sollte, im ganzen viel zu ernst gehalten ist. Dazu liegt das Schwergewicht mehr im Orchestralen — oft schon im Symphonischen. An und für sich erweist sich Kormann als unbedingter Könner der modernen Instrumentation, ohne freilich, was auch auf diesem Gebiet sehr gut möglich ist, durchgehend den Stil einer komischen Oper zu treffen. Einige erfreuliche Ansätze dazu lassen aber aufhorchen und auf eine weitere Enwicklungsmöglichkeit schließen. Rein melodische Stellen treten — das braucht kein Fehler zu sein — weniger hervor, sind dafür aber recht einprägsam und liebevoll gestaltet.

Die von Generalintendant Dr. Drewes umsichtig geleitete geschlossene Aufführung (in der Titelrolle bemerkenswert Paul Friebel) endete schließlich mit herzlichem Beifall für den anwesenden Komponisten und den zweifellos geschickten textlichen Gestalter der Oper, Carl Willnau.

MUSSORGSKIJ: „BORIS GODUNOW" IN DER URFASSUNG.

Deutsche Uraufführung in der Hamburgischen Staatsoper (22. Januar 36).

Von John Hellmann, Hamburg.

Mussorgskijs „Boris"-Oper ist seit ihrer deutschen Uraufführung (Breslau 1913) bei uns nur in jener Gestalt bekannt geworden, die ihr Rimskij-Korssakoff gegeben, und die dem Werke auch in seiner russischen Heimat die Bühnen erobern helfen hat. Über den Wert der Pionierarbeit, die Rimskij für seinen unglücklichen Landsmann geleistet hat, bestehen wohl kaum irgendwelche Zweifel. Es erhebt sich jedoch die Frage, ob wir uns heute, wo die Hamburgische Staatsoper das Werk ohne die wohlgemeinten Zutaten und Eingriffe Rimskijs erstmalig zur Aufführung gebracht hat, nicht für diese Urfassung entscheiden sollen.

Man muß die Bezeichnung „Urfassung" allerdings mit einer gewissen Einschränkung gebrauchen, denn das, was die Hamburgische Staatsoper aufgeführt hat, ist nicht etwa eine der drei Fassungen, die der Komponist in den Jahren 1868/69, 1871/72 und 1874 seinem Werke selber gegeben hat, sondern eine Bearbeitung, die der russische Pianist P. A. Lamm (im Auftrage des Russischen Staatsverlages, 1928) nach diesen drei Urfassungen hergestellt hat. Diese Zusammenfassung betrifft allerdings im wesentlichen nur die Dramaturgie; das musikalische Bild der Partitur darf als originalgetreu gelten.

Die Unterschiede in der Führung der melodischen Linien, in der Harmonik und vor allem in der Instrumentation sind so ohrenfällig und sprechen derart für die „Urfassung", daß uns die Oper gewissermaßen wie neu geschenkt anmutet und eine Verwendung der Rimskij-Bearbeitung jetzt kaum noch als opportun gelten darf. Alles das, was man dem „genialen Autodidakten" Mussorgskij seinerzeit und — mit den Augen seiner Zeit gesehen und mit den Ohren seiner Zeit gehört — mit Recht zum Vorwurf machen zu müssen glaubte, das „Abgerissene der melodischen Phrasen, die Unbequemlichkeit im Satz der Singstimmen, die Härte in den Harmonien und Modulationen, die Fehler in der Stimmführung, die schwache und dürftige Instrumentation" — alles das scheint für unsere Ohren keine Geltung mehr zu haben. Wir spüren in der ursprünglichen Partitur vielmehr die leidenschaftliche Dramatik, die geniale Sparsamkeit in der Anwendung der instrumentalen Mittel, die klare Klanggruppenscheidung, kurz: die genialische Verbindung einer einzigartigen und einmaligen Künstlerpersönlichkeit mit der blutbedingten Wesenheit und Eigentümlichkeit seiner ostischen Seele.

Nicht ganz so eindeutig ist die Stellungnahme zu den Fragen der dramaturgischen Gestaltung.

Hier weicht nicht nur die gewohnte Fassung Rimskij-Korssakoffs von der P. A. Lamms, sondern es weichen auch die drei Fassungen des Komponisten untereinander wesentlich ab. Bekanntlich schließt Rimskij mit der Sterbe-Szene und verzichtet auf eine Szene, in der der Idiot vor Boris erscheint (Messen-Szene). Die erste Fassung (1868/69) schließt ebenso, hat aber die Messen-Szene; die dritte Fassung (1874) schließt mit der Revolutions-Szene, hat aber nicht die Messen-Szene. Lamm behält die Messen-Szene bei und schließt dann mit der Revolutions-Szene, so daß der Blödsinnige sozusagen das Schlußwort spricht, ein Ausklang eines im Grunde heldischen Werkes, der zunächst dem deutschen Theaterbesucher recht befremdend erscheint und nur aus der Mentalität der russischen Volksseele im allgemeinen und aus der Mentalität des Komponisten im besonderen zu verstehen ist.

Die Spielleitung Rudolf Zindlers glaubte die dadurch bedingte zeitliche Dehnung der Aufführung nicht verantworten zu können und hatte die dramatisch unerläßliche Rangoni-Dimitrij-Szene und Feodors entzückende Papageien-Erzählung geopfert, obwohl bei zweckmäßigerer Pausenverteilung eine in ihrer zeitlichen Dauer durchaus tragbare Aufführung möglich gewesen wäre. Sonst war alles geschehen, um die der Oper in ihrer geläuterten Gestalt innewohnende, ungeheuer packende dramatische Wucht und die Eigenheit ihres meist düsteren Kolorits in einem überwältigenden Maße zum Ausdruck zu bringen. Die auf einen bräunlichen Grundton abgestimmten, durch einen sehr geschickten Einsatz des Projektors (N. Tokumbets) ergänzten Bühnenbilder Gerd Richters verbanden sich mit dem von GMD Eug. Jochum sauber und sorgfältig ausgefeilten musikalischen Bild zu einer vollendeten Harmonie. Hans Hotter sang einen Boris von überzeugender Stärke, Stefan Schwer gestaltete seinen Gegenspieler Dimitrij mit eindrucksvoller Lebendigkeit. Unter den vielen Einzelleistungen einer durch und durch harmonischen Gemeinschaftsleistung muß noch die prachtvolle Charakterzeichnung Josef Hattemers als Idiot und die vorzügliche Vorbereitung der Chöre durch Max Thurn hervorgehoben werden.

Die Besucherschaft erwärmte sich erst allmählich für das ungewohnte Werk, spendete aber zum Schluß jubelnden Beifall.

ERMANNO WOLF-FERRARI: „DER CAMPIELLO“

Musikalisches Lustspiel.

Uraufführung in der Mailänder Scala.

Von Dr. Max Unger, Zürich.

Ermanno Wolf-Ferrari ist längst ein einzigartiger feststehender Begriff in der Geschichte der neueren Oper. Bei keinem anderen Tonmeister unserer Zeit gehen die Wesensseiten zweier verschiedener Nationen einen so glücklichen Bund ein. Von der Mutter, einer noch heute in patriarchalischem Alter lebenden Venezianerin, hat er die Freude an der Melodie und überhaupt am Musizieren, vom Vater, einem süddeutschen Maler, die Strenge und geistige Vertiefung der Arbeit, den Verantwortungssinn geerbt. Das drückt sich auch in der Wahl seiner Opernstoffe aus, die nach klassischen romanischen Sprechkomödien geformt oder nordländischer Märchenwelt entnommen sind. Am stärksten haben den Meister aber die Komödien Goldonis zur Vertonung gereizt, des Sohnes der Stadt, wo er selbst vor 60 Jahren geboren ist und — wenn nicht gerade in Oberbayern — noch heute lebt. Eine komische Oper nach einem Lustspiel Goldonis, „Die neugierigen Frauen“, verschaffte Wolf-Ferrari im Jahre 1903 mit einem Schlage den Ruf eines der ersten Operntonsetzer der Zeit. Nach Vorlagen des bedeutendsten italienischen Komödiendichters entstanden später seine weiteren Musiklustspiele „Die vier Grobiane“, „Das Liebesband der Marchesa“, „Die schalkhafte Witwe“ und nun „Der Campiello“. (Eine knappe Darstellung seines Schaffens hat soeben Ernst Leopold Stahl im Verlag von R. Kiesel in Salzburg veröffentlicht; im Anhang dazu huldigt dem Meister auch eine Reihe namhafter anderer Persönlichkeiten: Paul Graener, Felix Weingartner, Siegmund v. Hausegger, Max Steinitzer usw.).

Um das Buch der neuen Oper zu verstehen, muß man schon ein gewiegter Kenner der italienischen Sprache sein; denn es ist nicht in Schriftsprache, sondern in venezianischer Mundart geschrieben. (Bei G. Ricordi & Co. in Mailand, wo das von Mario Ghisalberti bearbeitete Textbuch und der Klavierauszug in schöner Ausstattung erschienen sind, wird demnächst auch die vom Tondichter und Fr. X. Friedl angefertigte deutsche Übertragung herauskommen; diese setzt den venezianischen Dialekt in ziemlich gewagter Weise leicht ins Österreichische um.) Schon der Titel ist nicht schriftitalienisch. „Campiello“ nennen die Einwohner Venedigs die kleinen Plätze, die, für das Gesicht nur dieser einen Stadt charakteristisch, hin und wieder das Gewirr der vielen engen Gäßchen unterbrechen. (Wolf-Ferraris venezianische Wohnung befindet sich ganz in der Nähe eines solchen Plätzchens.) Ein „Campiello“ ist die „Hauptperson“ von Goldonis Lustspiel gleichen Namens, das fünf Aufzüge hat, aber vom Textbearbeiter in deren drei zusammengezogen worden ist.

Den Verfassern von „Opernführern“ wird es nicht wenig Mühe kosten, die vielverästelten Begebenheiten des Buches dem Leser Auftritt für Auftritt auf fesselnde Art mundgerecht zu machen; denn die Übersetzer haben mit ihrer eigenen Be-

hauptung wirklich recht, es passiere in der Komödie zwar eine Menge und doch im Grunde gar nichts. Liebeleien, Eifersüchteleien, Volksspiel und -fest, Klatsch, Zank und Streit, Püffe, Schläge, Versöhnung und Verlobung mit Heirat am gleichen Abend — aber es geht nicht um die einzelnen Personen und Begebenheiten, sondern um das farbig bewegte Gesamtbild des „Campiello". Die klassische Forderung der „Einheit des Ortes" erhält hier höheren Sinn.

Statt eines Versuches der Schilderung der Vorgänge begnügt man sich wohl am besten hauptsächlich mit der Vorstellung der Hauptpersonen, die in den vier Häusern um den Platz herum wohnen. Da sind drei heiratslustige junge Mädchen: Gasparina, Lucieta und Gnese; dann der Onkel der ersten, ein griesgrämiger, aber vermögender Bücherwurm; Cate und Pasqua, die verwitweten Mütter der beiden anderen, echt italienische Gassentypen; Anzoleto und Zorzeto, die Liebsten der beiden Töchter; die Küchelbäckerin Orsola, Zorzetos Mutter. In den Kreis dieser Nachbarn tritt als einziger Fremder der Cavaliere Astolfi aus Neapel, ein lockerer Vogel mit leeren Taschen, der im Gasthof am Campiello abgestiegen ist, für das Zierpüppchen Gasparina Feuer fängt, auf die erhoffte reiche Partie hin ein ganzes Volksfest inszeniert und die Schöne, die er erst am Morgen kennengelernt, schon am Abend heimführt. (Auch die „Einheit der Zeit" ist kaum mehr zu überbieten.) Gasparina, die sich so vornehm dünkt, daß sie mit erhobenem Näschen das s wie z ausspricht (in der italienischen Fassung) oder „zürlich" statt „zierlich" sagt (in der Übertragung), erfährt dabei schließlich zu ihrer Genugtuung, daß sie gleichfalls adliger Abkunft ist. Lucieta und Anzoleto tun es dem vornehmen Paar nach, und am Schlusse wird der Zuschauer mit Gnese hoffen dürfen, daß Zorzeto sie nicht mehr allzu lange warten lassen wird.

Das Buch enthält in den ersten beiden Aufzügen zweifellos immer noch manche empfindliche Längen; erst der letzte hat die nötige Geschlossenheit und die großen komisch-dramatischen Akzente. Dieser Vorzug würde noch größere Mängel als die der ersten beiden Akte aufwiegen. Über der kostbaren musikalischen Einkleidung treten aber alle Bedenken gegen den Text vollends zurück. Ein echter Tondichter macht von dem Reichtum ihm zuströmender Gedanken in vorbildlich sparsamer Weise Gebrauch. Alle Tugenden, die an seinen besten früheren Werken gepriesen worden sind, bewährt der nun eben sechzigjährige Meister in seiner neuen Buffo-Oper in womöglich noch gesteigertem Grade: denkbare Leichtigkeit der Dialogbehandlung, Schmiegsamkeit und Anmut der Gesangmelodik, feinen Humor, köstliche Unbeschwertheit und Farbigkeit der Instrumentierung, ausgesprochenen Sinn für klare und gegensatzreiche Gestaltung. Und bei aller Schlichtheit dieser Musik ist doch ihre Eigenart unverkennbar. Musik des Südens im Bunde mit nordländischem Tiefsinn! (Worunter man freilich ja nicht gedankliche Belastung verstehen soll; denn Wolf-Ferraris Musik ist völlig „unphilosophisch".) Verschiedentlich bedient sich der Meister auch originalen venezianischen Volksliedgutes. Es sei nicht verschwiegen, daß der „Schönklang" an manchen solchen Stellen die Grenze des Erträglichen streift oder auch überschreitet — wenigstens für den Geschmack des Nichtromanen. Die Rollen der Mütter Cate und Pasqua sind männlichen Darstellern (Tenören) überantwortet. Am Anfang des ersten Aktes steht ein kurzes Vorspiel, das vor offener Szene aus geheimnisvoller Dämmerung in den fröhlichen hellen Morgen geleitet. Von den beiden Zwischenaktsmusiken ist die in doppeltem Sinne leicht wiegende zweite einem Thema des zweiten Aktes entnommen. Das Ballett, das im Herzen des zweiten Aufzuges steht, veranschaulicht die Freude der Menge am guten Essen und Trinken und die Balgereien um diese schönen Dinge.

Die Scala fügte ihrer glanzvollen Geschichte ein neues Ruhmesblatt mit der Wiedergabe des Werkes ein. Mafalda Favero entzückte als komisch hochnäsiges Gänschen Gasparina, und auch ihr schneidiger Hauptgegenspieler Baccaloni gewann die Herzen der Zuhörer im Flug. Aus der Reihe sonstiger erwählter Einzelkräfte seien die feingrotesk gestellten Witwen der Herren Nardi und Nessi hervorgehoben. Die Regie Marcello Govonis hatte sich in die unbeschwerte Musik hingebend hineingehört. Maestro Marinuzzi steuerte das hervorragende Orchester mit sicherer Hand und brachte die kammermusikalischen Feinheiten der Partitur aufs schönste zur Geltung. Die Chöre wirkten schlagfertig, klangschön und tonrein. Tanz und Pantomime versprühten südländisches Temperament; es macht dabei aber den Eindruck, als ob sich die Tanzkunst der Scala auch mehr und mehr von der bloßen Beintechnik abwenden und nach deutschem Muster vergeistigen wolle. Pieretto Bianco hatte den szenischen Rahmen sehr hübsch erdacht; um den Campiello von natürlicher, oder beinah übernatürlicher Größe standen vier ebensolche Häuser, die mit ihren Bewohnern aus einem venezian. Bilderbuche geschnitten zu sein schienen.

Der Erfolg des Werkes und seiner Wiedergabe war durchschlagend. Es gab schon manchmal auf offener Szene mitten in den Aufzügen lauten Beifall; stark beklatscht wurden zumal auch die beiden Zwischenaktsmusiken. (Man wird sie bald von Salonorchestern gespielt hören, sollte nach dem Wert der letzten aber nicht gleich den der ganzen Oper abschätzen wollen.) Die neue Oper des Meisters wird ihren Weg auch über die deutschen Musikbühnen machen.

KONZERT UND OPER

LEIPZIG. Motette in der Thomaskirche.

Freitag, 10. Januar: Johann Sebastian Bach: Toccata und Fuge F-dur f. Orgel (vorgetr. von Prof. Karl Hoyer). — Joh. Seb. Bach: „Singet dem Herrn ein neues Lied." Motette für zwei Cöre.

Freitag, 17. Januar: Johann Pachelbel: Chaconne f-moll f. Orgel (vorgetr. von Prof. Günther Ramin). — Zur Feier des 350. Geburtstages von Johann Hermann Schein: Johann Hermann Schein: Psalm 91, Motette für sechsst. Chor. (UA). — Johann Hermann Schein: Psalm 122: „Laetatus sum in his..." Motette für zwei Chöre.

Freitag, 24. Januar: Dietrich Buxtehude: Passacaglia d-moll für Orgel (vorgetragen von Professor Günther Ramin). — Zur Feier des 350. Geburtstages von Johann Hermann Schein: Johann Hermann Schein: Psalm 116, Motette für fünfst. Chor. (Erstaufführung). — Johann Hermann Schein: „Zion spricht: der Herr hat mich verlassen", Motette für fünfst. Chor. (Erstaufführung.) — Johann Hermann Schein: Psalm 122: „Laetatus sum in his . . .", Motette für zwei Chöre.

Freitag, 31. Januar: Dietrich Buxtehude: Ciacona c-moll f. Orgel (vorgetr. von Prof. Friedrich Högner) — Zur Feier des 350. Geburtstages von Johann Hermann Schein: Johann Hermann Schein: „Siehe, also gesegnet wird der Mann", Motette für fünfst. Chor aus Cymbalum Sionium (1615). — Johann Hermann Schein: Die Seligpreisungen für Soli, fünfst. Chor, Trompeten, Posaunen, Kontrabässe und Orgel (aus „Opella nova" [Geistliche Konzerte] 1626). —

Freitag, 7. Februar: Johann Sebastian Bach: Fuge c-moll f. Orgel (vorgetr. von Eduard Büchsel) — Zur Feier des 350. Geburtstages von Johann Hermann Schein: Johann Hermann Schein: Psalm 116, für fünfst. Chor. — Johann Hermann Schein: „Wende dich, Herr, und sei mir gnädig", Motette für fünfst. Chor. (Erstaufführung). — Johann Hermann Schein: „Alleluja. Ich danke dem Herrn", Motette für achtst. Chor (Erstaufführung). —

DRESDEN. Vesper in der Kreuzkirche.

Sonnabend, 18. Januar: Johannes Brahms: Drei Choralvorspiele, op. 122 für Orgel. — Johannes Brahms: „Fest- und Gedenksprüche" für zwei Chöre, achtst. — Max Reger: Wir glauben an einen Gott", für fünfst. Chor.

Sonnabend, 25. Januar: Joh. Nep. David: Chaconne in a-moll (1927) für Orgel (Erstaufführung). — Bodo Wolf: „Die Jünger", Motette für gemischten Chor, op. 32. — Bodo Wolf: „Sanctus" für vierst. Chor (Uraufführung.

Sonnabend, 1. Februar: Max Reger: Erste Sonate in fis-moll, op. 33. Phantasie — Intermezzo — Passacaglia. — Otto Reinhold: „Altdeutsche geistliche Chorsuite" für gem. Chor a cappella (Text aus alten Handschriften). — Hans Chemin-Petit: „Abendlied" für mehrst. Knabenchor (Leitung: Hans Thamm, U III B).

KARLSRUHE. Motette in der Christuskirche.

Sonntag, 2. Februar: Joh. Seb. Bach: Dorische Toccata und Fuge f. Orgel. — J. Eccard: „Maria wallt zum Heiligtum" f. 6st. Chor a capella. — A. Steffani: Triosonate in c-moll für 2 Violinen, Cello u. Continuo. — M. Reger: „Meinen Jesum laß ich nicht", Choralkantate für Solovioline, Soloviola, gemischten Chor, Knabenchor und Orgel. — Karl Hasse: Präludium in c-moll f. Orgel (Leitung und Orgelsoli: KMD Wilh. Rumpf).

AACHEN. Trotz größter Anstrengungen um eine gediegene Werkwahl und um künstlerisch hochstehende Aufführungen krankt die Oper an dem Mangel eines Heldentenors von einigem Format. Diesen Mangel beheben kann nur ein tieferer Griff in den Säckel, als er bisher gewagt wurde. Es würde sich dann mit Gewißheit herausstellen, daß dieser tiefere Griff gar kein Wagnis gewesen wäre, sondern die einzige, sozusagen zwangsläufige Möglichkeit, dem Hörerverlangen nach einer guten Stimme und damit gleichzeitig der Kassennot abzuhelfen. Der plötzliche Tod des meisterlichen Sängers und Darstellers Adolf Martini tut im Augenblick ein übriges, um die Opernleitung in eine schwierige Lage zu bringen; man wird schon um einen sehr guten Nachfolger besorgt sein müssen, um die während der letzten Jahre durch Martini geschaffenen Vorbilder (Sachs, Kühleborn, Holländer, Telramund, Sebastiano, Scarpia, Barak u. v. a.) immer wieder erreichen zu können.

In „Tiefland" füllten zwei bedeutende Gäste — Josef Witt (Braunschweig, Pedro) und Emil Treskow (Köln, Sebastiano) — die Plätze der Fehlenden mit schönstem Erfolge aus; als Lohengrin half Henk Noort (Düsseldorf) bestens aus. Auf die Dauer kann aber ein Opernhaus wie

dasjenige Aachens nicht ohne eine eigene erſte Kraft auskommen. — GMD von Karajan leitete außer den genannten Werken Strauß' „Frau ohne Schatten" (heute in jeder Beziehung überſtändig!) und „Tannhäuſer". „Tiefland" und „Lohengrin" waren werkgerecht reife Leiſtungen, „Frau ohne Schatten" darüber hinaus ein erſtaunliches Pultvirtuoſenſtück. Das Städtiſche Orcheſter zeigte ſich immer wieder allen Anſprüchen gewachſen.

Mit „La Traviata", „Undine" und „Don Pasquale" war Otto Söllner vor Aufgaben geſtellt, die dieſer zuverläſſige Könner in der an ihm ſchon gewohnten, ebenſo feinen wie blutvollen Art löſte. — In Curt Becker-Huert beſitzt die Aachener Bühne einen Spielleiter von großer geiſtiger Regſamkeit. Seine Neufaſſung von „Traviata" verdiente, von allen deutſchen Bühnen übernommen zu werden; weniger glücklich gelang „Undine" — vorab im Schlußbild — und in mancher Hinſicht fragwürdig war Becker-Huerts „Lohengrin"-Auffaſſung. „Don Pasquale" wurde unter Dr. Bauers geſchickter ſzeniſcher Leitung zu einem großen Bühnenerfolge.

Ausgezeichnete Einzelleiſtungen hefteten ſich an die Namen Dr. Frodewin Illert (Kellermeiſter Hans, Maruccio, Don Pasquale), Alfons Eccarius (Vater Germont, Dr. Malateſta), Hugo Meyer-Welfing (Erneſto in Pasquale), Elſe Wühler (Färbersfrau, Violetta, Martha) und Trudhilt Zink (Undine, Nuri, Norina). Die gut ſtudierten Chöre (Willi Pitz) und Tänze (Hans Wilm Beck) trugen jeweils ihr gemeſſen Teil zu dem zwar nicht immer einheitlichen, aber doch ſtets von ernſtem Wollen kündenden Geſamtbilde der Oper bei.

Im Konzert ſind unter der Direktion des GMD Herbert von Karajan ſtetig anſteigende Erfolge zu verzeichnen. Die orcheſtralen Höhepunkte bildeten die 5. und 6. Symphonie Tſchaikowſkys. In Verdis Requiem, Kodalys Ungariſchem Pſalm, Bachs Kantate „Nun iſt das Heil" und Franz Philipps Friedensmeſſe überboten ſich Städtiſcher Geſangverein und Städtiſches Orcheſter ſchier in dem Streben nach Höchſtleiſtungen. Doch war bei den letzten drei nicht zu überhören, daß die aufgebotenen Klangmaſſen die Faſſungskraft des Konzertraumes gelegentlich überſtiegen. — Aus den übrigen Programmen iſt ein begeiſtert aufgenommener Flämiſcher Abend mit Werken von van Hoof, Benoit und Gilſon, das Klavierkonzert von Hans Wedig (mit der tüchtigen heimiſchen Pianiſtin Matty Thelen-Diehl am Flügel), ein vom Streichkörper des Orcheſters wundervoll geſpielter Händel, Kulenkampff-Poſts Violinkonzert Brahms' und je ein Kammermuſikabend mit Karl Erb und dem Elly Ney-Trio hervorhebenswert.

Reinhold Zimmermann.

ALTENBURG. Im weiteren Verlauf dieſer Spielzeit wurde die Pflege der romantiſchen Oper zielbewußt fortgeſetzt. In dieſer Hinſicht wären vor allem eine recht gute Aufführung des „Freiſchütz" zu nennen, wogegen die Schwierigkeiten, die eine ſtilvolle Wiedergabe der „Königskinder" erfordert, in manchem doch nicht erfüllt werden konnten. Repertoire-Opern wie Kienzls „Evangelimann und vor allem d'Alberts „Die toten Augen" ſprechen immer an, wenn ſie ſo geſchloſſen gegeben werden, wie es erfreulicherweiſe im Landestheater Altenburg der Fall war. Vor allem konnte die Myrtocle mit Lydia Günther-Kleemann (für eine hochdramatiſche Sängerin beſonders bemerkenswert!) hervorragend beſetzt werden, KM Borrmann ein hinreißender Dirigent der prachtvollen Aufführung. Den muſikaliſchen Höhepunkt dieſer Spielzeit bedeutete unbedingt eine recht gut inſzenierte und vor allem im geſanglichen ſehr beachtliche Aufführung der „Aida", wobei ſich Generalintendant Dr. Drewes auch als ein hervorragender Verdi-Dirigent erwies. In Mozarts „Entführung aus dem Serail" gab es wenigſtens manche erfreuliche Einzelleiſtung feſtzuſtellen.

Auf immer mehr anſteigendem Niveau bewegen ſich jetzt die Sinfoniekonzerte. Bot Generalintendant Dr. Drewes ſchon eine äußerſt farbige, dabei ſtets einheitliche Wiedergabe der „Paſtorale", ſo übertraf er ſich ſelbſt in der Ausdeutung von Tſchaikowskys „Pathétique", wie zuletzt die IV. Sinfonie von Brahms eine gleich nachhaltige Interpretation erfuhr. Die jetzt zu einem hervorragenden Klangkörper geſtaltete Landestheaterkapelle bot — wie bei allen Opernabenden — Leiſtungen, die hohe Anerkennung verdienen. Von den Soliſten ließ Prof. Karl Hermann Pillney-Köln Schumanns Klavierkonzert a-moll zum beglückenden Erlebnis werden, wogegen Profeſſor Schaufuß-Bonini das II. Klavierkonzert von Brahms nicht immer markant genug brachte. Im letzten Konzert wirkte der ausgezeichnete Konzertmeiſter des Orcheſters, Prof. Schachtebeck, als Soliſt des Violinkonzertes von Beethoven mit. — Über das weitere Muſikleben Altenburgs iſt — von einem durch die Wiedergabe von ſehr gehaltvollen Kompoſitionen des verdienſtvollen Organiſten der Agneskirche, Emil Rödger, der nach langjähriger Tätigkeit in den Ruheſtand getreten iſt, zu erwähnenden Kirchenkonzert abgeſehen — leider nichts weiter zu berichten.

Dr. Leo Paalhorn.

BADEN-BADEN. Der verantwortungsbewußten und tatkräftigen Leitung Generalmuſikdirektor Herbert Alberts iſt es gelungen, unſerem Muſikleben einen außerordentlichen Aufſchwung zu geben, ſodaß bei den Sinfoniekonzerten neben einer großen inländiſchen Beſucherzahl auch eine

große Reihe ausländiſcher und auswärtiger Gäſte erſcheinen. Neben der Pflege klaſſiſcher Muſik, Schubert, Schumann, Brahms, Bruckner, Liſzt, Beethoven, Pfitzner mit erſten Soliſten wie Edwin Fiſcher, Urſuleac, Erna Sack, Walter Gieſeking, Havemann, Kammerſänger Erb, brachten die Winterkonzerte einige intereſſante Erſt- und Uraufführungen. Von Clemens von Franckenſtein „Präludium für großes Orcheſter und Orgel. Ein leicht verſtändliches Thema bildet die muſikaliſche Subſtanz, die dann in großer Orcheſterzuſammenſetzung, zu der ſich zuletzt Glocken und Orgel geſellen, eindrucksvolle und fortlaufende Steigerung erfährt und durch ſeine prägnante Kürze wirkt. Die 1. Sinfonie c-moll von Ernſt Gernot Klußmann iſt ein Werk von der Orcheſtermonumentalität Bruckners. Wiederbelebung alter Formen: Paſſacaglia, Fuge, Choral in moderner Gewandung. Es ergibt ſich die Frage, ob das muſikaliſche Gedankengut für eine ſo mächtige alle Kräfte anſpannende Symphonie ausreicht. Man konnte die Technik über dem ſeeliſchen Wert des Kunſtwerkes nicht vergeſſen. Die Wiedergabe war glänzend, Caſpar Caſſado ſpielte hier zum erſten Mal Karl Maria von Webers op. 74 (Klarinettenkonzert in D-dur) für Cello bearbeitet. Man konnte ſich ſeiner Überſetzung freuen, denn ſie war ſoweit wie möglich wortgetreu. Wie er Recitative, Paſſagen ſpielt, mit welcher Wärme und Tonſchönheit die Romanze, wie beſchwingt die Polacca, war begeiſternd. Max Trapps „ſinfoniſche Suite für Orcheſter" Toccata, Menuett, langſamer Satz, Rondo. Nach dem Allegro der Toccata folgt ein ſehr ſchöner mit beſeeltem Ausdruck klingender langſamer Satz, dem ſich das Menuett anſchließt, deſſen Schwere eigentlich mit einer Vorſtellung vom Menuett nichts zu tun hat. Im Rondo wird man tonüberflutet mit raſender Geſchwindigkeit und es iſt ſchon vorübergerauſcht, ehe man ſich hineingedacht hat. Der Eindruck des Werkes war zwieſpältig. Ebenſo die Erſtaufführung der „Hymnen für Orcheſter über gregorianiſche Choralmelodien" von Karl Höller. Das Werk beſteht aus 3 Sätzen. Satz I formal eine Verquickung von Toccata und Rondoform. Für den zweiten Satz, in dem das Oſtergeſchehen geſchildert wird, iſt die Form des alten Ketten-Ricercare gewählt, wobei jeweils die Motive imitatoriſch eingeführt werden und gipfelt in einem jubelnden Erſtanden Chriſtus und kurzem Coda Hallelujah, Amen. Der dritte Satz iſt eine frei geſtaltete myſtiſche Ausdeutung des alten ave maris stella, dem Finale liegt die Antiphon Salve regina zugrunde; man bewundere die ungeheure Gedankenarbeit des Komponiſten und nahm das Werk achtungsvoll auf. Großen Erfolg hatten die ruſſiſchen Tänze von Tſcherepnin, die Herbert Albert auch in Berlin mit dem gleichen durchſchlagenden Erfolg in der Philharmonie dirigierte; ferner hörte man noch ſeine Rhapſodie mit Celloſolo von Profeſſor Grümmer fabelhaft geſpielt. Tſcherepnin verbindet die in ihm ruhenden Klänge der Volksmuſik mit glänzend beherrſchter Technik moderner Inſtrumentierung. Es entſteht etwas Neues und Eigenartiges. Eine Durchdringung des Liedſtoffes, eine verfeinerte Stiliſierung, die ſich organiſch in die Rhythmen und Themen eingliedert. Man ſpürt hier eine Urſprünglichkeit des ſo gewachſenen Kunſtwerkes. Ein Sibeliusabend brachte ſeine meiſt gerühmten Werke, Finnlandia, Legende Leminkänen zieht heimwärts, der Schwan von Tuonela und das Violinkonzert op. 47 von Sigmund Bleier vorbildlich geſpielt. Die vereinigten Kirchenchöre unter Fritz Gſcheidlens Leitung machten eine Aufführung des „Meſſias" zum Erlebnis. Die Kammermuſikabende waren ſo gut wie früher nie beſucht, man hörte ſelten geſpielte Werke von Beethoven, Schubert, Strauß, Bach, Scarlatti, Reger uſw. Ein Nachtkonzert im Schloſſe Favorite mit Werken von Erlebach, Joh. Caſpar Fiſcher, Telemann, Sixt Kraus und Haydn mußte mehrere Male wiederholt werden, wegen des tiefen Eindruckes und der künſtleriſchen Leiſtungen in dem landſchaftlich ſo bezaubernden Rahmen, der Übereinſtimmung von Stil und Zeit.

In der Oper und Operette wurden wir mit ſchönen Vorſtellungen des geſamten Nürnberger Stadttheaterenſembles überſchüttet. „Don Juan", „Cosi fan tutte", „Traviata", „Roſenkavalier", „Donna Diana", „Maskenball" „Martha", „Der fliegende Holländer", „Orpheus und Eurydike" und eine Reihe alter und moderner Operetten.

Elſa Bauer.

BARMEN-ELBERFELD. Der November-Spielplan unſerer ſtädtiſchen Bühnen, die den „Barbier von Sevilla", „Zauberflöte", „Freiſchütz", „Fliegenden Holländer", die „Stadt", „Vogelhändler" und die „Vielgeliebte" aufführten, wurde durch die Neueinſtudierung von Beethovens „Fidelio" bereichert. KM Klaus Nettſtraeter wußte die Höhen und Tiefen dieſes unſterblichen Meiſterwerkes meiſterhaft zu geſtalten. Gerda Heuer als Gaſt ließ in der Titelrolle das Heldenhafte eindrucksvoll aus der Seele wachſen. Konrad Kuska gab Floreſtan mit feinem Verſtändnis. Der Gouverneur erfuhr durch Franz Stefan dramatiſche Ausgeſtaltung. Hermann Abelmann ſtellte einen trefflichen Miniſter dar. Mit klangvoller Stimme ſang Rudolf Wünzer den Kerkermeiſter. Gut in Geſang und Spiel ergänzten ſich Edith Rego und Karl Walther als Marzelline und Jaquino. Tadellos erklangen die von Georg Eichhorn einſtudierten Chöre. Für treffliche Inſzenierung ſorgte Fritz Kirchhoff, für künſtleriſche Bühnenbilder Paul Mehnert. — Der von H. Inderau geleitete Inſtrumentalverein

führte Sibelius' sinfonische Dichtung, die in glühenden Farben den Freiheitskampf des finnischen Volkes schildert, erfolgreich auf. Glänzend spielte die einheimische Künstlerin Cläre Hanisch Griegs herrliches a-moll Klavierkonzert. Durch die Orchestergemeinschaft Elberfeld - Vohwinkel (MD Kuhlmann) hörten wir in trefflicher Darbietung Werke von Haydn, Mozart, Schubert. — Unter Mitwirkung ausgezeichneter Solisten boten die Konzertgesellschaften (MD H. Schnakkenburg) Mozarts große e-moll Messe und J. Brahms' herrliches Deutsches Requiem zur vollendeten Wiedergabe. — Überaus reich und mannigfaltig waren die kammermusikalischen Darbietungen durch das Leipziger Gewandhausquartett, die hiesige Musikgemeinde, Konrad-Quartett, Schoenmaker-Trio, Potthof-Zimmermann, Prisca-Quartett: instrumentale und vokale Werke aus älterer und neuerer Zeit. — Vorbildlich auf dem Gebiete der Kirchenmusik ist das Wirken des Barmer Bach-Vereins (MD Fritz Bremer, der sich auch als feinsinniger Orgelspieler hervortat). In stilgemäßer Aufführung hörten wir: Sprüche vom Leben und Tod von Lechner, Psalm 84 für Doppelchor von H. Schütz. Chorwerke von Händel und Mozart (Missa brevis in F) führte mit bestem Gelingen die Musikal. Gesellschaft (J. Arnold) auf. Erich von Baur setzte sich mit höchstem Erfolg für die Chorwerke von H. Distler und W. Fortner ein. Das weltliche Lied u. Chorwerk wird liebevoll gepflegt durch den Lobeda-Volkschor-Barmen (MD Goebel-Barmen) und eine große Zahl (Quartett-Verein Melodia, Rheingold, Beethoven-Quartett, Barmer Sängerchor, Laetitia Colombey, Lehrer-Gesangverein u. v. a.) vorzüglich geleiteter Männergesangvereine. — Um eine gediegene Hausmusikpflege ist der Elberfelder Frauenverein mit großem Eifer und schönem Erfolg tätig.

H. Oehlerking.

BOCHUM. Prof. Leopold Reichwein steht jetzt 10 Jahre an der Spitze des Städtischen Orchesters. Nach Beendigung des Buß- und Bettagkonzertes wurde ihm durch Stadtrat Stumpf der Dank der Stadtverwaltung für sein erfolgreiches Wirken ausgesprochen. Reichwein besitzt in Bochum eine große Konzertgemeinde, die seine hohen Dirigentenqualitäten wohl zu schätzen weiß und ihm die Gefolgschaft auch dann nicht versagt, wenn sie von den wenigen zur Aufführung gelangenden neuen Werken enttäuscht wird. — Zum ersten Male hörte man vier Musikantenstücke des in Graz lebenden Hanns Holenia. Musikantenstücke können nur von echten Musikanten geschrieben werden, Holenia scheint aber, wenigstens nach diesem Werk zu urteilen, ein Komponist zu sein, der mehr mit dem Verstande als mit dem Herzen komponiert. Seine raffinierte Instrumentation stützt dürftige Einfälle. Richard Strauß wird öfter zitiert, im ersten Satz wirken die „Rosenkavalier"-Reminiszenzen sogar peinlich. Das Spitzweg-Ständchen bewegt sich auf der Ebene herkömmlicher Illustrationsmusik. Wenig erfreulich war auch die Bekanntschaft mit Friedrich Bayers (geboren 1902 in Wien) Sinfonischer Spielmusik. Es handelt sich um ein harmloses Stück, das aber ansprechend instrumentiert ist. Bayer musiziert frisch und ohne Pathos und erzielt oft intime Wirkungen. Mendelssohn-Nähe und ein schlecht gebautes Finale brachten diese Spielmusik um den Erfolg. — Den stärksten Anklang finden die Meisterkonzerte, die ihren Namen zu Recht führen. In der Italienerin Guila Bustabo lernten wir eine Geigerin von internationalem Ruf kennen, eine Künstlerin, die musikalisch ausgereift ist, und die die technischen Probleme mit einer erstaunlichen Selbstverständlichkeit löst. Bei aller Bewunderung der virtuosen Leistung fühlt sich der Hörer doch durch die musikalischen Schönheiten des Tschaikowsky-Konzertes angesprochen, ein Beweis dafür, in welch hohem Maße hier technisches Können und musikalische Gestaltungskraft in den Dienst des Kunstwerkes gestellt wurden. Gäste waren weiter W. Gieseking und Gg. Kulenkampff (Schottische Fantasie von Bruch). In einem Volkskonzert stellte sich Erika Kahr, eine junge und sehr talentierte Geigerin, mit einem formal gelungenen, aber melodisch etwas flachen Violinkonzert von M. Karlowicz (1876—1909) vor. — Klassische und romantische Werke beherrschen im übrigen die Vortragsfolgen. Reichwein ist immer ein gewissenhafter, meist pultfreier Deuter, dem das glänzend diszipliniert Orchester stets mit großer Hingabe folgt. Ein schwacher Sibelius (2.) ändert an diesem Urteil nichts.

Rud. Wardenbach.

BUENOS AIRES. Bis vor kurzem war Johann Sebastian Bach in Buenos Aires kaum bekannt. Selbst in den Konservatorien wußte man kaum mehr von ihm, als daß seine Klavierwerke sich gut als Unterrichtsstoff eignen. Es mag drei oder vier Jahre her sein, daß zum ersten Male ein Brandenburgisches Konzert des Thomaskantors in Buenos Aires erklang. Einige Versuche, Bach-Kantaten aufzuführen, verrieten mehr ehrliche Begeisterung einer sich langsam bildenden Bachgemeinde als wirkliches künstlerisches Können. Klavierabende Claudio Arraus, Wilhelm Kempffs und anderer deutscher Pianisten, Orgelkonzerte des tüchtigen deutschen Organisten Georg Runschke und ähnliche Bemühungen um Bach genügten jedoch, um den Boden zu bereiten, und so trat im vergangenen Jahre die Leitung des Colóntheaters an Fritz Busch mit dem Ersuchen heran, die Matthäuspassion zur Erstaufführung in Argentinien zu bringen.

Fritz Busch sagte nach langem Zögern schließlich zu. In der Tat war dieser Entschluß für ihn nicht leicht. Er selbst hat, wie er erklärte, viel zu große Ehrfurcht vor dem Riesenwerk Bachs, als daß er sich ohne weiteres dazu hätte entschließen können, das Werk aufzuführen. Vor zwanzig Jahren habe er, mit der ganzen Unbekümmertheit der Jugend, auch die Matthäuspassion dirigiert. Seitdem sei seine Ehrfurcht und Scheu vor diesem Heiligtum der Musik derart gewachsen, daß er sich ihm bisher nicht wieder zu nahen wagte. Äußere Schwierigkeiten kamen hinzu: Eine Kirche, in die die Passion eigentlich hineingehört, stand nicht zur Verfügung. Die Aufführung mußte in der Oper, im Teatro Colón, stattfinden, in der wiederum keine geeignete Orgel vorhanden war. Der Colónchor, ein Klangkörper von vollendeter Virtuosität, aber immerhin kein Kirchenchor, sondern ein Theaterchor, war nicht in der Lage, das Werk auf deutsch zu singen; so war, trotz verschiedenartigster Bemühungen in dieser Richtung, eine zweisprachige Aufführung unvermeidlich, da die sowieso übermäßig beschäftigten deutschen Solisten ihre Partien unmöglich in einer fremden Sprache neu einstudieren konnten.

Die Vorbereitungen zur Aufführung der Passion wurden von dem hiesigen Musikpublikum mit einer seltsamen, geradezu fieberhaften Spannung und Erregung verfolgt. Man ahnte es mehr als daß man es wußte, daß man vor einem epochemachenden Ereignis in der Geschichte der Musikpflege in Argentinien stand. Zwei Vorträge über die Passion, die der Schreiber dieser Zeilen hielt (einen auf deutsch und einen auf spanisch), dem sich noch ein dritter Vortrag vor Fachkreisen anschloß, wiesen einen überraschend zahlreichen Besuch auf, desgleichen ein Vortrag des hiesigen Musikhistorikers Ernesto de la Guardia.

Am 25. September fand die erste Aufführung statt. Zwei weitere schlossen sich an. Jedesmal war das etwa 5000 Personen fassende Colóntheater ausverkauft. Ungezählte Tausende hörten die Passion am Radio. Zur letzten Aufführung, die durch Kurzwellensender über die ganze Welt verbreitet wurde, waren in dem großen Palermo-Park von Buenos Aires zahlreiche riesige Lautsprecher aufgestellt worden, vor denen eine unübersehbare, ehrfürchtig lauschende Menge stand, zutiefst ergriffen von dem unbegreiflich großen Werke, dessen Größe vielleicht nicht alle Hörer verstanden, dessen Größe sie jedoch alle mit jenem sicheren Instinkt für alles Echte und Große, der den Argentinier auszeichnet, erahnten.

Unnötig zu sagen, daß Fritz Busch die unerhörten technischen Schwierigkeiten, die sich dieser Aufführung entgegenstellten, siegreich meisterte. Der spanisch singende Chor des Colón bot eine Leistung von unerhörter Virtuosität, wenn ihm auch etwas der fromme Klang deutscher Kirchenchöre fehlte. Das Orchester, auch die Instrumentalsolisten, hielten sich glänzend. wie es für das Colónorchester technische Schwierigkeiten überhaupt nicht zu geben scheint und ein guter Dirigent mit diesem Orchester auch in rein künstlerischer und stilistischer Hinsicht erreichen kann, was er nur will. Unter den Solisten ist in erster Linie Karin Branzell zu nennen, die die Altpartien mit tiefster Beseelung und Vergeistigung sang. Ich habe diese wunderbare Künstlerin noch nie so herrlich singen hören. Eine geradezu überraschend gute Leistung bot Koloman von Pátacky als Evangelist; seine Leistung ist um so höher zu werten, als er „nebenbei" auch noch die Tenorarien zu übernehmen hatte. Auch die anderen Solisten: Edith Fleischer, Alexander Kipnis und Hellmuth Schweebs boten kaum zu übertreffende Leistungen. Hellmuth Schweebs vor allem als Christus wird allen, die ihn hörten, unvergeßlich bleiben. Abgesehen von Hans Joachim Moser habe ich noch keinen so stilvollen, ergreifenden Christus gehört.

Fritz Busch's Darstellung der Matthäuspassion unterscheidet sich von den traditionellen Aufführungen der Passion dadurch, daß er die Passion viel dramatischer auffaßt als man es sonst gewohnt ist. So nimmt er auch die Tempi, vor allem die der großen Chöre, erheblich straffer als etwa Meister Straube. Das Tempo der Bachschen Chöre ist ja überhaupt ein schwieriges, umstrittenes Kapitel. Ein Streit über „richtig" oder „falsch" ist müßig, allein entscheidend ist der künstlerische Eindruck. Und es erwies sich, daß die großen Chöre der Passion in dem straffen Tempo Busch's vielleicht nicht ganz so feierlich wirken, wie etwa unter Straubes mehr epischer Ausdeutung, aber dafür um so dramatischer, hinreißender, daß also auch Busch's Tempi „richtig" sind. Nur den Eingangschor würde ich mir etwas feierlicher, visionärer wünschen. Alles in allem jedoch, und persönliche Auffassungen einmal beiseite gestellt, bot Busch eine Leistung, die zu den grandiosesten gehört, mit denen uns dieser gottbegnadete Künstler je beschenkte. Man spürte aus jedem Takt die Liebe und Ehrerbietung heraus, mit der Busch gerade diesem Werke und seinem Schöpfer gegenübersteht, jene Ehrfurcht des nachschaffenden Künstlers, der weiß, daß diesem Werke nicht nur mit künstlerischen Mitteln beizukommen ist, sondern daß ein jeder, der die Matthäuspassion aufführt, auch eine priesterliche Mission übernimmt.

Diese Ehrfurcht vor dem Werke bestimmte Busch auch dazu, jede Anregung, da oder dort zu kürzen, rundweg abzulehnen. Er bot somit die ungekürzte Passion, beide Teile getrennt durch eine dreiviertelstündige Pause. Nur den Choralvers „Du edles Angesichte", der seltsamerweise fast immer fortgelassen wird, als ob Bach nicht genau gewußt habe was er tat, als er diesen Choralvers

des Liedes „O Haupt voll Blut und Wunden“ anfügte, ließ auch er fort; desgleichen nahm er kurze Striche in den Da Capo-Teilen einiger Arien vor.

Der Erfolg der Passionsaufführungen war, wie bereits angedeutet, so groß, daß Worte nicht ausreichen, um den tiefen Eindruck zu schildern, den die Matthäuspassion auf ungezählte Tausende von andächtigen Hörern machte. Wäre Zeit gewesen, die Passion noch öfter zu wiederholen, das Teatro Colón wäre auch da ausverkauft gewesen.

Fritz Busch konnte in diesem Jahre mit dem Bewußtsein scheiden, in Südamerika nicht nur die Grundlage für eine planmäßige Bachpflege gelegt zu haben, sondern darüber hinaus einen Sieg für die deutsche Musik errungen zu haben, dem kaum ein anderer von ähnlich nachhaltender Wirkung in der an künstlerischen Ereignissen gewiß nicht armen Geschichte der deutschen Musik in Argentinien an die Seite gestellt werden kann.

Dr. Wilhelm Luetge.

CHEMNITZ. Nach dem Umbruch hatte unsere Oper es sich zur Pflicht gemacht, das Gesamtwerk Wagners in einer von allen musikalischen und szenischen Willkürlichkeiten gesäuberten Neueinübung herauszubringen; in diesem Ring fehlte nur noch der „Rienzi“, mit dem KM Herbert Charlier die neue Spielzeit glanzvoll eröffnete. Mit „Traviata“ und „Carmen“ leitete Konzertdirektor Leschetizky zu dem Zyklus „Die Oper der Nationen“ über, die in dieser Spielzeit neben der Spieloper stärker betont werden soll. Der stärkste Trumpf wurde bisher mit Mussorgskis „Boris Godunoff“ ausgespielt; den Eigenstil dieser russischen Volksoper traf Leschetizky mit feinster Einfühlung, wie auch Dr. Tutenberg dem äußeren und inneren Geschehen mit einfallsreicher Regie gerecht wurde. Den französischen Spielopern „König für einen Tag“ und „Die weiße Dame“ (beide unter KM Krauße flott und heiter aufgeführt) wurde ein etwas vernachlässigter Lortzing gegenübergestellt: „Die beiden Schützen“ in der leichten Überarbeitung von Treumann-Mette, der manches umstellt und vor allem die Abschlüsse wirkungsvoller gestaltet. Leschetizky stellte die Schönheiten dieser liebenswürdigen, sonnigen Musik ins hellste Licht, während Dr. Tutenberg auf der Bühne Spitzwegischen Humor lebendig werden ließ.

Mit Kienzls „Evangelimann“ kam die beliebteste neue Volksoper unter KM Krauße zu verdienten Ehren. Für die beschwingte Heiterkeit und Anmut der „Lustigen Weiber“ war der von musikalischem Temperament erfüllte KM Charlier der rechte Mittler; er schwang auch zu der geschmackvollen Musik der „Blauen Mazur“ Lehars und zu den spritzigen Strauß-Weisen der „Nacht in Venedig“ den Stab. Auch Mozarts gedachte er mit einer köstlich-feinen Neuerweckung der „Entführung“. — Unter herzlicher Anteilnahme feierte Konzertdirektor Leschetizky sein silbernes Bühnenjubiläum mit einer wundervoll ausgeglichenen Aufführung der „Meistersinger“, in der zu den vorzüglichen heimischen Kräften (Marg. Bruhn, Vintur Singer, Kamann, Schweska, Frantz, Goller) der Berliner Baßbuffo Karl August Neumann als ein Beckmesser von kaum zu übertreffender und doch nicht übertreibender Komik trat. Nach dem Schluß verwandelte sich die Festwiese in einen blühenden Klingsorschen Zaubergarten, in dem der beliebte, um die Gesundung des Chemnitzer Musiklebens verdiente Dirigent gebührend gefeiert wurde.

Diese Gesundung ist besonders im Konzertleben zu spüren, dem sich die Teilnahme der Musikfreunde wieder mehr zuwendet. Die von Leschetizky geleiteten Opernhauskonzerte erfreuten sich dank ihrer fesselnden Programme und der namhaften Solisten guten Besuchs. Wir hörten in werktreuen Darbietungen die 7. Sinfonie Bruckners, die Alpensinfonie von Richard Strauß, die von Weingartner instrumentierte E-dur-Sinfonie Schuberts, die D-dur-Sinfonie Nr. 4 von Joseph Haydn, die d-moll-Sinfonie Robert Schumanns und die von starkem Pathos getragene, eigenwillige c-moll-Sinfonie von Gernot Klußmann. Elly Neys gestaltende Kraft schöpfte den geistigen Gehalt des d-moll-Konzertes von Brahms aus; Emil v. Telmanyi entfaltete in Tschaikowskis D-dur-Konzert seine bewundernswerte Virtuosität; Maria Cebotari bezauberte mit Mozart-Arien noch mehr als mit russischen Liedern, und Helge Roswaenge bestrickte mit seiner edlen Gesangskunst.

Auch der von KM Philipp Werner geleitete Sinfonie-Orchesterverein leistete Tüchtiges mit der Aufführung von Sinfonien Schuberts (C-dur) und Beethovens (A-dur); Werner geigte Beethovens D-dur-Konzert mit gediegenem Können. Das Brahmssche D-dur-Konzert spielte der begabte Geiger Hans Garvens in einem Konzert der Dresdner Philharmonie, die unter van Kempers temperamentvoller Leitung noch die Tannhäuser-Ouvertüre und die 4. Sinfonie von Brahms bot.

In den von dem glänzenden Pianisten Herbert Charlier geleiteten Kammermusiken wurde nicht nur das Streichquartett, sondern auch Bläsermusik gepflegt. So hörten wir in sauberer, fesselnder Darbietung Streichquartette von Beethoven (cis-moll), Reznicek (cis-moll), Dvorak (F-dur), Schumanns Klavier- und Mozarts Klarinettenquintett, das kontrapunktisch reizvolle Bläserquintett Rimski-Korsakoffs und eine etwas äußerliche Violinsonate Szymanowskis. Das Collegium musicum setzte sich für die stilechte Wiedergabe barocker Kammermusik von Bach, Händel, Tele-

mann u. a. auf Cembalo, Viola d'amore, Viola da Gamba und Flauto traverso ein.

Der erſten Schütz-Bach-Händel-Feier im Frühjahr folgte im Herbſt eine zweite, bei der ſich die Kirchenchöre zu gemeinſamem Singen zuſammenfanden. Dieſe Feier gipfelte in der Aufführung von Schütz-Motetten und -Paſſionen unter KMD Geilsdorf und Kantor Stelzer, der hohen Meſſe Bachs unter KMD Siegert und des Meſſias unter KMD Trägner. Auch ſonſt wetteiferten unſre Kirchenmuſiker, ihre Hörergemeinden mit alter und neuer Kirchenmuſik in regelmäßigen Motetten und Orgelveſpern zu erbauen.

Auch die weltlichen Chorvereine waren nicht müßig. Der Lehrergeſangverein (Erwin Seebohn) führte u. a. die Chriſtnacht von Joſeph Haas auf; der Bürgergeſangverein (Paul Geilsdorf) vermittelte zeitgenöſſiſches Liedgut von Rein, Heinrichs, Armin Knab, Geilsdorf. Der Meinelſche gemiſchte Chor ließ Bruchs „Glocke" erklingen, und die wiederauferſtandene Singakademie (Phil. Werner) ſchwelgte in den Schönheiten von „Paradies und Peri". Prof. E. Püſchel.

DARMSTADT. Richard Strauß' „Frau ohne Schatten", von GMD Friderich ſorgfältig vorbereitet, ging in Anweſenheit des Komponiſten in Szene; das ſchwierige Werk erfuhr eine muſtergültige Wiedergabe, um die ſich Joachim Sattler, Hildegard Kleiber, Anna Jakobs, Heinrich Blaſel und Liſelott Ammermann ſehr verdient machten. — Auch „Othello" geriet gut, beſonders mit KM Hollreiſer am Pult. — Ein ſchöner Erfolg war den „Königskindern", vor allem der ausgezeichneten „Gänſemagd" H. Kleibers beſchieden; auch Grete Welz gefiel in derſelben Rolle ſehr gut. In „Bohème" (KM Bitter) zeichneten ſich Hermann Schmid-Berikoven, Erna von Georgi und Grete Welz aus. — Viel Sorgfalt wandte man an „Euryanthe", die in Hofmüllers Neufaſſung herauskam; Liſelott Ammermann und Heinrich Blaſel boten überragende Leiſtungen! — Dittersdorfs „Doktor und Apotheker" (KM Hollreiſer) gelang muſikaliſch und ſzeniſch ganz reizend.

Als Soliſten der Sinfoniekonzerte (GMD Friderich) kamen Kulenkampff, Mainardi und Maria Reining zu uns. Die im letzten Konzert (neben Pfitzner und Strauß!) gebotenen Höllerſchen Hymnen ſind wertvoller als manches der früher geſpielten zeitgenöſſiſchen Werke, verraten Können und Ernſt, ſtehen jedoch in gefährlicher Nachbarſchaft zur — hoffentlich — überwundenen Atonalität. — Das Schnurrbuſch-Quartett hatte mit ſeinem Beethoven-Zyklus einen ſchönen Erfolg. — Der Muſikverein (GMD Friderich) führte „Einer baut einen Dom" auf, der Mozartverein (Prof. Noack) und der Inſtrumentalverein Cherubinis Requiem.
Paul Zoll.

ERLANGEN. Das Inſtitut für Kirchenmuſik an der Univerſität Erlangen hat unter ſeinem jetzigen Leiter, Univerſiätsmuſikdirektor Georg Kempff, eine Erweiterung ſeiner Einrichtung und ſeines Arbeitsgebietes erfahren. Durch Umbau wurde ein größerer Muſikſaal gewonnen. Er enthält die neue dreimanualige Orgel, die am 1. Februar mit Bachs Orgelchoral „Wachet auf, ruft uns die Stimme" dem Gebrauch übergeben wurde. Am Abend gab Georg Kempff mit einigen Meiſterſchülern, unter denen Walter Puſch, Martha Lipps, Lindemann (Trondheim) und Guſtavſen (Oslo) genannt ſeien, ein Orgelkonzert. An Werken von Buxtehude, Lübeck, Bach und beſonders an einem von Kempff geſpielten Konzert von Händel kamen die außerordentlichen Klangmöglichkeiten der Orgel zur Geltung, die ohne Übertreibung als eine der intereſſanteſten Orgeln in Deutſchland anzuſprechen iſt. Soweit ſich von einer wiſſenſchaftlichen Norm für die klangliche Wiedergabe beſonders der frühen Meiſter der Orgelmuſik reden läßt, bietet die neue Erlanger Orgel wohl alle durch die zwölfjährige Orgelbaubewegung geſchaffenen Möglichkeiten. Die Dispoſition machte Georg Kempff. Erbaut wurde das Werk von G. F. Steinmeyer und Strebel, Öttingen. Hans Röttger machte die Menſuren und Aufſchnitte der Pfeifen. Kraftvoll und licht mutet das Geſamtwerk an. Der Helligkeitsgrad im Sinne des von Johannes Biehle aufgeſtellten Geſetzes hält ſich von Überſteigerung frei.

Gleichzeitig wurde auch die nach Georg Kempffs Angaben mächtig erweiterte nunmehr viermanualige Orgel der Univerſitätskirche in Gebrauch genommen. Dieſes Werk, ebenfalls von Steinmeyer erbaut, überſchüttet den Hörer mit Fluten lichter Klänge; hier iſt die Grenze des Schönen im Helligkeitsgrad erreicht. Das frühere 3. Manual wurde vom Turm in den Chorraum hinter dem Hochaltar verlegt und zu einer beſonderen Orgel ausgebaut. Neu kam ein barockes Rückpoſitiv hinzu. Ein Vergleich der nun 72 Regiſter enthaltenden Erlanger Univerſitätskirchenorgel mit der weſentlich größeren Paſſauer Domorgel wäre aufſchlußreich für die jüngſte Weiterentwicklung im Orgelbau. Univerſitätsmuſikdirektor Kempff führte das großartige Werk in zwei eigenen Orgelabenden einer großen Gemeinde vor. Bach und Händel kann man techniſch und klanglich intereſſanter kaum hören als von Georg Kempff. Die große Bereicherung, die Erlangen durch die beiden Orgelwerke erfahren hat, die Erweiterung der Räume, der Unterrichtsmittel und der Arbeitsgebiete des kirchenmuſikaliſchen Inſtituts und der Impuls ſeiner ſchaffensfrohen Per-

sönlichkeit lassen Georg Kempff die Erwartung hegen, daß Erlangen „nun die Voraussetzungen hat, eine Zentrale deutscher Kirchenmusik zu werden". Eine großzügige Aufführung des „Messias" von Händel krönte die Erlanger Orgelfesttage.

Dr. Weber.

FRANKFURT a. Main. In der Oper: nach einer veristischen Neu-Einstudierung von Puccinis „Bohème" (Spielleitung Walter Felsenstein, Bühnenbilder Walter Dinse) unter der musikalischen Leitung von Georg Ludwig Jochum, einer Wiederaufnahme von Léhars „Zarewitsch" — in der Titelrolle mit John Gläser bestens besetzt — fesselte die Neueinstudierung von R. Wagners „Meistersinger von Nürnberg" durch den Generalintendanten Hans Meißner (in Bühnenbildern L. Sieverts) unter Karl Maria Zwißlers musikalisch-festlicher Prägung über das Schauspiel hinaus geführt, auf das Beste — neben klangsicheren Chören (H. Erlewein) — durch ein Solistenensemble von Rang — u. a. Jean Sterns vorzüglicher Hans Sachs — unterstützt. Dieser ausgezeichnete Künstler, eine der bewährtesten Kräfte des Frankfurter Opernhauses, gab in überragender musikalischer Gestaltungskraft die Titelrolle in Verdis „Rigoletto" von W. Felsenstein in Bühnenbildern Caspar Nehers eindrucksvoll farbig neu inszeniert, musikalisch strichlos von Karl Maria Zwißler sorgsam zurückhaltend geleitet. Im 6. Freitagskonzert der Frankfurter Museumsgesellschaft spielte der 19jährige französische Geiger Miguel Candela aus Anlaß des 70. Geburtstags des finnischen Tondichters Jean Sibelius — dessen wenig bekanntes (einziges) Violinkonzert d-moll (op. 47) in höchst vollendeter Darstellung; seine seltene Meisterschaft kam in der gespendeten, lebhaft beklatschten Zugabe, der a-moll caprice für Violine allein, von Paganini, zu vollster Geltung. Debussys symphonische Dichtung „la mer" und R. Strauß' Tondichtung „Don Juan" wurde von Georg Ludwig Jochum mit dem Städtischen Orchester zu lebendig klanglicher Wirkung geführt. Ein Gastspiel des Berliner Philharmonischen Orchesters unter Leitung von Wilhelm Furtwängler (im Rahmen der Frankfurter Museumskonzerte, die er 1920/22 leitete) stand ganz in dem hehren Zeichen der einmaligen, großen Musiker-Persönlichkeit von uneingeschränkter Weltgeltung dieses Dirigenten, der mit der einzigartigen Wiedergabe von Schumann (Symphonie Nr. 1) und Beethoven (Symphonie Nr. 7) Beifallsstürme eines (wochenlang zuvor) ausverkauften großen Saalbausaals erzielte.

In der Reihe der „volkstümlichen Kammermusiken" unter Leitung von G. Maerz war — außer einem Telemann-Abend — der E. T. A. Hoffmann-Abend (anläßlich seines 160. Geburtstages am 24. Januar) von besonderem Interesse. Dr. Gustav Funke würdigte in einem einleitenden fesselnden Vortrag das (seither nicht allzu bekannte) musikalische Schaffen des Romantikers, eines ungemein vielseitigen und genialen Menschen; sehr aufschlußreiche Proben, wie die 3 italienischen Duettinen für Sopran und Tenor, Werke für a cappella-Chor und Streichorchester mit Orgel, ein Harfenquintett, in einwandfreien Wiedergaben aufgeführt, zeigten, daß der Musiker E. T. A. Hoffmann ganz zu Unrecht vergessen ist.

Unter dem Namen „Musik-Abende" wurden die früher sehr geschätzten Mittwochs-Volkskunst-Abende auf Anregung der N. S. G. „Kraft durch Freude" in Zusammenarbeit mit dem deutschen Volksbildungswerk in der Volksbildungsstätte Frankfurt a. M. wieder aufgenommen. Ein Bach-Abend (unter Leitung von Dr. R. Peffenlehner) mit dem Kammerorchester des Städtischen Orchesters (Solist: Helmut Schumacher, Violine) in der Besetzung und im Stil der Zeit gab wertvollen Auftakt zu dem vernachlässigten Kapitel: „Alte Musik in originalem Klanggewand". Ein Abend des neu gegründeten Frankfurter Streichquartetts (Helmut Schumacher, H. Mendius, K. Wilke, O. Bogner), Mitgliedern des Frankfurter Museums- und Opernhaus-Orchesters, bewies mit der Wiedergabe von Quartetten von Haydn, Mozart und Beethoven die Frische eines guten und sicher geführten Klangkörpers.

Der (ausverkaufte) Bruckner-Abend des Cäcilienvereins (vereinigt mit dem Rühlschen Gesangverein) gab Paul Belker Gelegenheit, sich als Orchester- wie Chorleiter zu bewähren. Die Darstellung der 4. Symphonie Es-dur mit dem verstärkten städtischen Orchester war, etliche Einsatzschwankungen abgerechnet, auf durchaus anerkennenswerter musikalischer Höhe. Das „Te Deum" gestaltete Belker (unter Heranziehung eines zuverlässigen Soloquartetts) in seltener, chorisch sicherer Klangschönheit, klar und prägnant, im Aufbau, machtvoll gesteigert, eine Wiedergabe von großem Format, die ungemein starken Eindruck hinterließ.

August Kruhm.

FREIBERG i. Sa. Der energievollen Arbeit und dem vorbildlichen Opfermut des hiesigen Ortsverbandes der NS-Kulturgemeinde haben wir das Zustandekommen zweier Symphoniekonzerte größeren Stils zu verdanken. Wiederum wahrte das Stadttheaterorchester seine alte Gepflogenheit, in den verhältnismäßig wenigen Konzerten vornehmlich Werke von hohem Schwierigkeitsgrad zu bringen. So war im ersten Konzert Joh. Brahms' III. Symphonie und im zweiten Tschaikowskys Fünfte (op. 64) das Hauptwerk. Kapellmeister Schabbel und seine tüchtige Musikerschar bemühten sich mit Erfolg um eine gediegene Auslegung beider Schöpfungen. Zwei

bedeutende Solisten waren zu hören. Ludwig Hölscher spielte Rob. Schumanns Cellokonzert, und der ausgezeichnete Pianist Dr. Diener von Schönberg erfreute mit Beethovens c-moll-Konzert. — Unter Direktor G. Moosbauers und Ernst Lüsenhops einfallsreicher Regie vollbrachte das Stadttheater mit der Neueinstudierung von Joh. Strauß' unsterblicher „Fledermaus" eine Glanzleistung von Format, abgesehen von der gesanglichen, insbesondere koloraturtechnischen Unzulänglichkeit der Soubrette. Die Aufführung war unverfälschtes Wienertum, ein Hymnus ausgelassener Lebenslust, kurz gesagt, eine künstlerische Großtat, die unserer Bühne alle Ehre macht. Die Besetzung der Rollen wich etwas von dem üblichen Schema ab und erwies sich als durchaus glücklich Nicht immer braucht den Eisenstein der Buffo zu geben und den Orlofsky eine Altistin. Jedenfalls bot unser flotter Spieltenor Wolf Langer als Eisenstein die schauspielerisch reifste Leistung des Abends. Kapellmeister Hagemeyer dirigierte.

Walter Fickert.

GERA. Der Musikalische Verein für Gera, die älteste Konzertorganisation unserer Stadt, seit ihrem Bestehen völlig auf Gemeinnüzigkeit beruhend — ein kleiner Kreis musikliebender Bürger aus Industrie und Handel kommt für mögliche Unterschreitungen auf — hat seinen Konzertplan 1935/36 wiederum auf die Zugkraft mitwirkender Solisten aufgebaut. Trotzdem war der Besuch bislang nicht so erfolgversprechend, daß die Kosten etwa eine restlose Deckung hätten erfahren können. Es wäre zu bedauern, wenn nun die über 80 Jahre wirkende Gemeinschaft ihre Tätigkeit beschränken oder gar einstellen müßte. Hoffentlich werden Wege und Mittel gefunden, daß uns diese Konzertgrundlage auch für die weitere Zukunft verbleibt, zumal mit dieser gemeinnützigen Organisation eine musikgeschichtliche Überlieferung verbunden ist, die zu erhalten, eine Ehrenpflicht aller Musikfreunde Geras wäre!

Das erste Anrechtskonzert vermittelte uns die Bekanntschaft eines der aufstrebenden Pianisten der jüngeren Künstlergeneration: Hans Erich Riebensahm-Berlin, der Beethovens Klavierkonzert Nr. 4 mit Orchesterbegleitung spielte. Sein eigentliches klavieristisches Können in der Wiedergabe dieses an poetisch-lyrischen Einstreuungen reichen Konzertes lag vor allem im musikalischen Gestaltungsvermögen seines Partes und einer bis ins Letzte durchgebildeten Phrasierungskunst; er legte auffaßungsmäßig das Schwergewicht auf durchaus klangliche Wirkung und rein seelische Ausschöpfung im Musikalischen: herb-besinnlich im ganzen. Genial und künstlerisch echt das Ganze; bei aller technischen Könnerschaft virtuos völlig unbeschwert. Hervorragend die Anpassung des Orchesters unter Prof. Labers zurückhaltender und dynamisch bestens abgewogener Führung; konnte doch hierbei eher von korrespondierendem musikalischen Mitgehen als von Begleitung an sich gesprochen werden. Einleitend war das Brandenburgische Konzert Nr. 1 in F-Dur von J. S. Bach zu hören. In der Kammerform des Orchesters, dessen Grundlage das Cembalo (Kammermusiker Saubert) bildet, kamen solistisch die Violine (Konzertmeister Böhm), die Solo-Oboe (Kammermusiker Köhler) und Hörner (Kammervirtuos Rob. und Kammermusiker W. Zenner) zu hervortretend wirkungsvoller Geltung. Das Konzert war im rein Bachischen Stil wiedergegeben, wenn auch der Streichkörper, vornehmlich in den 2. Geigen, nicht ausreichend besetzt erschien, um das thematische Gewebe zu vollster Klarheit zu bringen. In W. A. Mozarts Sinfonie Nr. 39 in Es-dur, seinem Schwanengesang, entwickelte die Reußische Kapelle unter Heinrich Labers straffer wie beschwingter Leitung eine fabelhafte Musizierfreudigkeit, die dem Werk inneren Schwung verlieh und alles wie aus einem Guß erstehen ließ. U. a. rhythmisch ausgezeichnet das grazile Menuetto und von betont heiterer Leichtigkeit das Finale mit seinen funkelnd ausgesetzten Lichtern. Ein bewegtfreudiger Ausklang des Abends. — Ein Sonaten-Abend, für den die Kölner Künstler Alma Moodie (Violine) und Prof. Eduard Erdmann (Klavier) gewonnen waren, gab dem 2. Anrechtskonzert kammermusikalischen Charakter. Ein außergewöhnlicher musikalischer Genuß mit Beethovens Sonate in Es-Dur Op. 12 Nr. 3, Brahms' Sonate in G-Dur Op. 78 und Franz Schuberts Phantasie in C-Dur Op. 159 von diesen beiden begnadet Nachschaffenden zu hören. Alma Moodie, eine Geigerin von ausdrucks- und seelenvollem Vortrag, und Prof. Erdmann, ein Pianist von hohen Graden, vereinigten sich zu einem Zusammenspiel von wahrhaft musikalisiertem Gepräge, wie man es selten hören kann, obwohl der Pianist hier und da begleitmäßig zu sehr hervortrat. Allerdings ist unser Konzertsaal für solche mehr intimen Darbietungen doch wohl zu groß. — Zu einem künstlerischen Ereignis von Format wurde das 3. Anrechtskonzert mit dem Leipziger Gewandhauskapellmeister Prof. Hermann Abendroth als Gastdirigenten. Dies besagte aber auch die Auswahl der aufgeführten Werke: Beethoven Leonoren-Ouvertüre Nr. 3, Reger-Böcklin-Suite und Bruckners Romantische in Es-Dur! Es interessierte vor allem hierbei, wie Prof. Abendroth mit der Reußischen Kapelle, die hierzu besonders verstärkt worden war, musizierte. Etwa Vergleiche bezüglich der Auffassung mit dem ständigen Dirigenten ziehen zu wollen, wäre insofern abwegig, als beiden das eine Verbindende eigen ist: die Treue gegenüber dem Werke! Es war ein künstlerisch auserlesener Genuß, die zuvor bezeichneten Werke unter Abendroths Leitung zu

hören. Ihm ist eine durchaus sparsame Gestik beim Dirigieren eigen, wobei er bewußt bestrebt ist, die große Linie aus der musikalischen Entwicklung des Ganzen heraus zu heben. Einzig der klare Aufbau verbunden mit vollkommener Deutlichmachung der orchestralen Plastik in der Leonoren-Ouvertüre Beethovens. Regers Böcklin-Suite erfuhr unter seinem dirigierenden Gestaltungswillen inbezug auf ihren musikalischen Stimmungsgehalt eine orchestrale Durchleuchtung mit einer geradezu überragenden Mischung der wechselnden Klangeffekte. Wundervoll ausgeglichen und klangschön der geigende Eremit (Konzertmeister Kurt Böhm). Die unvergleichliche Wiedergabe von Bruckners Romantischer wurde zum steigernden Höhepunkt des Konzertabends. Er deutete Bruckner in einer voll übersichtlichen Klarheit aus; hervorstechend dabei die vorbildliche Aufzeigung der thematischen Linie und vornehmlich die Herausarbeitung der Klangwirkungen der Bläsergruppen, die er voll im Zusammenhang mit dem Gesamtklang des Orchesters hielt. Die Stürme des Beifalls lenkte Prof. Abendroth mit Recht auf die unter ihm hingebungsvoll bis zum Letzten mitgehende Reußische Kapelle.

Die musikalisch-gesangliche Erziehung der Jugend zeigte ein Konzert der Zabelschule (Reform-Realgymnasium mit Dt. Aufbauschule) unter Mitwirkung eines Gemischten Chores des Pädagogischen Instituts in Jena zum Besten des WHW in vorbildlicher Weise auf. Moritz Barchfeld, der Musiklehrer der Zabelschule, führte einen Frauenchor vor, der eine Reihe Chöre verschiedenster kompositorischer Epochen sang und in der gesangskulturlichen Auswirkung erkennen ließ, daß hier ein Musikpädagoge am Werke ist, der alle die Forderungen auf Hebung der Musik- und Gesangskultur unseres Volkes zu erfüllen vermag. Es war eine Freude, die jungen Mädchen singen und auch musizieren zu hören. Die Fortsetzung dieser Linie war in dem Auswahlchor des Jenenser Pädagogischen Instituts unter der Leitung des Dozenten Fritz Merseberg zu finden. Die Chorerziehung, die er seinen Sängerinnen und Sängern hat angedeihen lassen, spricht deutlich genug dafür, daß hier erkenntnisvolle Erfahrungen mitgegeben werden, die einmal im Schulberuf gute Frucht tragen werden. Diese doppelt gewonnene Erkenntnis in diesem Schul-Konzert eröffnet freudig-hoffnungsvolle Aussichten, die für unsere volkliche Musikkultur von beispielgebender Art sind. Artur Breitenborn.

GREIZ. In einem Weihnachtsliederabend seines Kirchenchores, den Kirchenmusikdirektor Gotthold Schneider veranstaltete, wurde ein „Weihnachts-Liederspiel" von Hans Schindler-Würzburg aus dem Manuskript aufgeführt, das alle Beachtung und Empfehlung verdient. In sieben Sätzen finden hier alte Weihnachtsweisen: „Vom Himmel hoch" — „Kindelwiegen" — „In dulci jubilo" — „Joseph, lieber Joseph" — „Maria auf dem Berge" — „O, du fröhliche" für Solostimmen und Gem. Chor, die von einem Kammerorchester und der Orgel umrahmt sind, eine ebenso volkstümlich ansprechende, wie musikalisch wertvolle Bearbeitung. Die Linienführung der Gesänge (die von einem vierstimmigen Satz oft in einen sechsstimmigen übergehen), meist in kontrapunktischer Satzweise gehalten, ist reich gestaltet: Kanonformen bringen volkstümliche Abwechslung hinein, Solosopran, Alt und Baß, einzeln und im Zusammenklang, fügen klangvolle Reize hinzu. Ein „Intermezzo" für Orchester gliedert das Werk in zwei Teile. Die Klangfarben des Kammerorchesters — den Streichern ist Klarinette und Horn beigegeben — sind wirkungsvoll eingesetzt, besonders im Vorspiel, in dem die Melodie des Weihnachtschorals in freien Fantasien pastoralen Charakters verwoben ist. — Durch die stimmungsvolle Wiedergabe des freudig singenden Chores hatte das reizvolle Werk einen schönen Erfolg. Es war der Beweis erbracht, daß auch mit den Mitteln moderner Satzkunst die alten Volksweisen nichts von ihrer innigen Eindringlichkeit zu verlieren brauchen.

(Ur- und Erstaufführungen von Orgelkonzerten.) Das Februar-Kirchenkonzert des begabten Stadtorganisten Alfred Schäufler erhielt eine für weite Musikkreise besondere Bedeutung durch die Aufführung zweier neuer Orgelkonzerte aus dem Manuskript: Gerard Bunks „Konzert in d-moll", opus 70, und des „c-moll-Konzerts", opus 63, von Walther Böhme, Reichenbach. Beide Konzerte waren sowohl in ihrem formalen Aufbau, wie in den Mitteln der Instrumentation auf große und glänzende Konzertwirkung eingestellt, und die Wiedergabe durch Alfred Schäufler, sowie die Greizer Stadtkapelle führte sie in gleichem Sinne zu einem ungewöhnlichen Erfolg.

Gerard Bunks Konzert — für Orgel, mit Begleitung des Orchesters, genannt — ließ in allen drei Sätzen der Königin der Instrumente den solistischen Vorrang, und schaffte eine äußerst dankbare Aufgabe für sie. Bunks Satzweise zeigt eine strenge, klassizistische Formung, ermangelt aber auch nicht einer blühenden Melodik, die sich besonders im Pastorale des zweiten Satzes ausbreitet. Eine starke rhythmische Belebung — den dritten Satz könnte man als Marsch im Moderato-Maestoso-Tempo ansprechen — gibt dem ganzen Werke das Gepräge von Frische und Kraft. Klangfreudige Instrumentation des Orchestersatzes hebt die thematische Linienführung klar hervor und gibt der beherrschenden Orgel schönste Ergänzung.

Walter Böhmes Konzert durchbricht die gewohnte Form der „Musica sacra" und gibt ein sinfonisches Gebilde von großem Ausmaß. Er be-

dient sich eines vollen Orchesters (im Original werden allein 12 Geigen verlangt), verzichtet zwar auf die Holzbläser, deren Farben er der Orgel zuteilt, aber setzt zwei Hörner, drei Trompeten, drei Posaunen, Baßtuba und Pauken ein. Dazu oft das volle Werk der Orgel, die er in den ersten beiden Sätzen nicht als eigentliches Soloinstrument hervortreten läßt. (Er hat das Werk Alfred Schäufler zugeeignet, dessen starkes Virtuosentum ihm aus früheren Aufführungen seiner Werke bekannt war.) Böhme baut auch dieses Werk ganz in die Tonwelt der Neuromantik ein. Aus weitgespannten melodischen Bogen setzt sich die Thematik des ersten Satzes zusammen zu einem Gefühlsreichtum, der sich zwingend mitteilt. Der zweite Satz (mit einem kanonischen Mittelteil) bringt gleichfalls eine Gesanglinie von warmer Innigkeit, während der dritte zu einer großzügigen Passacaglia gestaltet ist, die der Orgel reichste Entfaltungsmöglichkeiten gewährt. Die Variationen des achttaktigen Choralthemas bauen sich mit großer Wucht zu dem Finale auf, das in dem Choral „Befiehl du deine Wege" gipfelt. Vorher ist in einer höchst kunstvollen Kadenz der Orgel das Äußerste an glanzvoller Spieltechnik und farbiger Registrierung abgerungen worden. Alfred Schäufler brachte in virtuoser Meisterschaft und Gestaltungskraft das großartige Werk zu vollster Auswirkung. E. Heuwold.

HALLE. (Kleemann-Uraufführung.) Dem dritten städtischen Symphoniekonzert gab die Uraufführung eines neuen Orchesterwerkes aus der Feder des hallischen Komponisten Hans Kleemann ein eigenes Gepräge. Schon der Titel dieses op. 25 läßt aufhorchen. Verheißt er doch nichts Geringeres als eine Orchestersuite über das Thema „Die vier Temperamente". Ein reizvolles Problem, das schon manchen namhaften Komponisten zu künstlerischer Nachgestaltung anregte. Wer dächte nicht zunächst an Händel und sein weltliches Oratorium „L'Allegro, il Pensieroso", in dem in einzigartiger Weise die Temperamente des Schwermütigen und des Frohsinnigen musikalisch vor uns lebendig werden? Und nicht anders Robert Schumann, wenn er in den genialen Improvisationen seines „Karneval" Jean Pauls Romangestalten Eusebius als Melancholiker und Florestan als Sanguiniker schildert. Von ähnlichen weiteren Versuchen etwa Dittersdorfs ganz abgesehen, hat Kleemann in seinem Werk wohl von diesen beiden Mächten, dem Barock und der Romantik, seinen Ausgang genommen. In vier höchst abwechslungsvoll gestalteten Sätzen läßt er die Temperamente des Phlegmatikers, des Cholerikers, Melancholikers und Sanguinikers an uns vorüberziehen. Während in formaler Beziehung Kleemann sich vom Barockgeist inspirieren ließ — die Form der Orchestersuite deutet ebenso darauf hin wie die Verwendung des Ostinato-Basses im ersten Satz („Der Phlegmatiker") —, klingt in inhaltlichen Einzelheiten vielfach die Romantik an. Denn daß der Choleriker in einem „Capriccio" sich uns vorstellt, der Melancholiker in einer „Elegie", erinnert zweifellos an romantische Eigenart. Und doch verharrt Kleemann keineswegs bei irgendeiner Art von Stilkopie. Sein Orchester redet vielmehr die Sprache des modernen Komponisten, der in allen Ausdrucksnuancen wohlerfahren ist. Daß dem Choleriker, der gleichsam mit dem Kopfe durch die Wand will, dabei gewisse klangliche Härten mit unterlaufen, kann freilich nicht wundernehmen. Im Ganzen ist jedenfalls Hans Kleemann die musikalische Charakterisierung der vier Temperamente vortrefflich gelungen. Der starke Beifall des Publikums galt nicht zuletzt der gediegenen satztechnischen Arbeit, zumal des ersten in Variationsform gebauten Satzes, wie auch der geistvollen Instrumentation, die namentlich im dritten Satz mit seinem Englischhorn-Solo erlesene Wirkungen erzielte. In der Wiedergabe dieses anspruchsvollen Werkes erwies sich das Stadttheater-Orchester unter der überlegenen Stabführung von GMD Bruno Vondenhoff als ein gleichmäßig ausgeglichener Klangkörper von hoher Kultur. Dr. W. S.

HAMBURG. Die Hamburgische Staatsoper stand im Zeichen der deutschen Bühnenuraufführung der „Originalfassung" von Mussorgskys „Boris Godunow", worüber wir in diesem Heft an gesonderter Stelle berichten. Einige Tage später stellte die Schiller-Oper an der Großhamburger Grenze mit der „Bohème" von Leoncavallo einen musikalischen Sekundanten auf, der — etwa zu gleicher Zeit wie das Puccinische Meisterwerk entstanden — sich mit seinem prächtigen, mehr musettehaften Schwung auch heute durchaus noch sehen lassen kann. Im übrigen wartet dieses tapfer und, bei den gegebenen künstlerischen Voraussetzungen, glücklich arbeitende Privatinstitut zur Faschingszeit mit der „Leichten Kavallerie" und anderen klassischen Operetten auf.

GMD Eugen Jochum brachte mit dem Philharmonischen Staatsorchester und der Hamburger Singakademie, sowie mit namhaften (allerdings nicht immer restlos aufeinander abgestimmten) Solisten (Johannes Willy, José Riavez, Gertrude Pitzinger, Käte Heidersbach) Verdis prächtiges, musikdramatisches spannkräftiges „Requiem" zur Aufführung. Es wurde eine musikalisch geläuterte Prozession des Volkes, die sich mit einem glückhaften Pomp und einer südländisch blühenden Kantilene vor den geistigen Augen der Zuhörer abwickelte.

Das erste hiesige Konzert der Berliner Philharmoniker mit einem Gastdirigenten übernahm GMD Prof. Dr. Karl Böhm, Dresdens musikalisches Oberhaupt, infolge der plötzlichen Erkrankung von Mengelberg. Damit hatten wir

Gelegenheit, zum ersten Male seit seinem Fortgang einen lieben alten Bekannten hier wieder zu begrüßen. Vor nunmehr drei Jahren ging Böhm als Generalmusikdirektor unserer Hamburger Oper von der Wasserkante nach Dresden. Als Konzertdirigenten kennt man ihn hier kaum. Böhm hat seine Eigenschaften als ausgesprochener „Brio"-Dirigent noch weiter entwickelt und vertieft, auch auf dem Gebiete des Konzerts. Die Persönlichkeit des Generalmusikdirektors, sein ehrliches, süddeutsches (Grazer) Musikantentum, offenbarte sich beim Vortrag von Tschaikowskis Fünfter wohl am hör- und sichtbarsten. Das melodische Pathos dieses Russen wurde hier zur inneren Ehrlichkeit, die weichliche Klangbettung zärtliche Aufrichtigkeit. Eine imponierende Leistung!

Die Hamburger Cembalistin Ilse Tate setzte inzwischen ihre Abende alter Musik auf das trefflichste fort. Alte Meister auf alten Instrumenten (Cembalo, Viola d'amore, Viola da gamba) erklangen auch mit dem Konzert des „Trios für alte Musik" (Günther Ramin, Reinhard Wolf, Paul Grümmer). Als ein besonderes Ereignis darf das Konzert eines französischen Organisten, Charles Letestu, Paris, auf der norddeutschen Arp Schnitger-Orgel zu St. Jacobi, Hamburg, gebucht werden. Letestu offenbarte mit einem seltenen, erlesenen Programm norddeutscher Meister eine für einen Nichtdeutschen außerordentliche Einfühlung in die Welt der deutschen Orgelmusik.

Uraufführungen dreier Hamburger Komponisten folgten sich innerhalb von wenigen Tagen. Heinrich Sthamer weist sich in seiner Suite für großes Orchester Werk 65 (dargeboten von dem trefflichen Willi Hammer, Altona, mit seinem Landesorchester) in erster Linie als ein erfindungsreicher, für den einfachen Hörer oft fast zu tiefgründig tüftelnder Kopf in der polyphonen Stimmführung aus. Der Neigung zur klanglichen Vereinfachung, zu einer mitunter etwas nüchtern klingenden Durchsichtigkeit steht eine instrumentale Massierung gegenüber, die, vom Klanglichen und von der Homogenität des Werkes her gewertet, am wenigsten überzeugt. Das Werk, das sich stilistisch auf einer nachregerschen Entwicklungslinie festlegen möchte, fordert eine starke innere Auseinandersetzung. — Das Hamann-Quartett stellte Ludwig Lürmann mit einem neuen Streichquartett (Werk 13, f-moll) vor. Es ist niederdeutsch im besten Sinne des Wortes, voll edler Spannkraft und ursprünglicher Erfindung, dazu mit vielen harmonischen und kontrapunktischen Feinheiten. Wollte man es stilistisch einordnen, so müßte man dieses im Zuge einer Streichquartett-Entwicklung tun, die mit César Franck, dem Deutschblütigen, ihr niederdeutsches, im erweiterten Sinne nordisches Vorzeichen empfing, um in der Streichquartettliteratur eines Sinding, Grieg, Emborg und Raastedt ihre rassische Festigung zu erfahren. — Der junge Günther Plappert wurde in einem Kammerkonzert der NS-Kulturgemeinde mit einem neuen Klavierkonzert (das der Komponist selbst spielte) herausgestellt. Er ist ein talentierter Musikant mit einer zum Teil noch starken intellektualistischen Einstellung, die noch nicht recht erkennt, daß man Bach verkennt, wenn man ihm vorwiegend nur durch eine rhythmisch befeuerte Motorik aus der stilistischen Vogelperspektive eines Strawinski beikommt.

Der Hamburger „Caecilien-Verein" unter der rührigen Leitung von Conrad Hannß half mit seinem ersten dieswinterlichen Chorabend (zusammen mit dem Philharmonischen Staatsorchester) mit Werken von Brahms (Ave Maria op. 12) Wolf (Christnacht) und Bruckner (erste d-moll-Messe) eine in Hamburg empfindlich klaffende Lücke in Sachen klassischer Chorveranstaltungen ausfüllen. Die Vortragsfolge dieser drei Werke fesselte dazu durch eine erlesene, zeitgeschichtlich interessierende Zusammenstellung.

An jungen einheimischen Pianisten bewährten sich Ferry Gebhardt und Alice Oschmann. Koczalski setzte seine Chopinreihe fort und Gieseking erfreute seinen zahlreichen hiesigen Verehrerkreis mit einem neuen Konzert. Paul Graener dirigierte eigene Werke zugunsten des Winterhilfswerks. Die Don-Kosaken sangen virtuos, mit leisen tragischen Untertönen heimatlicher Sehnsüchte, die beim Sowjetsystem auf keinerlei Erfüllung hoffen können.

Eine Beratungsstelle für Hausmusik ist in zielbewußter Fortsetzung des Gedankens der im „Tag der deutschen Hausmusik" verkörperten Hausmusikpflege nunmehr auch durch die hiesige Landesleitung der Reichsmusikkammer (Anschrift: Hamburg, Alsterglacis 10) eingerichtet worden. Sie dient der Vermittlung musizierfreudiger Dilettanten untereinander, dem Nachweis kammermusikalisch gerichteter Künstler und dem Appell an die Hamburger Häuser zur Veranstaltung von hausmusikalischen Abenden, denen mit einer Programmberatung gern zur Seite gestanden wird. Heinz Fuhrmann.

KASSEL. Im Preußischen Staatstheater Kassel wurden in einer Morgenfeier unvollendete kleine Bruchstücke deutscher Dichter aufgeführt, die Intendant Dr. Franz Ulbrich unter dem Titel „Torso" zusammengefaßt und szenisch eingerichtet hat. Eine wesentliche Unterstützung fanden diese kurz abgebrochenen Auftritte durch die verbindende Musik von Staatskapellmeister Heinz Bongartz, der die in diesen Bruchstücken beschlossenen dichterischen Gedanken in die Ausdrucksformen der „Toccata" (Faust), der „Fantasie" (Prometheus), der „Ballade" (Hannibal), des „Arioso" (Alexander) und des „Madrigal"

(Christus) gebracht und so eine fünfsätzige Suite für großes Orchester geschaffen hat, mit deren Uraufführung er nach seinem, an dieser Stelle besprochenen Streichquartett op. 16 zum zweiten Male als schöpferischer Komponist vor die Kasseler Öffentlichkeit trat.

Das kennzeichnende Merkmal dieser Musik ist ihre tonale Fundierung und ein modulatorischer Reichtum, die zusammengenommen dem fünfteiligen Werk von vornherein eine einprägsame klangliche Wirkung sichern. Im Stilistischen ist seine Tonsprache aus guten Grundlagen des Einfalls und des Könnens entwickelt, wenn auch nicht überall und immer der Eindruck von einer eigenschöpferischen und unmittelbar zwingenden musikalischen Gestaltung bestehen bleibt. Engere Beziehungen zu Händel und Bruckner lassen sich im Fugenthema des ersten Satzes, im Arioso und in der festlichen Weise der Alexander-Musik nachweisen, die in moderner Harmonisierung bei reicher Verwendung von hellen und dunklen Farben zu besonderer Eindruckskraft aufsteigt.

Im ganzen wird man feststellen dürfen, daß der Komponist für den inneren Gehalt der Dichtungen den gleichgerichteten musikalischen Ausdruck gefunden hat. Von der barocken Form der „Toccata" an, die in charakteristischen chromatischen Gängen das faustische Suchen und Grübeln versinnbildlichen will, über das trotzige Prometheus-Thema mit dem sieghaften D-dur-Schluß und die beiden gegensätzlichen Themen der Begegnung Hannibal — Scipio bis zu den die Trostlosigkeit der Stimmung ausmalenden gedämpften Streichern des Christus-Madrigals hin, in dem am Schluß der Aufschrei in A-dur die Erlösung der Menschheit ausdeutet, wird hier eine programmatische Musik vermittelt, die in ihrer im letzten Grunde klassischen Grundhaltung einer empfänglichen Zeit schon mancherlei zu sagen hat.

An die Wiedergabe der Suite setzte die Staatskapelle ihre vielseitigen künstlerischen Fähigkeiten, wobei Heinz Bongartz am Pult ein guter Anwalt in eigener Sache war. Fett.

LEIPZIG. Elly Ney spielte vor Schulkindern. Die Chromatische Phantasie und Fuge und die Apassionata sind schwere Kost schon für den Erwachsenen. Elly Ney forderte mit schönen herzlichen Worten den Glauben an die Kunst. Vielleicht sind einige von diesen Kindern gläubig geworden. Aber wir müssen uns klar sein, daß so nicht der Weg zu einer neuen musikalischen Volkskultur geht. Der schwere Weg zur Bewußtheit des Erlebens, die in unserer Kultur allein zur schöpferischen Erfassung, zu einer neuen, mit Werten angefüllten Unbewußtheit des Aufnehmens führen kann, muß auch in solchen Konzerten beschritten werden. Es bleiben sonst zu leicht nur äußere Eindrücke bei den meisten der jungen Hörer haften. Man muß aber Elly Ney dankbar sein, daß sie wenigstens versucht, der deutschen klassischen Musik in der Jugend eine Zukunft zu bereiten. Der Abend brachte dann in Gemeinschaft mit Strub und Hoelscher drei Trios von Beethoven, die in der Ausführung unübertrefflich waren. Lubka Kolessa spielte in einer stark willensmäßigen Geformtheit, mit großzügigem Schwung und in eindrucksvoller Geschlossenheit Schumann, Mozart, Chopin u. a. Die hervorragende Technik und das starke künstlerische Gestaltungsvermögen rechtfertigen ihren großen internationalen Ruf. Hubertus Freiherr von Gersdorff vermochte in seinem Klavierabend besonders Reger und Liszt eindrucksvoll zu gestalten, Beethovens cis-moll-Sonate blieb dagegen sehr unpersönlich und kam durch zu rasche Tempi nicht zu rechter Wirkung. Ein Gemeinschaftskonzert der in der Pflegschaft Instrumentalsolisten in der RMK zusammengeschlossenen Künstler ergab ein recht zwiespältiges Bild. Weder der stimmlich zwar ganz gute Baß F. Härtel noch der Geiger G. Manko konnten in der Gestaltung überzeugen. Lediglich Elisabeth Knauth erreichte mit ihrer Auffassung der D-dur-Variationen opus 21 von Brahms eine tiefere Wirkung. Noch schlechter war ein Konzert, in welchem ein Tenor ohne jede Ahnung von Technik Lieder von Schubert, Schumann und Wolf sang, und ein Klavierspieler sich vergeblich um die Gestaltung der Waldstein-Sonate bemühte. Solche Leistungen lassen sich selbst im Hinblick auf den wohltätigen Zweck (WHW) des Konzertes nicht mehr entschuldigen.
Gerhard Schwalbe.

LINZ a. d. D. Als ständige Einrichtung im hiesigen Konzertleben bewähren sich drei Abonnementskonzerte des Linzer Musikvereins in der Arbeitsgemeinschaft mit dem Linzer Sinfonie-Orchester, Ltg. Prof. Rob. Keldorfer. Das erste dieser Konzerte brachte die Originalfassung der 6. Sinfonie von A. Bruckner; eines jener wenigen Werke, das der Gottesmusikant nach Fertigstellung — 1881 in St. Florian — nicht mehr umarbeitete. Die neue sogen. Originalausgabe weist nur auf Retuschen in den Vortragszeichen und auf einige Instrumentationsverbesserungen. Im Scherzo wurde die Repetition des letzten Teiles vor der Reprise offengelassen, dadurch fällt gegenüber der erstgedruckten Partitur ein Takt heraus. Warum gerade diese lichtdurchflutete Sinfonie so wenig aufgeführt wird, darüber können Dirigenten und Musiker die beste Auskunft geben; keines der Brucknerschen Werke verlangt ein so durchsichtiges Musizieren wie die von ihrem Schöpfer selbst als „keckste" bezeichnete A-dur-Sinfonie. In Mozarts „Konzertanter Sinfonie" beteiligten sich als Solisten Professor Max Weißgärber, Wien

(Violine) und Walter Weller (Bratsche). Das Programm eröffnete eine Ouverture „Weh dem, der lügt" des hier amtierenden Militärkapellmeisters Anton Dewanger. Das Werk, in seiner warmen Inspiration, fand regen Anklang beim Publikum. Eine recht erfreuliche Bekanntschaft übermittelte uns das zweite dieser Abonnementskonzerte. Paul Wittgenstein spielte das für ihn geschriebene Klavierkonzert von Franz Schmidt. Das inhaltsreiche Werk für Klavier und Orchester stellt in neuen Harmoniewendungen, mit seinen rhythmischen und abwechslungsreichen Themen an die manuelle Geschicklichkeit des Pianisten und an die technische Ausbildung des Orchesters große Anforderungen. Das Schwerste für den Künstler sind die Sprünge der linken Hand in die Domäne der fehlenden rechten, um der Illusion zweihändigen Spiels nahezukommen. Der Idealismus, die Energie, ein schon abgeschlossenes Studium mit dem einschneidenden Verlust des rechten Armes wieder neu bis zu dieser künstlerischen Reife durchzuführen, liefert einen beherzigenden Beitrag zur Erziehung des Menschen. Die klassisch gespielte Ouverture zu „Alceste" von Gluck und Mahlers IV. Sinfonie brachten Professor Robert Keldorfer berechtigte Anerkennung. Der Linzer Konzertverein (Liebhaber-Orchester) widmete sein erstes Konzert dem Jubilar Franz Liszt. Die ungarische Phantasie für Klavier und Orchester brachte dem Pianisten Dr. Hans Sittner einen unbestrittenen Erfolg. Die modern aufgelockerte Wiedergabe erfreute aufs neue mit Reizen dieses rassigen Werkes. Die Begleitung der schwierigen rhapsodischen Phantasie unter Kapellmeister Dambergers umsichtiger Leitung war eine Glanzleistung des Orchesters. Das Programm enthielt noch die III. Sinfonie von Mendelssohn und die prächtig leuchtende Ouverture zu „Richard III." von Robert Volkmann. Bedeutendes Interesse erweckte der immer wiederkehrende Kammermusikabend auf zwei Klavieren. Die Konzertpianistin Hilde Hrachowetz und Dr. Hans Sittner ernteten starken Beifall mit der geistig-musikalischen Gestaltung der Haydn-Variationen von Brahms. Auch die Konzertetuden voll origineller Einfälle von Felix Petyrek erweckten als moderne Klaviermusik großes Interesse. In einem besonderen Kammermusikabend hörte man Lieder eines jungen Komponisten, Leo Walter Reichl. In ihrer urgesunden Volksverbundenheit weisen sie auf ein kräftiges Talent. Eine neugegründete Bläservereinigung machte uns mit dem Quintett in B-dur von Walter Gieseking bekannt. Am oft führenden Klavier saß Dr. Hans Sittner. Beethovens Bläser-Quintett und Mozarts Trio für Bratsche, Klarinette und Klavier verstärkten den Eindruck des einzigartigen Abends. An dem Gelingen beteiligten sich in hervorragender Weise: Otto Kraus, Dr. Hans Lewitus, Leo Hochmeister, Dr. Prunnlechner und Walter Weller. Von kirchlichen Musiken ist die Orgelstunde in St. Florian von Musikdirektor Trittinger und die geistliche Abendmusik des Organisten Dr. Helmut Müllner besonders hervorzuheben; Max Regers Phantasie und Fuge op. 135/b spielte Müllner meisterhaft. Auch als Komponist versuchte sich der talentierte Musiker in einigen Choralvorspielen. Anläßlich des Totenfestes brachte der Christlich-deutsche Gesangverein (Brucknerchor) Verdis Requiem zur Aufführung. In feingeschliffener Tönung, gewaltig in der Steigerung, unterstützt von den Solisten, Chor und Orchester führte uns der hochbegabte Dirigent Ludwig Daxsperger in die dramatische Atmosphäre des Werkes. Als Solisten sind Erika Rokyta (Sopran), Haager Gruber (Mezzosopran), der lyrische Tenor Klubal und der Staatsopernsänger Karl Ettl zu nennen. Von sonstigen Veranstaltungen in Oberösterreich sind noch die Konzerte des Musikvereins in Steyr — Dirigent Professor Karl Weinschenk — und die Motettenabende des Bachchores in Wels unter seinem neuen Leiter Franz Illenberger als erziehender Faktor zu erwähnen. In der Bevorzugung altklassischer Kirchenmusik, sowie in der Ausführung hält der Bachchor an der Tradition seines Gründers J. Nepomuk David fest. Über zwei Konzerte auswärtiger Künstler ist zu berichten, daß uns der lyrische Bariton Hans Belten mit seiner feinkultivierten Stimme neue Lieder von Ferdinand Scherber und Edith Fiedler hören ließ. Das Stimmphänomen Erna Sack erzielte auch hier ein ausverkauftes Haus. Abgesehen von ihren phantastischen Hochtönen blieb uns die Talentierte im Feinschliff der Koloraturen und auch musikalisch noch verschiedenes schuldig.

Paul Günzel.

LÜBECK. (Erstaufführung von Siegfried Wagners „Bärenhäuter" im Bühnenbilde Wieland Wagners.) Im Rahmen der Erstaufführung von Siegfried Wagners „Bärenhäuter" an den Städtischen Bühnen in Lübeck wurden die von Wieland Wagner zum Werk seines Vaters geschaffenen Bühnenbilder erstmalig gezeigt. Der denkwürdige Abend erbrachte das erste Auftreten des Wahnfriederben vor der Öffentlichkeit. Die künstlerische Eigenleistung seiner „Bärenhäuter"-Szenenbilder ist eine verheißungsvolle Talentprobe des jetzt 19jährigen Oberprimaners des Bayreuther Gymnasiums. Seit etwa zwei Jahren beschäftigt sich Wieland Wagner (geboren am 5. Januar 1917) mit Bühnenentwürfen zu sämtlichen Musikdramen seines Vaters, an dessen Kunstschaffen der zeichnerisch hochbegabte Sohn mit rührender Liebe und unverbrüchlicher Treue hängt. Die sechs Bühnenbilder zum „Bärenhäuter" sind nach Skizzen und Erinnerun-

gen aus der oberfränkischen Gegend, in der das Werk ja spielt, entworfen. Sie zeigen sicheren Bühneninstinkt und innige Einfühlung in die Gemütswerte dieser traulichen Märchenoper. Eine harmonische, landschaftsgetreue Farbenkomposition ist ihnen eigen. Die auf fränkischem Heimatgrund erwachsenen Bildschöpfungen des damals Achtzehnjährigen wahren stilgerechte Werkverbundenheit; ihre Stimmungswerte kamen im Rampenlicht der Lübecker Bühne eindrucksvoll zur Geltung. Mit feinsinniger Nachempfindung und dem Bestreben nach möglichst getreuer Wiedergabe der Originale arbeitete Ludwig Wetz (Lübeck) die in Pastellzeichnungen vorliegenden Entwürfe Wieland Wagners zum szenischen Bilde aus.

Die begeisterte Zustimmungskundgebung des ausverkauften Hauses galt einer im Szenischen wie im Musikalischen ausgezeichneten Aufführung der Erstlingsoper Siegfried Wagners. Intendant Robert Bürkner als berufener Spielleiter, GMD Heinz Dressel als Dirigent und die Hauptdarsteller (Ilsemarie Schnering als liebreizendes Luisel, Wilhelm Otto als stimmlich und darstellerisch hervorstechender Titelheld, Georg Rehkemper als humorvoll charakterisierter Teufel) durften sich immer wieder zeigen.

Als Vertreter des Hauses Wahnfried wohnte der Maler Franz Staffen, der langjährige Freund Siegfried Wagners, der auch von zahlreichen Mitgliedern der Hamburger Ortsgruppe des „Bayreuther Bundes" besuchten Aufführung bei. Dr. Paul Bülow.

MANNHEIM. Als erstes Werk aus dem zeitgenössischen Opernschaffen brachte das Mannheimer Nationaltheater Paul Graeners heitere Oper „Schirin und Gertraude". Die vorzügliche Instrumentation, die feine kammermusikalische Behandlung des Orchesters, die Transparenz des Orchesterklangs, die reiche Melodik lassen den Hörer immer wieder überrascht und freudig aufhorchen. Doch bleiben all diese Vorzüge partiell, so daß das Werk mehr interessiert als innerlich packt. Die gute Aufnahme, die es hier fand, verdankt es daher ebensosehr der geschickten und stilechten Inszenierung von Köhler-Helffrich und der vortrefflichen musikalischen Leitung durch KM Dr. Ernst Cremer wie seinen inneren Qualitäten. Interessant und abwechslungsreich wurde der Opernspielplan durch eine Reihe von Neuinszenierungen. Da ist vor allem Mozarts „Entführung aus dem Serail" zu nennen. Die sonnige Heiterkeit dieser Oper wußte der Regisseur Köhler-Helffrich ebensosehr in seiner Inszenierung zum tragenden Element zu machen, wie die leichte Hand des musikalischen Leiters Dr. Cremer dem musikalischen Charakter gerecht wurde. Die Heiterkeit recht wirkungsvoll ins Komische und Groteske gesteigert hatte Köhler-Helffrich in der Neuinszenierung von Aubers „Fra Diavolo", dessen Titelrolle bei Max Reichert in guten Händen war. Eine besonders glückliche Hand zeigte unser Regisseur in der Neuinszenierung von Richard Strauß' „Arabella". Reiches Lob verdienen hier auch der musikalische Leiter GMD Philipp Wüst und nicht zuletzt die Darstellerin der Titelpartie, Marlene Müller-Hampe. Als Weihnachtsgabe brachte das Nationaltheater die Neuinszenierung von Richard Wagners „Tannhäuser".

Zwei interessante Werke bot das 2. Akademiekonzert des Mannheimer Nationaltheaterorchesters mit den Orchestervariationen op. 36 von Edward Elgar und der 2. Symphonie in A-dur op. 47 von dem jüngst verstorbenen Richard Wetz. Die musikalische Leitung hatte GMD Wüst, als Solistin war Maria Müller, Berlin, gewonnen worden, die Werke von Mozart und Richard Strauß sang. Einen Höhepunkt im Musikleben dieses Winters bildete das 3. Akademiekonzert mit Bachs „Kunst der Fuge". Dirigent Hans Weisbach und das Nationaltheaterorchester gaben ihr Bestes und dieses gewaltige Werk des Thomaskantors hinterließ bei allen Zuhörern einen tiefen Eindruck. Wenn das folgende Akademiekonzert trotzdem kein Abstieg war, so ist dies Professor Hermann Abendroth, Leipzig, zu verdanken, der mit einer vorbildlichen Ausdeutung von Bruckners 5. Symphonie, der Richard Wagners Faust-Ouvertüre vorausging, wieder einmal bewies, daß er mit Recht als einer der besten Brucknerdirigenten Deutschlands gilt.

Großer Beliebtheit erfreuen sich die Deutschen Feierstunden der NS-Kulturgemeinde. Es seien unter diesen vor allem ein Abend „Romantische Musik" mit Werken von Schubert, Schumann und Brahms unter Leitung des in Mannheim geborenen MD Fritz Lehmann, Hannover, hervorgehoben, sowie ein an musikalischem Gewinn reiches Festkonzert zum Jahresbeginn des Pfalzorchesters unter seinem Führer Professor Ernst Boehe. Die Kammermusikabende der NS-Kulturgemeinde brachten einen Brahms-Schumann-Abend des Peter-Quartetts Krefeld, Italienische Kammermusik des Schulze-Prisca-Quartetts Köln und schließlich Nordische Kammermusik des Fehse-Quartetts Berlin.

Von den Konzertveranstaltungen der Hochschule für Musik und Theater seien zwei Orchesterkonzerte erwähnt; das eine brachte Werke von Beethoven, das andere neben Schuberts B-dur-Symphonie Nr. 5 Paul Graeners „Flöte von Sanssouci" und Mozarts Konzert Nr. 2 für Waldhorn und Orchester. In beiden Konzerten zeigte das Hochschulorchester unter Leitung von Direktor Chlodwig Rasberger recht lobenswerte Leistungen. Karl Stengel.

MÜNCHEN. Der rege Erst- und Uraufführungseifer der philharmonischen Volkssinfoniekonzerte (Dirigent: Adolf Mennerich) kam diesmal dem Bamberger Komponisten Karl Schäfer zugute, dessen Konzert für Klavier und Orchester bedeutenden Uraufführungseindruck hinterließ. Schäfer hat sich an Gestaltungsklarheit und Formenstrenge des linearen Stilideals zuchtvoll geschult, daneben aber auch sein Herz der Klangkombinationsfreude, sowie den harmonischen Künsten der Neuromantik keineswegs verschlossen. Dessenungeachtet zeigt die Eigenprägung der Thematik, daß Schäfer „auch einer" ist. In den beiden bewegten Ecksätzen tollt sich der Spieltrieb in zuweilen burlesker Laune aus; lyrischer Atem durchhaucht den langsamen Satz, dessen anfängliche Gefühlsspannung freilich noch nicht völlig durchgehalten werden kann. Die Orchesterbehandlung rühmt ihren Meister; besonders werkcharakteristisch wirkt die originelle Verwendung der Pauke. Der Klaviersatz stellt in seiner Weitgriffigkeit und Passagentechnik ungemeine Anforderungen an den Solopart, der von der mit leidenschaftlicher Werkbesessenheit gestaltenden Rosl Schmid triumphal gemeistert wurde.

Eine weitere Uraufführung fand mit Oscar von Panders „Symphonie des Frauenlebens" statt. Während in Schumanns „Frauenliebe und Leben", mit der Panders Zyklus Motiv- und Stoffverwandtschaft teilt, das ausgesprochen Lyrische und Empfindungsunmittelbare überwiegt, laden die zwölf Gedichte Gertrud le Forts breit und tiefschürfend ins gedanklich Philosophische und Mystische aus. Sie sind auf Anregung des Vertoners entstanden, die Urverbindung zwischen Wort und Ton, Wort- und Liedseele allenthalben vorhanden. Der Singstimme, die das Wort trägt, gesellt Pander Klavier und Streichquartett, die die Simmung vertiefen, weiterschwingen und sich verknüpfen lassen, denn der Strom der Ideenverbindung fließt durch die, man möchte sagen, kammersinfonischen Zwischenspiele von Gedicht, zu Gedicht. Mit Beschwörung der Urmutter Eva beginnt der Zyklus in nahezu musikdramatischer Weise, verweilt dann an den wichtigsten Stationen des irdischen Frauenlebens, um schließlich durch Wandlung und Tod zu Füßen der Gottesmutter zu enden. Die Singstimme wahrt inmitten ihrer instrumentalen Partner durchaus ihr Eigendasein, um, je nach der Stimmungslage, hier vom Geiste der dramatischen Deklamation, dort vom reinen Gesangsmelos geleitet zu werden. Pander findet sowohl für sie wie für die Instrumente, die ungemein „individuell" behandelt werden, einprägsam gestaltete Themen und Tonsymbole, die nicht eigentlich Malerei, eher seelische Widerspiegelung des Angeschauten sind. In einem Stück wie „Wandlung" gewinnt auch die Harmonik symbolische Bedeutung. Es zählt wohl zu des Balten Pander ausgesprochen nordischer Eigenart, daß selbst in den freudig erregten und aufgehellten Teilen stets wieder das Antlitz des Lebensernstes, der dem Dasein eine spezifische Schwere gibt, durchblickt. Elisabeth von Pander, das Münchener Streichquartett und der Komponist am Flügel vereinten sich zu einer vorzüglichen Wiedergabe des in starken Bann schlagenden Werkes.

Für neue Orgelmusik setzte sich dankenswerter Weise Michael Schneider, der Kantor von St. Matthäus, mit dem Vollgewichte seines überragenden Könnens und einer überlegenen Musikgeistigkeit ein. Die Variationen über „Es ist ein Schnitter" op. 19 von Kurt Thomas fesselten nicht minder durch ihre unbedingte Orgelmäßigkeit wie dank ihrer Durchblutung mit warmen Empfindungsgehalten. Mehr im rein Handwerklichen verharrt dagegen die Chaconne von J. N. David, die den Spieler und Hörer freilich durch die Tugenden absoluter „Dankbarkeit" gewinnt. Die Kennzeichen eines opus 1 wies noch die Toccata und Fuge in d-moll von Max Martin Stein, denn in ihr ist die Auseinandersetzung mit der Form noch im vollen Austrag begriffen, ohne daß — trotz beachtenswerter Einzelheiten — vom Äußeren bereits zum Wesen derselben durchgedrungen würde.

Dr. Wilhelm Zentner.

MÜNSTER. Nach wie vor steht das Konzertleben im Banne der Leistungen unseres GMD Eugen Papst, der erzieherische Arbeit und künstlerische Wirkung in bester Weise zu paaren versteht. Den städtischen Konzerten war „Beethoven für alle" zugrunde gelegt, und die Egmont-Ouvertüre, sowie Symphonie 1 bis 8 sind in eindringlicher und nachhaltiger Wirkung vorübergezogen. Einzelheiten herauszugreifen, fällt dem Berichterstatter schwer; aber der durchaus große Zug in der Fünften, die man — ach so oft — in mäßiger Überlieferung zu hören kriegt, das erschütternde Allegretto der Siebenten und die im ganzen restlos gelungene Achte müssen doch besonders genannt werden. Aus den Musikvereinskonzerten einschließlich Cäcilienfest verdienen Rudi Stephans „Musik für Orchester", Schuberts C-dur-Symphonie Nr. 7, Brahms' B-dur-Konzert mit Elly Ney nachdrückliche Erwähnung. Nicht hoch genug aber ist dem Dirigenten die Aufführung des Händelschen Messias anzurechnen. Der Berichterstatter hat noch nie bisher eine derartig großlinige, liebevoll in den Chören einstudierte und machtvoll zwingende Aufführung erlebt. Daß wir trotz aller dringenden Gegenwartsfragen doch nie den Besitz solcher Werke vergessen möchten! Von zeitgenössischen Komponisten gab es im vierten Vereinskonzert Maler und Jarnach, im fünften Höller, den zu hören dem Berichterstatter leider nicht möglich

war. In dem Orchesterspiel Malers vernahm man gern einen ehrlichen, starken Willen der Gestaltung; bei Jarnachs Orchesterliedern konnte man die Empfindung einer überfeinerten Arbeit nicht unterdrücken. Aus den Veranstaltungen der Gesellschaft zur Pflege der Kammermusik muß der Sonaten-Abend des Cellisten Ludwig Hölscher mit Elly Ney am Klavier rühmlich hervorgehoben werden. Von sonstigen Veranstaltungen dürfen das Gastkonzert des Kölner Männer-Gesangvereins mit seinem Dirigenten Eugen Papst und eine vier Konzerte umfassende Bachehrung der Evangelischen Kirchengemeinde nicht vergessen werden, um deren Zustandekommen und Ausführung sich Karl Seubel große Verdienste erworben hat. Im Theater gab es mehr denn je erfreuliche Opernleistungen. Nimmt man den Rosenkavalier Richard Strauß', für dessen Wiedergabe Intendant Hanke und GMD Papst verantwortlich zeichneten, vorweg, so bleiben dennoch mehrere andere Neueinstudierungen, die wir Oberspielleiter Dr. Rube und KM Dr. Berend zu danken haben: Mozarts Zauberflöte, Flotows Martha, Bizets Carmen und E. v. Rezniceks Spiel oder Ernst. Als Unterlage für eine Tanzkomödie der Ballettmeisterin Frida Holst gab es eine musikhistorische verdienstliche Wiedererweckung einer Musik von Florian Johann Deller (1729—1773). Dr. Richard Greß.

NÜRNBERG. Die Neuorganisation des Nürnberger Musiklebens brachte die Zusammenlegung der beiden bedeutendsten Chöre: des Lehrergesangvereins (bisheriger Leiter: MD Fritz Binder) und des Vereins für klassischen Chorgesang. Mit einer prachtvoll ausgearbeiteten Aufführung des Verdischen „Requiems" (Solisten Rosalinde von Schirach-Berlin, Irma Drummer-München, Walter Ludwig-Berlin, Otto Karl Zinnert-Dresden) eröffnete der nunmehr fast um das Doppelte verstärkte Lehrergesangverein unter der hervorragenden Leitung KM Karl Demmers einen neuen Abschnitt seiner Geschichte. Die gleichzeitig erfolgte Auflösung des Konzertvereinsorchesters, das sich zu einem bedeutsamen Faktor des Nürnberger Musiklebens entwickelt hatte, wurde lebhaft bedauert. Seine Mitglieder übernahm das NS-Frankenorchester (Dirigent: KM Willy Böhm), dem mit Abonnementskonzerten vorwiegend romantischer Prägung und beim Rundfunk reiche, z. T. sehr verantwortungsvolle Aufgaben zufallen.

In den „Philharmonischen Konzerten" gastierte Robert Heger. Er führte neben dem Doppelkonzert von Brahms (Violine: Willy Drahozal, Cello: Walter Scheffler) seine „Verdi-Variationen" auf und erzielte damit einen großen, berechtigten Erfolg. Der „Privatmusikverein" hatte Wilhelm Backhaus und das Frankfurter Lenzewsky-Quartett verpflichtet. Frederik Lamond gab einen eigenen Beethovenabend, zu dem sich seine große Nürnberger Anhängerschar vollzählig eingefunden hatte. Sehr interessant gestaltete sich eine Veranstaltung des Städtischen Konservatoriums der Musik, in der Ralph Leonard Kirkpatrik meisterhaft Cembalo und Clavichord spielte.

Aus der Reihe der „Kammerkonzerte zeitgenössischer Musik", über die an dieser Stelle wiederholt gesondert berichtet wurde, ist ein Abend des Münchner Huber-Quartettes mit Werken von Hans Sachsse und Heinz Pauels noch zu erwähnen. Die mitwirkende Sopranistin Henriette Klink-Schneider (Nürnberg) bewies dabei mit Gesängen von Pauels, Schadewitz und Roselius erneut ihre vorbildliche Eignung für moderne Stilarten. In der zweiten KZM-Veranstaltung gelangte Kammermusik von Philipp Mohler, Ernst Pepping, Josef Ingenbrand, Hugo Herrmann, Hans Gebhard und Otto Wartisch zur Erst- bzw. Uraufführung.

Sehr wertvolle, ernste Arbeit leistet das „Collegium musicum" Dr. Willy Spillings. Eine mit ausgezeichneter Sachkenntnis angelegte Veranstaltung „Musik in Alt-Nürnberg" verdient besonders hervorgehoben zu werden. Auch der 300. Todestag Johann Stadens gab Veranlassung, der großen musikalischen Vergangenheit Nürnbergs zu gedenken. In einer würdigen Gedenkfeier legte die Stadtverwaltung am Grabe Stadens auf dem alten Johannisfriedhof einen Kranz nieder. Für die musikalische Ausgestaltung der Feier sorgte Studienrat Otto Döbereiner, der außerdem für die „Johann Staden-Feier" seines „Madrigalchors und Kammerorchesters" eine Reihe prächtiger Vokal- und Instrumentalsätze des Altnürnberger Meisters ausgegraben hatte.

Kulturprogramme in des Wortes bester Bedeutung sind in den „Geistlichen Abendmusiken" verschiedener Nürnberger Kirchen anzutreffen. So setzte sich der St. Lorenzer Organist Prof. Walther Körner u. a. mit einem Abend „Neue Orgelmusik" für Kompositionen Karl Schäfers, Ernst Peppings, Hermann Grabners, Joh. Nep. Davids und Hugo Distlers ein. Christian Fischer (Friedenskirche) widmete einen großangelegten Zyklus von 10 Abendmusiken den Choralvorspielen Johann Sebastian Bachs. Auch Friedrich Ehrlinger, Leonhard Stirnweiß, Lydia Walchshöfer und Frieda Fronmüller (Fürth) haben sich mit ihren künstlerisch sehr gediegenen Kirchenkonzerten umfangreiche und dankbare Hörergemeinden geschaffen.

Karl Foesel.

PLAUEN: Aus dem Konzertleben unserer Stadt um Weihnachten und nach Neujahr lassen sich einige größere Veranstaltungen herausheben. Der Richard Wagner-Verein brachte Anfang Januar ein Sinfoniekonzert, das Mozart und Schu-

bert gewidmet war. Unter der Leitung von 1. Städt. KM G. E. Lessing erklang die unvollendete h-moll-Sinfonie von Schubert, die zwar sauber musiziert wurde, aber letztlich doch den Zuhörer kalt ließ. An zweiter Stelle hörte man den jungen Dresdener Konzertpianisten Werner Kunad, der für das feine c-moll-Konzert von Mozart die richtige Hand mitbrachte. Trotz seines noch etwas weichen Spiels darf man auf ihn schon jetzt die Hoffnung setzen, daß er ein Mozart-interpret ersten Ranges wird. Das Orchester war für die kammermusikalische Schönheit des Konzertes zu dick besetzt und wurde leider viel zu wenig abgedämpft. Zuletzt hörte man die Es-dur-Sinfonie von Mozart, bei der Lessings Fähigkeiten weit stärker zum Ausdruck kamen, wenn man auch vergleichsweise die Feststellung machen durfte, daß sein Hauptgebiet das weitere 19. Jahrhundert ist. — Bedeutsam wurde die 2. Musikalische Feierstunde des Konzertamts der Kreismusikerschaft in Verbindung mit der NS-Kulturgemeinde. Nach einer diesmal versuchsweise stark kulturpolitisch gehaltenen Einführung sang der Bariton Hans Kunz-Zwickau mit warmer, noch weiter bildungsfähiger Stimme, Lieder von Richard Strauß und aus dem Löns-Zyklus von Paul Graener. Seine Begleiterin war Margarete Kolb-Plauen, deren Leistungsfähigkeit besonders in der Begleitung zu dem Cellokonzert von Dvořak zum Ausdruck kam, das Richard Schulze-Plauen sehr gut und überzeugend wiedergab. Von demselben Cellisten wurde dann noch eine Uraufführung gebracht, eine Sonate für Cello und Klavier von dem Plauener Kapellmeister Hans Wolfgang Sachse. Es ist ein Werk mit viel Spielfreudigkeit ohne übermodern zu sein, im Stile der Spätromantiker, das sich in die Reihe guter Gebrauchsmusik (Rundfunk!) einreihen läßt. Nur im ersten Satz hat das Cello Mühe, über einen etwas dicken Klaviersatz hinauszukommen. — Die Konzertdirektion Würker kam dann mit zwei Solistenkonzerten heraus, einem Schlusnus-Abend, der leider wieder nur das nun schon so oft gehörte Programm brachte, dann einen Liederabend des jungen Berliner Baritons Gerard van den Arend, der besonders in der Gestaltung der Vortragsfolge vorbildlich war. Stimmlich war der Künstler seit seinem letzten Besuch in Plauen bedeutend gewachsen. — Über das Gastspiel des Berliner Collegium musicum mit Ursula Lentroth kann ich leider nicht berichten, da ich nicht in der Lage war, das Konzert zu hören.

Unsere Städt. Oper brachte zu Weihnachten den in unserer Stadt stets wieder mit Begeisterung aufgenommenen „Rosenkavalier" von Strauß. Unter der Stabführung von KM Lessing, der hier an seinem richtigen Platze war, und unter der Regie des Spielleiters der Oper Carl Max Haas kam eine wohlgelungene Aufführung zustande. Aus dem Kreis der Mitwirkenden bewährten sich besonders Erika Hoffmann als Marschallin, obwohl nicht ganz am richtigen Fleck eingesetzt, Christel Goltz als Rosenkavalier, stimmlich und spielerisch überragend, Nini Kreis als Sophie, Walter Lange als Ochs, Franz Hahnenfurth als geadelter Bürger, sehr gut auch Waltraud Waldeck und Burkhard Hochberger als Intrigantenpaar. Ein besonderes Erlebnis war das Gastspiel von Rosalinde von Schirach, die mit der Rolle der Marschallin bewies, daß sie auch das hochdramatische Fach stimmlich wie spielerisch beherrscht. — In der Reihe der vielen großen Opern, — unser Theater bietet diesmal wenig Unterhaltungsstoff, — folgten die Humperdinckschen „Königskinder" unter der Stabführung vom 2. Städt. KM Herbert Schneider und der Regie von Ottomar Steinbach. Auch diese Aufführung ein schauspielerischer Erfolg, wenn auch die Regie manches zu eng faßte, und der KM das Tempo mehrfach hätte etwas anziehen können. Nur mit einer feinsinnigen Regie ist der herrliche Märchenstoff anzupacken. Zum Ensemble fügten sich Karl Junge als Königssohn, Erika Hoffmann als vorzügliche Gänsemagd, Franz Hahnenfurth als Spielmann, für den er nicht genügend Leichtigkeit mitbrachte, B. Hochberger als Besenbinder, Gustav Neidlinger als prachtvoller Holzhacker, Nini Kreis als Wirtstochter, Waltraud Waldeck als ausgezeichnete Hexe. Dr. Stephan.

RUDOLSTADT. Das Landestheater öffnete seine Pforten diesmal etwas später. Der neue Intendant Fritz Petzold, der mit einem fast vollständig neuen Künstlerpersonal antrat, hat sich verheißungsvoll eingeführt. Wohltuend berührt die große Sicherheit des Spielplans. Petzolds Gestaltung des den Verhältnissen angepaßten Spielplans verrät den aus der Praxis hervorgegangenen, verständnisvollen Fachmann. Ausgezeichnetes leistet Petzold auch als Spielleiter; wir erwähnen als Beispiele die Inszenierungen der Opern „Tiefland" und „La Traviata". Die koordinierten Kapellmeister Fritz Jentzsch und Karl Vollmer erwiesen sich beide als von echter Musikalität erfüllte Stabführer. Verdis Oper, mit Liesel v. Schuch (Violetta) als Gast, wurde unter der Leitung Vollmers zu starkem Erfolg geführt. Ein Tanzabend mit der „Puppenfee" als Hauptnummer, brachte auch die Uraufführung eines feinsinnig instrumentierten, reizenden Menuetts von unserm heimischen Komponisten Otto Koch. Unsere vorzügliche Ballettmeisterin Betty Krüger hatte zu Kochs Musik ein anmutiges Schäferspiel gestaltet, das sie mit ihrer Gefolgschaft entzückend tanzte. Von unserm neuen Solopersonal heben wir hervor Klythia von Felsenbrunn (lyrische Sängerin), Thea Fitzek (Soubrette), Ernst August Waltz

(Tenor), Arthur Heeß-Willrett (Buffo), Karl Streng (Komiker). Der Chor singt gut.

Das erste Sinfoniekonzert, das ich leider nicht besuchen konnte, brachte Tschaikowskys „Romeo und Julia" und Bruckners Dritte. Die Landeskapelle, verstärkt durch das Jenaer Städtische Sinfonieorchester, errang unter der Stabführung von Fritz Jentzsch einen starken Erfolg. Der Solist Robert Reitz (A-dur-Violinkonzert von Mozart) wurde sehr gefeiert. — Die Meisterkonzerte der Musikgemeinde, von auswärtigen Künstlern bestritten, boten bisher einen Klavierabend (Edwin Fischer), einen Liederabend (Käte Heidersbach) und einen Trioabend (Elly Ney). Hilmar Beyersdorf.

TOKYO. Franz Liszts „Dante-Symphonie" gelangte im Rahmen des großen Herbstkonzertes der Kaiserlichen Musikakademie, dessen Programm wie alljährlich nur deutsche Werke enthielt, mit bedeutendem Erfolg zur japanischen Erstaufführung, an der unter Prof. Klaus Pringsheims Leitung das Akademie-Orchester und der dreihundertköpfige Kinderchor der Akademie beteiligt waren. Dasselbe Konzert brachte auch die Uraufführung von Klaus Pringsheims op. 32 „Konzert für Orchester" in C-dur. Der Komponist hat in seinem einsätzigen Werk erstmalig aus melodischen Elementen der japanischen Fünfton-Folklore ein Hauptthema gebildet und darauf in strenger Befolgung der klassisch-deutschen Satzweise eine erweiterte Sonatenform errichtet. Die japanische Musikwelt würdigt das Werk des deutschen Tonsetzers, dem ein starker Publikumserfolg beschieden war, als einen grundlegenden und entscheidenden Versuch, die japanische Musik aus ihrer gegenwärtigen Erstarrung zu einer fruchtbaren und lebensfähigen Synthese mit der europäischen Musik zu führen. Die Kaiserliche Musikakademie, der der Komponist sein Werk gewidmet hat, hat die handschriftliche Partitur des Komponisten in Faksimiledruck herausgegeben.

Prof. Dr. H. Wucherpfennig.

WALDENBURG/SCHL. Die im Jahre 1781 gegründete „Waldenburger Bergkapelle" wurde im September 1934 mit der hiesigen Standarten-Kapelle 37 zu einem Orchester verbunden, das auf Anordnung der Reichsmusikkammer fortan „Waldenburger Bergkapelle (Grenzland-Orchester)" heißt und als Kulturorchester anerkannt wurde. Prof. Dr. Gustav Havemann dirigierte das erste Konzert dieses Orchesters, wobei u. a. die „Beethoven-Variationen" von Reger und „Tasso" von Liszt zur Aufführung gelangten.

Im Sommer ist das Orchester in den beiden Nachbarbädern Salzbrunn und Charlottenbrunn untergebracht. In Bad Salzbrunn macht sich der rührige Leiter des Orchesters, MD Max Kaden, besonders um die Wiedergabe von Werken lebender Tonsetzer verdient. Allwöchentlich fand eine Übertragung der Kurkonzerte auf den Reichssender Breslau statt, bei denen u. a. Rosalind von Schirach, Domgraf-Faßbaender und Louis Graveure mitwirkten. In Bad Charlottenbrunn dirigiert KM Alfred Oesler. Zwei Mitternachtskonzerte von der herrlich gelegenen Waldbühne dieses romantischen Bades wurden unter Kadens Leitung vom Gesamtorchester ausgeführt und auf den Reichssender Breslau übernommen.

Die Winterspielzeit bringt Operettengastspiele des Landestheaters Schweidnitz, Operngastspiele der Breslauer Oper mit der Bergkapelle und die allwöchentlichen Konzerte, bei denen immer ein Volks-Sinfoniekonzert mit einem wertvollen „bunten Programm" abwechselt.

Daß auch die Gedenktage unserer deutschen Meister würdig begangen wurden, beweist eine Händel-Feier (Dettinger Te Deum) in der 7000 Personen fassenden Grenzlandhalle unter Mitwirkung von 300 Sängern des Hochwaldsängergaues und namhaften Solisten. Ferner eine Aufführung von Felix Draesekes F-dur Sinfonie zu dessen 100. Geburtstag.

Der Wirkungskreis des Orchesters ist groß. Im Laufe der letzten 10 Jahre hat die Kapelle in 141 verschiedenen Städten und Dörfern Schlesiens konzertiert und die Begleitmusik bei Oratorien usw. ausgeführt. Es sind dies ganz besondere kulturelle Taten, wenn man bedenkt, daß damit Ortschaften berührt wurden, die, hart an der tschechoslowakischen oder polnischen Grenze liegend, sonst nie in den Genuß eines wirklich guten Orchester-Konzertes kommen, was auch von der Provinzialbehörde anerkannt und gefördert wird.

Wenn es der Reiseplan erlaubt, werden diesen Konzerten immer für die älteren Schüler aller Schulen des betr. Ortes sogenannte Lehrkonzerte vorausgeschickt, welche durch die besonderen pädagogischen Fähigkeiten MD Kadens eine eigene Prägung erhalten, was durch zahlreiche Reden und Zuschriften aus Lehrerkreisen immer wieder bestätigt wird.

Im hiesigen Industrie-Revier mit seinen weit über 100 000 Einwohnern schätzt man das Orchester als wichtigen Kulturfaktor. F. Kunert.

WIESBADEN. Dem diesjährigen Konzertwinter fehlte es bisher nicht an Abwechslung. In den Zykluskonzerten des Kurhauses, unter GMD Schurichts Leitung stellte sich Walter Gieseking mit der wuchtenden Gestaltung des Rachmaninowschen c-moll-Klavierkonzertes vor, Wilhelm Kempff erfüllte das Schumannsche a-moll Konzert mit zarter Beseeltheit und Viorica Ursuleac entzückte mit ihrem meisterlich geführten Sopran und verinnerlichten Vortrag. GMD Schuricht umrahmte die Solisten mit dem gleißend

inſtrumentierten, artiſtiſchen „Feuervogel“ Strawinſkys, dem lyriſchen, als Jugendwerk unverkennbaren „Guntram“-Vorſpiel von Richard Strauß, den, ſtarke Perſönlichkeitsnote verratenden, bodenſtändig-urſprünglichen „Georgica“ (drei Bauernſtücke) von Werner Egk, der 3. Symphonie von Brahms in idealer Vertiefung, der Beethovenſchen „Eroica“ als Spitzenleiſtung einer ganz großen Stunde, Tſchaikowſkys gigantiſch geſtaltete Vierte und dem dämoniſch wiedergegebenen „Mephiſto-Walzer“ Nr. 1 Franz Liſzts. Die Händel „Meſſias“-Aufführung löſte, die Bußtagsſtimmung ſprengend, lauten Beifall aus, wenngleich die Soliſtenwahl nicht reſtlos beglückend war, außer dem fülligen Baß Alexander Noſalewicz und dem wenig in Erſcheinung tretenden Tenor Nentwig. In einer Sibelius-Feier gefiel Jennie von Thillot-Thierfelder durch ihre raſſige, verinnerlichte Vortragsart und leuchtende Sopranſtimme.

Die eingeführten „Jugendkonzerte“ erfreuen ſich einer begeiſterten Beſucherſchar. Schuricht verſteht es, mit launiſchen Einführungsworten die junge Schar auf den Ideengehalt der nachfolgend aufgeführten Werke hinzuweiſen und brachte den atemlos Lauſchenden Schubert, Beethoven und einen Abend „alte und neue Tänze“ (von Rameau bis zu den „Wiener-Sträußen“).

Daneben läuft eine Reihe „volkstümlicher Orcheſterkonzerte“: Bruckners („romantiſche“) 3. Symphonie, in einem Einleitungsvortrag des Bruckner-Forſchers Prof. Dr. Grunsky, mit Beiſpielen an 2 Flügeln von GMD Schuricht und Kapellmeiſter Ernſt Schalck belegt, der Hörerſchaft nahegebracht, eröffnete die Reihe. Dr. Helmuth Thierfelder führte ſie ſeitdem mit einem Brahms-Abend unter Mitwirkung des Wiesbadener Männergeſ. V. und der Altiſtin Clara Maria Elshorſt, wie einem „deutſch-nordiſchen Abend“ weiter. In letzterem brachte man u. a. eine gut gearbeitete „Paſſacaglia“ aus op. 12 A für großes Orcheſter des ernſt zu nehmenden einheimiſchen Komponiſten Robert Curt v. Gorriſſen und ein mehr kühnes als ideenſtarkes Klavierkonzert des Norwegers M. M. Ulfſtad heraus. Schuberts „Unvollendete“ und Sibelius' 2. Symphonie D-dur waren die Pfeiler des Programmes. Die Soliſtin des Klavierkonzertes: Laila Avaatsmark, Oslo, erwies ſich als techniſch hervorragend durchgebildete, muſikaliſch ungemein temperamentvolle junge Kraft. Man hatte ſie einige Tage zuvor an gleicher Stelle perlend und zart Beethovens G-dur-Konzert und mit dem, trotz ſeiner Jugend ſtark perſönlichen Berliner Pianiſten Hans Bork gemeinſam das Bachſche c-moll-Konzert für 2 Klaviere ſpielen hören. Hans Bork ſetzte ſich an dieſem Abend, der 3 Klavierkonzerte umfaßte, ſehr ehrenvoll und grundmuſikaliſch mit Brahms' d-moll-Konzert auseinander.

Als Gäſte fanden ſich ein: Prof. Dr. Carl Leonhardt, GMD des württembergiſchen Landestheaters Stuttgart, im 6. Zykluskonzert. Er brachte mit dem hingebungsvoll muſizierenden Kurorcheſter eine flächig behandelte, großlinig geſtaltete Wiedergabe von Bruckners 7. in E-dur. Weber's „Oberon“-Ouvertüre und Gluck's „Iphigenie in Aulis“ umrahmten die Koloratur-Seltenheit Erna Sack, die ſich mit ihrer ſtimmlichen Artiſtik mühelos in die Herzen trillerte. Sigrid Onégin ſiegte mit einem ſeltenen Programm und einer Kette von Zugaben trotz ſeltſamer „Mätzchen“ (oder gerade deshalb . . .?) auf der ganzen Linie. Der Wiesbadener Männergeſ. Verein unter ſeinem verdienſtvollen Leiter KM Berthold, Albert Hofmann mit einem Klavierabend und dem ſeiner Art wenig entgegenkommenden Brahms'ſchen D-dur-Konzert, warben als Einheimiſche um die Gunſt des Publikums.

In Kammermuſikabenden verſchiedener Kurorcheſtermitglieder hörte man u. a. Regers Trio op. 141 b, Pfitzners Cello-Sonate, dies wahrhafte Idealwerk neuerer Romantik, Hugo Herrmanns mehr intereſſantes denn erhebendes „Duo concertante“ für Violine und Cello, uſw. Im Deutſchen Theater warb GMD Karl Elmendorff mit wenig äußerem Erfolg, was wohl durch die Menge der Veranſtaltungen bedingt war, für eine Mozartmorgenfeier mit dem Fragment „Gomas und Zaide“ (als Konzertaufführung). Es iſt ein entzückendes frühreifes Jugendwerk Mozarts, das leider unvollendet blieb, aber in der textlichen Idee in der „Entführung“ Verwirklichung erfuhr. In ſeinen Symphonie-Konzerten ließ Karl Elmendorff Edwin Fiſcher mit Brahms' gigantiſch wiedergegebenem d-moll-Konzert Triumphe feiern und ſtellte Hermann Ungers „Vier Landſchaften aus Goethes Fauſt 2“ und Céſar Francks (einzige) Symphonie d-moll heraus. Erſtere ſind vier zarte Paſtellbilder modernſter Tonmalerei, nicht zu verleugnen die Regerſche kühne, aber reibungsloſe Modulationsſchule. Céſar Franck fehlt auch hier die letzte, mitreißende Größe. Seine Themen ſind klar und unproblematiſch, ſein Orcheſterſatz harmoniegeſättigt, füllig.

In der Oper kamen unter Elmendorff die „Königskinder“ von Humperdinck, die bewieſen, daß man gute „deutſche Romantik“ ohne Schauder genießen kann, „Walküre“, „Siegfried“ und „Götterdämmerung“ in Neuinſzenierung durch Lothar Schenck v. Trapp und der Regie Hanns Fridericis heraus, während ſich Dr. Zulauf neben Wolf-Ferraris „Neugierigen Frauen“ für den feinkomiſchen Corneliusſchen „Barbier von Bagdad“, Verdis „Maskenball“ und „Rigoletto“, wie verſchiedene Opern des Standprogrammes einſetzte. „Drei alte Schachteln“, „Geiſha“ uſw. unter Dr. Tanner ſorgen für die wohlgelungene Abwechſlung des Repertoirs.

Im „Verein der Künstler“ entfesselte Josef Pembaur, der Unvergleichliche, mit seiner eigenpersönlichen Gestaltung starke Meinungsverschiedenheiten, doch siegten die ihm unbeirrt Getreuen! Das Fehse-Quartett, eine noch junge Kammermusikvereinigung, vermochte in seiner wahrhaft kultivierten, genialen Art tiefer zu packen als das etwas kühl anmutende Gewandhaus-Quartett. In der Vortragsfolge des ersteren lernte man ein „Präludium und Fuge“ für Streichquartett von Kaminski als kraft- und wertvolles Werk kennen, während sich die Leipziger Kollegen auf bekannten Wegen hielten und besonders durch ihren ausgezeichneten Cellisten, August Eichhorn, fesselten.

Grete Altstadt-Schütze.

WÜRZBURG. Gegenüber früheren Jahren wiegt der erste Teil der Konzertzeit 1935/36 befremdlich leicht, gemessen nach dem Wert des Wesentlichen, der Wirkungstiefe des Wiederhalls. Ohne die vielfältigen Anstrengungen, auch auf Seiten der Konzertveranstalter, zu verkennen, — in vielem wäre Wandel zu schaffen, neue Musizierformen einzubeziehen und was zeitnahe Künstler-Kämpfer wie Prof. Oberborbeck im letzten Heft der ZFM sonst an Richtungweisendem aufgezeigt haben. — Die Musik wieder in die Lebensmitte vieler Menschen zu rücken, bemühten sich die vielen, frei zugänglichen Einführungs- und Musizier-Abende Schindlers im Rosenberghaus. Ihm stellten sich u. a. der Madrigalchor und die vielfach bedeutsam in Erscheinung getretene Altistin M. Großhauser zur Seite. Die Chorvereine brachten manch Anregendes. So die Liedertafel in ihrem Händel-Abend „Acis und Galathea“. Überaus in Blüte die Kirchenmusik! Tüchtige junge Organisten (wie Schem, Amann, Ritter, Loeffler) an vielfach neuerstellten Orgeln, tüchtige Chöre sind hier am Werk. Neue Musik von Gewicht war kaum zu vernehmen; das klanglich blühende, technisch virtuose Dresdner Streichquartett machte einen Einsatz für Zilchers Streichquartett-Suite, ein feingewebtes Klanggebilde, das sich überaus klar gibt und logisch entwickelt; von überschäumender Lebensfrohheit die Schlußfuge! Das Staatskonservatorium brachte nach einem sinnlos zusammengewürfelten Orchesterkonzert (Händel, Haydn, Schumann, Reger und Berlioz) edle Kammermusik, darin Beythiens rhythmisch und klanglich eigenwilliges, apartes Bläserquintett op. 7. In Liszts „Eine Faust-Sinfonie“ führte H. Zilcher sein Orchester zu Glanz und Glätte des Zusammenspiels. Erb sang zuvor verinnerlicht die Urfassung der „Introduktion und Arie des Florestan“. Aus allen Soloabenden herausragend Wüllners Liederabend: welch ein Vorbild an Hingabe an den Kern des Kunstwerks, welche Dichte des Erlebens, Kraft seiner Mitteilung —, eine unvergeßliche Verkündung deutscher Meisterlieder!

Dr. Bert Friedel.

ZEITZ. Vom Sommer-Halbjahr nachzutragen wäre noch eine festliche Veranstaltung unsrer hiesigen Ortsmusikerschaft in Form eines großen Orchesterkonzertes in dem — akkustisch leider recht benachteiligten — Saal der „Wilhelmshöhe“. Der etwa 60 Musiker umfassende, gutbesetzte Orchesterkörper bot unter Städt. Musikdirektor P. Knauth ernstere Musik (u. a. Festmarsch und Ouvertüre „Tannhäuser“), während im 2. Teil der interessanten Vortragsfolge Musikdirektor E. Voigt mit Kompositionen der heiteren Muse besten Erfolg zu verzeichnen hatte. Zukunftsaufgabe wäre nun, diesem Orchester ein möglichst zufriedenstellendes Betätigungsfeld zu gewährleisten und die freistehenden Berufsmusiker ihrer eigentlichen Bestimmung als Kulturträger wieder zuzuführen. — Die einheimischen Männerchöre „Liedertafel“ u. „Männergesangverein 1826“ legten auf dem Gausängerfest Halle a. S. in gutbesuchten Stundenkonzerten Proben ihres Könnens ab und befestigten hiermit den guten Ruf unsrer Heimatstadt als Musikstadt. — Den Reigen der künstlerischen Veranstaltungen des Winterhalbjahrs 1935/36 eröffnete das Städtische Orchester mit seinem 1. Sinfoniekonzert am 2. Oktober. Neben Unterzeichnetem (Klavierkonzert A-dur mit Orchester von Mozart) errang Frl. Ilse Böhme-Gera mit einer Mozart-Arie sowie einer Gruppe Brahms-Lieder beachtlichen Erfolg.

Im 2. Anrechtskonzert — wie das erste unter Musikdirektor P. Knauths Leitung — stellte sich uns Otto Vogel — Solocellist der Weimarer Staatskapelle — erstmalig als Solist vor, der sein Instrument technisch gut beherrschte und auch in musikalischer Hinsicht manches zu sagen hatte. Raffs bekannte Sinfonie „Im Walde“ als sinfonischem Werk der Vortragsfolge hätte man mehr inneres Leben gewünscht; es erscheint diese Musik heute doch trotz mancher unleugbarer Schönheiten etwas verblaßt. — Der zwischen beiden erwähnten Konzerten gelegene Orchesterabend des Konzertvereins brachte unter Professor Heinrich Laber-Gera wieder einmal das, was man wohl von ihm erwarten durfte: eine geschmackvolle Vortragsfolge mit Mozarts Jupiter-Sinfonie und Regers Mozart-Variationen op. 132 in ausgefeilter, sauberer Wiedergabe und mit überzeugender Gestaltungskraft. Von neuem wurde der Beweis dafür erbracht, was unser (verstärktes) Städtisches Orchester unter anfeuernder Leitung zu leisten vermag. Eine weitere Steigerung erhielt dieser Abend durch den mitwirkenden Violinkünstler Jan Dahmen-Dresden. Seine technisch schlackenfreie und grundmusikalische Wiedergabe der beiden Violinkonzerte von Mozart (A-dur) und Tartini (D-dur) fesselte durch instinkt-

sicheres Erfassen des Stilistischen sowie durch absolute Sauberkeit der Intonation. So erfüllte das Konzert im ganzen genommen durchaus alle daran geknüpften Erwartungen. Das Gleiche ließe sich bezüglich des im November als 2. Veranstaltung folgenden Klavierabends Luise Gmeiner-Berlin behaupten. Ihrer feinentwickelten Anschlagskunst standen sämtliche Register mühelos zur Verfügung. Besonders hervorzuheben wären die markante, lebendige, dabei doch den improvisatorischen Charakter der Phantasie wahrende Wiedergabe von Bachs Chromatischer Fantasie und Fuge sowie die farbenreichen Abtönungen in Schumanns „Sinfonischen Etüden" op. 13. Das Zeitmaß des 1. Satzes von Beethovens „Waldstein-Sonate" hätte vielleicht ein wenig mehr Mäßigung vertragen. — Eine Ehrenpflicht erfüllte unsere Stadtverwaltung mit der schon lange geplanten, aber leider erst so spät zustandegekommenen Schütz-Bachfeier am 4. Dezember. Aus dem Lebenswerk dieser beiden Großen im Reiche der Töne, welche zum Musikleben der Stadt Zeitz direkte persönliche Beziehungen aufweisen, brachte diese Gedenkstunde einen zwar nicht sehr umfangreichen, aber doch dankbar entgegengenommenen Ausschnitt. Um die künstlerische Ausgestaltung bemühten sich neben dem Kirchenchor St. Michael (Kantor Dietrich), Frl. Raabe (Gesang), Konzertmeister Mangold und Boje (Violine) sowie die Organisten Buchheit und Hein (Vortrag). Außerdem veranstaltete kurz darauf am 2. Adventsonntag der Männergesangverein 1826 im Schützenhaussaal eine volkstümliche Schütz-Bach-Händelfeier mit ansprechenden Chorgesängen (a cappella und mit Streichorchester) nebst Instrumentalvorträgen des Vereinsorchesters. Der Dirigent K. Hülsse brachte mit der D-dur-Fantasie und Fuge für Klavier eine willkommene Abwechslung und zeigte sich damit zugleich als gewandter Pianist. — Musikalische Feierstunden boten weiterhin Organist W. Gleißner (St. Stephan) am Totensonntag und Buchheit (St. Nikolai) am 1. Advent. Erfreulich war bei der letzteren der unverkennbare Fortschritt in der Entwicklung des erst vor Jahresfrist neu ins Leben gerufenen Kirchenchores. Rudolf Winter.

MUSIK IM RUNDFUNK

REICHSSENDER FRANKFURT u. STUTTGART. Im Dezember-Rückblick haben zwei Fragen von Belang obenan zu stehen: in positiver Hinsicht die energische Inangriffnahme der Erneuerung unserer Unterhaltungs- und namentlich unserer Tanzmusik, bei der offenbar dem Reichssender Frankfurt eine gewisse Führung zuzufallen scheint und die leidige Frage der Nachtmusiken bzw. der Verweisung wertvoller Musik auf die ungünstige Mitternachtszeit. In der ersteren Frage bedeutet eine ausgezeichnete Rede des Frankfurter Intendanten Hans Otto Fricke insofern einen herzhaften Anfang, als er unter dem kennzeichnenden Motto „Vom Cake-walk zum Hot" die Zersetzungselemente unserer Unterhaltungsmusik schonungslos und in einem klaren geschichtlichen Überblick — vom Nigger-Rhythmus-Import für die „dernier cri"-Gesellschaft der Vorkriegszeit bis zur „eigenen" Produktion artfremder Marktbeherrscher und zu der von den Besatzungskasinos ausgehenden musikalischen Perversität — beleuchtete und zugleich die Wege des Aufbaus einer neuen Unterhaltungsmusik wies.

In der Frage der Vorverlegung mitternächtlicher Konzerte von bester Qualität und starker Anziehungskraft ist wieder einmal nach beiden Sendern hin eine Mahnung angebracht. Denn es ist untragbar, daß sich die Hörer in den sendegünstigen Abendstunden mit ihrem Wertgehalt nach fragwürdiger Musik abfinden müssen, während Konzerte wie ein von Herbert Albert mit dem vortrefflichen Baden-Badener Orchester veranstaltetes Sinfoniekonzert (mit einer Haydn-Sinfonie, dem Cellokonzert von Haydn mit Professor Münch-Holland am Soloinstrument und Beethovens Siebenter) von 24—2 Uhr übertragen und eine entzückende Nachtmusik des Würzburger Bläser-Quintetts, dem eine feine Aufführung des naturfrohen D-dur-Quintetts von Heinrich Kaspar Schmid zu danken ist, von Frankfurt ebenfalls auf Mitternacht angesetzt wird.

Um so erfreulicher, daß man den wiederum recht ansehnlichen Anteil der Musik der Gegenwart zu günstiger Stunde zu hören bekam. Stuttgart setzte sich für die jüngste Schöpfung von Hermann Ambrosius, eine sinfonische Kantate „Das deutsche Lied" nach einer Dichtung von Kurt Eggers, ein. Sie überzeugte in der straffen Aufführung unter Willy Steffen mit dem Männerchor des Lehrergesangvereins und der Knaben-Kurrende von einem künstlerischen Fortschritt; Ambrosius ist darin auch in den knappen sinfonischen Teilen, vor allem aber in der Annäherung an die Liedform so einfach geworden, daß man von einem „sinfonischen Marschlied" sprechen kann. Weniger stark war der Eindruck eines zweiten, von Stuttgart unter Steffens eindringlicher Führung uraufgeführten sinfonischen Chorwerks, der „Höllenfahrt" von Walter Knape. Das 1927 von dem damals 19jährigen Komponisten geschriebene und dem Gedächtnis der gefallenen braunen Kameraden gewidmete Werk hat so wenig eigenes Gesicht wie den Atem, um

der weitgeschwungenen Dichtung gestalterisch Herr zu werden.

Daß man vom VI. Meisterkonzert, das Richard Trunk gehörte, schöne und große Eindrücke empfangen würde, daran war nicht zu zweifeln. Wir freuten uns besonders, daß neben dem durch weihnachtliche Orchesterlieder und die Wikinger-Ballade „Haralds Tod" vertretenen Lied- und Chorschaffen Trunks auch der absolute Musiker mit einer innigen und versonnenen, einfallsreichen Serenade für Streichorchester den Weg zu den deutschen Hörern fand. In dem von Trunk selbst geleiteten Konzert dürften Orchester, Chor (Stuttgarter Liederkranz) und Soli (Maria Trunk, Bruno Müller) alle Wünsche des Komponisten erfüllt haben.

Trotz kluger Bearbeitungsmethoden erbrachten drei Sendungen weniger für die Funkoper denn für die „Oper im Funk" Gewinn: zwei musikalisch von Gustav Görlich sorgsam durchgefeilte Aufführungen von Donizettis „Regimentstochter" und Flotows „Martha" (Stuttgart), beide hervorragend solistisch besetzt, dagegen gesanglich nicht voll befriedigend eine Frankfurter Aufführung des „Schauspieldirektors" von Mozart, der sich, stilistisch weniger glücklich, Ensembles aus Gounods komischer Oper „Der Arzt wider Willen" anschlossen (Leitung: Reinhold Merten).

Neben einer auf guter Auswahl ruhenden Stuttgarter Konzertfolge unter Görlich, die ein volkstümliches Porträt Carl Maria von Webers gab, und einer musikalisch gerahmten Spielfolge, die anläßlich des 165. Geburtstags Beethovens Lebenskampf und Künstlerschicksal ergreifend vor die Seele treten ließ, war eine köstliche Rarität bemerkenswert: in einem musikalischen Hörspiel „Laudate Dominum in cordis et organo" verlebendigten Willy Kipp und J. F. Groß die Entstehung der Silbermann-Orgel im Straßburger Münster. Orgelmusik altelsässischer Meister und eine stilvolle Schlußkantate Kipps gaben dem feinen Spiel ein reiches musikalisches Gepräge.

Hermann L. Mayer.

REICHSSENDER HAMBURG. „Die nordische Brücke", eine zyklische Sendefolge, konnte Christian Sindings achtzigsten Geburtstag zum willkommenen Anlaß nehmen, der Musik dieses prächtigen Norwegers neues Interesse zuzuführen. Die drei gewählten Werke (aus verschiedenen Schaffenszeiten) vermochten, jedes in seiner Art, das künstlerische Temperament und die bei aller Bindung an den deutschen Stil der Hochromantik doch selbständige Gestaltungskraft Sindings erkennen und schätzen zu lassen. Die liebevolle Wiedergabe (durch den Pianisten Birger Hammer und am Pult G. A. Schlemm) gedieh der Veranstaltung in jeder Hinsicht zum Guten.

Schlemm war auch der Dirigent jenes „Volkskonzertes" — es handelt sich dabei um öffentliche, den Betreuten des Winterhilfswerkes zugänglich gemachte Aufführungen —, in dem Wilhelm Kempff eine ungemein packende, energiegeladene Darstellung des a-moll-Klavierkonzertes von Schumann vorführte; auch ein nur selten zu hörender Chopin („Andante und Große Polonaise" mit Orchester) war eine im besten Sinne virtuose Leistung.

Daß man für einen Schubert-Abend sich Karl Erb geholt hatte, wurde allgemein dankbar empfunden. In ihm und Gerhard Hüsch (dem man übrigens gern einmal wieder im Hamburger Mikrophon begegnete, mit Kilpinen, Schubert, Wolf und Rokokomeistern) dürfen wir wohl die am geistigsten musizierenden Liedersänger unserer Tage sehen.

Die Opernabteilung des Hamburger Senders hat mit ihrer Aufführung des „Fliegenden Holländer" eine ihrer rühmlichsten Taten vollbracht. Bemerkenswerterweise hatte man den Wagnerschen Urgedanken verwirklicht, nämlich eine einaktige Fassung hergestellt, so daß der Charakter der „dramatischen Ballade" überaus sinnfällig wurde. Wie beispiellos suggestiv auch schon der junge Wagner seinen „Stoff" musikalisch zu durchtränken und zu intensivieren versteht, spricht nicht zuletzt daraus, daß der für diese Sendung gewagte Verzicht auf szenische Erläuterungen durchaus nicht dem Hörer zuviel zutraute. Sollte es zu einer Wiederholung kommen (Hamburg als Sender der Wasserkante hätte eigentlich gerade dem „Holländer" gegenüber erhebliche Verpflichtungen), wäre es ratsam, in den großartigen Chorantiphonien des III. Bildes die unangebrachten Striche wieder aufzumachen. Eine sehr erfreuliche Überraschung bot Bernh. Jakschtat in der Titelrolle, die er sich in einem Grade zu eigen gemacht, oder in deren Duchführung er seinen Stimmklang und -ausdruck auf sie so umgefärbt hatte, daß die natürliche Begabung eine Steigerung in sonst entlegene Bezirke erfuhr.

Zu Mozarts 180. Geburtstag hatte man bei Ernst Sander ein Hörspiel bestellt, das sich an den heutigen Stand der Mozartforschung hielt, aber im letzten unbefriedigt ließ, weil die Quellenzitate sprecherisch aufgelockert waren, ohne daß sie jedoch sich in neuer organischer Einheit banden. Man sollte entweder Dokumente verlesen (was keineswegs für den Hörer langweilig sein muß) oder sollte eine Deutung künstlerischer Charaktere geben, die auf Selbstbewußtsein, Mut, Gestaltungsvermögen und Stoffvertrautheit eines „Dichters" schließen läßt. Ein bißchen Milieufärbung ausgeschüttet über dialogisierte Briefe u. dergl. ist ein gar zu billiges Rezept, wenngleich die Hamburger Musikabteilung für seine Anwendung eine besondere Vorliebe gefaßt zu haben scheint. Aber die Sache ist es wert, daß man in ihre Behandlung mit einem zuchtvolleren, reineren Formalgewissen eintritt.

Eine Autorenstunde mit Ludwig Roselius bewirkte leider keine Korrektur der bisherigen Einstellung zu dem Bremer Komponisten: Anständige Arbeit, sympathischer Ernst, aber eine epigonale Glätte, die den Hörer kaum erwärmt.

In einer Morgenstern-Feier konnte Oskar Dittmer im wesentlichen nur zeigen, daß Kilpinens Lieder gerade wegen ihrer Notensparsamkeit und formalen Endgültigkeit höchste sängerische Künstlerschaft voraussetzen.

Ein Glücksfall kaum zu überschätzender Art ist die „Sonatine für Saxophon und Klavier" von Walter Girnatis, Beitrag zur neuen deutschen Klassizität. Dr. Walter Hapke.

REICHSSENDER LEIPZIG. Die Schwierigkeit der Wiedergabe Bachscher Solokantaten liegt vor allem darin begründet, daß an den Solisten außer gewaltigen physisch-stimmlichen Anforderungen noch viel größere seelisch-geistiger Art gestellt werden; es spricht sehr für Lotte Wolf-Matthäus, daß ihr die Darstellung der Kantate „Geist und Seele wird verwirrt" in hohem Maße gelang. Das Werk erhält seinen besonderen Charakter außerdem durch die reiche Verwendung der konzertierenden Orgel, die Friedrich Högner überlegen, dabei zurückhaltend meisterte. Historisch nicht vorgebildete Hörer werden bei der Kantate „Sieh zu, daß deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei" einige Hemmungen gehabt haben, da zu dem barocken und auch etwas doktrinären Text eine ganz bestimmte Einstellung gehört. Helene Fahrni, Georg A. Walther und Rich. Franz Schmidt halfen durch ihre stilsichere Darstellung der Musik aber über vieles hinweg.

Was außer diesen Kantaten dem musikalischen Eigenprogramm des Senders etwas Profil verleiht sind höchstens die nachmittäglichen Kammer- und Hausmusiksendungen, deren regelmäßiges Abhören manches Anregende vermittelt, so die von Helen Perkin vortrefflich gespielte englische Klaviermusik, Kantaten von Henry Purcell, Kleine Instrumentalmusik mit Harfe, die teilweise allerdings reichlich salonhaft wirkte; Fritz Schertel spielte virtuos virtuose Cellomusik. Die Reihe „Regers Kammermusik" vermittelte in vorzüglicher Ausführung das Klavierquartett op. 133 — Theodor Blumer mit Herren des Genzel-Quartetts — sowie die fis-moll-Violinsonate durch Edith v. Voigtländer. Von zeitgenössischen Komponisten erschien E. Kornauth mit seiner kultivierten, ansprechenden Liedkunst, und von Friedrich Walters Werken empfing man keinen üblen ersten Eindruck.

Im übrigen aber wirkt sich die Losung „Unterhaltung um jeden Preis" dahingehend aus, daß der Gesamteindruck des Musikprogramms immer verwaschener wird. Daß auf dem Gebiet der Sendeoper Berlin und München dem Leipziger Sender den Rang abgelaufen haben, damit wird man sich wohl abfinden müssen. Die Operettensendungen konnten keinen vollwertigen Ersatz für das Fehlen der Sendungen bilden, da Zumpes „Farinelli" doch reichlich verblaßt ist und Künneckes „Große Sünderin" — bei aller Anerkennung der lebendigen Wiedergabe mit manchen schönen Stimmen — ihre letzten Wirkungen doch nur auf dem Theater erzielen kann. Wenn die Unterhaltungsmusik wenigstens noch großzügig aufgezogen wäre! Aber ganz abgesehen davon, daß der Schlager und die musikalische Plattheit das Feld weithin beherrschen: Trotz mancher mit sichtlicher Sorgfalt zusammengestellter Stilprogramme, trotz Einbeziehung der Volksmusik läuft es im wesentlichen immer wieder auf das Abspielen, Absingen und Abtuten des bekannten „eisernen Bestandes" hinaus. Manche Geschmacklosigkeit macht die Sache auch nicht besser: Wagners „Huldigungsmarsch" in Blasmusikbearbeitung spielen zu lassen ist eine Barbarei, einem Stück wie Griegs „Morgenstimmung", das doch immerhin ein Gebilde von beträchtlichem Kunstwerk darstellt, kann man unmöglich einen nichtssagenden Tango folgen lassen, und die scheußlichen Blasmusikarrangements Straußscher Walzer wollen nicht aussterben. Warum zieht man zur Belebung der Unterhaltungsmusik nicht einheimische schöpferische Kräfte stärker heran, die auf diesem Gebiet etwas zu sagen haben: Kießig, Beilschmidt, S. W. Müller. Schlechter wie die Löhr und Richartz mit ihren kurzatmigen Walzern sind sie bestimmt nicht. Auch von Walter Niemanns leichten eingänglichen Sachen gibt es eine ganze Reihe Orchesterfassungen, die wir noch nie gehört haben.

Mehr Kultur und weniger „Betrieb" auch in der Unterhaltungsmusik! Dr. Horst Büttner.

REICHSSENDER MÜNCHEN. Hauptsächlichstes Merkmal des Januar war eine, auch in Zukunft hoffentlich weiterzuführende Reihe von Opernübertragungen wie funkeigener Sendungen dramatischer Werke. Es ergab sich hiedurch ein buntfarbig Bild von hehrster Spitzenleistung bis zur — Niete. Aus der Münchner Staatsoper wurde „Tristan und Isolde" übertragen. Hinreißend dirigierte Wilhelm Furtwängler. Er mag manch anderer, von der Münchner Tradition abweichenden Auffassung huldigen, er mag über der, bis ins Feinste geführten Detaillierung vielleicht doch ein wenig bewußt disponierenden Intellekt mitbestimmen lassen: die Mächtigkeit des großdramatischen Bogens bleibt erschütternd. Von den weiteren Übertragungen ist die Kölner Ursendung der Funkoper Bullerians „Friedrich Wilhelm v. Steuben" wohl schon gewürdigt worden. Königsberg schickte eine „geschmalzene", für den eisernen Bestand der Hörerschaft so recht ans Herze rührende „Bohème". Nürnberg

brachte als Sonntagsgabe ausgerechnet Gounods „Margarethe“. Leider eine funkische Niete; denn sowohl das Werk wie die Aufführung des dortigen Stadttheaters waren so wenig befriedigend, daß wir Münchner, die wir an durchwegs hohe Qualitätskunst auf diesem Gebiete gewöhnt sind, doch „leicht verwundert“ am Apparate blieben.

Aus dem Münchner Funkhaus kam Kloses „Ilsebill“ in einer, den Schönheiten des Werkes vollauf gerecht werdenden Wiedergabe unter Hans A. Winters musikbesessener Leitung. Sogar eine Uraufführung wurde gewagt! Des Schweizers Sutermeister Funkoper „Jorinde und Joringel“. Merkwürdiger, zum Nachdenken zwingender Stimmungsgehalt geht von der Arbeit aus. Das scheint für uns, die wir meist an kräftig vorstoßender Problematik noch vorbeigehen müssen, doch ein Positivum. Denn ehrlich meint es Sutermeister mit seiner Musik zum Grimmschen Märchen. Er kommt unleugbar von Honegger her; dafür spricht auch die führende Rolle des Chors. Interessant die funkwirksam durchsichtige Kleinorchesterbehandlung. Mag man also mit vielen Tönen, die Sutermeister anschlägt, nicht zu Rande kommen, so bleibt doch in der Erinnerung starke Eigenwilligkeit, die Gutes von der musikalischen Zukunft Sutermeisters erhoffen läßt. Die andere Kurzoper des Abends „Der gefangene Vogel“ Chemin-Petits kommt von der Realbühne her. Ein chinesisches Märchen; daher eingestreute Chinoiserie und — Rosenkavalieranklänge. Ein Orchester, das doch zu kompakt erscheint für die Zärte des Stoffes. Ein Bravo allen Mitwirkenden, die insgesamt die Intentionen der Komponisten in schönste Tat umsetzten.

Die Operetten „Ännchen von Tharau“ und „Die schöne Galathee“ ergänzten die Dramatik nach der unterhaltlichen Seite.

In den Orchesterkonzerten einige Uraufführungen. An erster Stelle zu nennen ist das einsätzige Violinkonzert von Richard Mors; herbkräftig, nicht eigentlich virtuos, bietet aber gehaltvolle Kantilene. Anton Reichel spielte es mit großem Ton. Dann die Konzertouvertüre von Franz Adam; klanggesättigte, dramatisch gesteigerte Satzkunst, die der Gastdirigent des NS-Reichssymphonieorchesters Hoenes zum Blühen brachte. Zaus blies ebendort ein Oboenkonzert von Händel, Max Probst unter der Leitung von List ein Fagottkonzert Mozarts. Wir halten dafür, daß das (virtuose) Herausstellen der Holzbläser noch mehr genützt werden sollte; denn es bedeutet Programmauffrischung. Ein Genuß edelster Art war, Enrico Mainardi das Cellokonzert Haydns in wahrhaft einzigartiger Schönheit aufleuchten zu fühlen. Die Ursendung einer Kantate Max Herres „Vision am Weichselstrom“ konnte trotz viel gelungener Partien nachhaltigen Eindruck nicht hinterlassen, weil man nicht verstand, worum es ging. Ein Gastdirigent, dessen Interpretationskunst auch übers Mikrophon Aufsehen erregte: der junge Karlsruher GMD Josef Keilberth. Naturgewachsene Begabung bindet sich mit hohem Dienen am Werke. Mit welchem Feingefühl und trotzdem Feuer leitete er Casellas „Scarlattiana“, die Schumannsymphonie. Keilberths Aufstieg wird nach Jahren der Reife Freude machen.

Ausschnitte aus den Kammermusik- und Konzertstunden: Gustav Schoedel leitete seinen Cyklus „Orgelmeister des Barock“ mit wundervollen Stükken der Zeitgenossen um Isaak und Hofhaimer ein. Eine Schumann-Interpretin von hohen Graden ist Gerda Nette; mit virtuosem Klavierspiel brillierte der Pole Sztompka. Die Ausbeute an neuer Klaviermusik war in diesem Monat nicht allzu bedeutend. Wir vermerken (unterschiedliche) Werke Dombrowskis, ein stark zergrübeltes Klarinettenquintett Kurt Schuberts, eine mehr spielerische Bratschenmusik Helmut Degens.

Man greife zu: Dirigent Keilberth; Cellist Mainardi; Pianistin Gerda Nette; Violinkonzert von Mors. v. Bartels.

KLEINE MITTEILUNGEN

ANORDNUNGEN DER REICHSMUSIKKAMMER

NEUORDNUNG DER GLIEDERUNGEN DER REICHSMUSIKKAMMER:

1. Die bisherigen fünf Zentralämter der Kammer erhalten folgende neue Bezeichnungen und folgende Leiter: Allgemeine Abteilung I: Leiter Kurt Karrasch; Abteilung II (Finanzen): Leiter Erich Becker; Abteilung III (Wirtschaft): Leiter Willy Haußmann; Abteilung IV (Recht): Leiter Karl-Heinz Wachenfeld; Abteilung V (Allgemeine Kulturfragen): Leiter Dr. Alfred Morgenroth.

2. Außerdem errichte ich die Abteilung VI (Propaganda): Mit der Leitung beauftragt: Pg. Egenhardt Kalanke; Abteilung VII (Statistik und Archiv): Mit der Leitung beauftragt: Pg. Horst Schnell; Abteilung VIII (Ausland): Leiter Pg. Hans Sellschopp.

3. Den Programmausschuß (X) unterstelle ich der Leitung der „Reichsfachschaft Komponisten“ (siehe 6.); die Arbeitsgemeinschaft für Hausmusik (XI) und den Ausschuß für Stimmbildungsfragen

(III) dem Leiter der Fachschaft „Musikerzieher" in der Reichsmusikerschaft.

4. Ich löse auf die Arbeitsausschüsse für: Musikerziehungsfragen (I), Lehrlingswesen (II), Sozial- und Versicherungsfragen (IV), Arbeitsvermittlungsfragen (V), Tariffragen (VI), Theaterorchester- u. Beamtenfragen (VII), Auslandsgastspiele (XII) und den Prüfungsausschuß bei der „Reichsmusikerschaft". Das bisherige Blindenkonzertamt erhält die Bezeichnung „Blindenkonzertstelle" und wird dem Leiter der Reichsfachschaft Konzertwesen unterstellt.

5. Unter der Bezeichnung „Arbeitsausschuß bei der Reichsmusikkammer" verbleiben: 1. Rundfunkausschuß; 2. Kurmusikausschuß; 3. Hauptprüfungsausschuß.

6. Die bisherigen Fachverbände und Außenämter der Kammer erhalten die Bezeichnungen:

A. Reichsfachschaft Komponisten
(Berufsstand der deutschen Komponisten)
Leiter: Prof. Dr. h. c. Paul Graener.

B. Reichsmusikerschaft
Leiter: Prof. Dr. Peter Raabe.

Fachschaften: I. Orchestermusiker, Leiter: Pg. Hermann Henrich; II. Ensemblemusiker, freistehende Instrumentalisten und Sänger, Leiter: Pg. Karl Stietz; III. Musikerzieher, Leiter: Prof. Hermann Abendroth; IV. Konzertierende Solisten und Kapellmeister, Leiter: Kammersänger Gerhard Hüsch; V. Evangelische Kirchenmusiker, Leiter Prof. Dr. D. Carl Straube; VI. Katholische Kirchenmusiker, Leiter: Prof. Dr. Karl Thiel.

C. Reichsfachschaft Konzertwesen
(bisher Amt für Konzertwesen)
Leiter: Pg. Oberbürgermeister Dr. Krebs.
Stellvertreter: Dr. Otto Benecke.

Fachschaften: 1. Veranstalter (bish. Reichsverband für Konzertwesen), Leiter: Pg. Hans Sellschopp, Stellvertreter: Dr. Otto Benecke; 2. Vermittlung (bisher Reichsverband für Konzertvermittlung), Leiter: Pg. Dr. Carl Weymar.

D. Reichsfachschaft Chorwesen und Volksmusik
(bisher Amt für Chorwesen und Volksmusik)
Leiter: Prof. Dr. Fritz Stein.

Fachschaften: 1. Männerchöre (Deutscher Sängerbund), Leiter: Pg. Oberbürgermeister Meister, M. d. R.; 2. Gemischte Chöre (Reichsverband der gemischten Chöre Deutschlands), Leiter: Dr. Walter Limbach; 3. Volksmusik (bisher Reichsverband für Volksmusik), Leiter: Dr. Mantze.

E. Reichsfachschaft Musikalienverleger
(Deutscher Musikalien-Verleger-Verein)
Leiter: Pg. Horst Sander.

F. Reichsfachschaft Musikalienhändler
(Reichsverband der Deutschen Musikalienhändler)
Leiter: Pg. Walther Fischer.

7. Die bisherigen Landesmusikerschaften der Reichsmusikerschaft löse ich auf.

8. Den neuernannten Leiter der Fachschaft I, Orchestermusiker, Pg. Hermann Henrich, bestelle ich gleichzeitig zum Sonderbeauftragten für Orchesterfragen und entbinde ihn von dem Amt des Geschäftsführers der Reichsmusikerschaft.

Zum Geschäftsführer der Reichsmusikerschaft ernenne ich den bisherigen Kreismusikerschaftsleiter Hannover, Pg. August Wilhelm Lukaschik.

9. Unter Entbindung von seinen Ämtern als Organisationsleiter der „Reichsmusikerschaft" und Geschäftsführer der Fachschaft IV, ernenne ich Pg. Gerhard Hüneke zum „Kommissarischen hauptamtlichen Landesleiter Mitteldeutschland", den bisherigen kommissarischen hauptamtlichen Landesleiter von Mitteldeutschland, Pg. Fritz Sommer, zum ehrenamtlichen Landesleiter von Magdeburg-Anhalt.

Ferner ernenne ich:

10. zum ehrenamtlichen Geschäftsführer der Fachschaft IV „Konzertierende Solisten und Kapellmeister", Pg. Kapellmeister und Komponist W. von Borries,

11. zum ehrenamtlichen Geschäftsführer der Reichsfachschaft Konzertwesen, Pg. Fr. Ernst Sürenhagen,

12. zum ehrenamtlichen Geschäftsführer der Fachschaft V „Evangelische Kirchenmusiker", Organist Otto Paschen,

13. zum ehrenamtlichen Leiter der Fachgruppe Vermittler in der Reichsfachschaft Konzertwesen, Pg. Dr. Carl Weymar,

14. zum ehrenamtlichen Leiter der Pflegschaft Ensemblevermittlung, Pg. Wilhelm Diem.

15. Pg. Dr. Carl Weymar übernimmt gleichzeitig die ehrenamtliche Leitung der Pflegschaft Konzertvermittlung. gez. Dr. Peter Raabe.

*

Der Präsident der RMK, Prof. Dr. Peter Raabe, besuchte in den letzten Wochen mehrere Städte des Reiches und nahm dabei Gelegenheit, über grundlegende Fragen unseres musikalischen Lebens zu sprechen. So nahm er an einer Landestagung der RMK im Rahmen einer von der NS-Kulturgemeinde Gau Köln veranstalteten Kulturwoche teil und hielt in einer Abendkundgebung einen großen Vortrag über das Thema „Volk — Musik und Volksmusik" (s. S. 274 u. f. unseres heutigen Heftes). In Aachen sprach der Präsident über „Auf- und Ausbau der Musik" (s. S. 315/16), in Flensburg über die Arbeit der RMK und über Fragen der Hausmusikpflege (s. S. 316/17), in Danzig ebenfalls über Wesen und Aufgaben der RMK (s. S. 318).

Die Reichsmusikkammer hatte kürzlich ihre Landesleiter aus dem Reich sowie die Leiter der Reichsfachschaften zu einer Tagung nach Berlin berufen. Es wurden die wichtigsten organisatorischen Fragen der Reichsmusikkammer behandelt, z. B. die Umstellung der bisherigen Fachverbände der Reichsmusikkammer zu Reichsfachschaften und die neuen Aufgaben der Landesleiter im Bereich der einzelnen Gaue. In Vorträgen des Präsidenten Prof. Dr. Peter Raabe, des Reichsgeschäftsführers Heinz Ihlert, ferner des Leiters der Reichsfachschaft Komponisten, Prof Dr. Paul Graener und anderer maßgebender Mitarbeiter wurden die wichtigsten musikalischen Kulturfragen behandelt und die kommenden Arbeiten der Kammer und ihrer Landesleiter festgelegt. Im Vordergrund stand die Frage der Volkstumsarbeit in den Grenzlandgebieten, die Förderung des zeitgenössischen Musikschaffens und des musikalischen Erziehungswesens sowie der Ausbau der Zusammenarbeit mit den Gemeinden und ihren Städtischen Musikbeauftragten.

Die Reichsmusikkammer bezog am 3. Februar neue Geschäftsräume in der Bernburger Str. 19 (A 9 Blücher 5471).

Die Reichsmusikkammer und der Reichskirchenausschuß haben eine Vereinbarung getroffen, durch die die Mitarbeit der deutschen evangelischen Kirche an den Aufgaben der Reichsmusikkammer gewährleistet werden soll. Auf Grund dieser Vereinbarungen werden die evangelischen Berufskirchenmusiker in die Reichsmusikerschaft der Reichsmusikkammer eingegliedert und zu einer eigenen Fachschaft zusammengestellt. Die Anordnungen der Reichsmusikkammer dürfen nicht in die dienstliche Tätigkeit der beamteten oder angestellten Kirchenmusiker eingreifen. Maßnahmen der Reichsmusikkammer gegen Berufskirchenmusiker geschehen nur im Einvernehmen mit der zuständigen Landeskirchenbehörde. Der „Verband evangelischer Kirchenchöre Deutschlands“ und der „Verband evangelischer Posaunenchöre Deutschlands“ werden mit ihren sämtlichen Chören in die Reichsmusikkammer eingegliedert und erwerben damit das Recht, sich im gleichen Rahmen wie die der Reichsmusikkammer angeschlossenen Laienmusikvereine öffentlich zu betätigen. Das Recht der deutschen evangelischen Kirche, den „Reichsverband für Evangelische Kirchenmusik“ als Pflichtorganisation für die auf dem Gebiete der Kirchenmusik tätigen Personen und Chöre zu erklären, wird durch diese Vereinbarung nicht berührt.

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Die diesjährige 67. Tonkünstler-Versammlung des ADMV findet vom 13. bis 19. Juni in Weimar statt. Sie wird verbunden sein mit einer Gedenkfeier für Franz Liszt, dem Begründer des Vereins. An den Aufführungen neuer deutscher Werke werden sich außer Weimar auch die Städte Jena und Eisenach beteiligen. Der Führer und Reichskanzler hat für eine großzügige Ausgestaltung des Festes in hochherziger Weise reiche Mittel zur Verfügung gestellt und auch dem Nationaltheater Weimar eine namhafte Spende zugewiesen. — Der thüringische Minister für Volksbildung, Marschler, wendet sich mit einem Aufruf an die Einwohnerschaft Weimars, der alle Musikfreudigen und Notenkundigen auffordert, sich dem gemischten Chor Weimar, der beim Tonkünstler-Fest mitwirkt, für dieses zur Verfügung zu stellen. Der Chor liegt in den Händen von Prof. Dr. Felix Oberborbeck. Proben finden wöchentlich im Probesaal des Nationaltheaters statt.

Ergänzend zu unserer Nachricht im Januar-Heft (Seite 108) über das 4. Internationale Bruckner-Fest in Zürich können wir heute mitteilen, daß dies Fest nun endgültig auf die Tage vom 21. bis 28. Juni festgelegt wurde. Es gelangen 5 Symphonien, die drei großen Messen und der 150. Psalm unter Dr. V. Andreae, S. v. Hausegger und Dr. Peter Raabe, sowie Ludw. Berberich, L. Odermath und Motetten unter H. Dubs zur Aufführung. Den Beschluß bildet ein Bruckner-Tag in Stift Einsiedeln mit der e-moll-Messe (Münchner).

Die diesjährige Reichstagung der im Deutschen Sängerbund zusammengeschlossenen Männergesangvereine wird vom 15. bis 18. Mai in Hamburg stattfinden und die letzte Vorbereitung für das große deutsche Sängerbundesfest 1937 in Breslau darstellen. Die Hamburger Tagung steht unter Leitung des Lübecker MD Gau-Chormeister Fey und sieht Werke von Brahms und Reger, sowie Kurt Thomas' „Das hohe Lied der Arbeit“ und eine Reihe von Liedern unserer Zeit vor. Prof. Dr. Fritz Stein wird eine Ansprache halten.

Anläßlich des 40. Todestages von Anton Bruckner am 11. Oktober begeht die Stadt Stuttgart vom 10. bis 12. Oktober eine Brucknerfeier. Das Programm nennt einen Kammermusik-Abend, bei dem das Streichquintett und a cappella-Chöre zur Aufführung kommen. Am Sonntag erklingt die f-moll-Messe in der Stiftskirche und am abschließenden 3. Tag findet im Festsaal der Liederhalle ein Symphoniekonzert statt, bei dem des Meisters 3. Symphonie und die Jugend-Symphonie in f-moll, letztere erstmals für Stuttgart, zur Aufführung kommen. Ausführende sind: das Kleemann-Quartett, der Stuttgarter Kammerchor, der Verein für klassische Kirchenmusik, das Landesorchester Gau Württemberg-Hohenzollern. Die Gesamtleitung liegt in den Händen von KM Martin Hahn.

Das Bruckner-Land Oberösterreich bereitet für den kommenden Juli ein 4tägiges Bruckner-Fest in Linz vor, bei dem Anton Bruckners e-moll-Messe und seine 7. und 8. Symphonie zur Aufführung kommen. Auch Schuberts Symphonie in B-dur und Mozarts Linzer-Symphonie werden in diesen Tagen dort erklingen.

Die diesjährige Richard Wagner-Woche in Detmold stellt die Aufführung des „Ring" in ihren Mittelpunkt. Auch eine Gedenkfeier für Siegfried Wagner ist im Rahmen der Veranstaltung geplant.

Bei einer Versammlung der Abgeordneten aus 1400 Kurmärkischen Gesangvereinen in Berlin wurde beschlossen, die geplanten kurmärkischen Sängerfeste in Frankfurt a. O. abzuhalten.

Ähnlich anderen großen Städten bereitet auch Dresden eine Opern-Festwoche vor, bei der „Die Meistersinger von Nürnberg", „Aïda", „Don Juan", „Der Freischütz", „Der Rosenkavalier" und „Die Hochzeit des Figaro" zur Aufführung kommen sollen.

Das diesjährige 2. niederbergische Musikfest in Langenberg wird dem Andenken A. L. Schlageters gewidmet sein. Der Platz vor dem Bismarckturm soll amphitheatralisch ausgestaltet werden. Hier wird Hans Pfitzner ein Abendkonzert leiten, hier werden Männerchöre und Staatsjugend singen.

Der Gau Baden veranstaltet in den Tagen vom 15.—21. März eine Gau-Kulturwoche, an der die Städte Mannheim, Heidelberg, Karlsruhe, Pforzheim, Baden-Baden, Freiburg, Konstanz und Villingen beteiligt sind. Im Rahmen der Gesamtveranstaltung ist der 19. März als „Tag der Musik" vorgesehen, der sich mit großen Kundgebungen auf öffentlichen Plätzen, chorischen und Konzertveranstaltungen an das Volk wenden wird. U. a. kommen zur Aufführung von Franz Philipp die großen Chorwerke „Heiliges Vaterland" und „Heldische Feier" (nach der Dichtung von Gerhard Schumann), sowie Werke von Alexander von Dusch und Erich Lauer. Außerdem sind ein großes Sinfoniekonzert und für den Tag der jungen Nation ein chorisches Spiel „Arbeit" vorgesehen. In den Schulen des Landes werden im Zusammenhang mit der Gaukulturwoche die badischen Komponisten behandelt.

Das Beethovenfest in Bonn, das der „Verein Beethovenhaus" und die Stadt Bonn in diesem Jahre gemeinsam veranstalten, wird am 16. Mai mit der „Missa Solemnis" unter Leitung von Prof. Dr. Peter Raabe eingeleitet. Vom 18. bis 21. Mai finden vier Konzerte des „Beethovenhauses" statt, bei denen das Elly-Ney-Trio, das Dresdener Streichquartett, das Wendling-Quartett, sowie Adelheid Armhold, Käthe Heidersbach, Wilhelm Backhaus und andere Solisten mitwirken. Am 21. Mai kommt im Stadttheater Goethes „Egmont" mit Beethovens Musik zur Aufführung. Am 22. und 23. Mai folgen zwei Sinfoniekonzerte mit Max Strub und Elly Ney als Solisten. Den Abschluß des Festes bilden die Erste und die Neunte Sinfonie unter Leitung von Max Fiedler.

Zur Aufführung beim Internationalen Musikfest in Baden-Baden (3.—6. April 1936) sind vorgesehen in einem Orchesterkonzert am 3. April: Max Trapps Konzert für Orchester Werk 32, Gerhard Frommels Suite für kl. Orchester, Lars-E. Larssons Violinkonzert (Sol.: Elisabeth Bischoff) und Petro Petridis' Griechische Suite; in einem Kammerkonzert am 4. April: Conrad Becks Serenade für Flöte, Klarinette und Streicher, Wolfgang Fortners Cembalo-Konzert (Sol.: Li Stadelmann), Jean Francaix' Concertino für Klavier und Orchester (Sol.: J. Francaix) und Igor Strawinskys Konzert für zwei Klaviere (Sol.: I. u. S. Strawinsky); in einer Kammermusik am 5 April: Wilhelm Malers Streichquartett (Stroß-Quartett), Ernst Peppings Sonatine für Klavier und zwei Romanzen für Klavier (Sol.: A. Aeschbacher), Knudage Rijsagers Concertino für fünf Violinen und Klavier (Sol.: Georg Mantel) und Albert Moeschingers Klavierquintett (Franz Josef Hirt und das Stroß-Quartett); in einem Orchesterkonzert am 5. April: G. F. Malipieros Sinfonia, Paul Graeners Cello-Konzert (Sol.: Paul Grümmer), E. Wolf-Ferraris Venezianische Suite, Josip Slavenskis Film-Musik und Karl Höllers Frescobaldi-Fantasie. Die Gesamtleitung liegt bei GMD Herbert Albert.

In Verbindung mit der Robert Schumann-Gesellschaft veranstaltet Zwickau im Juni ds. Js. ein Schumann-Musikfest. Das Fest, an dem namhafte auswärtige Künstler mitwirken werden, soll drei Konzerte umfassen, auch wird das Zwickauer Schumann-Museum wahrscheinlich eine Sonderausstellung zeigen.

Die Beauftragten des Deutschen Sängerbundes haben mit der Stadtverwaltung Breslau die Verhandlungen zur Durchführung des 12. Deutschen Sängerbundesfestes im Juli 1937 abgeschlossen. Man rechnet mit einer Beteiligung von 30 000 Sängern.

Kammersänger Wilhelm Rode, der Generalintendant des Deutschen Opernhauses, ist — wie in den Vorjahren — auch für diesen Sommer eingeladen worden, bei den Festkonzerten in Neuschwanstein mitzuwirken. Die Begleitung am Flügel wird wiederum KM Karl Bergner übernehmen.

Das Braunschweigische Landestheater veranstaltet am Ende dieser Spielzeit eine „Festwoche junger Dichter und Komponisten".

Unter anderem sind die Uraufführung eines musikalischen und eines dramatischen Werkes vorgesehen, ferner „Die Stadt" von Erich Sehlbach und „Was Ihr wollt" von Arthur Kusterer. Das Programm wird durch eine Morgenfeier und ein Konzert unter Prof. Hermann Abendroth vervollständigt.

Die Stadt Bamberg, an deren Theater E. Th. A. Hoffmann als Kapellmeister tätig war, hält in Gemeinschaft mit der „Gesellschaft der Hoffmann-Freunde" in der Zeit vom 1. bis 7. September eine E. Th. A. Hoffmann-Festwoche ab. Das Bamberger Theater spielt „Aurora" und „Undine" (musikalische Leitung: Hans Pfitzner) sowie das Singspiel „Julia Mark", ferner stehen Hoffmanns Messe und Miserere sowie ein Orchesterkonzert und zwei Kammermusikabende auf dem Programm.

Der Gau Westmark im Deutschen Sängerbund rüstet zu einer gewaltigen Sängerkundgebung, die am 19. Juli in Saarbrücken stattfinden soll.

Leipzig plant für den Herbst eine große Leipziger Kulturwoche, die die Bedeutung als Musikstadt gebührend hervorheben soll. Im Grassi-Museum wird u. a. eine Ausstellung stattfinden, die die Entwicklung des Leipziger Musiklebens von Bach bis zur Gegenwart zeigt.

Über die Festfolge des Mozartfestes in Flensburg wird soeben Näheres bekannt. Geplant ist für Freitag, den 13. März eine Aufführung des „Don Juan" (musik. Ltg. Heinz Schubert), für Samstag ein Chorkonzert mit „Davidde penitente" und dem Requiem (Ltg. MD Johannes Röder), für den Sonntag Vormittag eine Kammermusikstunde, für den Nachmittag eine Rundfunksendung „La Bethulia Liberale" und am Abend ein Symphoniekonzert mit der „Haffner-Serenade", dem „Violinkonzert B-dur" und der „Jupiter-Symphonie". An Solisten wirken Helene Fahrni, Trude-Maria Schnell, Lotte Wolf-Matthaus, Dr. Hans Hoffmann, Rud. Watzke, Prof. Kulenkampff und die einheimischen Kräfte Edmund Schmid, Konzertmeister Willi Krebs und Gertrud Trenktrog mit.

Die Münchener Wagner- und Mozart-Festspiele 1936 bringen sämtliche Mozart-Opern und Richard Wagners Bühnenwerke, soweit letztere nicht in die diesjährigen Bayreuther Festspiele einbezogen sind.

Im Mai ist in den sudetendeutschen Städten Aussig, Teplitz und Leitmeritz eine große „Kulturwoche" geplant, die alle Gebiete sudetendeutscher Kunst beleuchten und als Höhepunkt die Aufführung der „Neunten" von Beethoven unter Wilh. Furtwängler bringen soll. Plgr.

Die Stadt Darmstadt beabsichtigt zur Förderung zeitgenössischen Schaffens alljährlich eine Musik-Festwoche zu veranstalten, deren erste im Oktober 1936 geplant ist. Vorgesehen sind fünf Veranstaltungen: ein Orchesterkonzert, ein Kammermusikkonzert, ein Konzert für gemischte Chöre, ein Konzert für Männerchöre und ein Konzert mit Werken aus dem Kreis der Jugendbewegung. Einsendung entsprechender Werke steht allen ernstschaffenden deutschen Komponisten frei.

Auch in diesem Frühjahr/Sommer werden im Zusammenhang mit den Heidelberger Reichsfestspielen mehrere Serenaden-Konzerte im dortigen Schloßhof stattfinden. Vorgesehen sind zunächst der 8., 14., 21., 25. und 30. Mai, der 5. und 9. Juni. Späterhin werden diese Serenaden-Abende an anderer Stelle des Schloßgartens durchgeführt. Im Monat September werden sie abgelöst durch Kammermusikabende im Königssaal.

Zu unserer Aufstellung im Februarheft über die bisher feststehenden Musikfeste 1936 (S. 244) haben sich nachstehende weitere Veranstaltungen bezw. Daten gemeldet:

15.—21. März: Gau-Kulturwoche des Gaues Baden in Karlsruhe
Mai: Sudetendeutsche Kulturwoche (Aussig-Teplitz-Leitmeritz)
14.—17. Mai: Deutscher Sängertag in Hamburg
23.—24. Mai: Zweites Niederbergisches Musikfest in Langenberg
30. Mai bis 2. Juni: Schubert-Fest der Stadt Heidelberg
13.—19. Juni: Tonkünstlerfest des ADMV in Weimar
18.—21. Juli: Österreichisches Bruckner-Fest in Linz
19. Juli: Sängerkundgebung in Saarbrücken
12. Juli bis 30. August: Reichsfestspiele im Schloßhof u. Königssaal des Schlosses zu Heidelberg
22. Juli bis 30. Aug.: Münchner Wagner- und Mozartfestspiele
16.—26. August: Dresdener Opern-Festwochen
Oktober: Darmstädter Musik-Festwoche
10—12. Okt.: Bruckner-Feier der Stadt Stuttgart

Wo aber bleibt die deutsche Carl Maria von Weber-Ehrung?!!

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Einer der ältesten Gesangvereine Deutschlands, der Gesangverein „Teutonia" aus Wallerstädten (Kreis Großgerau) feiert am 6. und 7. Juni sein 130jähriges Bestehen.

Der Prager Deutsche Männergesangverein, dessen gegenwärtiger Chormeister Dr. Heinrich Swoboda ist, begeht in diesem Jahre die Feier seines 75jährigen Bestehens. Der Verein gehört mit zu den ältesten Gesangvereinen Deutschböhmens und kann auf eine sehr erfolgreiche künstlerische Tätigkeit zurückblicken. Er war lange Jahre Vorortverein des Deutschen Sängerbundes in Böhmen. Unter seinen früheren Dirigenten sind als bedeutende Musiker Eduard Tau-

witz, Gerhard von Keußler und Alexander Zemlinsky zu nennen. U.

Die Leitung des Deutschen Sängerbundes ist stark mit den Vorbereitungen für das große Breslauer Sängerbundesfest 1937 beschäftigt, das gleichzeitig die 75-Jahrfeier des Bundes sein wird. Hauptaufführungen von Massenchören werden im Wechsel mit Sonderkonzerten von Einzelvereinen einen Überblick über das zeitgenössische Chorschaffen geben. Der Bundesführer des DSB, Oberbürgermeister Meister-Herne, wendet sich soeben in einem Aufruf an alle deutschen Komponisten, Chorkompositionen aller Art und jeden Umfanges bis spätestens zum 31. Mai an die Geschäftsstelle des DSB Berlin W. 35, Potsdamerstraße 123, einzusenden. Männerchöre werden bevorzugt. Dabei darf es sich nur um Manuskripte oder im Druck befindliche Kompositionen handeln, die noch nicht erschienen sind. Als Stoff kann deutsche Dichtung aus allen Zeiten gewählt werden. Besonders erwünscht sind Werke für nationalsozialistische Feiergestaltung. Die Ergebnisse werden bis spätestens 1. Juli 1936 bekanntgegeben. Die Annahme eines Werkes bedeutet aber zunächst noch nicht die Zusicherung des DSB, dies Werk in Breslau zur Aufführung zu bringen. Das muß von dem Vorhandensein der erforderlichen Anzahl von Vereinen, die entsprechende Aufgaben übernehmen können, abhängig gemacht werden.

In Dresden wurde eine „Vereinigung zur Pflege alter und neuer Musik" gegründet, die es sich zur Aufgabe macht, die reichen noch ungehobenen Notenschätze der Landesbibliothek ans Licht zu bringen bzw. aufzuführen. Es ist dabei an regelmäßige Kammermusikabende gedacht, für die sich die ersten Dresdener Gesangs- und Instrumentalsolisten unentgeltlich zur Verfügung stellen werden. Zwischen den einzelnen Konzertabenden sollen Diskussionsabende zwischen Künstlern, Kritikern und Publikum stattfinden. Die Abende sollen durch die Pflege zeitgenössischer Musik ihre Ergänzung finden.

Der sächsische Minister des Innern hat die „Deutsche Chorgemeinschaft Lausa" auf Grund des § 1 der Verordnung des Reichspräsidenten zum Schutze von Volk und Staat aufgelöst und verboten.

Der Berliner Lehrergesangverein veranstaltete einen Kameradschaftsabend, in dessen Mittelpunkt die feierliche Einführung des zu seinem Chorführer erwählten ersten Chordirektors der Staatsoper Karl Schmidt durch den Vereinsführer Rektor Georg Brauner stand. Er wies den neuen Dirigenten auf das hohe Erbe hin, das er als Nachfolger von Prof. Felix Schmidt und Hugo Rüdel antrete.

Die jüngsten Bruckner-Aufführungen in Ankara in der Türkei durch GMD Ernst Praetorius haben zur Gründung einer Sektion der Internationalen Bruckner-Gesellschaft in Ankara, der somit ersten Gründung in der Türkei, geführt. U. a. trat auch der dortige deutsche Botschafter als Mitglied der Gesellschaft bei.

Der Deutsche Sängerbund veranstaltet auch in diesem Jahr Schulungslager für seine Chorleiter und Sänger. Der äußere Rahmen der Lager wird den früheren gleichen, der Lehrstoff hingegen erfährt eine Erweiterung dadurch, daß besondere Dozenten neben der Volksmusik auch in Chorpraxis, Literatur und Stimmbildung einführen.

Die Robert Schumann-Gesellschaft hat mit dem neuen Vereinsjahr ihren Jahresbeitrag auf Mk. 2.— herabgesetzt, um den Beitritt weiteren Kreisen möglich zu machen.

HOCHSCHULEN, KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Das Orchester und der Chor der Städtischen Musikhochschule Mainz traten zum ersten Male, seitdem GMD Fischer die Leitung des Instituts übernahm, vor die Öffentlichkeit. Auf dem Programm waren folgende Werke verzeichnet: Klavierkonzert Nr. 3 in c-moll (Werk 37) von Ludwig van Beethoven, Solistin die Wandelschülerin Lore Kolter; vier „Geistliche Gesänge a cappella" Werk 22 von Johannes Brahms; Beethovens „Chorphantasie" für Klavier, Chor und Orchester (Werk 80).

Prof. Dr. Felix Oberborbeck wurde vom Thüringischen Volksbildungsministerium beauftragt, anstelle des erkrankten Dozenten Dr. Danckert die musikwissenschaftlichen Vorlesungen und Übungen an der Universität Jena im laufenden Wintersemester abzuhalten.

Universitätsprofessor Dr. Alfred Lorenz hielt auf Einladung der Berliner philosophischen Fakultät Anfang Februar an der Universität Berlin vier Vorträge über seine Wagner-Forschungen.

Gerhard F. Wehle sprach in der Lessing-Hochschule-Berlin über „Die Lehrbarkeit der Improvisation".

In Kiel ist die Gründung einer Städtischen Musikschule geplant.

Eine Beratungsstelle für Hausmusik ist in zielbewußter Fortsetzung des Gedankens der im „Tag der deutschen Hausmusik" verkörperten Hausmusikpflege, nunmehr in der Hamburger Landesleitung der Reichsmusikkammer, Alsterglacis Nr. 10, eingerichtet worden.

Nachdem ein Unterrichtsverbot für das unter Leitung von Emil Kühn stehende Königsberger Konservatorium ausgesprochen wurde, ist die Anstalt in den Besitz des Direktors Arthur Herrmann übergegangen und neu eröffnet worden.

Siegfried Anheißer hielt in den Räumen des Theaterwissenschaftlichen Instituts Berlin einen

Vortrag über „Mozarts Figaro und Don Giovanni in deutschen Übersetzungen" (mit Schallplatten und Lichtbildern).

Das diesjährige dritte Lager für junge Dichter und Musiker, das die Reichsjugendführung veranstaltet, findet vom 1. bis 15. Juli in zwei Abschnitten in Heidelberg statt.

Das Schulungsamt der Staatlichen Hochschule für Musikerziehung und Kirchenmusik, Berlin-Charlottenburg, veranstaltet in Zusammenarbeit mit dem Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht, Berlin, in der Zeit vom 3. bis 7. März für Privatmusiklehrer und die musikunterrichtenden Lehrer aller Schularten einen Lehrgang zur Pflege der Jugend- und Hausmusik in der Schule. Ziel des Lehrganges ist: Die Zusammenarbeit von Privat- und Schulmusiklehrern für den Ausbau der Musikpflege, insbesondere der Instrumentalpflege in den Schulen sowie Erprobung der zeitgenössischen Formen der Jugend- und Hausmusik. Anmeldungen sind zu richten an das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht, Berlin W. 35, Potsdamer Straße 120. Bei Beginn des Lehrganges wird eine Teilnehmergebühr von einer Mark erhoben.

In den Räumen der Städtischen Singschule zu Augsburg eröffnete Oberstadtschulrat Zwisler den zweiten Lehrgang des Singschullehrer-Seminars, dessen Teilnehmer aus den verschiedensten Gauen zusammengekommen sind; bei der großen Zahl der Anmeldungen mußte etwa die Hälfte ausgewählt werden, um die zuläßige Höchstzahl von 20 Kursteilnehmern zu wahren.

Im großen Hörsaal der Hochschule für Lehrerbildung in Beuthen hielt der neue Dozent für Musikerziehung, Studienassessor Eistert, seine Antrittsvorlesung über das Thema: „Musik als Kultur- und Erziehungsfaktor in der deutschen Vergangenheit und ihre Bedeutung und Aufgabe im Sinn des Nationalsozialismus".

Im Nationalkonservatorium in Paris haben die weiblichen Studenten in letzter Zeit eine derart überwältigende Mehrheit gewonnen, daß der Minister für nationale Erziehung sich veranlaßt sah, eine Verfügung zu erlassen, die für die Zukunft eine Höchstgrenze für die weiblichen Musikstudenten, die im Nationalkonservatorium zugelassen werden dürfen, festsetzt.

In der nichtöffentlichen Sitzung der Duisburger Ratsherren wurde u. a. beschlossen, die Mozartschule im Stadtteil Neudorf, die seit mehreren Jahren als Bruchstück dasteht, nunmehr zu vollenden. Die Gesamtkosten des Baues betragen 365 000 RM., zu denen die Stadt einen Teil zuschießt.

Der Reichs- und Preußische Minister für Wissenschaft und Volksbildung hat den Lehrern der Staatl. Hochschule für Musikerziehung und Kirchenmusik in Berlin-Charlottenburg: Josef Ahrens (Orgel), Hans Chemin-Petit (Musiklehre), Fred Driffen (Sologesang) und Theodor John (Violine) für die Dauer ihrer Lehrtätigkeit die Dienstbezeichnung „Professor" zuerkannt.

Zu Gunsten ihrer bedürftigen Studierenden veranstaltete die staatliche Hochschule für Musik in Berlin im Konzertsaal eine Aufführung der Johannes-Passion von Joh. Seb. Bach. Die Leitung hatte Prof. Dr. Fritz Stein.

In Westfalen finden in Kürze 2 Privatmusiklehrerprüfungen statt und zwar in Münster am 14. März 1936 und folgenden Tagen, in Dortmund am 21. März 1936 und folgenden Tagen.

Das soeben in städtischen Besitz übergegangene Sternsche Konservatorium zu Berlin soll zunächst in der bisherigen Weise weitergeführt werden. Später wird der Anstalt eine Volks-Singschule angegliedert.

Hildegard Tauscher aus Berlin wurde als Lehrerin für rhythmische Erziehung an die staatliche Hochschule für Musik zu Weimar berufen.

Das deutsche Musikinstitut für Ausländer in Berlin hält auch in diesem Sommer und zwar vom Juni bis August Meisterkurse ab. Es können belegt werden: Dirigieren (GMD Clemens Krauß), Klavier (Prof. Edwin Fischer, Prof. Wilhelm Kempff, Walter Gieseking, Karl Leimer, Prof. Winfried Wolf), Orgel und Clavicembalo (Prof. Günther Ramin), Violine (Prof. Georg Kulenkampff und Prof. Paul Grümmer), Violoncello, Viola da Gamba und Kammermusik (Prof. Paul Grümmer), Stimmbildung u. Gesang (Prof. Paul Lohmann und Frau Prof. Martienssen-Lohmann), Operndarstellung (Frau Prof. Anna Bahr-Mildenburg). Näheres ist zu erfahren durch das deutsche Musikinstitut für Ausländer, Prof. Schünemann, Berlin-Charlottenburg 2, Grolmannstraße 36.

Das Staatskonservatorium der Musik zu Würzburg trat unter seinem Leiter Prof. Dr. Hermann Zilcher mit weiteren wertvollen Konzerten vor die Öffentlichkeit, in denen Werke unserer Altmeister erklangen.

Die Hochschule für Lehrerbildung in Lauenburg/Pommern widmete kürzlich ein öffentliches Konzert dem Schaffen lebender Komponisten. Paul Juons „Kleine Sinfonie für Streichorchester" und Georg Maasz' „Hamburgische Tafelmusik" wurden unter Leitung von Prof. Otto Spreckelsen gespielt. Ihnen schloß sich als Erstaufführung eine Kantate für gemischten Chor und Streichorchester „Rand der Welt" eines jungen Studenten der Hochschule, Helmut Segler, an.

Sein 125jähriges Bestehen feiert im Frühjahre 1936 das Prager Tschechische Staatskonservatorium, das aus dem

seinerzeitigen utraquistischen deutsch-tschechischen Konservatorium des „Vereines zur Förderung der Tonkunst in Böhmen" hervorgegangen ist. U.

KIRCHE UND SCHULE

Organist Gerard Bunk-Dortmund machte in der ersten Orgelfeierstunde des vergangenen Monats seinen Hörerkreis mit dem Schaffen der Zeitgenossen Paul Gerhardt und Arno Landmann bekannt, während seine zweite Februarveranstaltung wieder den Altmeistern deutscher Orgelmusik gewidmet war.

Organist Georg Winkler-Leipzig widmete seine beiden letzten Orgelabende in der Andreaskirche zu Leipzig zeitgenössischem Schaffen. Werke von Johann Hannemann, Alfred Heuß, Hans Lampert, Joseph Meßner, Ernst Müller und Werner Schramm kamen zum Vortrag.

Als Heldengedächtnisfeier bringt der Zwikkauer Kammerchor und Katharinenchor (Ltg. P. Kröhne) Werke von Peter Cornelius, Johannes Brahms, Max Reger, Kurt Thomas und Joseph Haas zur Aufführung.

KMD Johannes Schanzes-Zwickau „Capriccio für Orchester" kam Ende des vergangenen Jahres in der Singakademie in Berlin durch das Landesorchester Gau Berlin zur Uraufführung.

Die Thüringer Sängerknaben unternahmen unter ihrem Leiter Herbert Weitemeyer eine Reise durch Polen, bei der man ihnen überall herzliche Aufnahme bereitete. Sie sangen neben den Altmeistern auch Werke lebender deutscher Komponisten, so Hugo Distlers, Heinrich Kaminskis und Hans Chemin-Petits, die sämtlich in Polen erstmals erklangen.

KMD G. Schneider-Greiz veranstaltete in diesem Winter eine Reihe wertvoller Abendkonzerte: eine musikalische Abendfeier, bei der der „Frauenchor Greiz" und „Orpheus" Werke von Joh. Seb. Bach und Heinrich Schütz sangen, einen Weihnachtsliederabend mit alten und neuen Weisen. Die 200-Jahrfeier des Kirchenchores Greiz im vergangenen Oktober gestaltete er zu einer Heinrich Schütz-Feier aus.

Das Bayerische Staatsministerium für Unterricht hat neuerdings eine Anordnung erlassen, wonach in Zusammenhang mit dem NS-Lehrerbund und der Fachschaft Musikerzieher der Reichsmusikkammer ein freiwilliger Instrumentalunterricht an den Volksschulen in Bayern zur Einführung kommt.

Am 20. und 21. April ds. Js. findet für Organisten und Kantoren der Schleswig-Holsteinischen Landeskirche auf dem Landeskirchenamt in Kiel eine Organistenprüfung statt.

In einer Abendmusik der Trinitatiskirche zu Berlin-Charlottenburg wurden „Neue geistliche Lieder" von Herm. Stephani und Paul Sturm aufgeführt. Zu Beginn der Feier spielte Fritz Nagel, der Organist der Trinitatiskirche, das Präludium in D-dur von Joh. Seb. Bach.

Der vorliegende XI. Jahresbericht des Evang. Kirchenchors Roth b. Nürnberg läßt seine arbeits-, aber auch erfolgreiche Tätigkeit im vergangenen Jahre erkennen. Der Chor stattete am 30./31. März v. J. die Tagung des Landesverbandes der evang. Kirchenchöre Bayerns r. d. Rh. mit 5 Veranstaltungen aus, von denen er 3 allein trug, bildete den Kern eines Festchores für die Schütz-Bach-Händel-Gedächtnisfeier (Bach-Kantate Nr. 24, Händel: Utrechter Jubilate, Schütz: a cappella-Chöre), hielt eine Abendmusik und sang in fünfzehn Gottesdiensten 16 Werke von Bach, 13 von Schütz, 2 von Händel. Die Leitung des Chores liegt seit 11 Jahren in Händen des Hauptlehrers H. Loeber.

Im Rahmen der diesjährigen Berliner Kunstwochen wird Domorganist Prof. Fritz Heitmann den dritten Teil der „Klavierübung" sowie die „Kunst der Fuge" von Joh. Seb. Bach auf der Schnitger-Orgel der Eosanderkapelle des Schlosses Charlottenburg zur Aufführung bringen.

Kantor Vogel-Burgstädt feierte das Gedenken Heinrich Schütz' mit seinem Kirchenchor durch einen Heinrich Schütz-Abend mit ausschließlich Werken des Altmeisters.

PERSÖNLICHES

Der Münchener GMD Prof. H. Knappertsbusch wurde in den Ruhestand versetzt. Reichsstatthalter Ritter von Epp sprach ihm den Dank für seine Verdienste aus.

Chordirigent Theodor Jakobi-Berlin, der Dirigent des Kirchenchors Heiligkreuz in Wilmersdorf, wurde zum Professor ernannt.

Die Dresdener Opernmitglieder Anny Konetzni, Erna Sack, Kurt Böhme, Rudolf Dittrich, Sven Nilsson, Dr. Julius Pölzer, Torsten Ralf und Arno Schellenberg erhielten den Titel Kammersängerin, bzw. Kammersänger.

Dem GMD und Leiter der Hamburger Staatsoper, Eugen Jochum, wurde die Amtsbezeichnung Staatskapellmeister verliehen.

Die Mitglieder der Hamburger Staatsoper Herta Faust, Gusta Hammer, J. Groenen, Th. Hermann und H. Hotter wurden zu Kammersängerinnen bezw. Kammersängern ernannt.

Als Arturo Toscaninis Nachfolger in der Leitung des Philharmonischen Sinfonie-Orchesters in New York wird Sir Thomas Beecham genannt.

Operndirektor Rudolf Scheel wurde zum Intendanten der Duisburger Oper ernannt. Sein Vertrag ist bis 1940 verlängert.

Melitta Amerling-Berlin wurde an die Duisburger Oper verpflichtet.

Prof. Gustav Havemann schied aus Gründen rein sachlicher Art aus seinen Ämtern in der Reichsmusikkammer aus.

Die Prager tschechische Sopranistin Jarmila Novotná wurde zur Kammersängerin der Wiener Staatsoper ernannt. U.

Der Erfinder des „Trautoniums", Dr. Friedrich Trautwein, erhielt den Titel eines Professors an der Berliner Hochschule.

Dr. H. J. Zingel-Halle/S. (Harfe) wurde auch für die diesjährigen Bayreuther Festspiele von Frau Winifred Wagner verpflichtet.

GMD Eugen Papst-Münster wurde als Nachfolger Hermann Abendroths zum Generalmusikdirektor der Stadt Köln und zum Leiter der Gürzenich-Konzerte ernannt. Er wird dieselben bereits im kommenden Winter dirigieren, während er erst mit Ablauf der Spielzeit 1936/37 aus dem Dienst der Stadt Münster ausscheidet, um seine neue Stellung anzutreten.

Konzertdirektor Ludwig Leschetizky, der 1. Kapellmeister der Chemnitzer Oper, konnte sein 25jähriges Bühnenjubiläum feiern.

GMD Philipp Wüst ist zum Generalmusikdirektor der Breslauer Oper und zum Leiter der Schlesischen Philharmonie berufen worden.

Reiner Minten, Heldentenor des Mecklenburgischen Staatstheaters in Schwerin, wurde an die Städtische Bühne in Hannover berufen. Der lyrische Tenor der Schweriner Bühne, Dr. Unold, geht mit der nächsten Spielzeit nach Breslau.

Der seit drei Jahren an der Königsberger Oper tätige Bariton Josef Herrmann ist von der Nürnberger Oper als 1. Bariton verpflichtet worden.

Die Generalintendanz der Städtischen Bühnen Nürnbergs verpflichtete für die kommende Spielzeit den Kapellmeister Bernhard Conz vom Opernhaus Königsberg.

Anstelle des nach Stralsund berufenen Otto Weu wurde Kapellmeister Hanns Roeffert (Halle/S.) zum Kreischormeister des Sängerbundes an der Saale ernannt.

An die Bayerische Staatsoper ist vom kommenden Herbst ab der Bremer Tenor Karl Ostertag verpflichtet worden.

Der Bühnenbildner Benno v. Arent wurde unter Aufrechterhaltung seiner Verpflichtungen gegenüber dem Deutschen Opernhaus in Berlin-Charlottenburg ins Propagandaministerium berufen mit dem Auftrage, im Einvernehmen mit der Reichstheaterkammer für eine einheitliche Ausrichtung des deutschen Bühnenbildwesens zu sorgen.

Dr. Julius Kopsch wurde von der Akademie für deutsches Recht als Mitglied des Urheberrechtsausschusses berufen.

Dr. Franz Ulbrich, der Intendant des Staatstheaters Kassel, blickt auf eine 25jährige Bühnentätigkeit zurück.

Der Generalintendant der Bayer. Staatstheater Oskar Walleck und der Generalintendant der Württembergischen Staatstheater Professor Otto Krauß wurden in den Präsidialrat der Reichstheaterkammer berufen.

Die bisherige Ballettmeisterin am Hessischen Landestheater, Alice Zickler, wurde als Nachfolgerin von Yvonne Georgi an die Städtischen Bühnen Hannover verpflichtet.

An das Mozarteum in Salzburg wurde Josef Maria Hauschild, der in Agram, Belgrad, Budapest und Basel konzertierte, als Lehrer für Sologesang für die internationalen Sommerkurse berufen.

Geburtstage.

Am 9. Februar vollendete der ostpreußische Komponist Otto Fiebach, der sich auch als Organist und Musiktheoretiker einen Namen verschafft hat, seinen 85. Geburtstag.

Der letzte noch lebende Mitbegründer des Berliner Philharmonischen Orchesters, der frühere Hornist Gustav Richter, feierte am 7. Februar seinen 80. Geburtstag.

Seinen 75. Geburtstag feiert am 1. März der durch seine „Musikantengeschichten" weithin bekannte Dichter Karl Söhle. (Vgl. hiezu S. 289 unseres heutigen Heftes.)

Bernhard Schneider, Lausitzer Komponist, Schüler von Felix Draeseke, Chordirigent und kgl. Musikdirektor wurde 75 Jahre alt.

Prof. Ernst Grenzebach, der bekannte und erfolgreiche Berliner Gesangspädagoge, wurde 75 Jahre alt.

70 Jahre alt wird am 16. März Hofrat Max von Millenkovich-Morold-Wien. Über den Lebensweg dieses hervorragenden Künstlers und Menschen berichten wir ausführlich im Aufsatzteil (Seite 290 u. f.).

Sein 70. Lebensjahr vollendete Professor Hugo Röhr, der frühere Theaterkapellmeister und seit 1924 an der Münchener Akademie der Tonkunst wirkende Lehrer.

GMD Prof. Ernst Wendel-Bremen wird am 26. März 60 Jahre alt (s. S. 332).

Otto Albert Schneider, der Musikredakteur der „Düsseldorfer Nachrichten", Dichter und Komponist, wurde 60 Jahre alt. Schneider zählt zu den charaktervollsten deutschen Musikkritikern. Bei der Gründung der „Arbeitsgemeinschaft deutscher Musikkritiker" wurde er mit der Leitung der Düsseldofer Ortsgruppe betraut. Der Jubilar hat viele Jahre vor der Revolution sich durch die Abfassung von Aufsätzen nationaler Prägung als mutiger und bekenntnisfreudiger Pionier deutscher Musikkultur erwiesen.

Der finnische Komponist und Chordirigent, Prof. Heikki Klemetti, feierte seinen 60. Geburtstag. Klemetti hat u. a. die Musikzeitung „Suomen

Musiikkilehti" im Jahre 1933 gegründet, deren Hauptschriftleiter er ist.

Seinen 50. Geburtstag feierte der sächsische Staatskapellmeister Kurt Striegler, der aus diesem Anlaß im Dresdener Opernhaus ein Orchesterkonzert mit eigenen Werken dirigierte.

Todesfälle.

† am 31. Dezember 35 Martin Kirschstein, der langjährige verdiente Herausgeber der „Harmonie" und Führer der Vereinigten Lehrergesangsvereine Hamburgs. Wir haben seiner selbstlosen Tätigkeit bereits im Augustheft 1929 der ZFM gelegentlich des 25jährigen Bestehens der von ihm ins Leben gerufenen Volkskonzerte in Hamburg gedacht. Im heutigen Heft (S. 329) ergreift abermals GMD Georg Göhler das Wort zu einem Nachruf auf den noch mitten aus unermüdlichem Schaffen abberufenen Idealisten.

† am 11. Februar im Alter von 80 Jahren der Erbauer und Besitzer des Bachsaales Berlin, Oskar Schwalm, ein Schüler des Leipziger Konservatoriums. Er ist auch als Pianist und Komponist hervorgetreten und war in den Jahren 1886—1889 Herausgeber und (als vorübergehender Besitzer des Verlages C. F. Kahnt Nachf.) auch Verleger unserer ZFM, der damaligen „Neuen Zeitschrift für Musik".

† der Komponist des Badenweiler Marsches, Obermusikmeister Fürst, am 5. Februar in Pasing bei München, im Alter von 66 Jahren.

† im Alter von 72 Jahren in Brüssel der belgische Baritonsänger Henri Dons.

† im 66. Lebensjahre der Studienrat i. R. Wilhelm Hastung, einer der hervorragendsten Vorkämpfer für die deutsche Singschulbewegung. Dem Verstorbenen, der sich schon lange Zeit vor der Revolution im Rahmen des Kampfbundes für deutsche Kultur in selbstloser und mutiger Weise für die Erneuerung der deutschen Musikkultur einsetzte, schuldet das nationalsozialistische Deutschland ein ehrendes Andenken. Wenn auch sein Wert in der Öffentlichkeit nicht genügend bekannt wurde, so liegt eine ganz besondere Anerkennung in der Feststellung, daß er ein Charakter war. F. St.

† in Berlin am 25. Januar im Alter von 68 Jahren der Komponist Hermann Bischoff, der lange Jahre Vorstandsmitglied des Allgemeinen Deutschen Musikvereins war. (Vgl. hiezu S. 330.)

† der dänische Pianist, Violoncellist und Komponist Louis Glaß im Alter von 71 Jahren. Glaß schrieb u. a. 6 Sinfonien, 2 Suiten, Ouvertüren, Kammermusikwerke, Klavierstücke und Lieder.

† der Präsident des Schweizerischen Musikpädagogischen Verbandes, Georges Humbert.

† die bekannte Altistin Martha Neisch am 21. Februar in Breslau, die lange Jahre Mitglied der Breslauer Oper und Ehrenmitglied der Deutschen Bühne war.

† der bekannte Tenorbuffo des Deutschen Opernhauses in Berlin-Charlottenburg, Harry Steier, im Alter von 58 Jahren.

† der Hornist und Kammervirtuose der Reußischen Kapelle Robert Zenner.

† Albert Hufeld, Pianist, Komponist, Pädagoge am Riemann-Konservatorium in Stettin.

BÜHNE

Robert Hegers Oper „Der verlorene Sohn" kommt am 28. März in Dresden zu Uraufführung.

Im Rahmen der Detmolder Wagner-Festwoche wird in Detmold das Bühnendrama „Der Tod der Antigone" von Houston Steward Chamberlain zur Uraufführung gebracht. Die Bühnenmusik zu dem Drama schrieb August Weweler.

Die Pfalzoper brachte in Kaiserslautern die dreiaktige Oper „Nikodemus" des Münchner Komponisten Dr. Hans Grimm mit Erfolg heraus.

L. Roselius' „Godiva" wurde von den Wuppertaler Bühnen noch für die laufende Spielzeit zur westdeutschen Erstaufführung erworben.

„Der Fischer und seine Seele", ein abendfüllendes Tanzwerk nach dem Märchen von O. Wilde, Musik von Wolfgang Eberhard von Brandis, Choreographie von Günter Heß, gelangt im März unter der musikalischen Leitung von GMD Klaus Nettstraeter zur Uraufführung. Donizettis „Lucia" in der Neufassung von Hannsheinz Wolfram und Wilhelm Putensen ist für die nächste Spielzeit bestimmt.

Die Uraufführung der Oper „Dr. Johannes Faust" von Hermann Reutter findet in der Woche vor Pfingsten am Opernhaus in Frankfurt a. M. statt.

Ermanno Wolf-Ferrari hat sein neues Opernwerk „Il Campiello" der Münchener Staatsoper zur Uraufführung übergeben. Die Münchener Opernbühne wird diesen neuen Wolf-Ferrari im Herbst dieses Jahres aus der Taufe heben.

Günther Ramin hat zu dem Shakespeareschen Schauspiel „Wie es Euch gefällt" eine Bühnenmusik geschrieben, die vom Leipziger Schauspielhaus zur ersten Aufführung angenommen worden ist.

Der schwedische Komponist Nathanael Berg hat eine Oper „Judith" vollendet, deren Textbuch eine Bearbeitung von Friedrich Hebbels gleichnamigem Drama darstellt. Die Oper wurde soeben im Rahmen des internationalen Musikfestes vom Opernhaus in Stockholm (Leitung: Intendant Forsell) zur Uraufführung gebracht.

Das Chemnitzer Opernhaus bringt noch im Laufe dieser Spielzeit die zweiaktige Oper „Horvaths Heimkehr" von Kurt Atterberg zur deutschen Uraufführung. Im Zusammenhang mit „Horvaths Heimkehr" kommt Atterbergs pantomimisches Ballett „Peter der Schweinehirt" zur Aufführung,

dessen Handlung der Komponist dem bekannten Märchen von Andersen entnahm.

Eine Ballett-Pantomime von Benno v. Arrent, „Kinderlied", in der Vertonung von Kurt Stiebitz, wurde vom Deutschen Opernhaus zur Uraufführung angenommen und wird in der kommenden Spielzeit herauskommen.

Hans Marschners „Hans Heiling" wurde in der Neubearbeitung von Opernregisseur Dr. Paul Helwig im Stadttheater Halle a. S. aufgeführt.

Anläßlich des 70. Geburtstages von Prof. Hugo Röhr wird in Dresden die Rossini-Oper „Angelina" in der Röhr-Bearbeitung zur Erstaufführung gelangen.

Meinhard von Zallinger, Kapellmeister der Münchner Staatsoper, wurde von der Wiener Staatsoper eingeladen, die „Meistersinger" zu dirigieren und hat mit seinem Gastspiel einen durchschlagenden Erfolg gehabt.

Anläßlich des 25jährigen Bestehens des Stadttheaters in Aussig a. Elbe brachte der rührige Direktor Alfred Huttig zum erstenmale Wagners „Nibelungenring" in geschlossener Folge zur Aufführung. Die einzelnen Teile erfuhren eine gesangliche und szenische Ausgestaltung, die weit über provinzialem Maße standen. Dabei waren sämtliche Hauptpartien mit einheimischen Kräften besetzt, die mit vorbildlicher Hingabe dem Werke dienten. Das Orchester spielte mit Schwung und dynamischer Schattierung, so daß manche Szenen zu einem künstlerischen Erlebnis wurden. Die Wogen der Begeisterung gingen ungemein hoch und stellten dem sudetendeutschen Kunstbestreben ein glänzendes Zeugnis aus. — Die Einführungen zu den einzelnen Ring-Teilen gab der Dresdner Tonkünstler Alfred Pellegrini, die ebenfalls vollen Erfolg fanden. Plgr.

Das Badische Staatstheater Karlsruhe begann das Jahr 1936 mit einer Aufführung der „Meistersinger", in der Kammersängerin Else Blank ein in Gesang wie Spiel ganz vortreffliches „Evchen" bot. Auch in der vorangegangenen „Verkauften Braut" stellte die junge Künstlerin als „Marie" ihr Können unter stärksten Beweis.

Joseph von Eichendorffs Lustspiel „Der Freier" kam mit der Musik von Dittersdorf am oberschlesischen Landestheater in Beuthen zur alleinigen Uraufführung.

Paul Strüvers Oper „Skandal um Grabbe" ist für 31. März zur Uraufführung an der Duisburger Oper vorgesehen.

Die Deutsche Musikbühne brachte unter ihrem musikalischen Leiter Dr. Hans Hörner neuerdings in den opernlosen Städten Schlesiens, Holsteins und Pommerns zahlreiche Opernaufführungen.

Joseph Haas' „Tobias Wunderlich" kommt in Kassel zur Uraufführung.

Die Große Oper in Paris soll im Jahre 1936 nach 60jährigem Bestand einem völligen Umbau unterzogen werden. Da die kürzlich umgebaute Bühne des Großen Hauses der Württembergischen Staatstheater in ihrer Art die modernste in Europa ist und hier zum ersten Male ein fester Rundhorizont mit Eisenkonstruktion geschaffen wurde, hat sich der französische Chefarchitekt Marrast, der auch die Comédie Française kürzlich umgebaut hat, mit einer Kommission französischer Industrieller nach Stuttgart begeben, um die neue Bühne und ihre Beleuchtungsanlage eingehend zu besichtigen.

Zum stellvertretenden Leiter der Oper am Prager Tschechischen Staats- und Nationaltheater wurde der Dresdener Baßbaritonist und Kammersänger Friedrich Plaschke bestellt. Plaschke, der Tscheche von Geburt ist, wird den neuen Opernchef Wenzel Talich vertreten, da dieser durch alte Verpflichtungen als Konzertdirigent teilweise noch gebunden ist. U.

Das Orchester der Städt. Bühnen Hannover blickt in diesem Jahre auf sein 300jähriges Bestehen zurück. Als KM gehörten diesem Orchester einst an: Heinrich Schütz, Friedrich Händel, Heinrich Marschner, Hans von Bülow. Heute steht es unter Leitung von Prof. Rudolf Krasselt.

KONZERTPODIUM

Gelegentlich seiner Reisen ins Reich nahm der Präsident der Reichsmusikkammer GMD Prof. Dr. Peter Raabe auch am musikalischen Leben der Städte teil. So dirigierte er am Ort seiner früheren Wirksamkeit, in Aachen ein Festkonzert (s. S. 315/16), in Flensburg ein Konzert des Grenzlandorchesters (s. S. 316/17) und in Danzig ein Konzert des Berliner Landesorchesters (s. S. 318).

Prof. Dr. Peter Raabe hat sich bereit erklärt, ein Konzert der NS-Kulturgemeinde Darmstadt zu leiten. Der Reinertrag fließt der Winterhilfe zu.

Josef Suders „Kammersinfonie A-dur" kommt im Laufe dieses Monats in Breslau unter Leitung von GMD Prof. Dr. Peter Raabe zur Wiedergabe.

In einer Feierstunde des Bayer. Volksbildungs-Verbandes gedachte man Robert Schumanns. Dr. Wilhelm Zentner würdigte in einem geistvollen Essay die künstlerische Persönlichkeit dieses deutschesten aller Romantiker, der, ein Meister des Worts und der Töne, von dem Wissen um die Einheit aller Künste beseelt uns edelster Ausdruck deutscher Geistigkeit ist. Ausschnitte aus dem Liedschaffen des Meisters, der Zyklus „Frauenliebe und -Leben", sonstige Lieder und Duette, die Irma Drummer (Alt) und Theo Reuter (Bariton) ausgezeichnet vermittelten (Begleitung: Hellmuth Baentsch), sowie das Klavierquartett Es-dur op. 47, vom Stroß-

Quartett mit Prof. W. Ruoff am Flügel hinreißend interpretiert, vervollständigten den verdienstvollen Abend. El.

Hermann Erpfs „Musik für Streichochester" kam in einem Konzert in Essen unter MD Dr. Folkerts zur Uraufführung.

Zum 70. Geburtstag von Waldemar v. Baußnern (29. 11. ds. Js.) sind von den verschiedensten Seiten schon jetzt Ehrungen geplant. Es haben Baußnern-Abende vorgesehen: Prof. Fritz Heitmann (Dom, Berlin), Prof. Kurt Schubert (Berlin), Prof. Bruno Hinze-Reinhold (Rundfunk). Namhafte Dirigenten haben seine sinfonischen Werke in ihre Programme aufgenommen. U. a. wird auf Veranlassung der Reichsmusikkammer und der Rundfunkgesellschaft des Meisters fünfte (Schnitter Tod-) Sinfonie am Heldengedenktag (8. März) im Reichssender unter Leitung von GMD Weisbach-Leipzig zur Aufführung gelangen.

Prof. Max Pauer gab in der NS-Kulturgemeinde Darmstadt einen Schubertabend. Die Kritik rühmt die schlackenlose, objektive Art seines Spiels, die von einer tiefen, ethischen Kunstauffassung Zeugnis ablegt.

In einem Hauskonzert des NS-Lehrerbundes München kamen kürzlich Werke von Franz Dannehl durch den Komponisten, Lore Winter (Klavier), Margret Langen (Gesang) und Anton Gruber-Bauer (Gesang) zur Aufführung.

Hermann Simons Chorzyklus „Arbeiter, Bauern, Soldaten" wird soeben in Flensburg einstudiert. Seine „Choräle der Nation" wurden unlängst im Reichssender Berlin gesungen.

Franz Philipps „Heldische Feier" nach Worten von Gerhard Schumann kam durch das Reichs-Symphonieorchester unter Leitung von RKM Franz Adam in München zur erfolgreichen Uraufführung. Auch in Aachen erklangen kürzlich Werke des Komponisten. So seine sinfonische „Friedensmesse" für gem. Chor, Sopransolo, gr. Orchester und Orgel (Ltg. GMD H. von Karajan), die Volkskantate „Heiliges Vaterland" (Chordirektor Willi Pitz) und die a cappella-Messe „Laudate Dominum" (DKM Theodor Rehmann). Prof. Johannes Willy sang Lieder, die der Komponist am Flügel selbst begleitete.

Die „Schwäbischen Tanzlieder" in der Bearbeitung für Männerchor und Kinderchor von Julius Kopsch werden in Kürze in Frankfurt a. Main durch den „Bockenheimer Liederkranz (Ltg. Studienrat Weigand) gesungen.

Kurt von Wolfurts „Musik für Streichinstrumente" kam durch Edwin Fischer und sein Kammerorchester zur Berliner Erstaufführung. Sein „Klavierkonzert" wird in Bochum gespielt, sein neues „Streichquartett op. 27a" wird in den nächsten Wochen im Reichssender Berlin zu hören sein. Seine Chöre „Scholle" und „Landsknechtslied" hat Waldo Favre in das Programm der Konzertreise seines Kammerchors, die im Monat März über Danzig durch Polen und Ostpreußen in das Baltikum und bis nach Helsingfors führt, aufgenommen.

Der Kammerchor Fürth bringt im Rahmen einer Passions-Musik in der dortigen Michaelskirche Max Gebhards „Geistliche Kammerkantate" Werk 3, „Improvisationen über zwei Passionslieder" für kl. Orchester u. Orgel, Werk 4 und „Kleine Passion" für Soli, gem. Chor, kl. Orchester und Orgel Werk 18 zur Erstaufführung.

Prof. Joseph Meßner hatte mit einem Konzertabend „Vier Jahrhunderte Salzburger Musik" im Deutschen Haus in Brünn als Organist und Komponist bedeutenden Erfolg.

Der jugendliche Darmstädter Pianist Meinhart Becker stellte sich in einem eigenen Abend der Öffentlichkeit vor und bewies besonders mit Werken von Chopin und Liszt (h-moll Sonate) beachtliches Können.

Im Dresdener Symphoniekonzert der Sächsischen Staatskapelle und im Rahmen des Tonkünstlervereins kamen durch die Koloratursängerin Erna Sack wirkungsvoll vermittelte „Vogellieder" von Grete v. Zieritz und ein Quintett c-moll für Klarinette und Streichquartett von Frida Kern zu Gehör, die viel Aufmerksamkeit fanden. Plgr.

Der Pianist Hans Wolf-Augsburg brachte sein Klavierkonzert cis-moll kürzlich in Koburg zur Uraufführung.

Der Leiter der Kammerorchesterkonzerte der neuen musikalischen Arbeitsgemeinschaft in München, Fritz Büchtger, setzt sich nachdrücklich für das Schaffen der lebenden Generation ein. So brachte er im vergangenen Jahre folgende Ur- bzw. Erstaufführungen heraus: Bela Bartok (Rumän. Volkstänze), F. Büchtger (Musik für Streichorchester und 4 Lieder mit Streichern), H. Distler (Adventsmusik), W. Fortner (Konzert für Streichorchester und Cembalokonzert), W. Egk (Miniaturen für Kammerorchester), E. Janacek (Suite für Streichorchester), Larsson (Sinfonietta), F. Reutter (Der glückliche Bauer), A. Roussel (Sinfonietta), H. Sachsse (Musik für Streichorchester), A. Tscherepnin (Concertino), K. von Wolfurt (Musik für Streichorchester); ferner mit einem Volkschor, der Singgemeinschaft München: Die Erstaufführung des Requiems von A. Bruckner; und F. Büchtger: Der Name des Menschen (Kantate für Chor und Orchester); Kurt Thomas: Das Schloß in Österreich (Kantate für Soli, Chor und Orchester).

Der NSD-Studentenbund und der Studentenring der NS-Kulturgemeinde Berlin haben sich zur Aufgabe gemacht, in einer Reihe von Nachmittags-Veranstaltungen in der Hochschule für Musik mit dem Schaffen junger nationalsozialistischer Studenten bekanntzumachen. So lernte man beim 1. Konzert Otto Spar, Heinrich Brühl und

Willy Dreßler mit je 1 Suite für Klavier, Joachim Reuß mit Veränderungen für Klavier über ein eigenes Thema, Jens Rügen Rohwer mit einer Spielmusik, Friedrich Zipp mit sechs Liedern aus „Des Knaben Wunderhorn“ und Günther Vogel mit einem Septett kennen.

Der Berliner Pianist Julius Dahlke spielte in drei Konzerten für die Schüler und die NSG-Kraft durch Freude in Nordhausen, gemeinsam mit der jungen Berliner Pianistin Lotz. Die Anteilnahme an diesen Veranstaltungen war sehr lebhaft.

Hermann Grabners „Gesang der Sonne“ wird im September unter Otto Rottsieper in Frankfurt a. Main zur Aufführung kommen. Seine „Sonatine in g-moll“ für Klavier zu zwei Händen erlebte soeben in einer musikalischen Morgenfeier der NS-Kulturgemeinde in Leipzig eine erfolgreiche Uraufführung.

Der Kranzhoffsche Quartettverein - Dortmund veranstaltet anläßlich des 50jährigen Dirigentenjubiläums MD J. Kranzhoffs ein Festkonzert, an dem 9 seiner Chorleiter-Schüler und über 900 Sänger beteiligt sind. Zur Aufführung kommen fast ausschließlich Werke des Jubilars, als Mittelpunkt sein letztes großes Chorwerk „Te Deum Sanctus“ für 8st. Männerchor a cappella mit einem cantus firmus nach dem Choralbuch, gesungen von Frauen und Knaben. Die Aufführung dieses Werkes leitet sein Sohn und Nachfolger Dr. F. W. Kranzhoff.

Erich Anders (Frh. Wolff von Gudenberg) „Spitzweg-Lieder“, Werk 62, erlebten auch in diesem Winter zahlreiche Aufführungen.

Das Strub-Quartett (Prof. Max Strub, Jost Rabe, Walter Trampler und Ludwig Hoelscher) kehrte soeben von einer erfolgreichen Konzertreise durch Süddeutschland zurück.

Wie aus Wien berichtet wird, besteht durch das Dirigierverbot für Prof. Leopold Reichwein ernste Gefahr für den Fortbestand des Wiener Konzertvereins, der auf eine reiche Vergangenheit zurückblickt. Er unterhielt das einzige ständige Konzertorchester der Hauptstadt und spielte vor allem in der Bruckner-Geschichte eine bedeutende Rolle.

Otto Siegls neues Liederwerk „Von der Liebe“ kam durch den Kölner Bachverein unter Leitung von Prof. Heinrich Boell zur Uraufführung.

Eine junge Meisterschülerin von Hanns Hermanns-Hamburg, Alice Oschmann, spielte unlängst in einem dortigen Klavierabend u. a. ihres Lehrers „Improvisationen über einen Choral und Passacaglia“.

Die Gesellschaft der Musikfreunde in Koburg veranstaltete einen Beethoven-Abend mit Edwin Fischer und einen Lieder- und Arienabend mit Herbert Ernst Groh-Berlin.

GMD Herbert Albert, der Leiter der Konzerte des Sinfonie- und Kurorchesters zu Baden-Baden erweitert seinen Arbeitskreis in anerkennenswerter Weise. So berichten die Vortragsfolgen seiner letzten Konzerte u. a. von der Aufführung von Werken Johann Christian Bachs, Joseph Haydns, Chr. W. Glucks, W. A. Mozarts, L. van Beethovens, Carl Maria von Webers, Franz Schuberts, Max Regers, Hector Berlioz', Rudi Stephans, Hans Pfitzners, L. Spohrs, R. Volkmanns, E. N. von Rezniceks, Jean Sibelius', Karl Höllers.

Kurt Thomas' „Serenade für kl. Orchester“ op. 10 kam kürzlich durch das Städtische Orchester Witten unter KM Fritz Liefegang zur Aufführung.

Der Musikverein Darmstadt brachte in Gemeinschaft mit der Darmstädter Madrigal-Vereinigung Anton Bruckners e-moll-Messe unter GMD Friderich zur Erstaufführung.

In jüngster Zeit gelangten in Teplitz-Eichwald, Bad Oberschlema und in Leitmeritz an der Elbe Gesangs- und Instrumentalwerke des Dresdner Tonkünstlers Alfred Pellegrini zur Aufführung, die bei Presse und Publikum reiche Anerkennung fanden.

Die Aufführung der sämtlichen Klavier-Trios von Beethoven durch das Elly Ney-Trio wurde zu einem großen Ereignis für Leipzig. Das Trio spielt den Zyklus in Kürze auch in Berlin, Frankfurt a. Main, Karlsruhe und Nürnberg.

Leo Koscielnys, des jungen Magdeburger Cellisten, Musik für Cello und Orchester kam dort unter GMD Erich Böhlke zur Uraufführung.

Die Vereinigte Musikalische und Singakademie in Königsberg sang kürzlich unter ihrem Leiter Hugo Hartung Kurt Lißmanns Kantate „Vom Menschen“, Max Regers Choralkantate „Meinen Jesum lass' ich nicht“ und Johannes Brahms' „Deutsches Requiem“.

MD Hermann Fischer-Magdeburg wurde anläßlich seines 80. Geburtstages durch die Aufführung des ersten Satzes seiner D-dur-Sinfonie unter GMD Erich Böhlke geehrt.

Karl Höllers „Hymnen für Orchester über gregorianische Choralmelodien“ kamen im 5. Konzert der württembergischen Staatstheater unter GMD Karl Leonhardt zur Erstaufführung.

In der 4. musikalischen Feierstunde zu Landau, veranstaltet vom Pfalzorchester (unter GMD Prof. Ernst Boehe) kam u. a. Sibelius' „Finnlandia“ f. gr. Orchester und J. L. Emborgs „Konzert für Orgel, Klavier und Streichorchester“ zur Aufführung. Der Orgelpart des letztgenannten Werkes kam durch den Landauer MD Hans Knörlein zur eindrucksvollen Wiedergabe.

Hans Hermanns' „Sonate h-moll“ spielte die Leipziger Pianistin Elisabeth Knauth in

einer Morgenfeier der NS-Kulturgemeinde im Gohliser Schlößchen.

Des Wiesbadener Komponisten Hans Fleischer „8. Sinfonie" kam kürzlich in Kiel zu einer eindrucksvollen Wiedergabe.

Am 1. März findet im Leipziger Gewandhaus unter GMD Hans Weisbach die Uraufführung der Originalfassung von Bruckners 4. Sinfonie statt.

Wie alljährlich veranstaltet auch zur kommenden Frühjahrsmesse das Leipziger Meßamt ein Gewandhaus-Sonderkonzert, zu dessen Leitung Prof. Abendroth gewonnen werden konnte. Als Solistin in diesem Konzert wirkt Erna Sack von der Staatsoper Dresden mit.

Die Stadt Frankfurt a. Main, die im heurigen Olympia-Sommer zahlreiche Engländer als Gäste erwartet, will eine Reihe von Aufführungen englischer (!) Chorwerke veranstalten. Gegenwärtig sind die Verhandlungen über die Mitwirkung englischer Sänger und eines Gastdirigenten noch im Gange.

Im Konzerthaus zu Hannover fand die Uraufführung der „Jobsiade" von Wilhelm Busch mit der Musik von Albert Barkhausen unter Mitwirkung des Niedersächsischen Landesorchesters (Ltg.: Walter Höhn) und des Philharmonischen Chors statt. s.äeg

Der Lausitzer Komponist Bernhard Schneider hat eine Streichquartett-Suite „Bilder aus der wendischen Lausitz", die das Liersch-Quartett demnächst aufführen will, geschrieben.

Das Concertgebouw-Orchester Amsterdam geht im März auf eine Gastspielreise nach Belgien und Frankreich und im Sommer nach Dänemark und Schweden.

Die „Kleine Symphonie" von Hans Wedig gelangt u. a. in Bremen, Breslau, Ulm und Münster, die „Orchester-Suite" in Breslau, Freiburg, Hof und Hamburg zur Aufführung.

Die Kurt Thomas-Kantorei wird im März die Markus-Passion von Kurt Thomas in den Städten Berlin, Eisleben, Kassel, Friedberg, Frankfurt, Wiesbaden, Aschaffenburg, Bonn, Köln, Lennep, Essen, Herford, Bielefeld und Hannover aufführen. In den Meisterkonzerten des deutschen Rundfunks werden am 8. März die Serenade für kleines Orchester op. 10 und einige neuere heitere und besinnliche Chorlieder und Madrigale von Kurt Thomas zum Vortrag gelangen.

Der diesjährige Beethoven-Zyklus in Berlin begann am 24. Februar und bringt unter Leitung bedeutender Gastdirigenten sämtliche Symphonien und die Konzerte des Meisters mit dem Philharmonischen Orchester.

Der aus Ilmenau (Thüringen) stammende, in Worms als Lehrer und Dirigent wirkende Komponist Hans Kummer findet jetzt erfreulicherweise mehr Beachtung. Nachdem 1933 in seiner Heimatstadt mit der Uraufführung einer Fantasie-Sonate für Alt-Oboe und Klavier und 1934 in Wiesbaden Hans Kummer-Kompositions-Abende mit großem Erfolg stattfanden, brachte im letzten Jahr der Frankfurter Reichssender unter seiner eigenen Mitwirkung am Klavier mehrfach Kompositionen von ihm (die Klavierzyklen „Thüringer Bergwanderungen" und „Norddeutsche Stimmungen", Trio für Flöte, Klarinette und Klavier, Stücke für Alt-Oboe und Klavier, „Eine Hand voll Feldblumen" für Oboe und Klavier (Uraufführung), „Eine kleine Wanderung" für Violine und Klavier, zwei Sätze aus einer Violinsonate und „Norddeutsche Lieder"). — Der Reichssender Hamburg sandte eine „Turmmusik" für 3 Trompeten und Posaunen, die ihre Uraufführung in einem Heidelberger Schloßkonzert erlebte. Heidelberg brachte auch seine Kammer-Symphonie für 7 Bläser. Der Reichssender Leipzig sandte seine symphonische Dichtung „Leukothea", die am 21. Januar d. J. das Pfalzorchester unter Leitung des Komponisten in Worms zur erfolgreichen Aufführung brachte. In Worms gab Kummer einen Klavierabend mit seltener gespielten Werken von Schumann, Brahms, Götz, Jensen und Raff. B.

Am 7. März gelangt in einer musikalischen Heldengedenkfeier der NS-Kulturgemeinde München die Chorfantasie „Das dunkle Reich" von Hans Pfitzner unter Leitung des Komponisten, sowie Beethovens „Fünfte" zum Vortrag.

DER SCHAFFENDE KÜNSTLER

Der Münchener Komponist Hans Grimm steht vor der Vollendung einer musikalischen Tragödie „Der goldene Becher".

Der Komponist des „Günstling" Rudolf Wagner-Régeny schrieb als 5. Werk eine Orchestermusik mit Klavier, die soeben in Dresden unter GMD Böhm zur Uraufführung kam.

Prof. D. Dr. Hans Joachim Moser-Berlin hat soeben eine Bearbeitung des Metastasianischen Oratoriums „La Betulia liberata" von Mozart unter dem Titel „Ildiko und Etzel" beendet. Da es sich um den Judithstoff handelt, ist hier ohne Eingriffe in das Kunstwerk der germanische geschichtliche Judithstoff benutzt worden, wie die Burgunderin Ildiko den Attila in der Hochzeitsnacht erschlägt, um ihr Volk zu befreien. Die Uraufführung findet im Rahmen des Flensburger Mozartfestes statt. Das Verfahren kann vielleicht vorbildlich dafür werden, wie die tatsächlich wegen der alttestamentlichen Stoffe lahmliegenden Händelschen Oratorien für unsere Chorpflege zu retten sind.

Dem Musiker Alfred Casella gelang es, zwei bisher verschollene Sinfonien von Muzio Clementi aufzufinden. Casella hat die Bruchstücke der Sinfonien, die er teils im Britischen Museum in

London, teils in einer englischen Musikmanuskriptsammlung entdeckte, genau rekonstruiert und abgeschrieben. Die Sinfonien wurden kürzlich in Turin und Rom unter seiner Leitung aufgeführt und erzielten einen großen Erfolg.

Prof. Hermann Grabner hat eine neue Oper „Meister Reinhold" vollendet. Es handelt sich um eine musikalische Komödie.

Sigfrid Walther Müller hat soeben ein „Concerto grosso" mit konzertierender Trompete vollendet.

Hans Lang veröffentlicht soeben einen Zyklus von 5 Liebesliedern für gem. Chor unter dem Titel: „Nachtigall ich hör dich singen".

Die Leitung der Städtischen Theater in Leipzig plant für die Spielzeit 1936/37 eine Neugestaltung von Goethes „Faust I. und II. Teil", zu dem Hans Stieber, der Komponist und Textdichter der in Leipzig uraufgeführten Oper „Der Eulenspiegel", eine neue Bühnenmusik schreiben wird.

Friedrich Karl Grimm schrieb eine symphonische Dichtung für großes Orchester über Oscar Wildes Märchen „Der glückliche Prinz".

Willy Sendt beendete eine einaktige Märchenoper „Die Glocke", den Text dazu schrieb Ernst du Vinage.

VERSCHIEDENES

Der stellvertretende Direktor der Staatlichen Hochschule für Musik zu Berlin, Prof. Dr. Franz Rühlmann, veröffentlicht zum Weberjahr 1936 eine auf Grund der Originalvorlagen sorgfältig revidierte Neuausgabe des „Freischütz"-Klavierauszuges (mit Instrumentationsangaben).

Das Robert Schumann-Museum in Zwickau erhielt auch in der 2. Hälfte des abgelaufenen Jahres wieder eine Reihe erfreulicher Zuwendungen, so Briefabschriften, Schriften über Robert Schumann und seine Zeit, Bildnisse u. dgl.

In Leipzig ist zur Zeit das Modell des „Rich. Wagner-Nationaldenkmals des deutschen Volkes" zu sehen, das mit dem neuen Feierplatz „Große Wiese" durch einen Tunnelbau verbunden werden soll. Der Platz des Denkmals ist an einer hohen Ufermauer; der Block des Denkmals ragt riesig in den Raum. Dieses Denkmal soll 1938 fertiggestellt und eingeweiht werden.

Eine wertvolle Briefsammlung, deren Mittelpunkt die Errichtung des Bachdenkmals in Eisenach und die Enthüllungsfeierlichkeiten am 28. September 1884 bilden, hat das Eisenacher Bach-Museum erworben. Sie umfaßt die Jahre 1866 bis 1884 und enthält u. a. Briefe von Liszt, Klara Schumann und Humperdinck.

Die Richard Wagner-Gedenkstätte in Bayreuth erhielt als neueste Bereicherung die Kostüm- und Requisiten-Skizzen zur Uraufführung des „Parsifal". Diese von der Hand des russisch-baltischen Malers Paul v. Jukowsky geschaffenen Arbeiten sind eine Stiftung von Heinrich Balos-Köln.

Die Musikhistorikerin Dr. E. I. Luin hielt im Saale der Anima in Rom einen Vortrag über die Kunstschätze in Österreich, Böhmen und Ungarn als Resultat ihrer letzten Forschungsreise und sprach von den musikalischen Funden in Innsbruck und Salzburg, im Kloster Strachow bei Prag, auf Schloß Raudnitz der Fürsten Lobkowitz, beim Fürsten Lichtenstein in Wien, auf den Bibliotheken in Graz und Schloß Eggenberg und ganz besonders in Ungarn im Domarchiv zu Gran und beim Fürsten Esterhazy. Die Lichtbilder, die zum größten Teil von Frl. Dr. Luin selbst gemacht waren, illustrierten ihre Ausführungen und zeigten auch verschiedene Wirkungsstätten von Franz Liszt.

Die Schweizerische Landesbibliothek in Bern erhielt aus dem Nachlaß des Musikforschers Josef Liebeskind zahlreiche Kompositionen und Bücher, meist über die Musik des 17. und 18. Jahrhunderts. Auch unveröffentlichte Werke von Gluck, Haydn und Dittersdorf befinden sich darunter.

Hilmar Höckner, der bekannte Jugendmusikerzieher auf Schloß Biberstein, hat vor kurzem ein reizvolles kleines, auch als Klavierquartett ausführbares Klavierkonzert mit Streichorchesterbegleitung (2 Flöten ad lib.) des Rokoko-Komponisten und Gambenvirtuosen Karl Friedrich Abel, eines Schülers von J. S. Bach, ausgegraben und veröffentlicht.

Aus dem Haag kommt die Nachricht, daß das dortige Wohnhaus Mozarts, der „Hof von Utrecht", den der junge Komponist vom September 1765 bis Januar 1766 bewohnte, niedergerissen wird. Die Bemühungen der Holländischen Mozart-Gesellschaft um Erhaltung der historischen Stätte blieben erfolglos.

Zur Zeit sind Bemühungen im Gange, mehrere kostbare Erinnerungsstücke an Franz Liszt, die sich noch in Privathand befinden, für das Liszt-Museum in Weimar zu erwerben. Frau Laura Severin in Dresden, die Tochter der einst weltberühmten Klaviervirtuosin Laura Rappoldi-Kahrer, besitzt diese Erinnerungsstücke, unter denen sich auch das kleine Reiseklavier befindet, auf dem Liszt übte, wenn er sich auf Reisen befand. In dieses Klavier haben berühmte Zeitgenossen ihre Namen eingeritzt, so z. B. Chopin und George Sand.

Einem Beschlusse zufolge wird die Pflege des Chorgesanges als obligatorische Einrichtung in den italienischen Heeresverbänden geschaffen. Unter dem Vorsitz Mascagnis wurde durch das Propagandaministerium eine Kommission zusammengesetzt, die sich mit der Abfassung eines geeigneten

Liederbuches und mit der Ausschreibung von volksliedmäßigen Chorkompositionen für diesen Zweck befassen soll.

Die italienische Regierung hat in Verfolg der Zusage, die Staatssekretär Alfieri dem Internationalen Verband der Bühnenschriftsteller und Komponisten übermittelt hat, die Verordnungen wieder aufgehoben, mit denen sie die Abwehr der Sanktionen auch auf die Bühnen und Konzertsäle ausgedehnt hatte.

Im Rahmen des schwedischen Außenministeriums hat sich die Gründung einer schwedischen Kulturbehörde vollzogen.

Der Präsident der amerikanischen Liga schöpferisch tätiger Musiker, Direktor der Newyorker Musikschule, Cremin, hat gegenüber Zeitungsvertretern sich in eindeutiger Weise gegen den Niggerjazz ausgesprochen, was um so mutiger erscheint, als der Jazz in allen Formen nirgends auf der Welt so weite Verbreitung gefunden hat wie in den Vereinigten Staaten. Er erklärte, die Niggerjazzmusik appelliere bewußt an die niedrigen Instinkte im Menschen, und das Allerschlimmste dabei sei, daß die Zuhörer dieses Attentat als solches gar nicht erkennten. Diese Art „Musik" korrumpiere die amerikanische Jugend.

MUSIK IM RUNDFUNK

Zu der Reichssendung durch den Reichssender Stuttgart „Engel Hiltensperger", nach dem gleichnamigen Drama von Georg Schmückle, bearbeitet von Dr. Kurt Elwenspoek und Hermann Missenharter, schrieb der schwäbische Komponist Hugo Herrmann eine umfangreiche Hörspielmusik.

Zur Feier des 165. Geburtstages von Ludwig van Beethoven brachte der Reichssender Königsberg ein Konzert mit der Chorkantate „Meeresstille und glückliche Fahrt", der Chorfantasie (Klavier: Hans Erich Riebensahm) und der 2. Sinfonie. Die Leitung hatte Dr. Ludwig K. Mayer, der im Rahmen des vom deutschen Rundfunk veranstalteten Mozart-Zyklus' auch Mozarts Jugendoper „Die Gärtnerin aus Liebe" in der Neubearbeitung von Siegfried Anheißer dirigerte. Als Solisten dieser Aufführung, die auch von den Reichssendern Stuttgart und Saarbrücken übernommen wurde, wirkten u. a. mit: Hedwig Jungkurth, Anny v. Kruyswyk, Kammersänger Fritz Krauß und Ernst Renzhammer.

Der Reichssender Königsberg brachte im Rahmen seiner Meisterkonzerte das Nocturno, op. 13, ein Divertimento, op. 27 und ein Konzert für Orchester op. 32 von Max Trapp zur Wiedergabe.

Bei den vom Deutschlandsender eingerichteten Wunschkonzerten für die Winterhilfe ist ein Gesamtspendenbetrag in Höhe von RM. 6000 eingegangen.

Die Noten zu dem einaktigen Singspiel „Der Äpfeldieb" von Joseph Haydn, die von Haydnforschern als verloren angesehen wurden, sind durch Zufall in der Hamburger Staatsbibliothek aufgefunden worden, von Dr. Walter Tappe bearbeitet und für den Funk eingerichtet. Die Ursendung fand am 20. Januar im Deutschen Kurzwellensender statt. Uraufgeführt wurde das Werk 1791 in Hamburg.

Am 14. Februar fand im Breslauer Sender eine Kompositionsstunde von Dr. Brockt statt.

Im Reichssender Königsberg erklangen Ludwig Thuilles „Romantische Ouvertüre", Clemens von Franckensteins „Tanzsuite" und Adolf Sandbergers sinfonische Dichtung „Viola".

Der Deutschlandsender brachte kürzlich Mussorgskys „Boris Godunow" in der Urfassung.

Emmy Leisner sang im norwegischen Rundfunk Lieder von Brahms, Hugo Wolf und Richard Strauß, denen sie eine Reihe deutscher Volkslieder anfügte.

GMD Karl Schuricht hat soeben nach Rückkehr aus Griechenland ein Symphoniekonzert des Reichssenders Berlin dirigiert, bei dem Werner Egks Bauernstücke „Georgica" und Wagner-Régenys „Neues Klavierkonzert" zur Wiedergabe gelangten.

H. F. Schaubs „Passacaglia und Fuge für großes Orchester" kam im Reichssender Köln unter Dr. Buschkötter und im Reichssender Stuttgart zur Aufführung.

S. W. Müllers op. 49 „Sieben deutsche Tänze und Fuge" für kl. Orchester kam nun auch im Reichssender Köln zur Sendung.

Walter Niemann spielte seinen Klavierzyklus „Die alten Holländer" nicht nur im Reichssender Breslau (s. Februarheft S. 254), sondern auch, im Rahmen einer Sendung „Alt-Holland", im Reichssender Königsberg.

KM Willi Steffen dirigierte am Reichssender Stuttgart Joseph Meßners II. Symphonie (Savonarola) für großes Orchester.

Prof. Joseph Meßner dirigierte am Prager Sender mit großem Erfolg seine „Sinfonietta" op. 10 für Klavier, Orchester und Mezzosopransolo sowie die II. Symphonie (Savonarola) op. 21 für großes Orchester.

Vor kurzem sandte „Radio-Paris" die erste Fassung der Oper „Boris Godunow" von Mussorgsky, die im Orchesterpart ziemlich matt klang. Der Dirigent Ingelbrecht muß jedoch der Verantwortung dafür enthoben werden: bei der letzten Arbeitsprobe konnten die wenigen eingeladenen Kritiker feststellen, daß weder der Chor noch das Orchester willig den Intentionen des Kapellmeisters folgten. Sie erschwerten seine Aufgabe durch völlige Disziplinlosigkeit dermaßen, daß der „Chef d'orchestre" wiederholt die Damen

des Chores zur Ruhe auffordern und den einzelnen Orchestermitgliedern zurufen mußte: „Wer kommandiert hier, Sie oder ich, meine Herren!?" Das Weitere erübrigt sich. A. v. R.

Der auf 220 Kilowatt verstärkte Rundfunksender Lahti (Finnland), der damit der stärkste der zehn Stationen des Landes geworden ist, wurde am 25. Januar neu eingeweiht. Von den Sendungen des finnischen Rundfunks im Jahre 1934 entfielen auf Musik 51%. Die Abteilung Musik der zu neun Zehnteln in staatlichem Besitz befindlichen Sendegesellschaft O. Y. Suomen Yleisradio A. B. wird geleitet von dem Generalkapellmeister des Radio-Orchesters, Dr. Toivo Haapanen.

MUSIK IM FILM

In dem Tonfilm „F P 1 antwortet nicht" hatte Hans Albers, bevor er sich zu dem Flugzeugaufstieg entschließt, ein paar Takte des sogenannten Sternenbannermarsches vor sich hingesummt. Daraufhin erhob ein Musikverlag, der die alleinige Tonfilmverwertungsrechte des Marsches besitzt, Schadenersatzklage, die aber durch das Landgericht Leipzig als unberechtigt abgewiesen wurde. Das Gericht bezeichnete die vier Takte als ein „musikalisches Zitat" und verneinte die Anklage, daß es sich „um eine unbefugte teilweise Aufführung", eine „unzulässige Benutzung" oder einen „Melodienraub" gehandelt habe.

DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND

Gerhard Hüsch hat soeben als erster deutscher Sänger Albanien und Irland bereist und sang dort Lieder von Vollerthun u. a.

Alfred Hoehn hatte kürzlich in London gelegentlich mehrerer Gastspiele mit Brahms' „Sonate f-moll" und Schumanns „Karneval" großen Erfolg.

Die junge Berliner Altistin Gerty Molzen gab ein Konzert in Kopenhagen und fand bei Publikum und Presse herzliche Aufnahme.

Edwin Fischer wurde in Rom und Mailand stürmisch gefeiert.

Karl Elmendorff leitete soeben dreimal den „Nibelungenring" im Teatro Liceo in Barcelona und wurde dort sehr gefeiert.

Die königlich flämische Oper in Antwerpen brachte Werner Egks neues Ballett „Der Weg" zu einer stark beachteten Uraufführung.

Am 19. Januar kam Anton Bruckner zum erstenmal in der Türkei zu Wort. GMD Dr. Ernst Praetorius brachte in Ankara des Meisters IV (romantische) an zwei Abenden unter großem Interesse der Zuhörer zur Aufführung. Er beabsichtigt in dieser Spielzeit noch die II. und V. Symphonie zu bringen.

Walter Niemanns „Scarlattiana" (drei kleine Sonaten im Stil Dom. Scarlattis) op. 126 brachte der niederrheinische Konzertpianist Karl Lenzen im zentral-irischen Sender Athlone über alle irischen Sender zur Erstaufführung.

Dr. Helmuth Thierfelder wurde auf Grund seines früheren Erfolges erneut eingeladen, ein Symphoniekonzert in Stockholm zu dirigieren. Er wird neben Beethovens 8. Symphonie als schwedische Erstaufführung das Vorspiel zu Werner Egks „Zaubergeige" bringen. Das Konzert wird im Rundfunk übertragen.

Gertrud Rünger von der Staatsoper Berlin wurde eingeladen, anläßlich der Wagnerfestspiele in Barcelona und Madrid die Brünhilde zu singen.

In der vollbesetzten Warschauer Philharmonie gaben die Berliner Philharmoniker unter Furtwängler ein außerordentlich beachtetes Konzert. Die deutschen Künstler spielten Händel, Brahms, Beethoven und Wagner. Sie wurden mit Beifall überschüttet. Die Orchester der Warschauer Philharmonie und der Warschauer Oper üerreichten ihnen Lorbeerkränze und feierten sie in Ansprachen auf deutsch und polnisch.

GMD Hans Weisbach-Leipzig brachte zum viertenmal in London Bachs „Kunst der Fuge" mit großem Erfolg zur Aufführung.

Als Galavorstellung gelangte in der königlichen Oper in Brüssel Wagners „Lohengrin" mit deutschen Sängern zur Aufführung. Hervorragende Leistungen boten Tiana Lemnitz, Sabine Kalter und Hermann Janssens.

Prof. Winfried Wolf gab in Mexiko ein Klavierkonzert, das starken Beifall fand. Außerdem veranstaltete der deutsche Gesandte mit Wolf ein Hauskonzert, zu dem Vertreter der Deutschen Kolonie, sowie das Diplomatische Korps, unter ihnen die Gesandten Englands und Frankreichs, geladen waren.

In Paris spielte Walter Gieseking Werke von Bach, Beethoven, Schumann, Debussy und Ravel.

Elly Ney vermittelte soeben stärkste Eindrücke mit Werken von Bach, Beethoven, Brahms und Schumann in mehreren Veranstaltungen in Budapest, in einem Philharmon. Konzert unter Prof. Dr. von Dohnànyi, einem Klavier-Abend und auf einem Festabend der Deutschen Kolonie sowie auf einem Empfang des Deutschen Botschafters von Mackensen.

Mit Liedern von Franz Philipp hatte Alexander Corado in Chicago großen Erfolg.

Der Pianist Eduard Erdmann kehrte soeben von einer erfolgreichen Reise ins Baltikum zurück.

Herausgeber und verantwortl. Hauptschriftleiter: Gustav Bosse in Regensburg. — Schriftleiter für Norddeutschland: Dr. Fritz Stege, Berlin-Wilmersdorf, Rudolstädterstraße 2. — Schriftleiter für Westdeutschland: Prof. Dr. Hermann Unger, Köln-Marienburg, Alteburgerstr. 338. — Schriftleiter für Österreich: Univ.-Prof. Dr. Victor Junk, Wien III, Hainburgerstraße 19. — Für die Rätselecke verantw.: G. Zeiß, Regensburg. — Für die Anzeigen verantw.: J. Scheuffele, Regensburg. — Für den Verlag verantw.: Gustav Bosse Verlag, Regensburg. DA 4. Vj. 1935: 2866. — Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

SCHRIFTLEITUNG FÜR NORDDEUTSCHLAND: DR. FRITZ STEGE, BERLIN

SCHRIFTLEITUNG FÜR WESTDEUTSCHLAND: PROF. DR. HERMANN UNGER, KÖLN

SCHRIFTLEITUNG FÜR ÖSTERREICH: UNIV.-PROF. DR. VICTOR JUNK, WIEN

103. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / APRIL 1936 HEFT 4

INHALT

Bildbeilagen:

Notenbeilagen:

BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitschrift für Musik kostet im In- und Ausland im Vierteljahr RM. 3.60, Einzelheft RM. 1.35

Sie ist zu beziehen: a) durch alle Buch- und Musikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitschrift für Musik" Gustav Bosse Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Postämter (bzw. beim Briefboten zu bestellen). Bei Streifbandzustellung werden Portospesen berechnet. Der Bezugspreis ist im voraus zu bezahlen. Zahlstellen des Verlages (Gustav Bosse Verlag): Bayer. Staatsbank, Regensburg; Postscheckkonto: Nürnberg 14349; Österr. Postsparkasse: Wien 156451.

AUS NEUERSCHIENENEN BÜCHERN

Fritz Stege: „Bilder aus der deutſchen Muſikkritik“ (Band 50 der Reihe „Von deutſcher Muſik“, Guſtav Boſſe Verlag, Regensburg).

Aus: „Wie Alfred Heuß auf den Führer harrte“:

Wir ſtehen auf unſerer Wanderung durch zwei Jahrhunderte deutſcher Muſikkritik in jenen unglücklichen Jahren, die begrenzt werden von einer volkvernichtenden und einer volkaufbauenden Revolution.

Die Zeit der tiefſten geiſtigen Erniedrigung, die je ein Volk durchgelebt hat.

Die Muſik bot ein Zerrbild ihrer einſtigen Größe. Die muſikaliſchen Götter der Vergangenheit wurden von ihrem Thron geſtoßen, an ihrer Stelle wurden Götzenbilder errichtet, denen unwürdige Vertreter des muſikkritiſchen Berufes, Juden und Judengenoſſen, die Wahrheit und Anſtändigkeit der Geſinnung zum Opfer brachten. Jede Entweihung und Entwürdigung der tönenden Kunſt wurde wie eine Heldentat in das Buch der Zeitgeſchichte eingetragen. Kampf der Tradition, Kampf dem Gefühl, Kampf dem Nationalbewußtſein, Kampf dem völkiſchen Gedanken in der Kunſt. Der Wahn der Atonalität triumphierte über das echte Können, ſyſtematiſche Kunſtfälſchung wurde im Konzertſaal, auf der Opernbühne getrieben, Unmoral einer entſittlichten Geſellſchaft feierte Orgien im Neger-Jazz, Klaſſenhaß zerſpaltete ſelbſt das muſikaliſche Leben, und an den Grenzen des Reichs erhob ſich drohend das Geſpenſt des Bolſchewismus.

Wer wird in dieſem grauenhaften Totentanz der Kunſt als Retter erſtehen — wer wird dem Volke die Erlöſung aus geiſtiger Knechtſchaft bringen — wer wird in innerſter Volksverbundenheit der Ariſtokratie der Kunſt erneut zum Siege verhelfen?

Wer?

— — — — — — —

„Und nun laſſen Sie auf dieſer ſicheren Grundlage Ihrer Phantaſie freien Spielraum. Den Mann, den Helden, der aus einem „harmoniſch-thematiſchen“ Volksempfinden als große Einzelperſönlichkeit hervorgeht wie dieſer echte und zugleich thematiſche Baß aus der Gefühlsmelodie, dieſen Mann erwarten wir auch heute. Die größte ſtaatsmänniſche Einzelperſönlichkeit, die nicht zugleich in der Seele des Volkes wurzelt, ſtände gerade heute auf einem verlorenen Poſten. Nötig iſt heute der Staatsmann, wie ihn Beethoven in dieſer Sinfonie ſchaute, der ariſtokratiſche Träger des innerſten Volksgedankens. Niemand wird ſagen können, aus welchen Schichten des deutſchen Volkes dieſer große Staatsmann hoffentlich einmal kommen wird. Aber wie er beſchaffen ſein müßte, das wiſſen wir, das hat uns Beethoven in dieſer Sinfonie vor 120 Jahren mit aller Klarheit geſagt und zu monumentaler Darſtellung gebracht.“

— — — — — — —

Was iſt das nur für eine einſame Stimme, die ſich von fernem Gipfel der Erkenntnis aus durch die Lande ſchwingt und um Gehör ſucht? Wer iſt der Redner, der da in einem kleinen Saal vor einer begrenzten Gemeinde anläßlich des 150. Geburtstages von Beethoven im Jahre 1920 einen Vortrag hält?

Unfaßbares Wunder: Dieſer Muſikgelehrte am Vortragstiſch hat im Jahre 1920 — zu einer Zeit alſo, als es ſogenannte „Volksführer“ in genügender Zahl gab und der Name Adolf Hitlers erſt in einem kleinen Anhängerkreiſe bekannt war, aus den Tönen von Beethovens heroiſcher Sinfonie das Bild des Führers klar erſchaut und in deutlicher Charakteriſierung hellſeheriſch vorausgeahnt! Dieſer Muſikkritiker hat in einer Zeit, die Beethoven mißachtete, gerade aus Beethovens Schöpfungen die feſte Zuverſicht auf eine neue Zeit empfangen, die niemand damals, kaum zwei Jahre nach Verſailles, auch nur im entfernteſten ahnen konnte!

Dieſer Mann hieß Dr. Alfred Heuß, Schüler von Hermann Kretzſchmar, Muſikwiſſenſchaftler, Mitarbeiter an den „Denkmälern Deutſcher Tonkunſt“, Schriftleiter der Zeitſchrift der Internationalen Muſikgeſellſchaft, jenes führenden muſikhiſtoriſchen Organs, Verfaſſer wertvoller Programmbücher für die Bachfeſte der Bachgeſellſchaft, Redakteur der „Kleinen Konzertführer“ im Breitkopf & Härtelſchen Verlag, und im übrigen — Muſikkritiker. Erſt an den „Signalen“, dann an der „Leipziger Volkszeitung“ und anderen Blättern — ſchließlich an der „Zeitſchrift für Muſik“, deren Schriftleitung er Jahre hindurch führte.

Iſt es ein Zufall, daß dieſer verdienſtvolle Kämpfer für das Deutſchtum in der Kunſt gerade den Poſten eines Robert Schumann einnehmen mußte — daß unter ſeiner Leitung die ſtreitbare „Neue Zeitſchrift für Muſik“ abermals mit unbeugſamem Mut erneut in den Gang der Entwicklung eingriff — als unverrückbarer Pol deutſchen

Wesens in den zersetzenden Wirrnissen des herrschenden Internationalismus? —

Wer die Verdienste der SA und der SS um das Zustandekommen des dritten Reiches schmälern wollte, der würde den Führer und seine herrliche Idee verunglimpfen. Wer aber gedenkt der Helden der Feder, die als Kulturpioniere den geistigen Aufbau des dritten Reiches vorbereiten halfen? Sie hatten nicht weniger zu verlieren als jene: Beruf, Existenz, Geld und Gut — und ihre Ehre. Hut ab vor denen, die trotz aller Bedrohungen und Beschimpfungen, trotz gerichtlicher Verfolgungen und gehässiger Pressefehden im Kampfe gegen eine tausendfältige Übermacht das Banner der deutschen Kunst hochhielten und bis zum letzten Atemzug verteidigten. Die „mit starkem Schritt einer neuen und besseren Welt entgegenschreiten. Heil denen, die den Weg unbeirrbaren Blickes gerade in unserer Zeit zu gehen vermögen".

EHRUNGEN

Margherita Perras, Koloratursopran an der Berliner Staatsoper, erhielt von König Georg II. von Griechenland das Goldene Kreuz des Georgsordens.

Das langjährige hochverdiente Mitglied des Badischen Staatstheaters Kammersänger Hans Buffard wurde zum Ehrenmitglied des Badischen Staatstheaters ernannt.

Die von der Stadt Halle im Vorjahre gestiftete Händelplakette wurde in diesem Jahre an Wilhelm Furtwängler, Chordirektor Bruno Kittel, Prof. Dr. Fritz Stein, N. G. Lampert-London und an die Händel- und Haydn-Society in Boston verliehen.

Der erste Bassist der Hamburger Staatsoper, Theo Hermann, wurde zum Kammersänger ernannt.

Der Spandauer Singvereinigung 1866, die unter Leitung von Lothar Band steht, wurde anläßlich ihres 70jährigen Bestehens in Anerkennung ihrer Verdienste um die Pflege des deutschen Liedes die Zelter-Plakette in Bronze verliehen.

Hans Pfitzner wurde von der Regia Academia di Santa Cecilia in Rom zum Ehrenmitglied ernannt.

PREISAUSSCHREIBEN U. A.

Im Rahmen der Wiener Festwochen findet vom 2. bis 13. Juni 1936 ein Internationaler Wettbewerb für Gesang und Klavier statt, der vor allem unbekannten Künstlern den Weg in die Öffentlichkeit ebnen soll. Der Jury gehören u. a. an: Prof. Dr. Kobald, Weingartner, Furtwängler und Bruno Walter. Dem Ehrenkomitee traten die Gesandten und Geschäftsträger von 27 Staaten bei. Die Beteiligung an diesem Wettbewerb steht Sängern und Sängerinnen zwischen dem 18. und 30. Lebensjahr und Pianisten und Pianistinnen zwischen dem 16. und 30. Lebensjahr offen.

Im Saarbrücker Stadttheater fand eine feierliche Kundgebung anläßlich der Verteilung des Westmarkpreises 1936 statt. Den Johann Stamitz-Preis in Höhe von 2000 RM. erhielt der Saarländer Fritz Neumeyer vor allem für seine Verdienste um die Wiederbelebung alter Musik.

In einer Reihe von Sonderkonzerten wird die Stadt Stuttgart in Bad Cannstatt deutsche Dirigenten und Komponisten in diesem Sommer vor die Öffentlichkeit stellen. Diese Konzerte finden von Mai bis September, jeweils am ersten und dritten Mittwoch eines Monats, statt. Das Kuramt Bad Cannstatt stellt den Dirigenten und Komponisten das Kurorchester (Landesorchester Gau Württemberg-Hohenzollern) in jeder notwendigen Besetzung zur Verfügung.

Für den Februar nächsten Jahres ist der dritte Internationale Chopin-Wettbewerb in Warschau ausgeschrieben worden. Die Anmeldungen dafür müssen bis zum Ende dieses Jahres erfolgt sein. In Frage kommen Klavierkünstler zwischen dem 16. und dem 28. Lebensjahr.

Der internationale Belaief-Preis (5000 Franken) für die Komposition eines Trios ist Alexander Gretschaninoff zuerkannt worden.

Am Sonntag den 27. September findet in Dresden das diesjährige Wettspiel um den Walter Bachmann-Preis statt, an dem Bewerber von nicht über 25 Jahren teilnehmen können. Endgültige Anmeldung muß bis 1. September erfolgen. Die Anmeldung hat schriftlich bei der Leitung der Orchesterschule der Sächsischen Staatskapelle, Dresden-Blasewitz, Hochuferstraße 9, unter Beifügung eines kurzgefaßten Lebenslaufes und des künstlerischen Werdegangs zu erfolgen. Die Reisekosten hat der Bewerber selbst zu tragen. Jeder Bewerber muß ein Werk nach eigener Wahl, Joh. Seb. Bachs „Wohltemperiertes Klavier I, Präludium und Fuge a-moll", W. A. Mozarts „Sonate D-dur" (KV. 579) und Robert Schumanns „Sonate g-moll" op. 22,

oder „Sinfonische Etüden" op. 13 spielen. Über die Leistungen entscheidet das Preisgericht, bestehend aus den Herren Prof. Walter Bachmann, GMD Prof. Karl Böhm und Operndirektor Hermann Kutzschbach. Als Preis sind RM. 500.— ausgesetzt, die entweder in ganzer Summe oder auch zu getrennten Teilen verteilt werden können.

VERLAGSNACHRICHTEN

Der deutsche Verlag in der NS-Kulturgemeinde brachte Herbert Brusts „Lied vom Memelland" in mehrfacher Besetzung, darunter auch für großes Orchester und für Militärorchester heraus. Das Lied wird künftig überall dort erklingen, wo man der Brüder an der Memel gedenkt.

Rechtzeitig zum Tag der Arbeit bringt der Verlag Hans Keßler-Trier eine neue „Hymne an die Arbeit" für Männer- und Frauenchor und Kinderstimmen mit Blechbläsern und Pauken von Armin Haag, heraus. Die Dichtung stammt von Diemer-Moering. Aufführungsdauer ist 7 Minuten.

Carl W. Buemming in Darmstadt zeigt soeben eine Neuausgabe Robert Borys von Alfred Cortots Bildwerk „La vie de Franz Liszt par l'image" an.

Der Verlag P. J. Tonger in Köln hat soeben Bruno Stürmers großes Requiem herausgebracht.

Das 3./4. Bändchen von Prof. Dr. Karl Hasses Schriften zur Neugestaltung unseres Musiklebens im neuen Deutschland: „Von deutscher Kirchenmusik", des Verfassers ureigenstes Gebiet, ist nunmehr soeben in der Reihe „Von deutscher Musik" des Verlages Gustav Bosse in Regensburg erschienen.

Dem heutigen Heft liegen eine Reihe Prospekte bei, die wir an dieser Stelle der besonderen Beachtung empfehlen. Die Stadtverwaltung der Stadt Bonn weist auf ihr „Beethovenfest", das in der Zeit vom 17. Mai bis 24. Mai in Bonn stattfindet, hin. Die Firma Maendler-Schramm in München kündigt ihr kleines „Cembalo" an, während die Firma C. L. Schultheiß-Stuttgart zur Subskription auf Otto Scherzers „Musikalische Werke" einlädt.

ZEITSCHRIFTEN-SCHAU

AUS TAGESZEITUNGEN:

Max Unger: „Beethovens Unterricht bei Josef Haydn". — Ein bisher unbekannter Briefwechsel mit Erzherzog Max Franz (Kölnische Zeitung, Köln 27. 2. 1936).

Heinrich Frenzel: „Der Deutsche Franz Liszt" (Hamburger Nachrichten, Hamburg 22. 2. 1936).

Oscar v. Pander: „War Goethe musikalisch?" (Münchener Neueste Nachrichten, München 4. 3. 1936).

Alfred Weidemann: „Mozarts Deutschtum" (Völkischer Beobachter, Berlin 27. 2. 1936).

Rolf Lauckner: „Unsere Forderungen an die Oper" (Frankfurter Volksblatt, Frankfurt a. M. 10. 2. 1936):

„Die Musik, die sich mit anderen Künsten paaren will, wird sich als ihre natürlichste Versinnlichung zunächst den Tanz wählen. Werden die Ausdrucksmöglichkeiten auch dieser Kunstverbindung zu eng, so entsteht auf dem Wege über die reichere Geste und das vervollständigte Bild die Oper, nicht als literarisches Problem, sondern als notwendige Ergänzung und Zusammenfassung. Dieses Schrittmaß gebietet dem Operndichter ein Minimum an Verwicklungen, ein Vermeiden jeder Realität des ihn umgebenden Alltags, aller Einzelheiten psychischer Kleinmalerei und eine große, an den Gestaltungsatem der Antike gemahnende Verdichtung des Menschen.

Um zu dieser Verdichtung zu kommen, müssen Symbolträger geschaffen werden. Geboten sind Menschen, deren Wesen in irgendein Bildgesicht typischer Art einzuspannen ist, große, von Linien und Farben mitgetragene Konflikte, möglichstes Vermeiden alles einzelnen, Abrücken von jedem Naturalismus, Verlegen der Handlung von den Worten weg, die sie nur begleiten, aber niemals schaffen dürfen, in die Vorgänge selbst! Diese Entwicklung würde den Gegensatz zum Wortdrama noch einmal hervorheben: die Menschengestaltung im Wortdrama setzt das Einzelwesen voraus mit allen Abweichungen und Unterscheidungen vom Allgemeinen. Und erst im Verlaufe des Dramas wächst dieser ewig Einzelne und Anormale

ins Typische und allgemein Menschliche. Die Operndichtung braucht dagegen eine breitere Basis, den Typus, die Norm, in der das Schicksal von allem Anfang ruht wie die Plastik im Stein. Und ihre Aufgabe ist nun das Ausmeißeln dieser Typen zu Sonderwesen, die am Schlusse des Werkes erst ihre Einzelheit, ihr Profil gewonnen haben, mit dem sie dann eingehen in die Reihe der großen Kunstgestalten."

Prof. Dr. W. Heinitz: „Musik und Moral" (Deutsche La Plata-Zeitung, Buenos Aires 26. 1. 1936).

Dr. Hans Költzsch: „Musikschaffen, Musikverstehen aus Rasse, Landschaft, Deutschtum..." („Nationalzeitung Essen", 1. 1. 36).

Hans Georg Schmidt: „Hans Pfitzner, ein deutscher Musiker" („Bergisch-Märkische Zeitung Elberfeld", 19. 2. 36).

AUS ZEITSCHRIFTEN:

„Völkische Musikerziehung" — Monatszeitschrift für das gesamte deutsche Musikerziehungswesen, 3. Heft, März 1936: Schaffende deutsche Musiker der Gegenwart: Armin Knab - Eugen Bieder; „Vom einfachen Liedsatz" von Armin Knab; „Musik und Heimat" von Wilhelm Tolle; „Hören und Denken" von Kurt Schubert; „Vom Innenleben der Volksliedmelodie" von Wilhelm Naumann.

Das einstimmige Lied ist der stärkste Ausdruck einer Gemeinschaft. Dies gilt vor allem von den Liedern der Bewegung, wie sie heute in reicher Fülle von den marschierenden Jungen und Jüngsten geschaffen werden. Das einstimmige, von allen mitzusingende Lied steht daher auch mit Recht am Schlusse der kunstvoll durchgeführten Kantate unserer Zeit, wie Spittas „Deutsches Bekenntnis", „Erntekantate" erweisen. Die gegebene Begleitung eines einstimmigen Gesangs dieser Art ist ein mehrstimmiger Instrumentalsatz für Streicher oder Bläser mit Vor- und Nachspiel. Hier kann schon mit einfachsten Mitteln das Rechte getroffen werden. Ein festgefügter Akkordsatz kann hier durchaus am Platze sein, polyphone Stimmführung würde nur abschwächend wirken, wie überhaupt dem Orchestersatz der akzentuierte Vortrag, der gleichzeitige rhythmisch-akkordliche Einsatz aller Instrumente durchaus gemäß ist. Die Instrumente können sich also sehr wohl zu Akkorden zusammenballen und besonders bei marschartigen Sätzen auch den gleichen Ton öfter wiederholen, als es im Vokalstil zulässig wäre. Ich weise zur Erläuterung des Gesagten etwa hin auf „Arbeitslied" von Tucher, „Fahnenlied" von Hermann Simon, „Es dröhnet der Marsch der Kolonne" von Napiersky und auf alle Sätze von Spitta. Hier wird überall ein neuer Stil harter Diatonik spürbar, der als echter Ausdruck der Zeit zu werten ist, ebenso wie die Weisen selbst, in denen wir das Entstehen eines neuen Volkslieds auf Grund der neuen Volkwerdung freudig begrüßen.

„Deutsch-belgische Rundschau, Brüssel, 22. 2. 1936: „Repräsentanten der zeitgenössischen deutschen Musik" von Johannes Jacobi:

„In einer für das deutsche Geistesleben der Gegenwart und besonders für die Entwicklung der Musik sehr bedeutsamen Art verändert sich das Wertverhältnis Pfitzner-Strauß und die seltsame Beschränkung des Pfitznerschen Lebenswerks auf sein Mutterland, wenn die künstlerische Herkunft und die innere Haltung der beiden größten Repräsentanten zeitgenössischer deutscher Musik in den Kreis der Betrachtung gezogen werden. Dann

erweisen sich Strauß und Pfitzner als Gegenpole, ihr Abstand als das latente Spannungsverhältnis der deutschen Musik seit einem knappen Jahrhundert, ihr im Erfolg unterschiedliches Ringen um Anerkennung als Bewährungsprobe des deutschen Volkes in einer seit Generationen anhaltenden Krise des deutschen Geistes auf musikalischem Gebiet. Der rechtmäßige Erbe und Vollstrecker des musikgeschichtlichen Vermächtnisses — das ist Hans Pfitzner! Er ist „heute der hervorragendste Vertreter des nach innen gewandten, oft grüblerisch-verschlossenen, aber doch auch gelegentlich mit jenseitssüchtiger Ekstase aufbrechenden Deutschtums in der Musik". An den Klangpolstern des Straußschen Orchesters gemessen, ist seine Harmonik fast unsinnlich; mit der geistreichen Artistik programmusikalischer Konterfeis verglichen, ist Pfitzners Kunst schlicht, abseitig, herb, beinahe asketisch. Und doch pulst verhaltene Leidenschaft durch seine Musik, blüht auf zu einer zarten Buntheit von eigenstem Gepräge und lebt aus der gesammelten Kraft eines reichen, weitgespannten Gemüts. Die Fülle Pfitznerscher Musik drängt sich dem flüchtigen Hörer nicht auf; wer sich aber darum bemüht, dem eröffnet sich ein wahrer Jungbronnen genialer Erfindung und meisterhafter Durchführung. Es gehört zu den schönsten Erlebnissen des Musikfreundes, wenn er, von Wagner kommend, das Trümmerfeld des Epigonentums durchstreift und dann auf einmal bei Pfitzner aus Wagnerschem Boden eine durchaus eigene, neuartige Landschaft aufblühen sieht. Bezeichnend für Pfitzners Selbständigkeit auch gegenüber Wagner ist neben der Ursprünglichkeit seiner Erfindungsgabe die Umschmelzung des Wagnerschen Eros in eine gotisch anmutende Übersinnlichkeit."

„Mitteilungsblatt der Bukarester deutschen Liedertafel" Nr. 3 vom 20. 1. 36. Die kleinen Hefte geben jeweils einen wertvollen Einblick in das Schaffen unserer fernen deutschen Sangesbrüder.

„Deutsche Musikzeitung" Nr. 3 vom 20. März 1936: Hans Joachim Moser: „Infantile oder jugendkräftige Musik".



Aufnahme Ziflig, München

Karl Höller

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK
Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik
Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"
HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

103. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / APRIL 1936 HEFT 4

Karl Höller.

Von Wilhelm Matthes, Berlin.

Ein Musiker von Geblüt und Intelligenz, voll gesunder sinnlicher Erregbarkeit für das primär Melodische und das Farbige von Akkordik und Instrumentalklang, aber auch ein ausgesprochener Energiemensch im Bau geschlossener polyphoner Formen, in der Entwicklung eines robusten Rhythmus, das sind die entscheidenden Eindrücke, die man bei fast jedem Werke von Karl Höllers jungem Schaffen gewinnt. Diese ganz seltene Vielseitigkeit der Begabung ist vielleicht die größte Verheißung dessen, was wir von ihm erwarten.

Nur wenige seiner Generation sind so, wie er, mit allem „fertig" geworden, was an Stileigentümlichkeiten episodenhaft die letzten Jahrzehnte von Debussy bis Hindemith beherrschte. Mit diesem Fertigwerden ist nicht ein Überwinden, sondern ein Verarbeiten gemeint: Die Verpflanzung alles wirklich Keimkräftigen auf den eigenen, gut beackerten Boden einer großen Vererbung.

Zwei Großväter sind an dieser Vererbung „beteiligt": Der Domorganist und Hofchordirektor Georg Höller aus Würzburg und Michael Drausnick, Pfarrchordirektor des Bamberger Doms. An Karl Höllers Entwicklung zeigt sich von neuem, daß jede schöpferische Begabung ihre zuverlässigste Grundlage von den ersten, entscheidenden Eindrücken im Elternhause empfängt. Die Mutter, Anna Höller war eine sehr musikalische und stimmlich begabte Altistin. Wenn wir aber diese Atmosphäre des häuslichen Musizierens biographisch werten wollen, so gibt die Persönlichkeit des Vaters für Karl Höllers Ausbildung den Ausschlag. Den Franken um Bamberg ist dieser Vater Valentin Höller, ein kleiner ungemein energischer und geradezu musikbesessener Mann, als Domorganist und temperamentvoller Führer eines hervorragend disziplinierten Gesangvereins gut in Erinnerung. Mit dem Vater am Klavier lernte Karl Höller schon als Kind die Brucknerschen Sinfonien kennen. Im Domchor sang der Knabe a-cappella Musik von Bach und auch viel Kirchenmusik der spätgotischen Zeit und der Renaissance. Hier wurden vor allem die Klangverbindungen der Kirchentonarten und die Kraft des gregorianischen Chorales Erlebnisse, die für das spätere Schaffen von grundlegender Bedeutung geworden sind.

Der Vater griff mitunter zu radikalen Erziehungsmitteln. Er kommandierte eines Tages den Sohn zum Orgeldienst in die Dommesse mit dem üblichen Appell an Mut und Standhaftigkeit. Karl Höller hätte in einer solchen Lage nur ein Gefahrenmoment gekannt: das Urteil des Vaters. Da dieser aber der Messe wegen plötzlicher Reiseverpflichtungen fernbleiben mußte, entwickelte der achtjährige Junge auf den Manualen der Bamberger Domorgel eine Geistesgegenwart und Spielfertigkeit, daß jeder im Kirchenschiff den Vater Valentin hinter diesen leidenschaftlichen Improvisationen vermutete. Als der Knabe nach beendetem Gottesdienst nicht ohne Gewissensbisse den Dom verlassen wollte, trat zum völligen Ent-

ſetzen des jungen Anonymus, der Vater hinter einer Säule hervor und erklärte ſachlich: „Von heute ab darfſt du Muſiker werden."

Der Schulweg führt zunächſt vom Elternhaus nach Würzburg. Dort vollzieht ſich nach den Bamberger Jahren die erſte Hinwendung vom Polyphonen zum Harmoniſchen, die von den klanggeſättigten, ſtark ſubjektiv geſchauten Vorbildern Hermann Zilchers beeinflußt wird. Die unverbildete Aufnahmefähigkeit des jungen Muſikſtudenten erhält bald von außen her ihre vielfachen und tiefgehenden Anregungen. Mit der Polyphonie der alten Meiſter hatte ſich ſchon auf dem Gymnaſium das Erlebnis Max Reger verbunden. Der Sinn für harmoniſche Farben und Akkordmiſchungen wird nach Zilcher durch die Bekanntſchaft mit Debuſſy und Ravel noch beträchtlich geſteigert. Selbſt ein Beſuch der Pucciniſchen Butterfly im kleinen Bamberger Stadttheater zeigt auf dem Notenpapier ſeine ganz perſönlich gebildeten Reflexe. Dann kommt der rhythmiſche Aufruhr durch Strawinſkij und Hindemith, die Loslöſung von Kadenz und Tonart, die mit der Würzburger Schule mehr und mehr entfremdet.

Als Joſef Haas in München „Gewalt" über Höllers Schaffen gewinnt, findet er nichts an Verwirrung, nichts an epigonenhafter Befangenheit oder ſtiliſtiſcher Verkrampfung bei dieſer ungemein vielſeitigen Begabung vor. Haas als Lehrer hat den ſeltenen Inſtinkt und die ebenſo ſeltene Objektivität, bei aller Strenge und Konſequenz das Spezifiſche an Höllers Handſchrift zu erkennen und zu freieſter Entfaltung kommen zu laſſen.

Nicht weniger als 25 Werke ſind in den Jahren 1923 bis 1927 entſtanden, die vor dem harten Urteil ihres damals erſt zwanzigjährigen Schöpfers keine Gnade mehr finden, bis endlich nach all dieſen Liquidationen 1928 die Orgelpartita in d-moll den langerwogenen Titel opus 1 erhält. Schon dieſe Arbeit iſt kennzeichnend für die Totalität der Begabung. Die einleitende Dreiſtimmigkeit, die in klaren Linien dem Diatoniſchen streckenweiſe noch ſtark verhaftet bleibt, wird ſchon am Schluß der zweiten Variation zu einer chromatiſch reich durchwirkten Struktur von Akkorden verdichtet



mit der ſich Höller im weiteren Verlauf ganz dem Klanglichen hingibt. In der 5. Variation entſteht dagegen eine faſt homophone Liedform, die das Schönheitsideal einer ſchlicht geformten Geſangslinie problemlos hervorkehrt.



Das Motto „Los von Reger“ kommt bei dieſer Partita eindeutig zum Ausdruck. Auch die kleine Suite und Serenade opus 2a und b haben dieſe Kennzeichen einer ſelbſtändigen Linearität und einer vorübergehenden Auflöſung in rein klangliche Bildungen (Pedaleffekte). Wir erkennen hier bereits zwei Bewegungstypen,



denen wir bei Höller immer wieder, bis zu den Orcheſterhymnen opus 18 begegnen.



Die Missa brevis opus 3 verdankt ihre Entſtehung nach Höllers eigenem Bekenntnis den durch die Thomas'ſche a-moll Meſſe empfangenen Anregungen. Sie weicht aber trotz Anwendung einer ſehr ähnlichen Satztechnik in ihrer melodiſchen Haltung und im Querſchnitt ihrer polyphonen Durchführungen von dieſem Vorwurf beträchtlich ab. Schon das Jahr 1928 bringt nach dieſem vielverſprechenden Anfang den erſten Vorſtoß auf die Form der Sonate. In dieſem Werk 4 (für Violine und Klavier) vollzieht ſich bereits eine Stilwandlung. In den ſtark figurierten Ablauf kommt eine motoriſche Bewegung und eine größere rhythmiſche Energie.



Die Bekanntſchaft mit Strawinſkij und Hindemith hat hierbei ihren urſächlichen Zuſammenhang. Nur der langſame, melodiſch weitausatmende Mittelſatz macht ſich mit ſeinen harmoniſchen Lockerungen des Klavierparts von dieſen Einflüſſen frei. In drei altdeutſchen Minneliedern für Singſtimmen und Klavier (opus 5, Uraufführung Tonkünſtlerfeſt München 1929) ließ ſich Höller durch den textlichen Vorwurf zu archaiſierenden Wendungen umſtimmen. Die Hinneigung zum Klang wird wieder im Kammertrio für 2 Violinen und Klavier opus 6 (1929) durch eine noch differenziertere Satztechnik ſichtbar. Der Querſchnitt dieſes Klanges wird nicht mehr aus dem Harmoniſchen gewonnen, ſondern aus der Überſchichtung reich alterierter Stimmführungen.



Sehr kennzeichnend für Höllers ſinnliche Erregbarkeit, von der anfangs die Rede war, iſt die Anlage des großen Klavierquartettes opus 7 (1929). Das Flächige, Gradlinige, gleichmäßig Bewegte, die faſt melancholiſche Grundſtimmung der breiten melodiſchen Phraſen und weit auseinandergezogenen Akkorde beſtimmen den Charakter der langſamen Sätze. Dieſe Muſik iſt ſtark beeinflußt von den klimatiſchen Eindrücken eines Aufenthaltes auf der Inſel Borkum.

In ſehr lebendigen Gegenſatz werden hierzu die geiſtvollen Profilierungen des erſten Intermezzo und des Finale gebracht. Intereſſante Aufſchlüſſe über die Vielſeitigkeit des muſikaliſchen Ausdrucks bietet die Motette für Männerchor opus 8 „Media vita" (Uraufführung Nürnberger Sängerwoche 1930). Hier ſtehen neben (geſummten) Akkordmiſchungen (Debuſſy), über die ſich eine Litanei der Soloſtimme verbreitet, die gradlinigen choriſchen Bewegungsformen alter katholiſcher Kirchenmuſik

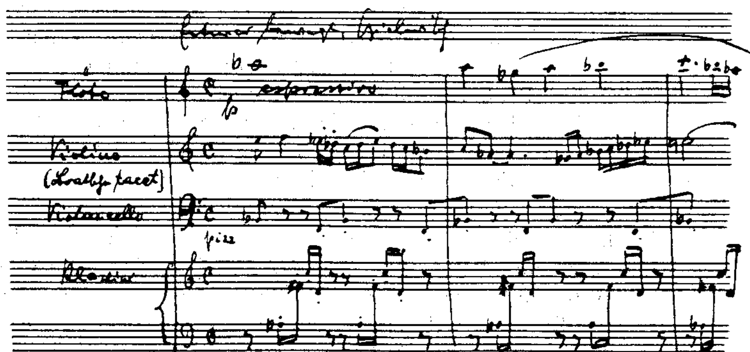
die auch für die Struktur der ſpäteren Werke bedeutſam werden.

Das ſichere organiſche Wachstum von Werk zu Werk geſtattete in opus 9, ein C o n c e r t i n o für Violine, Bratſche, Klavier und Kammerorcheſter, die Anwendung umfangreicherer Apparaturen. In dieſem klotzigen Werke zeigt ſich mehr noch als im Klavierquartett, daß Höllers Muſikantentum und Intelligenz ſich alle Ausdrucksmittel zu eigen gemacht haben, um zu einem ganz perſönlichen Stil zu gelangen. Dieſe Kraft zur Syntheſe bringt hier das alte Tripelkonzert zu neuer Entwicklung. Der Sinn für weite melodiſche Bogenſpannungen iſt ebenſo ſtark wie die zähe Energie einer in den Bäſſen maſſig geführten Kontrapunktik (Toccata und Chaconne) oder wie das Klangempfinden für rein impreſſioniſtiſche Akkordmiſchungen. Das alles wird mit einer geiſtigen und techniſchen Überlegenheit ſo ſicher in Form gebracht, daß vor der Reife und dem Können dieſes 24jährigen Bambergers auf dem Tonkünſtlerfeſt 1931 in Bremen nichts anderes Beſtand hatte.

Die Erfahrungen, die Höller mit ſeiner Violinſonate gemacht hatte, werden nun auch auf die vergrößerte Form des Konzertes übertragen. So entſteht 1930 das K a m m e r k o n z e r t in D für Violine und Orcheſter opus 10, in dem eine ungewöhnlich fein ziſelierte Kontrapunktik den großangelegten, von allem virtuoſen Putz befreiten Solopart umſpielt. Sehr reizvolle Farbtöne miſcht in dieſes durchſichtige Gewebe das Klavier mit ſeinen bunten Akkordtupfern und gleißenden Arabesken. Hervorſtechend iſt hier die architektoniſche Weite des Satzbaues, das zielſichere ſinfoniſche Durchhalten, das in kräftigem rhythmiſchen Unterbau immer wieder auf das Fundament des concerto grosso zurückkommt. Für Höllers große ſinfoniſche Begabung, die ſchon im Kammertrio zutage tritt und von der hier ſpäter noch zu ſprechen ſein wird, bietet der langſame Satz dieſes Violinkonzertes bereits einen ſehr realen Begriff. Dieſer organiſche Aufbau alles Melodiſchen hat etwas von der tektoniſchen Klarheit und Logik Bachſcher Motiventwicklungen und von der großen dynamiſchen Kurvenbildung Anton Bruckners, für die auch der plötzliche Einſatz des uniſono bezeichnend iſt.



Wieder ſtark in die Abhängigkeit von klimatiſchen Einflüſſen gerät Höller durch einen Aufenthalt auf Sizilien, bei dem das D i v e r t i m e n t o für Flöte, Violine, Bratſche und Klavier entſteht (opus 11). Die Folkloriſtik des Südens iſt unverkennbar. Eine ſprühende Chromatik und eine gelöſte Heiterkeit der rhythmiſchen Grazie



geben den Eckſätzen einen erregten Auftrieb, der im Scherzo noch ſeine Steigerung bis zur Groteske erhält. Eine kantabile Linienführung in allen Stimmen von ſtärkſter Eindringlichkeit zeigt den Melodiker Karl Höller mit ſeiner geſunden Sinnlichkeit und unbegrenzten

Klangfantaſie von ſeiner beſten Seite, die fraglos in der Bejahung eines romantiſchen Empfindens liegt.

Die nächſte Gruppe von Werken wendet ſich vorwiegend kirchenmuſikaliſchen Formen zu. Es entſteht im Jahre 1931 die Weihnachts- und Paſſionsmuſik für Kinderchor, Solovioline und Orgel (opus 12a und b). Dieſe Werke können mit ihrem ausgeprägt myſtiſchen Charakter ebenſo wie das 1932 entſtandene Requiem für eine Ober- und Unterſtimme mit Orgel (opus 14) als gute kirchliche Gebrauchsmuſik bezeichnet werden. Das dazwiſchen liegende opus 13, eine Hymne für Männerſtimmen, 3 Trompeten und Orgel, verdankt ſeine eigenartige Beſetzung einem Auftrag. Das Problem „Männerchor" wurde damit von einer neuen intereſſanten Seite angepackt. Die harten Umriſſe des vorwiegend einſtimmigen Chorſatzes und der volle, klangkräftige Einſatz des Bleches, von Hindemithſchen Vorbildern übernommen, erhalten durch die Orgel ihre glücklichſte Legierung. Die Monumentalität dieſes wahrhaft hymniſchen Aufſchwunges, der wohltuend von jedem „Bruſtton der Überzeugung" befreit iſt, wird hier nicht durch den Aufwand, ſondern durch die Sparſamkeit der Mittel erreicht. Nur auf den ekſtatiſchen Höhepunkten geht Höller zur choriſchen Dreiſtimmigkeit über. Den ehrlichen Beſtrebungen nach „Bereinigung" des Männerchorſatzes war mit dieſer gut inſpirierten Gelegenheitsarbeit auf der Nürnberger Sängerwoche 1934 ein neuer, gangbarer Weg gewieſen.

Auch im Konzert für Orgel opus 15 (1932) wird ein ähnliches Problem aufgegriffen. Die Orgel wird wieder dem Konzertſaal zugeführt. Blechbläſer und tiefe Streicher eines Kammerorcheſters bilden den ſtark herausgearbeiteten Gegenſatz zu den flötenden und ſtreichenden Regiſtern des Soloinſtrumentes. Ein derb angeſchlagener Tanzrhythmus zwingt dieſes gewaltige Blaswerk zum Schluſſe in bizarre Konturen,



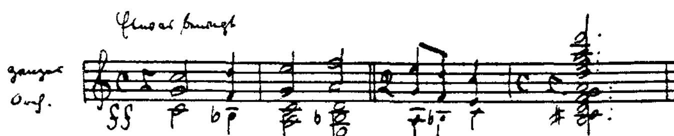
während im Hauptſatz die figurale Satztechnik der klaſſiſchen Literatur in neuem, chromatiſchen Ornament virtuos zur Entfaltung gelangt. In dieſer Richtung bewegt ſich Höller, wieder von rhythmiſchen und harmoniſchen Wendungen Strawinſkijs im guten Sinne beeinflußt, weiter beim Entwurf ſeines opus 16 (Toccata, Improviſation und Fuge für 2 Klaviere 1932). Formal ſteht freilich Regers Klaviermuſik Modell bei dieſer Arbeit. Das Thema (mit ruſſiſchem Einſchlag) wird aus der bewegten Toccata in der Improviſation zu 4 Variationen entwickelt und bietet im abſchließenden, groß ausgebauten Finale Gelegenheit zu Kombinationen mit dem Fugenthema, bei denen neue, ſehr reizvolle klangliche Probleme aus dem kontrapunktiſchen Zuſammenhang geſtellt werden.

Noch zwei andere Werke entſtehen in dieſem für Höllers Produktivität ſehr kennzeichnendem Jahre 1932: opus 17a, eine Fantaſie für Orgel, und opus 17b drei geiſtliche Geſänge für Sopran und Orgel, die als Atempauſe betrachtet werden können, bevor im Jahre 1933 der erſte entſcheidende Schritt zur ſinfoniſchen Form unternommen wurde. Gemeint iſt damit Höllers opus 18, Hymnen für Orcheſter über gregorianiſche Choralmelodien (Uraufführung Tonkünſtlerfeſt Wiesbaden 1934). Es iſt das erſte Or-

Die Notenbeiſpiele 1, 2, 4, 8, 9, 11, 15 und 18 beziehen ſich auf Werke, die im Verlag F. E. C. Leuckart, Leipzig, erſchienen ſind.

chesterwerk Karl Höllers, und wir haben ein Recht, diesem Bau gegenüber von einer sinfonischen Form zu sprechen. Ja mehr noch! Man kann objektiv sagen, daß hier, wie bei Hindemiths „Mathis der Maler", der erste Ansatz zur Neubildung einer Sinfonie gelang, auf den schon die vorhergehende Generation bei Reger, Strauß und Pfitzner vergeblich wartete.

Das Bamberger Erbe, die Liebe zur gregorianischen Melodie, die Freude an ihrer lapidaren Ausdruckskraft und ihren leuchtenden Farben, das ist die große künstlerische Eingebung, die Karl Höller zur leidenschaftlichen Auseinandersetzung mit jenen alten Choralmotiven bestimmt. Toccata, Ricercar, Adoration und Fantasie sind die Satzbezeichnungen dieses viergliedrigen Werkes. Der Toccata wird als wuchtiges Motiv die Pfingstsequenz „veni sanctus spiritus" vorangestellt,



das zwischen lebhaften Figurationen seine dreimalige Wiederholung im Blech erfährt. Diesem gestrafften Viervierteltakt folgt eine langsamere Dreiviertelbewegung mit dem Thema „consulator optime, dulcis hospes animae . . .", in dessen figuriertem Ablauf



drei Holzbläser die Choralmelodie zur Entwicklung bringen.



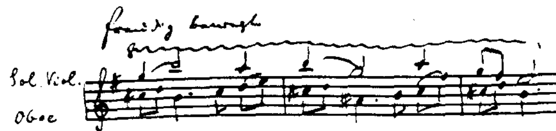
Die Wiederaufnahme des Viervierteltaktes zeigt sinfonische Veränderungen des Hauptmotives im Blech, nach deren kunstvoller Durchführung Trompeten und Posaunen die chorale Stimmführung „O lux beatissima . . ." zufällt. Eine neue, dreivierteltaktige Episode bringt in zarten chromatischen Umspielungen der hohen Holzbläser die Melodie „Lava quod est sordium . . .", bei der Oboe, Horn und Cello die Führung übernehmen.



Der reine Holzbläsersatz, von leichten Capricen der Streicher begleitet, ergibt den verklärten Ausklang, nach dem, gewissermaßen als Reprise, wieder kraftvoll das Hauptthema in seine Rechte tritt. Der zweite Satz beginnt mit der Ostersequenz „Victimae paschali . . ." Das Solo wird zunächst abwechselnd auf Holzbläser und Horn verteilt.



Das Zurückgreifen auf die alte Form des Ricercar und der Motette zeigt eine sinfonische Abwandlung der verschiedenen Melodien und gelangt nach der mystischen Ausdeutung des „Dic nobis, Maria . . ." und der „freudig bewegten" Antwort



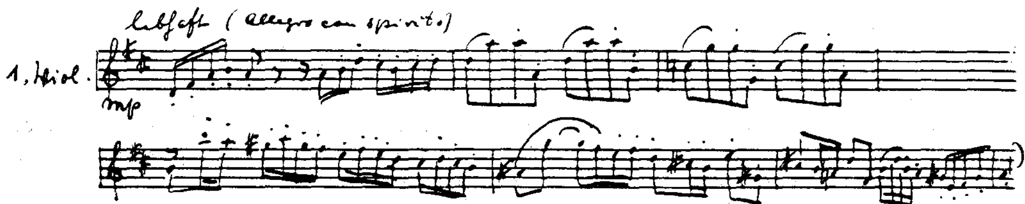
(Solovioline mit piccicierten Streichern) zu dem gloriosen Auferstehungshymnus „Scimus Christum surrexisse . . .", an dessen rhythmischer Erregtheit und figuraler Bewegtheit das ganze Orchester teilnimmt. Auch hier führt eine kurze Reprise zu den zartretuschierten Solostellen des Anfangs zurück. Von höchstem Reiz ist die Klangverbindung des dritten Satzes, Adoration: „Ave maris stella". Vier Hörner und ein zweifacher Chor von Streichern entwickeln diese kurze Impression, in deren weiche melodische Bewegung beim „dei mater alma" auch herbe akkordische Akzente mit einem fast italienischen „appassionato" gestellt werden. Eine Fantasie über die Antiphon „salve regina" weitet sich zum Finale. Es stellt in starken formalen Gegensätzen mit feiner kontrapunktischen Grazie und rhythmischen Leichtigkeit in flimmernden Farben das fast Südländische, das bei Karl Höller latent ist, in den Vordergrund.



Dazwischen donnert der rhythmische Gleichschritt punktierter Achtel, aus dem, vom unisono Brucknerscher Triolen umzuckt,



die Choralmelodie in massiger Plastik hervortritt. Über zwei weitere, sehr unterschiedliche Satzteile gelangt Höller, auf dem Höhepunkt dieses stolzen sinfonischen Baus, zu einer prächtigen Fugierung des Themas,



deren Ausklang vor der hinreißenden Choraljubilation des Schlusses noch einmal einen Umschwung zur Idylle bringt: das pastellweiche Madonnenklangbild „O clemens, o pia, o dulcis Virgo Maria".

An der klaren Scheidung, die die in Klanggruppen aufgeteilte Instrumentation zeigt, ist leicht erkennbar, daß Höller diesem Vorwurf fast registrierend von der ursprünglichen Orgelform her beizukommen suchte. Gerade die Kunst seiner Mixturen bestimmt die außerordentliche Farbigkeit und Klanglichkeit dieser Partitur, bei der wir übrigens nicht vergessen wollen,

daß die erstaunliche Frühreife der handwerklichen Technik in der Schule Siegmund v. Hauseggers erworben wurde.

Eine eingehendere Auseinandersetzung mit diesem opus 18 war notwendig, um wenigstens in den greifbarsten Umrissen den Ansatz zu jener ganz neuen sinfonischen Form nachzuweisen, von dem hier einleitend gesprochen wurde. Diese Hymnen beanspruchen aber noch aus einem anderen Grunde besonderes Interesse. In ihnen vereinen sich alle stilistischen Züge, die zuvor in den verschiedenen Gattungen der Höllerschen Kammer- und Vokalmusik erkennbar wurden. Damit vollzieht sich ohne Abbiegen vom tenor der eigenen Begabung, ohne Zugeständnisse an das, was all die Jahre hindurch „die Mode streng getrennt“, eine Gesetzmäßigkeit, die nur im Schaffen überragender Begabungen mit solcher Logik zutage tritt.

Das folgende Konzert für Cembalo und kleines Orchester (opus 19) hat gemäß dem Charakter des Soloinstruments in seinem munteren kontrapunktischen Ablauf etwas Statisches. Ihm entspricht auch die strenge, konsequente Durchführung der motivischen und rhythmischen Einzelheiten in den Ecksätzen. Auffallend ist hier der Wechsel zwischen einer reich alterierten Figuration und den kurzen Streckenläufen in rein diatonischen Bahnen. Sehr eigenartige Wirkungen ergeben die gehäuften Sekundreibungen und gekräuselten Stimmführungen des geistvoll skizzierten Larghetto cantabile.

Das Jahr 1935 war fast ganz mit Höllers letzter Arbeit, der sinfonischen Phantasie über ein Thema von Frescobaldi (opus 20) ausgefüllt. Mit ihr ist eine weitere Etappe zur Form der Sinfonie erreicht. Ein Blick in die Partitur zeigt, daß sich vieles an Höllers Schreibweise noch vereinfacht hat. Wir treffen in allen vier Sätzen sehr typische Wendungen. Und doch ist die ungeheure Konzentration im Formalen an diesem Werke neu. Durch äußerste Klarheit und Sparsamkeit der Stimmführung wird hier noch eine Steigerung der thematischen Plastik, der rhythmischen Lebendigkeit, des farbensinnlichen Ausdrucks und nicht zuletzt auch des unverhohlenen „Schönklangs“ erlangt. Das Streben nach einer Synthese von Polyphonie und gefühlsstarker, spannungsreicher Harmonik scheint die romantische Sehnsucht gewesen zu sein, die sich hier zuweilen auch in einer dramatischen Geste entlädt. Mit der Sicherheit der thematischen Gestaltung und sinfonischen Durchführung springt beim Lesen dieser Musik auch die Stärke der instrumentalen Einfälle ins Auge, die offensichtlich wieder von der Orgel her erlebt wurden.

Es könnte mit dieser Besprechung der Eindruck erweckt werden, daß das Thema Karl Höller einseitig und kritiklos mit zuviel Optimismus bedacht wurde. Ein solcher biographischer Versuch soll jedoch keinesfalls ein „abschließendes Urteil“ darstellen. Es wäre vermessen, einem so jungen Komponisten gegenüber aus dem relativ kleinen Abriß von 20 Werken „endgültige Schlüsse“ ziehen zu wollen. Die Auseinandersetzung mit einem Komponisten, dessen Vielseitigkeit der Begabung noch manche Wandlungen und Überraschungen erwarten läßt, kann daher nur den einen Sinn haben, zunächst das wirklich Positive einer solchen Erscheinung aufzugreifen. Daß diese Arbeitsmethode sich auch auf Objektivität berufen kann, beweisen allein die zahlreichen Uraufführungen Höllerscher Werke auf den maßgebenden Festen des deutschen Musiklebens. Der oft erhobene Einwand, Höller habe von zu vielen Stilrichtungen Anregungen übernommen und sei noch nicht zu einer wirklich eigenen Note gelangt, kann lediglich von denen gemacht werden, die sich nur oberflächlich mit seiner Arbeit befaßt haben, oder die, doktrinär auf eine Richtung festgelegt, nicht mehr das Blickvermögen für die ganz seltene Totalität einer solchen Begabung besitzen. Es sei hierzu schließlich noch bemerkt, daß sich die maßgebende deutsche Musikkritik nur in sehr wenigen Fällen so einmütig und rückhaltlos zu einem jungen Komponisten bekannt hat, wie zu diesem geistigen „Universalerben“ eines alteingesessenen fränkischen Musikantengeschlechtes.

Karl Höllers Schaffen ist die Bejahung alles irgendwie Musikalischen, das er als Kontrapunktiker ebenso stark und echt erlebt, wie als Rhythmiker, als Melodiker und Klangkolorist. Er hat soviel Eigenart, daß er eine „Richtung“ nicht braucht. Er ist einer der rassigsten Vertreter unserer jungen Generation, aber er schreibt keine „Jugendmusik“. Er kennt keine Bindungen, an cadenziale Begriffe und Tonarten, aber er hat sich nie der Zwölftonreihe eingegliedert. Er ist Süddeutscher, aber er schreibt keine „Bauernmusik“. Er

kommt von der Bamberger Domorgel und vom gregorianischen Choral, aber er musiziert nicht katholisch. Er ist Romantiker, aber er hat noch keinen Verleger und Intendanten mit einer Oper ins Unglück gestürzt. Er hat viel ehrliche Begeisterung um sich, aber keine Clique. Das alles macht diese Erscheinung in der jüngsten Musikgeschichte fast einmalig und begründet unsere weiteren, hochgespannten Erwartungen.

Carl Maria von Weber, ein Kämpfer für deutsche Kunst und deutschen Geist.

Aus der Festrede zur Reichsgründungsfeier der Hochschule für Musik zu Berlin am 30. Januar 1936.

Von Franz Rühlmann, Berlin.

Es dürfte kaum eine Vergewaltigung der geschichtlichen Tatsachen sein, wenn man den 18. Januar 1871 mehr als den Abschluß einer deutschen Geschichtsepoche ansieht und nicht so sehr als einen Anfang; denn was an diesem denkwürdigen Tage im Spiegelsaal zu Versailles sich begab, war nichts anderes als die Erfüllung einer Forderung, die von der deutschen Seele seit Jahrzehnten mit immer wachsender Leidenschaft erhoben worden war. 65 Jahre liegen zwischen dem unrühmlichen Ende des ersten Kaiserreichs der Deutschen und dem ruhmreichen Beginn des zweiten. Im Jahre 1806 beginnt der Weg dieser $6^1/_2$ Jahrzehnte, auf dem Schlachtfeld von Jena und Auerstedt, wo mit dem Ruhm der friederizianischen Armee für die Deutschen eine Welt zusammenbrach; er endet in Versailles, wo das Heer der deutschen Stämme, wo ein endlich geeintes Volk siegreich sich sein Reich neu errichtete. An diesem Wege aber liegt nicht nur die Erhebung der deutschen Waffen in den Jahren von 1806—1813, sondern in den folgenden Jahrzehnten auch das Erwachen der deutschen Seele zu nationaler Bewußtheit, durch die erst der Grund geschaffen wurde für die Errichtung des zweiten deutschen Kaiserreichs. Zu diesem Erwachen hat nichts in deutschen Landen so stark beigetragen wie die deutsche Kunst, die in jenen Jahrzehnten unter dem leuchtenden Banner der Romantik die deutsche Seele unwiderstehlich in ihren Bann zog und die Herrschaft des deutschen Geistes endlich auch dort aufrichtete, wo in letzten Hochburgen fremder Geist deutsches Land besetzt hielt.

Aus der Epoche der Klassik, die dem deutschen Geist seine hohe Krönung im Zeichen der Humanität und der Universalität des Denkens und Fühlens brachte, erblühte die Epoche der Romantik, die so eigentümlich deutsche Züge trägt, daß man sich versucht fühlt zu sagen: hier erst, mit dem Aufbruch der Romantik, trat der deutsche Geist in seine Ära ein, mit dem deutlichen Anspruch arteigener Willensbildung und mit dem Anlauf zu einer Stilbildung, die bis auf die seelischen und rassischen Urquellen des Deutschtums zurückgriff und deshalb im tiefsten Sinne „national" heißen darf. In dieser Epoche der Romantik hat sich demgemäß auch die politische Volkwerdung der Deutschen und ihr Erwachen zur Nation begeben, nicht zufällig, sondern letztlich eben ermöglicht durch die Entfaltung und Ausprägung des deutschen Geistes in der Romantik und insbesondere in der romantischen Kunst. Romantisch gleich deutsch. Es ist kein Zufall, daß in der verflossenen Zeit zwischen 1918 und 1933 von volksfremden Wortführern ein wütender Kampf gegen die Romantik geführt wurde; es war der Kampf gegen die gleichen Urkräfte der deutschen Seele, die auch damals im 19. Jahrhundert dem deutschen Volke den Weg nach Versailles bereitet hatten.

Wenn wir uns die großen Kunstwerke des Zeitraumes zwischen 1806 und 1871 vergegenwärtigen, so werden wir erkennen: es sind in der Tat die gleichen, für die wir unbedenklich das Prädikat „urdeutsch" bereit haben: es sind die dramatischen Dichtungen Heinrich von Kleists, das „Käthchen von Heilbronn", die „Hermannsschlacht", der „Prinz von Homburg", es ist Goethes „Faust", es sind Friedrich Hebbels „Agnes Bernauer" und seine „Nibelungen", es ist die malerische Darstellung der deutschen Welt durch C. D. Friedrich, Waldmüller, Spitzweg, Ad. Menzel, es ist Beethovens IX. Sinfonie, es sind die Lieder Franz Schuberts und die

Robert Schumanns, es ist die Oper Carl Maria von Webers und seiner Nachfolger bis zu dem ragenden dramatischen Gesamtwerk Richard Wagners, in dem die ganze Epoche ihre Gipfelung findet, zugleich mit der politischen Gipfelung des Jahres 1871. Wenn wir diese Kunstwerke urdeutsch nennen, so meinen wir es nicht nur in dem Sinne, wie wir von dem unergründlichen Walten der deutschen Seele in den Passionen und Fugen Joh. Seb. Bachs, in den Oratorien Händels, in den Symphonien Haydns und Mozarts, in einer „Iphigenie" Goethes sprechen, sondern wir denken an das offene und deutliche Bekenntnis zum deutschen Wesen, an die bewußte Hinwendung zu deutsch gearteter Stoffwelt, an die bewußte Formgebung im Sinne eigenständiger deutscher Stilbildung, an den vernehmlichen Appell, der aus diesen Werken tönt und unser deutsches Herz anrührt mit heißer Mahnung oder stolzer Bestätigung. Dies ist in der Tat der Wesensgehalt dieser Epoche: die Besinnung der deutschen Kunst auf sich selbst, die Verklärung des deutschen Wesens in der Kunst. Und auf keinem Einzelgebiete der Künste hat diese Selbstbesinnung einen so großartigen Ausdruck gefunden wie in der Geburt und dem Siegeszug der deutschen Oper, die wohl das echteste und tüchtigste Kind der deutschen Romantik gewesen ist.

Eine Mission, wie die deutsche Oper sie Anfang des 19. Jahrhunderts vorfand, konnte keiner anderen Kunstform zufallen: — an der Weltgeltung der deutschen Musik war um jene Zeit schon nicht mehr zu zweifeln, nachdem das Jahrhundert Bachs, Händels, Haydns und Mozarts zu Ende gegangen war; auch die deutsche Dichtung konnte im Jahre 1806 das gesamte Lebenswerk Schillers und die Hauptschöpfungen Goethes in die Wagschale werfen. Die klassische Epoche hatte auf diesen Kunstgebieten den Sieg des deutschen Geistes entschieden. Nur die deutsche Oper war im Hintertreffen geblieben. Im gleichen Jahre 1806 hatte sie einige deutsche Singspiele von Mozart — darunter freilich eine „Zauberflöte" — einige schwache Versuche kleiner Talente und eine Unmasse unbedenklicher Publikumsstücke in Singspielform aufzuweisen; Beethovens „Fidelio" war eben durchgefallen, und ebensowenig wie er hatte die ganze deutsche Opernkunst das Examen dieser Jahrhundertwende bestanden. Wo die Oper in Deutschland noch etwas galt, war sie die Repräsentantin fremden Geistes und fremden Stilwillens. Erst im Zeichen der Romantik erstand den Deutschen die eigene blutechte Oper, und als sie erstanden war, blühte sie in raschem Wachstum unaufhaltsam zur Weltgeltung auf. Der Vollender dieser Entwicklung ist Richard Wagner, durch dessen gewaltiges Werk die eindrucksvollste Stilschöpfung der deutschen Romantik die Opernkunst der ganzen Welt in ihren Bann zwang. Im Jahre 1871 krönte Ludwig II. von Bayern, der romantischste aller Könige, der größte Bewunderer Richard Wagners, den ersten Kaiser des zweiten Reiches, und fünf Jahre später krönte Richard Wagner mit dem ersten National-Festspiel in Bayreuth, mit dem deutschen Mythos von Siegfried und den Nibelungen nicht nur sein eigenes Lebenswerk, sondern eine deutsche Stilschöpfung, die nunmehr in der Weltgeltung die bisherige italienische und französische Vormachtstellung brach und dem deutschen Namen eroberte. Am Anfang des Weges aber, der hier den Gipfel erklomm, stand ein blasser, schwächlicher, von frühem Tod gezeichneter deutscher Mann und Künstler, der ein Feuergeist und ein Kämpfer war und der zuerst den Gegner vernichtend aufs Haupt schlug: Carl Maria von Weber, der Hundertundfünfzigjährige, dessen wir in diesem Jahre gedenken wollen. Am 5. Juni wird sich zum 110. Male sein Todestag jähren, am 18. Dezember zum 150. Male sein Geburtstag.

Es dürfte nun schon deutlich geworden sein, weshalb wir dieses Weber-Jahr 1936 mit noch anderen Empfindungen zu feiern uns anschicken oder doch uns anschicken sollten, als es etwa bei dem soeben vergangenen Bach-Händel-Schütz-Jahr der Fall war. Wenn wir Deutsche unseren Bach und unseren Händel feiern, so steht die ganze Welt, soweit sie von Musik etwas weiß, mit uns Hand in Hand. Die Musik Bachs ist längst Allgemeingut aller Kulturvölker, und bei Händel können wir sogar erleben, daß er uns von den Engländern streitig gemacht wird, die in ihm ihren Heros und ihren Nationalmeister sehen. Und so wie bei Bach würde es uns mit Mozart und Beethoven gehen, so wie bei Händel mit Haydn und Gluck, um nur von den Größten zu sprechen. Bei Weber aber wird es uns anders gehen: keines von den anderen Völkern wird ihn uns streitig machen wollen, auch die Engländer nicht, obwohl sein Sterbliches fast 20 Jahre lang in englischer Erde geruht hat und sein „Schwanengesang",

der feurig-ſüße „Oberon“, zuerſt in London in engliſcher Zunge erklang. Nein, die anderen Völker werden ihn nicht einmal voll verſtehen und würdigen können, ſie würden ſich vielleicht verwundern, ihn von uns ſo hoch gerühmt zu ſehen, weil ſie gar nicht imſtande ſind, voll Anteil an ihm zu nehmen — ſo deutſch iſt er! So deutſch, daß weder ſeine Muſik noch ſein Weſen ſich überſetzen läßt in ein anderes Idiom, wie es ſich ja gezeigt hat an dem „Freiſchütz“, den kein Volk je verſtehen, geſchweige denn lieben lernen konnte, außer dem deutſchen. Mit dieſer ſeiner deutſchen Eigenart hebt ſich Weber mit merkwürdiger Klarheit ab von den Meiſtern, die vor und mit ihm lebten. Nicht etwa, daß wir deutſches Weſen und deutſche Art bei Haydn, Mozart, Beethoven geringer ſchätzen wollten; nein, ſie gehören uns genau ſo wie jener. Aber dennoch iſt ein Mehr bei Weber, ein entſcheidender Zug in ſeinem Weſensbild, der ihn zum Deutſchen ſchlechthin ſtempelt und im Vergleich zu ihm Beethoven beiſpielsweiſe als einen Weltbürger erſcheinen läßt.

Schon vor 50 Jahren, bei der Säkularfeier, hat Philipp Spitta das Wort geprägt: „Weber war, wenn je ein großer Muſiker dies geweſen iſt, ein Alldeutſcher“. Und dieſes Wort war ſo gemeint, daß kein Muſiker ſo wie Weber gleichſam bei allen deutſchen Stämmen beheimatet war und den Herzſchlag aller deutſchen Stämme in ſeiner eigenen Bruſt ſpürte. Von Nord bis Süd, von Oſt bis Weſt hat er das deutſche Land durchſtreift, als fahrender Sänger mit der Laute im Arm, Berg und Wald durchwandernd, das deutſche Herz beſingend, und dann wieder als reiſender Virtuoſe, die Menſchen faſzinierend mit dem edlen Feuer ſeiner Kunſt und mit dem natürlichen Adel ſeines Weſens. Nie hat ihn ſein Weg über die Grenzen deutſchen Landes hinausgeführt, bis zum letzten Lebensjahr, wo ihn dann das ſeltſame Schickſal traf, fern der deutſchen Heimat ſterben zu müſſen und in fremder Erde ſeine Ruheſtätte zu finden. Im Herzen der deutſchen Erde wurde er endlich ſeßhaft, ſchlug er die Entſcheidungsſchlachten für ſeine Kunſt: in Prag und in Dresden, während Berlin die Stätte des „Freiſchütz“-Triumphes wurde. Ein deutſches Leben, feſt verwachſen mit der deutſchen Erde, alldeutſch in der Tat wie kaum ein anderes!

Aber mehr noch: das deutſche Herz dieſes Mannes bewährte ſich noch deutlicher in dem Widerſtand gegen alle Verlockungen, die in damaliger Zeit die glänzende Fremde einem Künſtler bieten mochte. Und das erkennen wir beſonders klar, wenn wir Weber als Opernkomponiſten ins Auge faſſen. Wie er hier ſeine Stellung ſich ſelbſt wählte und ſchuf, das hat aus ihm, dem alldeutſchen, ſo recht eigentlich den nationalen Meiſter gemacht. Keinen Augenblick hat er, der Alldeutſche, mit dem Gedanken geſpielt, die italieniſch-franzöſiſche Operntradition des 18. Jahrhunderts aufzugreifen und weiterzuführen, obwohl er wußte, daß er ſich damit des billigſten Mittels zum Erfolg begab. Nein, für ihn ſtand, ſobald er künſtleriſch zur Reife gelangt war, als Ziel ſeines Schaffens unverrückbar feſt die Oper als deutſches Kunſtwerk, im ausgeſprochenen Gegenſatz zu der wälſchen Oper, die in Deutſchland ihre wichtigſten Poſitionen zu verteidigen hatte. Daß dieſes Ziel nicht kampflos zu erreichen war, wußte Weber. Er hat den Kampf aufgenommen, und er hat ihn auf der ganzen Linie gewonnen.

Es war im Auguſt des Jahres 1814. Weber, ein Mann von 28 Jahren, ſeines Zeichens Operndirektor in Prag, hatte ſich auf die Reiſe gemacht, um wieder einmal den Pulsſchlag deutſchen Landes und deutſchen Lebens zu ſpüren. Urplötzlich ſieht er ſich in den leidenſchaftlichen Kampfesgeiſt verſetzt, der das preußiſche Volk erfaßt hat. Er kommt nach Berlin, er iſt im Herzen des deutſchen Freiheitskrieges, mit heiliger Begeiſterung erlebt er das nationale Erwachen eines Volkes, ſeines Volkes. Wie im Taumel nimmt er Teil an dieſem Erleben; der Heldentod Theodor Körners, des glühenden Freiheitsſängers, greift ihm ans Herz, eine ungeheure Spannung erfüllt ihn. Die Pflicht ruft ihn zurück nach Prag, wo die Herzen — er weiß es — lange nicht ſo hoch ſchlagen; im Reiſewagen löſt ſich die Spannung: es entſtehen die Freiheitslieder auf Theodor Körners Gedichte in „Leyer und Schwert“. „Lützows wilde verwegene Jagd“ und das „Schwertlied“ zuerſt, ihnen folgen, teilweiſe noch in Prag erſt niedergeſchrieben, die anderen: „Das Volk ſteht auf“, das „Trinklied vor der Schlacht“, das „Gebet vor der Schlacht“. Viele hatten ſich an dieſen Verſen verſucht: dieſem einen Weber, dem alldeutſchen, war ihr Sinn aufgegangen, dieſer eine fand den Ton, den ein ganzes Volk bereit war anzuſtimmen. Über Nacht war er zum Freiheitsſänger der Deutſchen geworden, die

junge Mannschaft des Volkes trug seine Weisen auf den Lippen. Weber selbst aber hatte mit diesen Liedern ein für allemal Bekenntnis und Gelübde abgelegt: der Bund zwischen ihm und seinem Volke war feierlich geschlossen.

Zwei Jahre später ergeht der Ruf erneut an ihn. Jetzt braucht man ihn, den Opernmeister, oder besser: den Baumeister der deutschen Oper. Der Sturmwind der Freiheitskriege hatte nun doch das Gebäude der italienischen Opernkunst in Deutschland ins Wanken gebracht. Dem guten Deutschen stieg die Schamröte ins Antlitz, wenn er noch immer italienische Sänger und italienische Kapellmeister an deutschen Höfen sich spreizen sah. So beispielsweise in Dresden, der Hochburg der Italiener in Deutschland, der Wirkungsstätte eines Joh. Adolf Hasse und eines Ferdinand Paër, Günstlingen des Königshauses, das von deutscher Kunst die geringste und von italienischer Kunst die höchste Meinung hatte. Aber es ging nicht mehr anders: man mußte der Volksstimmung irgendwie Rechnung tragen, man mußte endlich Vorsorge treffen, daß auch einmal eine Oper in deutscher Sprache aufgeführt werden konnte. Gesegnet sei der Ratschluß des sächsischen Königs, der einer Berufung Webers zu diesem Zweck zustimmte: er war sich der Tragweite des Ereignisses sicher nicht bewußt. Aus unzähligen Erlebnissen wurde Weber darüber belehrt, daß ihm und der deutschen Oper nur eine Aschenbrödelrolle neben der italienischen „Prominenz" zugedacht war. Aber alle Kränkungen konnten seine zielbewußte Energie nicht lähmen: mit dem unerschütterlichen Einsatz aller seiner Kräfte und seines schöpferischen Geistes hat er in zähem Ringen die neu errichtete deutsche Oper in Dresden zu einem Bollwerk der jungen deutschen Opernbewegung ausgebaut. Er ließ bald seine italienischen Rivalen weit hinter sich, und dem Ruf seines Kunstinstituts war es mit zu danken, daß nun in rascher Folge die letzten italienischen Opernhäuser in Deutschland ihre Pforten endgültig schlossen. Wieviel Kraft Weber für diese seine Tätigkeit als Operndirektor und als Organisator eingesetzt hat, läßt sich nicht abschätzen; man muß das bedenken, wenn man den Werkertrag seines Lebens abwiegt und dann nicht die gleiche Werkfülle vorfindet wie etwa bei Mozart oder Schubert. Unzählige Stunden, die dem eigenen Schaffen hätten gehören sollen, hat der kränkliche und körperlich gehemmte Mann für die Sache drangegeben, der er sich verschworen hatte — ist er es doch, der den Satz geprägt hat: „Dem deutschen Künstler ist vorzugsweise der wahre Eifer eigen, im Stillen die Sache eben um der Sache willen zu tun!" In diesem Sinne hat er sein Deutschtum Tag für Tag im Kleinkrieg um sein Ziel bewiesen, allen Künstlern und allen Zeiten ein Vorbild eiserner selbstloser Pflichterfüllung, ja der Selbstaufopferung für eine Idee; daß er mit 40 Jahren dahinsterben mußte, ist Zeugnis dieses Opfergeistes.

Und noch drei Mal erging der Ruf an ihn, für die Ehre der deutschen Kunst in die Schranken zu treten. Das erste Mal, im Jahre 1821 in Berlin, wurde es eine Entscheidungsschlacht. Der „Freischütz" war die starke Waffe, die der Meister führte, Spontini, der italienische Generalmusikdirektor der preußischen Hauptstadt, der Gegner. In ihm, Spontini, verkörperte sich die Weltmacht der großen Oper italienisch-französischer Herkunft, und diese Macht stellte sich dem bescheidenen deutschen Meister mit allen Mitteln der Abwehr entgegen. Umso größer wurde der Sieg, als am 18. Juni 1821 der „Freischütz" zum ersten Male über die Bühne ging und in allen deutschen Herzen das Feuer lodernder Begeisterung entfachte. Es war der Geburtstag der deutschen romantischen Oper, ein Tag, der in der Geschichte der deutschen Kunst ein Nationalfeiertag sein sollte.

Das nächste Mal erging der Ruf von Wien, und diesmal war „Euryanthe" die Waffe des deutschen Streiters, sein Gegner aber der gefährlichste Rivale aus dem Lager der Italiener: Rossini, der betörende Melodiker, der gerade in Wien zu Gaste war und die südlich-schwelgerische Stadt in einen förmlichen Rausch versetzt hatte. Daß dieser Gegner nicht mit einem Schwerthieb niederzustrecken war, wußte Weber selbst; auch war es nicht das flammende Schwert des „Freischütz", das er diesmal führte. Das Ringen in Wien endete unentschieden, Weber fühlte es mit bohrendem Schmerz; wir aber wissen, daß dennoch damals die Stellung des Gegners erschüttert wurde: der Rossini-Rausch der 20er Jahre war das letzte Aufflammen des wälschen Operngeistes in Deutschland.

Und endlich erging der Ruf von London, der deutsche Meister, der sein Leben lang nichts anderes sein wollte als deutsch, möge in der Fremde Zeugnis ablegen für die deutsche Kunst!

„Oberon" hieß dieses Zeugnis. Weber legte es ab, und als sei mit diesem letzten Dienst für das Deutschtum seine Mission erfüllt, erlosch sein Leben, noch ehe er die Heimat hätte wiedersehen können. Wir wollen diesen letzten Akt im Leben des Meisters symbolisch nehmen. Wir wollen vor allem erkennen: es ist nicht so, daß ein Meister seine völkische Eigenart verleugnen müsse, um in der Welt verstanden zu werden. Sondern der Ruf der Welt ergeht an den, der tief im Wesen seines Volkes wurzelt und der dieses Wesen rein widerspiegelt, so wie es bei Weber war. Diene Deinem Volke, und Du dienst der Menschheit!

110 Jahre ist es her, daß dieses Leben erlosch. 18 Jahre mußte die sterbliche Hülle in fremder Erde ruhen, da kam, im Jahre 1844, ein anderer, Richard Wagner, Amtsnachfolger des Meisters in Dresden, und holte den Sarg in die Heimat. Mit ergreifenden, unvergänglichen Worten feierte am Grabe der Vollender der deutschen romantischen Oper seinen Vorkämpfer und Wegbereiter. So stand sein Geist riesengroß noch einmal auf, voranweisend in die Zukunft und den segnend, der seinen Kampf vollenden sollte.

Wir Heutigen aber gedenken seiner mit unauslöschlichem Dank. Er hat Unvergängliches für die Weltgeltung unsrer deutschen Kunst getan, auf seinen Schultern ruht der Wunderbau der deutschen romantischen Oper im 19. Jahrhundert. Von ihm dürfen wir sagen, was einem Künstler zum höchsten Ruhme gereichen kann: er hat mit seiner Kunst die Flamme des Geistes in seinem Volke angezündet, und was er säte, ist herrlich aufgegangen 50 Jahre später, als dieses Volk zur Nation wurde und sich sein ruhmvolles Reich errichtete. Denn ein Reich, das deutsche Stämme sich errichten, kann niemals nur ein Staat der äußeren Macht und der politischen Organisation sein, sondern es ist nur zu denken zugleich als das Reich der deutschen Seele. Ohne den Segen der deutschen Seele kein deutsches Reich — das haben wir erlebt in der verflossenen Zeit des Zwischenreiches. Der Herold der deutschen Seele vor 100 Jahren aber ist im Bereich der Musik Weber gewesen: so wie die Freiheitskriege das Fundament geschaffen haben für den Einigungskrieg im Jahre 1870/71, so ist Weber einer der großen Wecker und Künder gewesen, die am Anfang des Jahrhunderts der deutschen Seele Richtung und Ziel gewiesen haben.

Wird die deutsche Musiköffentlichkeit, werden insbesondere die deutschen Theater dieser Bedeutung des Meisters in seinem Gedenkjahr Rechnung tragen? Wir müssen es wünschen und fordern, und vielleicht hätte sich sogar die Reichstheaterkammer dieser Aufgabe anzunehmen, ähnlich wie sich die Reichsmusikkammer zum Anwalt des Bach-Händel-Schütz-Jahres gemacht hat. Vorläufig ist es noch auffällig still um den deutschesten unter den älteren Meistern der Oper, und gerade ermutigend ist es nicht, wenn man sich etwa vergegenwärtigt, daß noch nicht einmal die bei Filser begonnene Gesamtausgabe seiner Werke hat fortgeführt, geschweige denn beendet werden können. Seien wir rechtzeitig eingedenk unserer Verpflichtung ihm gegenüber, damit wir würdig bleiben der schönen Deutung Wagners, der da sagte: Weber, der Deutsche, sei ein schöner Tag aus unserem Leben, ein warmer Tropfen unseres Blutes, ein Stück von unserem Herzen!

Ein unbekannter französischer Brief Ludwig van Beethovens.

Mitgeteilt von Max Unger, Zürich.

Die Sammlungen der Briefe Beethovens enthalten zwar eine ganze Reihe französischer Schriftstücke, zumal solche an ausländische Verleger, aber fast alle sind von anderer Hand geschrieben und vom Meister selbst nur unterzeichnet. Wohl streut er hier und da einmal, dem Brauch der Zeit folgend, einige französische Brocken in seine deutschen Briefe und brachte auch gelegentlich französische Nachschriften auf der Außenseite an — vermutlich, damit der Überbringer sie nicht lesen könne; aber ganz von seiner Hand in französischer Sprache geschriebene Briefe sind äußerst seltene Vögel. Außer dem unten folgenden ist mir im Augenblick nur je einer an den Neffen Karl — wahrscheinlich zu dessen Übung in der Sprache abgefaßt —, an den Baron Trémont und an eine „Altesse" gegenwärtig (die beiden

letzten fehlen im Beethovenschrifttum noch). Der Grund dafür war einfach, daß der Tondichter fremder Sprachen nur sehr wenig mächtig war. So ließ er sich längere Briefe im allgemeinen von anderer Hand übersetzen und niederschreiben.

Es ist mir unbekannt, was ihn bewogen haben mag, das folgende, doch schon etwas längere französische Schriftstück eigenhändig zu schreiben. Es wird samt einem in derselben Sprache abgefaßten Briefe des Bruders Johann van Beethoven an denselben Empfänger, den Verleger Pacini in der Pariser Konservatoriumsbibliothek aufbewahrt. (Johanns Brief ist von anderer Hand geschrieben, von ihm nur unterzeichnet.) Da die beiden Stücke eng zusammengehören und Johanns Brief früher geschrieben ist als der Ludwigs, sei hier zuerst der des Bruders mitgeteilt. Beide fehlen noch in der Beethovenwissenschaft und scheinen überhaupt noch unveröffentlicht zu sein; nur ist in Edmond Vermeils Beethoven (Maîtres de la Musique ancienne et moderne, I, Paris 1929, 44. Tafel des Anhangs) eine Nachbildung der 1. Seite und der Adresse enthalten.

Hier der Brief Johann van Beethovens mit allen Fehlern in der Rechtschreibung und Grammatik:

„Vienne le 27 Xbre [Dezember] 1822.

Monsieur!

En reponse de votre trés estimable du 22. Juin, j'ai l'honneur de vous dire, que c'est moi, qui a le soin des affaires de mon frere, & comme j'avois paßé plusieurs mois sur ma terre eloignée d'ici, j'ai retardé, á repondre à plusieures Lettres restées en arriere.

Mon frere etoit bien sensible des éloges, qu'il vous a plû lui faire, et il est trés charmé d'avoir fait la connoißance d'un home, qui aime autant, et qui sait aprecier les Arts.

Vous desirés d'avoir de lui quelques quatuor ou quintets, qui n'ayent pas encore parûs; mais pour le moment il est impoßible de vous en favoriser, etant occupé de plus grands ouvrages, savoir d'une nouvelle Symphonie, une Opera, et une grande Meße, le plus grand oeuvre, qu'il ait composé jusqu' ápresent dans ce genre, qui vient d'étre achevé, et qu'il se propose d'executer pendant cet hyver comme Oratoire pour son Academie. Il souhaiteroit faire presenter le manuscript de cette meße à plusieures grandes cours pour un honoraire raisonable, ne voulant pas le faire graver avant quelques années. Vous l'obligerés beaucoup, si vous pouißies lui indiquer les moyens de le faire parvenir á l'Intendant royal de votre cour. Par estime particuliere pour vous, Monsieur, et pour accomplir vos voeux autant qu'il est dans son pouvoir il vous composera dans le terme de six mois quelques quatuor ou quintets; mais si vous pouvez faire usage d'un nouvel trio pour deux viol. et une viola, et d'une grande ouverture, il est prêt de vous ceder le premier pour le prix de 20. et la seconde pour 30. Louis. au cas contraire ayés la complaisance de recom̄ander ces pieçes á un bon comptoir de musique á Paris, et d'accorder le plus juste prix, que vous voudrés bien m'indiquer ensuite.

J'ai l'honneur d'etre avec une consideration distinguée.

Monsieur

Votre trés humble & trés Obeiß. Serv.

Jean van Beethoven

Kothgasse Nro 61 à Wien.

Außi pouriés vous etre servi avec 6. Bagatelles pour le Clavecin pour le prix de 15. Louis.

Je suis occupé a vous procurer les cathalogues de Oeuvres gravés ici á Vienne, & j'aurois le plaisir de vous les faire parvenir par la Diligeance."

Von Johann van Beethovens Hand stammt nur die Unterschrift mit seiner Adresse. Die Anschrift des Empfängers fehlt, doch kann bei Vergleich mit dem folgenden Briefe Ludwig van Beethovens kein Zweifel sein, daß es sich dabei um den gleichen handelt.

Der Brief des Meisters selbst lautet, wieder mit allen Fehlern:

„Vienne
le cinquiéme
Avril 1823.

Monsieur!

C'est mon Frère, que me disait, que vous souhaities de posseder quelques-unes de mes Compositions. quant au Trio je l'ai cédé à un amateur pour dix mois, ce temps écoulé, vous pouves l'avoir. Tout ce que je suis en état de vous offrir pour le coup ce: sont 33 Variations sur le thême d'une Valse pour le piano. grand oeuvre. 6 Bagatelles pour le piano. — Deux chansons (de göthe & matthison) avec accompagnement de piano seul, ou avec l'accompagnement de plusieurs instrumens. j'en ai fixé l'honoraire de 400 Frans. — je vous pris de me repondre sans délai, plusieurs D'autres Editeurs désiront d'avoir de mes oeuvres.

Votre trés humble
Serviteur
louis van Beethoven"

[Auf der Außenseite des Briefes von anderer Hand:]

„de Vienne
À Monsieur
Mons: Pacini, Boulevard
des Italiens No 11.
à
Paris."

[Ebd. rechts seitlich die Adresse des Absenders, auch von anderer Hand:]

„Louis van Beethoven No 60 Kothgasse".

[Unter „Kothgasse" war „Kothgassen" noch einmal wiederholt, ist dann ausgestrichen worden und von neuem als „Kothgasse" richtig wiederholt.]

Wie man sieht, ist zu den vielen Helfern Beethovens bei seinen geschäftlichen Angelegenheiten auch der Bruder Johann zu zählen. Er war nicht ganz sechs Jahre jünger als Ludwig, widmete sich dem Apothekerstande und folgte seinem Bruder Ende 1795 nach Wien. Durch große Sparsamkeit war er schon 1808 imstande, sich in Linz eine Apotheke zu kaufen, und wurde nachmals wohlhabend, besonders durch Heereslieferungen im Kriegsjahre 1809. Seine Beziehungen zu seinem Bruder Ludwig waren zeitweise durch Uneinigkeit getrübt; zumal bei einem Besuch, den Ludwig seinem Teplitzer Sommeraufenthalt im Jahre 1812 anschloß, kam es zu häßlichen Streitigkeiten, weil sich der Tondichter in Johanns persönliche Angelegenheiten mischte. Der Erfolg war, daß Johann seine Haushälterin Therese Obermayer, die Ludwig aus dem Hause entfernt wissen wollte, heiratete. Im Jahre 1819 verkaufte Johann die Apotheke, erwarb den Wasserhof*), ein großes Landgut in Gneixendorf bei Krems, und hielt sich, mindestens zeitweise und wohl hauptsächlich über Winter, auch in Wien ein Quartier. Dieses hatte er 1822/23 bei seinem Schwager, dem Bäckermeister Obermayer, in der Kothgasse 61 (jetzt Gumpendorfer Straße), und sein Bruder zog nach seinem Sommeraufenthalt in Baden auch in nächste Nähe — ein Beweis dafür, daß sich die beiden damals verhältnismäßig gut miteinander standen. (Man hat bisher immer gemeint, Ludwigs Wohnung sei damals im Hause des Bäckermeisters selbst, Kothgasse 61, gewesen, wie mir aber Prof. Otto Erich Deutsch auf Grund neuester Feststellungen mitteilt und auch der Vergleich der Vermerke auf den beiden hier mitgeteilten Briefen ergibt, wohnten die beiden Brüder nicht in demselben Hause, sondern nur unmittelbar nebeneinander.) Um diese Zeit hatte Ludwig von Johann 200 Gulden geliehen. Seitdem nahm dieser für einige Zeit an den geschäftlichen Dingen des Bruders teil und ging ihm ein wenig beim Briefwechsel mit Ver-

*) Vgl. die dem vorliegenden Hefte beigefügte Wiedergabe einer Pinselzeichnung des Verfassers. Der Meister verbrachte in Gneixendorf seinen letzten Herbst.



Carl Maria von Weber

Geb. 18. Dez. 1786, gest. 5. Juni 1826



Schloß Gneixendorf, Beethovens letzter Landaufenthalt

Pinſelzeichnung von Max Unger-Zürich

Zu dem Aufſatz von Dr. Max Unger „Ein unbekannter franzöſiſcher Brief Ludwig van Beethovens“

legern zur Hand. Johann galt bei den Wienern für eine etwas komische Gestalt; er war anscheinend gutmütig und rechtlich, dabei aber knickerig und tat sich etwas auf seine Wohlhabenheit und seine Verwandtschaft mit dem Tondichter zugute. Das Geschichtchen, daß dieser des Bruders Unterschrift „Johann van Beethoven, Gutsbesitzer" einmal durch „Ludwig van Beethoven, Hirnbesitzer" ergänzt habe, ist verbürgt.

Von den beiden Briefen ist der des Bruders Johann wegen des Inhaltes letztlich noch wichtiger als der des Meisters selbst. Vermittelt er doch die erste Nachricht von einem verschollenen Musikstück Ludwig van Beethovens, einem Trio für zwei Violinen und Bratsche. Die Werkverzeichnisse des Tondichters enthalten bisher noch kein Stück dieser Gattung, und auch in der fleißigen Arbeit „Beethovens Werke und ihre Gesamtausgabe", die Willy Heß im fünften Band des Schweizerischen Jahrbuches für Musikwissenschaft (Aarau, 1931, S. 165 ff.) veröffentlicht hat, ist keine solche Arbeit vermerkt. Wenn Johann van Beethoven auch reichlich unmusikalisch gewesen sein soll, so ist doch an eine Verwechselung mit einem anderen Werke — etwa den Variationen für Violine, Violoncell und Klavier über das Lied „Ich bin der Schneider Kakadu", die Anfang 1823 oder nicht lange vorher entstanden sein können — kaum zu denken. Und selbst wenn es sich so verhalten hätte, würde Beethoven die Sache gewiß in seinem Schreiben vom 5. April 1823 richtiggestellt haben; aber er sagt darin nur, daß er das Trio für zehn Monate einem Musikliebhaber überlassen habe und es deshalb noch nicht herausgeben könne. Anderseits ist es sehr merkwürdig, daß der Beethovenwissenschaft ein neues Trio für die genannte Besetzung aus des Meisters Spätzeit völlig entgangen sein sollte. Ich möchte nun mit aller Vorsicht äußern: Vielleicht handelt es sich um eine Bearbeitung des C-dur-Trios für zwei Oboen und Englisch Horn W. 87, das schon 1794 geschrieben sein soll und im Frühjahr 1806 erschien? Gustav Nottebohm fügt über das Original im Thematischen Verzeichnis (2. Aufl. S. 86) diese Bemerkung hinzu: „Die Übertragung des 1. Satzes für 2 Violinen und Bratsche ist von Beethoven revidiert." Könnte es sich dabei nicht um die Abschrift des ersten Satzes einer von dem Tondichter selbst angefertigten Bearbeitung handeln? Dann dürfte man freilich Johann van Beethovens Worte „un nouvel trio" nicht streng wörtlich nehmen. Aber es gibt sonst kaum eine andere Lösung des Rätsels. Es könnte also sein, daß noch einmal jemand eine eigenhändige Bearbeitung jenes Bläsertrios oder auch eines anderen Werkes entdeckte. Möglicherweise geben die Konversationshefte, deren sich Johann nach Thayers großer Lebensbeschreibung des Meisters (4. Bd., S. 265 f.) gerade in der hier in Frage kommenden Zeit oft bediente, weitere Aufschlüsse.

Bei dem anderen von Johann angebotenen Werke handelt es sich zweifellos um die Ouvertüre „Die Weihe des Hauses", die der Tondichter Ende September 1822 zur Eröffnung des Josephstädter Theaters geschrieben hatte. Nach der eben erwähnten Stelle bei Thayer bestätigt es sich, daß Beethoven den Bruder ermächtigt hatte, „für ihn zu verhandeln, z. B. mit Steiner über die bei Eröffnung des Josephstädter Theaters geschriebenen oder aufgeführten Werke". Es scheint auch, daß er dafür und für sein Darlehen am Gewinn beteiligt werden sollte.

Zum Hinweis Johanns auf die Werke, die den Tondichter zurzeit von anderen musikalischen Arbeiten abhielten, nur so viel: Die Missa solemnis war um die Wende des Jahres 1822 beendigt; nur feilte und verbesserte er daran im folgenden noch. Auch an der neunten Symphonie hatte er zwar schon lange begonnen — die Vorarbeiten dazu reichten bis über die Anfänge der Missa solemnis zurück; doch war 1823 ihr eigentliches Geburtsjahr. Um welche Oper es sich handelte, womit Beethoven auch beschäftigt sei, ist jedoch unsicher. Wir wissen nur, daß er bald darauf sehr eifrig nach einem Opernbuch Ausschau hielt, endlich mit Grillparzer über das Märchen von der schönen Melusine übereinkam, davon aber abließ, weil der Generalintendant des Berliner Nationaltheaters, der er die Oper überlassen wollte, wegen der Ähnlichkeit des Stoffes mit der dort aufgeführten Undine von E. Th. A. Hoffmann nicht recht dafür zu haben war.

Sonst sind im wesentlichen noch zwei Stellen in Johanns Briefe bemerkenswert. Einmal erfahren wir daraus, daß der Gedanke, die Missa solemnis vor der Hand nur in Abschriften

an Fürſtenhöfe und Muſikgeſellſchaften abzugeben, ſchon Ende 1822 erwogen wurde, nicht erſt, wie Thayer, 4. Bd. S. 355, annimmt, Anfang 1823; vielleicht war überhaupt der geſchäftstüchtige Bruder des Tondichters der Urheber des Planes. (Die Einladung zu dieſer Pränumeration an den König Ludwig XVIII. von Frankreich ſollte ſpäter noch durch Cherubini unterſtützt werden, doch gelangte Beethovens Brief darüber anſcheinend nicht in ſeine Hände.) Zweitens regte der Pariſer Verleger ſchon unterm 22. Juni 1822 bei Beethoven an, einige neue Quartette oder Quintette zu ſchaffen — das war mehr als vier Monate, ehe der Fürſt N. Galitzin in Petersburg mit dem Wunſche nach zwei oder drei Quartetten an ihn herantrat.

Über den Verleger Antonio Francesco Gaetano Pacini ſelbſt ſei nur folgendes mitgeteilt: Sicher war er kein ganz unbedeutender Mann ſeines Faches, er hatte ſogar die erſte franzöſiſche Partiturausgabe von Glucks Orpheus herausgebracht und veröffentlichte ſpäter verſchiedene Erſtausgaben von Werken Chopins. In den frühen Hofmeiſterſchen Verzeichniſſen wird auch ein Beethovenbild als im Jahre 1826 bei ihm erſchienen angezeigt. Jedenfalls handelte es ſich dabei um einen Nachſtich. Der Verlag iſt von 1774 bis um die Mitte des 19. Jahrhunderts in Paris nachweisbar. Wenn man den zweiten Abſatz von Johanns Schreiben ganz wörtlich nehmen darf, hatte Pacini die perſönliche Bekanntſchaft des Tondichters in Wien gemacht; das wird doch wohl nicht ſehr lange vor dem Beginn des Briefwechſels geweſen ſein.

Da in Ludwig van Beethovens Briefe an Pacini nicht mehr von der Ouvertüre die Rede iſt, könnte man glauben, der Verleger habe darauf verzichtet. Wie ich jedoch einem noch ungedruckten Schreiben Johanns vom 11. Februar 1823 an Artaria & Co. in Wien entnehme — es befindet ſich in einer großen Schweizer Privatſammlung von Beethovenhandſchriften und kann hier nicht im Wortlaut wiedergegeben werden —, ſtellte Pacini dem Tonmeiſter 500 Fr. für zwei Werke, alſo ſicher für das Trio und die Ouvertüre, durch den Wiener Verlag zur Verfügung. Aber Johann erklärte, die Summe ſolange nicht annehmen zu können, bis von London Antwort eingegangen ſei; denn ſie — die beiden Brüder — hätten den Entſchluß gefaßt, von jetzt ab kein Werk mehr herauszugeben, das nicht gleichzeitig in Öſterreich (mit Deutſchland), England und Frankreich erſcheine; deswegen hätten ſie auch Pacini ſo billige Preiſe gemacht.

Daß ſich Johann tatſächlich mindeſtens wegen der Ouvertüre mit einem engliſchen Verleger in Verbindung geſetzt hatte, wird durch den Brief Ludwigs vom 5. Februar 1823 an Ferdinand Ries in London beſtätigt. Der Meiſter hatte das Werk ſoeben einem Herrn von Bauer, K. K. Geſandtſchaftsſekretär, der nach London reiſen wollte, zur Übermittelung an Ries für die dortige Philharmoniſche Geſellſchaft übergeben und ſchrieb dieſem über die Angelegenheit u. a.:

> „ich überlaße es der Geſellſchaft, was ſie in Anſehung der overture anordnen wird, ſie kann ſelbe ebenfalls wie die sinfonie 18 Monathe behalten, hernach erſt würde ich ſie herausgeben.
>
> nun noch eine Bitte: Mein Herr Bruder hier, der Equipage hält, hat auch noch von mir ziehen wollen, u. ſo hat er, ohne mich zu fragen, dieſe beſagte overture einem verleger Namens Bosey in london angetragen, laßen ſie ihn nur merken, daß man vor der Hand nicht beſtimmen könne, ob er die overture haben könne, ich würde ſchon ſelbſt deswegen ſchreiben –
> alles kommt hierin auf die Philarm. Geſellſchaft an. ſagen ſie nur gefälligſt, daß mein Bruder ſich geirrt, was die overture betrift. – was andere Werke betrift, weswegen er ihm geſchrieb. die könnte er wohl haben, er kaufte ſie von mir um damit zu wuchern wie ich merke. – o Frater! –“

Hier haben wir erſtens die Beſtätigung, daß Johann die Ouvertüre und andere Werke auch nach England angeboten, zweitens daß er ſie dem Bruder abgekauft, d. h. von dieſem für ſein Darlehen erhalten hatte. Den Vorwurf, Johann wolle damit wuchern, darf man nicht tragiſch nehmen. Der Tonmeiſter wußte gewiß im voraus, was der Bruder damit anfangen wollte; es war ihm hauptſächlich nur darum zu tun, ſich aus der unangenehmen Lage zu befreien, in die ihn nun die Überlaſſung der Ouvertüre an die Philharmoniſche Geſellſchaft bringen konnte.

Beethoven wollte übrigens auch selbst mit dem Werke „wuchern", und zwar bot er es, obgleich er gewiß von dem Antrag seines Bruders an Pacini wußte, unterm 18. Februar 1823 dem jungen Moritz Schlesinger in Paris an. (Vgl. auch den unten noch erwähnten Brief an den Verleger Lißner in Petersburg.) Damit steht vielleicht im Zusammenhang, daß er in dem Schreiben vom 5. April d. J. an den anderen Pariser Verleger gar nicht mehr darauf zurückkam. Jedenfalls trug er Pacini nun die Diabelli-Variationen, die sechs Bagatellen W. 119, das Bundeslied (nach Goethe) und die letzte Bearbeitung des Opferliedes (nach Matthisson) an.

Wir wissen nicht, ob Pacini von Beethoven je etwas zum Verlag erhielt. Es hat eher den Anschein, als ob es nicht der Fall gewesen sei, denn es verlautet im gesamten Beethovenschrifttum nichts darüber. Aber wir sind in unserer Wissenschaft ja an Überraschungen gewöhnt. Möchte sich einmal ein französischer Fachgenosse darum bemühen, ob etwa von dem großen Walzervariationenwerk eine alte Ausgabe des Verlages Pacini vorhanden ist. Bei Moritz Schlesinger in Paris sind sie bestimmt nicht erschienen. Dagegen hat dieser Ende 1823 die Bagatellen W. 119 veröffentlicht. Dabei kommt also Pacini auch nicht in Frage, und daß er die beiden Gesangswerke angenommen hätte, will mir wegen der deutschen Texte auch nicht in den Sinn.

Endlich sind über die Zeitangabe auf Beethovens Brief noch einige Worte zu sagen. Schon Herr J. G. Prod'homme wies mich darauf hin, daß es statt „cinqième avril" wohl „cinqième mai" heißen müsse; denn das Schreiben langte nach dem Pariser Poststempel erst am 15. Mai 1823 in Paris an. Diese Beobachtung wird einem fast zur Gewißheit, wenn man den Brief des Tondichters an den Petersburger Verleger Lißner vom 7. Mai 1823 dagegen hält, worin er ihm dieselben Werke wie dem französischen — und nur dieselben — anträgt (vgl. Ludwig Nohl, Briefe Beethovens, Stuttgart 1865, Nr. 257; die Zeitangabe stammt allerdings von fremder Hand). Falsche Daten sind ja bei Beethoven keine Seltenheit.

„Der unbekannte Beethoven."

Von Ferdinand Pfohl, Hamburg.

Zu Beethovens Volksliedvariationen für Klavier, erstmalig herausgegeben von Kurt Herrmann. 3 Hefte. (Gebrüder Hug u. Co., Zürich.)

Wie? Der unbekannte Beethoven? Was? Oder auch nur: ein unbekanntes Beethovenwerk? Ist das heute, in der Zeit ausgebreiteter Beethovenkultur noch möglich? Ist diese Tatsache überhaupt wahrscheinlich gegenüber der anderen des allgemeinen europäischen Bildungsbesitzes am Werk Beethovens? Sollte die Annahme zutreffen, daß irgend eine Arbeit, auf der allbezwingend der Name Beethoven leuchtet, in das Dunkel des Vergessenseins abgeglitten sein sollte, möchte da nicht sofort Argwohn und Vermutung sich an die kecke Erklärung herandrängen wollen, daß auch zuweilen Homeros einem Nickerchen zugänglich sich erwies? Daß Vergessenes und Versunkenes diesem sehr natürlichen Schicksal zu verfallen habe, weil ihm eigene Kraft und Stärke nicht das Recht zu leben sichern konnte? Das Schwache stirbt: die Natur will es. Oder auch: man weist auf das einmal von Robert Schumann zitierte französische Wort hin: „on ne peut pas être grand du matin jusqu' au soir": man kann kein großer Mann sein von Morgen bis Abend . . . Also: weil einige schwache Augenblicke auch die Größten nicht ganz zu vermeiden imstande sind, so mögen die unbekannt gebliebenen Kompositionen Beethovens eben nichts anderes sein, als schwache Augenblicke, und darum unbekannt bleiben. Aber diese Beweisführung wäre falsch; und Beethoven gegenüber träfe sie keinesfalls zu. Unsere Verpflichtung zum Weltbaumeister der Musik, unsere Verehrung und Bewunderung für dieses kosmisch-germanische Musikgenie, eines der größten aller Zeiten, die immer einer neuen Steigerung noch fähige Teilnahme und Hingabe des deutschen Volkes treibt uns zur hellsten Durchlichtung des Lebens, wie des Schaffens Beethovens. Es gibt in diesem Leben nichts Nebensächliches, nichts Unbedeutendes, mag auch mancherlei nicht

als Hauptsache gewertet sein wollen. Niemals darf es überschätzt oder gar unterschätzt werden. Man erinnere sich, mit welchem Interesse die höher gebildeten deutschen Musikerkreise die Veröffentlichung der sechs Jugendsonaten aus den Bonner Knabenjahren Beethovens als Begabungs- und Entwicklungszeugnisse des wachsenden Genies aufgenommen haben! Man erinnere sich, welchen Wert wir heute, gegenüber den „Bearbeitungen", auch jener ausgezeichneten Pianisten und Beethovenspieler, den „Urtexten" seiner Werke beilegen, die genaueste Übereinstimmung der Darstellung mit der Urschrift fordern: das Genaue und Echte, das Authentische, den ganzen und wirklichen Beethoven, frei von Zutaten, frei von Bearbeitung. Das ist der wahre Sinn dieser höchst verdienstvollen Urtextausgaben. Jene erstaunlichen, bedeutsamen und wunderbaren Überraschungen haben nun eine Fortsetzung erfahren, die nicht minder als jene verdient, das ihr gebührende Aufsehen zu erregen und das Maß der Beachtung zu finden, auf das sie Anspruch hat. Es sind die zahlreichen Volkslied-Variationen Beethovens, die, in der Kritischen Gesamtausgabe bereits veröffentlicht, also jedermann zugänglich, trotz dieser ihrer Öffentlichkeit in unbegreiflicher Vernachlässigung (nahezu gänzlich) unbekannt bleiben konnten. Wohl wußte man, daß Beethoven bereits in der nächsten Nachbarschaft der gigantischen Hammerklaviersonate op. 106 die beiden Variationenzyklen über Volkslieder veröffentlicht hat, die als op. 105 („Zehn variierte Themen") und als op. 107 („Sechs variierte Themen") mit der (mißverständlichen?) Charakteristik „Air écossais", also: als „schottische Lieder" in den Jahren 1819 und 1820 ihren Weg in die Welt antraten. Gelegentlich mischt sich in die Gesellschaft dieser „schottischen Lieder" ein Air russe („Schöne Minka, ich muß scheiden"), ein Air autrichien („A Schüsserl und a Reinderl"), zweimal ein Air tirolien („I bin a tiroler Bua", „A Madel, ja, a Madel"), ein Air de la petite Russie: eine Gruppe interessanter Fremdlinge in dieser anmutigen Versammlung schottischer und irischer Volkslieder. Man weiß ja auch genau, daß Beethoven aus England die Anregung empfangen hatte, Variationen über schottische Volkslieder zu schreiben: Variationen für Klavier, Violine (Flöte) und Violoncell. In diesen Arbeiten, in denen Beethoven sein Herz für das Volkslied (sei es auch zunächst das fremde Volkslied!) entdeckt hat, steht der geniale Schöpfer der Diabelli- und der Eroicavariationen vor uns: abermals als der Meister, der aus unerschöpflich erfinderischer Klangphantasie mühelos im Geist des Klavier gestaltet; der Meister, der die Gebilde dieser wundervoll biegsamen, der rhythmischen, harmonischen und melodischen Abwandlungsform zum erstaunlichen Maskenzug ordnet; schon in dieser Ordnung höchste Künstlerweisheit offenbart. Welcher Gestaltenreiz, welche Fülle von Charakteristik und Ausdruckswandel, welche Mannigfaltigkeit von Spielaufgaben, welche kunstvolle Mühelosigkeit kontrapunktischer und thematischer Arbeit! Die Themen sind alle ganz einfach, gelegentlich sogar simpel in der Melodiebildung; sind das denkbar Zahmste und Engste in der Harmoniestufenwahl der Begleitung. Vielleicht entfaltet sich die Variationenkunst Beethovens in diesem bewunderungswürdigen Reichtum an Kleinkunst und Kammermusik, wirkt als Ganzes so überzeugend als Großkunst, weil der Urgrund, aus dem dieses Leben üppig emporschwillt, so dürftig erscheint; und weil diese Volkslieder im Vergleich mit den Sonatenthemen Beethovens wie Urzellen, wie das Protoplasma der Musik wirken. Im op. 107 tauchen Variationen auf, die im Gegensatz zur leichten Spielbarkeit anderer, einen verteufelt tüchtigen Pianisten fordern: zu diesen ebenso technisch anspruchsvollen, wie eindrucksstarken gehören z. B. die Variationenreihen über die beiden Tirolerlieder; mit ihnen jene über „Peggys Tochter" (deren 2. Variation den sichersten Wurf der beiden Hände fordert!); neben ihnen manches andere aus diesem opus 107. Die leichteren Stücke werden sich nicht nur als technisch und musikalisch gleich nützliche Übungsaufgaben, sondern ebenso wertvoll als Bildungsstufen zur Kunst Beethovens hin mit vorzüglichem Erfolg im Klavierunterricht gebrauchen lassen. Kein Pädagoge darf an diesem „unbekannten Beethoven" achtlos vorübergehen, den der musikalischen Welt in einer neuen und glücklichen Form nahezubringen ein Verdienst des Herausgebers Kurt Herrmann bedeutet, das wärmster Anerkennung und aufrichtigen Dankes sicher sein darf. Das Vorwort, das Kurt Herrmann seiner in jeder Beziehung untadeligen Ausgabe voranstellt, darf der besonderen Beachtung aller Beethovenspieler angelegentlich empfohlen sein, weil er Wesentliches sagt.

Joseph Viktor von Scheffel zum 50. Todestag.

Von Friedrich Klose, Ruvigliana bei Lugano.

Seit der Vollendung seines Buches „Meine Lehrjahre bei Anton Bruckner" arbeitet Prof. Dr. h. c. Friedrich Klose an der Niederschrift seiner reichen Lebenserinnerungen, wobei auch die Zeit vor seinen Brucknerjahren mit einbezogen wurde. In dieser Jugendzeit gewinnt die Persönlichkeit des Dichters Joseph Viktor von Scheffel für den jungen Klose eine besondere Bedeutung, waren doch die Familien Klose und Scheffel eng verbunden. Die Freundschaft der beiden Familien reicht bis ins Jahr 1815 zurück. Scheffels Vater, Ingenieur, Major Jacob Scheffel, und Kloses Großvater, Ingenieur, Oberst Wilhelm Klose, bewohnten dasselbe Haus in Karlsruhe. In diesem Hause wurden der Dichter Scheffel und der Vater Kloses, Hauptmann Karl Klose, wie auch dessen Bruder, der Maler Wilhelm Klose geboren. So wurden die Kinderjahre ihnen gemeinschaftliches Erlebnis, aus dem sich später die Freundschaften fürs Leben entwickelten. Der Maler Wilhelm Klose weilte viel im Süden. Zwischen ihm und Scheffel war der Verkehr darum besonders rege in der Zeit, die auch den Dichter Scheffel nach Italien führte. Später, als der Vater Kloses im Jahre 1859 aus dem österreichischen Militärdienst ausschied — er war zuletzt Hauptmann im Generalstab Radetzkys gewesen — war er es hauptsächlich, der mit Scheffel verkehrte und dieser enge Verkehr, der zeitenweise ein täglicher war, dauerte bis zum Tode Scheffels an. Die reichen persönlichen Erinnerungen an den Dichter finden ihre Unterstützung in einem ungeheuer reichhaltigen Scheffel-Dokumenten-Material, das Friedrich Klose im Nachlaß seines Vaters fand, darunter mehr als hundert Briefe Scheffels und die regelmäßigen Aufzeichnungen des Vaters Klose über seine Gespräche mit Scheffel, Gespräche, deren Zeuge Friedrich Klose vielfach als Junge noch war. Auf Grund dieses reichen Materials arbeitet Friedrich Klose neben seinen Lebenserinnerungen zugleich an einem Scheffelbuch, das als Ergänzung der bisher erschienenen Biographien und sonstigen Scheffelveröffentlichungen dienen soll.

Der 50jährige Todestag des Dichters Joseph Viktor von Scheffel ließ mich die Bitte an Prof. Dr. Friedrich Klose richten, uns einiges aus seinen Scheffel-Erinnerungen mitzuteilen, welche Bitte der Meister dankenswerterweise bereitwillig erfüllte. B.

Es mag widersinnig erscheinen, daß ein Musiker sich in einer Zeitschrift für Musik über Scheffel vernehmen läßt, der zur Muse Polyhymnia keine Beziehungen hatte und, obzwar er in einem seiner Hauptwerke einen Trompeter verherrlichte und ein Gedicht mit dem Titel „Maulbronner Fuge" schrieb, offen bekannte, nie zur Musik bekehrt zu werden. Nun besteht aber zwischen allen Künsten eine Affinität; sie sind samt und sonders Kinder desselben Elternpaares: der Seele und des Geistes, der Empfindungskraft und der Bildungskraft, und darum trotz äußerer Verschiedenheit „in ihrer Wirkung aufs Gemüt", wie Schiller sagt, „einander ähnlich, weshalb denn auch jede malerische und poetische Komposition als eine Art von musikalischem Werk" empfunden werde. Machen wir uns diesen Gedanken zu eigen, dann ist es auch erlaubt, in einer musikalischen Zeitschrift von einer Persönlichkeit zu sprechen, die der „Tonkunst", als objektivierter Musik fernstand, nicht aber der „Musik" im metaphysischen Begriff. Von solcher Musik, d. h. von aufs Gemüt wirkender Kraft, lebt und webt es in Scheffels Schöpfungen wie nur irgendwo.

Das zu erkennen, ist aber gerade bei Scheffel nicht ganz leicht. Es gibt Werke, hat Franz Liszt einmal gesagt, die zu einem kommen, und solche, zu denen man gehen muß. Scheffels Werke, ob in gebundener, ob in ungebundener Sprache, die ernsten wie die heiteren, sind solche, zu denen man gehen muß. Scheffel, der den Ausspruch getan: „Mein Humor ist nur die Kehrseite meiner Melancholie" ist in seiner vollen Bedeutung nur zu erfassen, wenn man sich in ihn versenkt, d. h. ihn in seiner Totalität kennen lernt. Eigentlich ist dies nie geschehen, das Wissen um Scheffel beruhte selbst zur Zeit, da er, wie man zu sagen pflegt, „en vogue" war, auf der Bekanntschaft mit einigen seiner Kneiplieder und auf der oberflächlichen „Lektüre" des „Trompeter von Säkkingen" und des „Ekkehard", denn wäre sie eine gründliche gewesen, hätte man in diesen Werken eine Fundstätte nicht nur der edelsten poetischen Schätze und tiefsten das ganze Kulturgebiet umfassenden Gedanken, kurz ein wirkliches Seelen- und Geistes-Bekenntnis erkennen, sondern sich auch zur weiteren Beschäftigung mit Scheffel angeregt fühlen müssen.

Nun werden aber Seele und Geist durch ein Drittes bedingt; sie sind das, was man in der Musik „Obertöne" nennt, und setzen wie diese einen Grundton voraus. Grundton von Seele

und Geist ist das „Volkstum“, — nicht zu verwechseln mit „Chauvinismus“. Wie aber bei manchen Instrumenten — der Musiker weiß das — der Grundton nur schwach oder gar nicht anspricht, so gibt es auch Kunstwerke, in denen bei aller sonstigen Vollkommenheit der Grundton, das Volkstum, kaum oder gar nicht in Erscheinung tritt, andere wiederum, in welchen er wie ein Orgelpedal durch alle Harmonie-Verschlingungen durchklingt. Zu dieser letzteren Kategorie zählen die Werke *Scheffels*. Sie strotzen von Volkstum, wie es uns im Blute liegt, und doch entging uns das. Wie konnte dies geschehen? — Wir bekamen an unseren humanistischen Lehranstalten so laute klassische Musik zu hören, daß sie die romantische unserer Heimat, wie sie in *Scheffels* Schöpfungen erklingt, völlig zudeckte, und wir schließlich glauben mußten, jene sei die einzig daseinsberechtigte. Ja, unsere Herren Schulmeister mit ihrer aus den Brüsten der „neun antiken Tanten“ gesogenen Weisheit sind schuld daran, daß uns deutsches Volkstum fremder wurde als griechisches und römisches. *Scheffel*, selbst ein homo eruditissimus, sah in einer Unterrichtspraxis, die zu solchem Ergebnis gelangt, so wie im corpus juris einen „*großen Knochen*“, den wir noch immer „*benagen*“. Verfasser des vorliegenden Artikels hat seinerzeit manchen kräftigen Spruch aus dem Munde *Scheffels* gehört über das Erfordernis einer radikalen Umwandlung des deutschen Schulunterrichtes wie der deutschen Rechtsprechung im Sinne einer Basierung auf deutsches Volkstum.

Was ist nun Volkstum? — Eine an Deutlichkeit nicht zu übertreffende Antwort auf diese Frage gibt schon *Scheffels* Persönlichkeit in der Verwachsenheit ihrer gesamten Lebensäußerungen mit der Heimatscholle, aber auch in direkten Aussprüchen über die Wirkungskraft bodenständiger Kunst. Sie finden sich in den Florentiner Briefen,[1] niedergeschrieben im Jahre 1852 unter dem Eindruck des mediceischen Zeitalters, sind jedoch, da sie gewissermaßen ein ästhetisches Bekenntnis darstellen und außerdem beherzigenswerte Gedanken über künstlerisches Schaffen im allgemeinen aussprechen, auch für uns Heutige noch interessant genug. *Scheffel* sagt: „*Nachdem die antike Welt zusammengebrochen, ... waren auch die bildenden Künste eine Zeitlang fast auf nichts reduziert. Dann aber, als die einzelnen Stämme sich gesetzt, als in den italienischen Städten ein neues Leben anhub, ein kräftiges Handwerk- und Bürgertreiben sich entfaltete, Handel und Züge im Orient die Leute ins Weite geführt, äußere Kriege den Arm gestählt und innere Parteikämpfe den Geist erweitert und trotzig gemacht hatten, da sproßte auch die Malerei wieder mächtig auf.*“

Die Kräfte, die solches gewirkt, sind nun nichts anderes als das, was der Begriff „Volkstum“ umschreibt. Bindeglied ist der Künstler, der mit seines Volkes Blut auch seines Volkes Wesensart in sich aufnimmt, wie sie in Mythos und Geschichtsüberlieferung lebt, in Taten sich auswirkt, in Leiden sich bewährt und in Sitten und Gebräuchen sich widerspiegelt.

Eine solche volkstumverhaftete Kunst erblickte *Scheffel* in den Werken der italienischen Früh-Renaissance, und da namentlich in den Kirchen, wie sie im XIII. und XIV. Jahrhundert entstanden sind, „*als die Malerei sich noch nicht in gewissem Hochmut von der Architektur isoliert*“ hatte, noch nicht „*zur Staffelei geflohen war*“ und zwar, meinte *Scheffel*, *sind diese Kirchen* „*etwas ganz anderes als das, was man sich heute unter dem Begriff ‚Kirche‘ vorstellt, sie sind Nationaldenkmale, Chroniken des öffentlichen Lebens, worin der Einzelne jeden Sonn- und Festtag sein Capitel lesen kann, Cultusstätten nicht nur der Religion, sondern der gesamten damaligen Kunst,*“ reichen doch auch die Anfänge der musica ecclesiastica bis ins XIII. Jahrhundert zurück. In alledem sah *Scheffel* eine Kunst, die unmittelbar dem Volkstum entsprossen, unbekümmert um überlieferten Formen-Kram und -Zwang in kecken, kraftvollen Schöpfungen sich auslebt, und nahm auch nicht den geringsten Anstoß an der unhistorischen Gepflogenheit damaliger Maler, biblische Vorgänge in italienische Landschaften zu stellen und diese mit Menschen des Mittelalters zu bevölkern, handelt es sich doch, sagte er, auch bei ausgesprochen

[1] Siehe „Fünfte Gabe des deutschen Scheffelbundes“, herausgegeben von Dr. Wilhelm Zentner.

historischen Bildern nicht so sehr um die exakte „Schilderung" von Geschehnissen, sondern um die „Darstellung des Eindruckes", den dieselben gemacht haben und bei einer Wiederkehr machen würden.

Und noch ein Anderes forderte Scheffel vom Kunstwerk: Wahrheit, in der er immer auch Schönheit sah, eine Schönheit allerdings, die nicht dem Befolgen ästhetischer Regeln, sondern tiefinnerlichem Wissen um Schönheit entkeimt, weniger Erzeugnis der Bildungskraft als der Empfindungskraft ist. Echte Kunst ist nicht das Produkt des auf irgend welchem ästhetischem Gebiete sich tummelnden Spieltriebes, „echte Kunst" ruft Scheffel aus, „ist ein titanisch Himmelstürmen". Dieser Ausspruch macht begreiflich, daß Scheffel von den Schöpfungen der Früh-Renaissance, die Goethe in seinen italienischen Reisebriefen für „barbarisches Mittelalter" erklärte, tiefer beeindruckt werden mußte als von den Kunstdenkmalen der Hoch-Renaissance, die Scheffel in ihrer technischen Meisterschaft Bewunderung abnötigten, nicht aber sein „germanisch Gemüt" in Mitschwingen zu versetzen vermochten.

Wie seinerzeit Goethe war Scheffel in der Absicht nach Italien gepilgert, daselbst das „Traktament" des Pinsels und des Stiftes gehörig zu üben, und war dort, wie jener, zur Erkenntnis gelangt, doch eigentlich zur Dichtkunst geboren zu sein. Was darum die Beiden in ihren Maler-Mappen an Schaffens-Früchten heimbrachten, waren weniger zeichnerische als poetische Erträgnisse. Damit aber erschöpfte sich das Übereinstimmende; Goethe kehrte seiner Proteus-Natur entsprechend als ein Verwandelter aus Italien zurück; unter dem mächtigen Eindruck der Denkmäler der Antike und der Kunst der Hochrenaissance hatte er die letzten Bande mit der Romantik gelöst und war zum Klassiker, zum „Griechen" geworden, Scheffel, der „unverbesserliche" Romantiker, der sich von der urwüchsigen und doch auch wieder so gemütstiefen Kunst der Frührenaissance angeheimelt fühlte, blieb das, als was er nach Italien gekommen: — „Deutscher". Goethe brachte die nach klassischem Kanon geformten Umarbeitungen des „Egmont", des „Tasso" und der „Iphigenie" nach Hause, Scheffel den in Capris tropischer Blütenpracht gedichteten, Schwarzwald-Tannenduft ausströmenden Sang von Jung-Werners und Schön-Margarethens romantischer Liebe, den: „Trompeter von Säckingen". Der Stoff ist historisch; die Helden des Epos' haben im XVII. Jahrhundert existiert. Alles aber in dem Gedichte ist zu „Leben und Gegenwart" in Beziehung gebracht, wie dies Scheffel vom Kunstwerk verlangt. Eigen Freud' und Leid tut sich hier kund, Scheffels politische und kulturelle Ansichten sind es, die von den Gestalten des Epos' ausgesprochen werden, so wie darin auch die heute geradezu prophetisch anmutenden Ausblicke in Deutschlands Zukunft Schlüsse sind, die Scheffel in den Revolutions- und Reaktionszeiten des letzten Jahrhunderts aus Miterlebtem gezogen hat.

Dem „Trompeter von Säckingen" ist zum Verhängnis geworden, daß er einen Vertoner fand, dem ein sogenannter Text-Dichter aus den äußeren Vorgängen des Epos ein „Buch" zusammenschusterte, und daß das so entstandene Opern-Fabrikat einen riesigen Publikumserfolg davontrug. Nach diesem Machwerke wurde nun auch das Original und Scheffel selbst beurteilt; die große Masse sah in ihm den Mann, der für ihre Unterhaltungs-Bedürfnisse zu sorgen versteht, der „Gebildete" einen besseren Butzenscheiben-Poeten. So konnte es geschehen, daß einer der edelsten Verkünder deutscher Seele, deutschen Geistes und deutschen Volkstums einerseits zu einer fatalen Berühmtheit gelangt, andererseits in einen übeln Ruf gekommen ist. Dies wieder gutzumachen, ist unsere heilige Pflicht!

Den deutschen Bühnenleitern aber sei bei dieser Gelegenheit ans Herz gelegt, den Verschandlern deutschen Literaturgutes, zu welchen namentlich auch Gounod mit seiner „Margarete" und Ambroise Thomas mit „Mignon" gehören, endlich die Tür zu weisen, und wär's in dem nicht eben klassischen Latein des archipraepositi Gumpo[2]:

„Infernales citharistae
veri Satanae psalmistae
jubet Deus: abeatis
ad sinistram cum damnatis!"

[2] Archipraepositus Gumpo, eine komische Figur in Scheffels „Verfluchung" überschriebenen Spottgedichten.

Gefahren.*)

Von Reinhold Zimmermann, Aachen.

Vorbemerkung.

Die nachfolgenden Erörterungen haben ihren Ursprung allesamt im Musikleben der Gegenwart, so wie es wirklich ist. Es verschlägt dabei wenig, ob sie im einen Falle mehr, im anderen weniger zutreffen. Mein Bestreben ging vielmehr dahin, eine im Wesentlichen richtige Gesamtschau zu geben — soweit dies einem Einzelnen überhaupt möglich ist — und aus solcher Schau heraus sowohl das Zukunftsträchtige als auch das Zukunftbedrohende im derzeitigen Musikgeschehen aufzuzeigen. Der Überschrift entsprechend wird die Aufzeichnung des Zukunftbedrohenden allerdings überwiegen. Selbstverständlich nicht aus irgendwelcher Lust an Absprecherei oder Quertreiberei, sondern aus der stark bewußten Verantwortung des völkischen Musikpolitikers heraus. Um ganz persönlich zu sprechen: ich habe so lange Jahre mit im — meistens sehr einsam geführten — Kampfe um die Dinge gestanden, um deren artgerechten Auf- und Ausbau es sich heute (und noch auf Jahre hinaus) handelt, daß ich genau zu wissen glaube, um was es geht. Gerade weil die alten Völkischen alle Nöte der Kampfjahre durchgefochten haben, wissen sie, daß auch die Zukunft mit Kämpfen um die Durchsetzung des Besseren gegenüber dem minder Guten oder gar Schädlichen angefüllt sein wird. Von allen Völkern der Erde fällt irgendein hohes menschliches Gut dem deutschen Volke am seltensten in den Schoß; wir haben um schier jedweden Besitz Mühen und Gefahren zu bestehen. Und für den Fall, daß wir „besitzen", haben wir durch den Mund eines unserer Größten eines der Gesetze unserer Art empfangen, das da lautet: „erwirb" täglich und stündlich neu, um dadurch in Wahrheit „zu besitzen".

Zu den „Gefahren", die aus der deutschen Anlage ewig in derselben Weise erwuchsen und erwachsen werden, treten die „Gefahren", welche ihren Grund in besonderen Zeiterscheinungen haben. In gewollter Beschränkung des Blickfeldes werden sich die folgenden Ausführungen vorwiegend mit der zweitgenannten Gruppe beschäftigen.

Ebenfalls aus wohlerwogener Absicht werden dabei in keinem Falle Namen genannt werden. Es handelt sich ja überhaupt nicht um den oder jenen „Fall", mithin um diese oder jene Einzelerscheinung, sondern um das Allgemeine, Prägunggebende. Jedoch ist alles, woran wir anknüpfen, in vorliegenden Tatsachen begründet und aus ihnen gefolgert.

1. Programme.

In gewissen zeitlichen Abständen führt einem die Post regelmäßig die Verzeichnisse der meisten deutschen Musikverlage zu. Ich unterziehe sie ebenso regelmäßig einer prüfenden Durchsicht. Als Ergebnis stelle ich immer wieder fest, wie rührig die deutschen Musikverleger trotz aller möglichen Hemmungen und Schwierigkeiten sind. Daß manche von ihnen dem jeweiligen „Zeitgeist" allzu willig und allzu zahlreich opferten (und opfern!), soll in diesem Zusammenhange einmal weniger in die Wagschale geworfen werden, als daß überhaupt etwas geschah und geschieht.

Rechnet man zu der Vielzahl von neuen Werken, die alljährlich durch die Verlegerschaft auf den Markt gebracht werden, die Unzahl von Tonstücken jeder Art hinzu, die den Kapellmeistern als Handschriften zugesandt werden, so ergibt sich eine solche Menge von Zeugnissen des Schaffensdranges und der Schaffenskraft unter den deutschen Musikern, daß man darüber erschrecken könnte, wenn man sich über soviel ins Leben drängende Gesichte und Gedichte in Tönen nicht freuen müßte.

Sehen wir einmal davon ab, daß alles Angebot naturgemäß unterschiedlichen Wertes ist

*) Dieser Aufsatz wurde schon vor ein paar Monaten verfaßt. Manche der darin gegebenen Anregungen fanden durch Weisungen der Reichsmusikkammer inzwischen schon ihre Erfüllung (vgl. auch die „Denkschrift über das Chorwesen" von Prof. Dr. Fritz Stein in diesem Hefte). B.

und manches darunter — auch Gedrucktes — für ein werthaft gerichtetes Musikleben nicht in Frage kommt; sehen wir ferner davon ab, daß selbst der beste Wille zur Aufführung neuer Werke oft an der Kostenfrage scheitert, so bleibt dennoch eine so große Zahl sowohl von aufführungswerten Werken als auch von Möglichkeiten der Aufführung übrig, daß der Strom des deutschen Musiklebens — die Absicht, ein solcher Strom zu sein, vorausgesetzt — sich daraus mit immer neuen Zuflüssen speisen könnte.

Vergleicht man hiermit nun aber die Programme der großen Konzertgeber im deutschen Vaterlande, dann ergibt sich als Prüfungsdurchschnitt eine in jeder Beziehung betrübende Feststellung: der sich darbietende Reichtum wird selbst nicht in annähernd annehmbarem Verhältnis zu seiner Fülle ausgenutzt!

Der Gründe für diese Tatsache gibt es manche. Sie sind nicht schwer zu finden. Der Hauptgrund wird wohl in dem Umstande zu suchen sein, daß wir in einer Zeit des ruckartigen und rücksichtslosen Pendelausschlages nach der „anderen Seite" hin stehen. Die letztvergangenen Jahrzehnte hatten uns einen zwar allmählichen, aber dafür nicht minder nachhaltigen und schließlich unerträglichen Pendelschwung nach „links" gebracht. Jüdischer Geist, jüdische Mittel, jüdische Betriebsamkeit und deutsche Harm- oder Rückgratlosigkeit saßen als wesentliche Kraftspender am treibenden Rade dieser Bewegung. Die überwiegende Zahl der deutschen Musiker hatte sich mehr oder minder instinkt-, gedanken- und willenlos von jener Bewegung ergreifen lassen. Deren Umsetzung in die Musikausübung vor allem der großen Städte bot dann das uns allen noch wohlbekannte Bild entweder der Außerachtlassung oder aber der Zerstörung der völkischen Werte.

Naturgemäß traf der 1933 erfolgte große politische, wirtschaftliche und kulturelle Umbruch die meisten der für das Musikleben Verantwortlichen unvorbereitet. Als Folge stellte sich Rat- und bald auch Tatlosigkeit ein. Die Programme erstarrten. In der „Deutschen Musikzeitung" (1935, Nr. 1) beschrieb ich den derzeitigen Zustand etwa mit den Worten: „Wir hatten die Frechheit austreiben wollen, nun aber ist die Frische ausgetrieben." „Man" hatte den grundlegenden Unterschied zwischen den Erzeugnissen einer jüdisch-internationalen Kunstmache und den, wenn auch gelegentlich umstürzlerischen, Werken bodenverwurzelter deutscher Tonsetzer noch nicht entdeckt. Teilweise traute man sich auch nicht, sich zu diesen zu bekennen. Insofern ihnen (aus den Einflüssen des früheren Pendelweges heraus erwachsen) stärkere oder schwächere „Zeichen der Zeit" anhafteten, war die Zurückhaltung der Dirigenten allerdings verständlich, hier und da auch geboten.

Ein zweiter „Hauptgrund" für die Entstehung der geschilderten Verhältnisse war die neue und überaus kräftige Betonung des Erbes, des Vorhandenen und Überlieferten also. Es gehörte als notwendiges Merkmal und unverlierbarer Bestandteil zur wiedergewonnenen Besinnung auf das wachstümlich Eigene.

Alles Überlieferte ist ein Gesiebtes und Gesichtetes, beim namenlosen Volkslied so gut wie bei der Symphonie eines bekannten Meisters. Als eigentliches „Kulturgut" bleibt immer nur das Hochwertige oder gar nur das Hochwertigste übrig. Das aber sind die Schöpfungen des Genies oder der ihre Zeit überragenden großen Talente. Die Masse des Anderen — auch immer vorhanden Gewesenen — ist „gewogen und zu leicht befunden" und darum (selbsttätig) wieder zur „Masse" geworfen worden.

Im zeitgenössischen Schaffen überwiegt natürlich das Mittelgut — zum großen Teile also zukünftige „Masse". Daraus ergibt sich ein nicht zu übersehendes Mißverhältnis zwischen den als (im weitesten Sinne) „klassisch" anerkannten Werken und denen, die es werden wollen. Wie soll man sich da nun gegenüber dem einen und dem anderen verhalten, wie gerecht abwägen?

Eine völlig befriedigende Lösung und demnach eine umfassende Regel und bindende Vorschrift läßt sich hier nicht geben. Glücklicherweise nicht! Denn dadurch bleibt die Spannung, aus der alles Leben entsteht und sich weiterschraubt, erhalten. Wir werden also nach bestem Wissen und Gewissen bestrebt sein müssen, beiden Teilen gerecht zu werden: dem „Erbe", um es immer wieder neu zu „erwerben", dem Neuen, um künftiges Erbe daraus

zu gewinnen. Das Maß der Zuwendung zu dem einen oder dem anderen abzustecken, ist einmal Sache der obersten Fachbehörde, dann aber auch Sache des jeweils auf seinem Kapellmeisterposten Verantwortlichen.

Unbeschadet der Bestimmungsgewalt der obersten Fachbehörde — der Reichsmusikkammer also — wird es nach wie vor ein Gebot der Pflicht gegenüber dem Leben sein, daß die Kapellmeister — ich möchte fast sagen: eifersüchtig — darauf bedacht sind, von sich aus dem als innerlich tragbar und handwerklich gekonnt erkanntem Zeitgenössischen jede nur mögliche Förderung angedeihen zu lassen! Fehlgriffe in der Beurteilung der Haltung des noch Unaufgeführten sind heute weit weniger möglich als ehedem, da die jüdische „Produktion" ausgeschaltet ist und das ihr verwandte Schaffen sich an den neuen Maßstäben von selber erledigt. In Zweifelsfällen (und nicht zuletzt eben für sie) ist dann ja auch die Reichsmusikkammer mit ihrem großen Stabe von Fach- und Sachkennern für die verschiedenen Einzelgebiete da. Sie werden überall da, wo eine Entscheidung der „unteren Stelle" nicht gefunden werden kann, auftragsgemäß mit ihrem Rate bzw. mit ihrer Entscheidung helfend eingreifen.

Grundsatz müßte aber bleiben, daß — innerhalb der unverbrüchlichen allgemeinen völkischen Hauptrichtung natürlich — dem Letztverantwortlichen, weil praktisch Ausführenden, ein möglichst weiter Spielraum gelassen bzw. zugemessen würde. Der Nationalsozialismus ist groß und herrschend geworden nicht nur, weil er die richtigen Gedanken, Hochziele und Willensantriebe aus den richtigen Quellen schöpfte, sondern ebenso sehr dadurch, weil sich Männer an ihm entzündeten und mit dem vollen Einsatze ihrer Persönlichkeit für ihn in die Schranken traten. Die freie Entfaltung — immer in den durch die gegebenen großen Richtpunkte der nationalsozialistischen Weltanschauung gezogenen Grenzen — bleibt auch in Zukunft die beste Gewähr für ein diesen Namen wahrhaft verdienendes deutsch-völkisches Musikleben. Schafft sie doch erst die letztlich wirksamen Kraftmittel- und Ausstrahlungspunkte, sozusagen die belebenden und zeugenden Endverteilungsstellen der ungeheuren Anregekräfte, die von den Kopfbehörden ausgehen, ohne deren Vorhandensein auch die glänzendste Organisation eine Maschinerie, also eine, wenn auch noch so bewundernswerte, zivilisatorische Maßnahme, aber keine Kulturschöpferin bliebe.

An dieser Stelle ergibt sich ungezwungen die Gelegenheit, auf die Tätigkeit der NS-Kulturgemeinde, soweit sie sich auf Musik erstreckt, mit einigen Worten einzugehen. Die letzte Reichstagung der NSK zu Düsseldorf hat verhältnismäßig viel neue, aber ebenso verhältnismäßig wenig starke und bleibende Musik gebracht. Diese Tatsache wurde in allen mir zu Gesicht gekommenen Berichten übereinstimmend festgestellt. Verschiedentlich hieß es auch, bei der Prüfung der zahlreichen, an die Berliner Hauptleitung eingegangenen Arbeiten habe sich ergeben, welcher auffallende Mangel an guten, d. h. aufführungsreifen Werken aller Gattungen derzeit herrsche.

Erinnern wir uns der eingangs dieser Arbeit erwähnten Vielzahl von Verlegerankündigungen über Musikneuheiten, sowie der ebendort vermerkten Flut von handschriftlich vorgelegten Partituren bei den als „fortschritts"-freudig bekannten Kapellmeistern, so tut sich hier ein gewisser Widerspruch auf. Sollte der vermeintliche Mangel an brauchbaren Werken nicht doch mehr ein täuschender Schein als eine unbestreitbare Wirklichkeit sein? Könnten z. B. nicht manche Komponisten vor der Einsendung ihrer Arbeit an eine vermutlich mit Aufgaben überlastete Zentralstelle zurückgescheut haben? Wieviel Mut- und Hoffnungslosigkeit hatte ihnen nicht schon die oft lange Kette der Absagen von weniger belasteten „unteren Organen" eingebracht?!

Es wird wohl auch bezüglich der NSK im Laufe der Zeit die kraftvolle Anregung von oben her als der fruchtbarste, weil das Einzel- und Eigenleben und damit eine wesenhafte Kultur am meisten fördernde Weg erkannt und praktisch begangen werden. Manche Zeichen deuten jetzt schon in diese Richtung. Für die Programmgestaltung der alljährlichen Reichstagung hat m. E. den größtmöglichen Erfolg die Einrichtung von Werkprüfstellen an allen größeren Gruppenpunkten des Reiches. Erst das, was von diesen Stellen für wert und würdig befunden worden wäre, bei der Reichstagung herausgestellt zu werden, würde der

Reichsleitung zur letzten Sichtung zugeleitet werden. Auf diese Weise könnte — in engster Zusammenarbeit mit den örtlichen Konzert- und Theaterkapellmeistern — das zeitgenössische Schaffen wirklich in seinem ganzen Umfange erfaßt und daraufhin auch eine zuverlässige Urteilsbildung über die Güte und Verwendbarkeit dieses Schaffens ermöglicht werden. Wenn schon einmal Organisation, dann aber auch die beste, nämlich die tatkräftig von unten her arbeitende!

Nun noch zwei Punkte als Abschluß dieses Abschnittes. Der eine hat die Frage: An wen soll die neue Musik vorzugsweise herangetragen werden? zum Gegenstande. Der andere bezieht sich auf Zahl und etwaige Gegenwartsnähe der Werke sog. Kleinmeister der letzten oder einer früheren Vergangenheit.

Die Frage: „An wen soll die neue Musik vorzugsweise herangetragen werden?" könnte, ohne veranlassende Begründung gestellt, kopfschüttelndes Verwundern erregen. Sie ist dennoch berechtigt. Denn in den auf die Winterkonzerte bezüglichen Verlautbarungen einer deutschen Großstadt heißt es mit Bezug auf das Programm für 1935/36, es bestehe die Absicht, in den kommenden drei Jahren die wichtigsten klassischen Werke der Musikliteratur zur Aufführung zu bringen. „Die Förderung zeitgenössischen musikalischen Schaffens soll unter voller Würdigung seiner Bedeutung in den Volkssymphoniekonzerten vermittelt werden." Das „große" und „zahlende Publikum" wird mithin mit „klassischer Literatur", außerdem mit „Stars" der Kehle und „Kanonen" des Instrumentes bedacht, während an „das Volk" weitaus mehr „zeitgenössisches Schaffen" herangebracht werden soll.

In diesem Plane stecken meines Erachtens Fehler, die sowohl wider den Geist der Zeit als auch wider das Bedürfnis der Sache streiten. Während nämlich eine geldkräftige Oberschicht durchaus in der Weise der ehemaligen „exklusiven Bürgerlichkeit" behandelt und mit Neuem möglichst „verschont" wird, wird dem dafür mehrenteils unvorbereiteten „Volke" die Vermittlung der Bekanntschaft mit dem „zeitgenössischen Schaffen" verheißen. Wie dies „unter voller Würdigung seiner Bedeutung" bewerkstelligt werden soll, ist nicht recht klar. Wenn wir daran zurückdenken, in welchen Schichten unseres Volkes sich die Kämpfe um Brahms, Bruckner, Reger — um nur einige Namen fast noch aus „unserer" Zeit anzuführen — abspielten, dann scheint hier in Aussicht genommen zu sein, es einmal auf dem umgekehrt laufenden Wege zu versuchen. Wie er enden wird, ist nicht schwer vorauszusagen.

Zweifelsohne gehören auch in die Volkssymphoniekonzerte neue Werke, manchmal wird man sie sogar nur dort unterbringen können. Aber von dieser mehr technisch — oder auch personell — gebotenen Maßnahme bis zu der grundsätzlich bevorzugten Bedenkung der Volkskonzerte mit Zeitgenössischem ist doch ein gewagter, weil — beiden „Publikümern" gegenüber — kaum zu rechtfertigender Schritt.

Der zweite Punkt — „Kleinmeister" — knüpft hieran an. In der bereits erwähnten Arbeit über „Volkssymphoniekonzerte" (DMZ, 21. 1. 1935) schrieb ich hierzu:

> ‚Als ob es ausgemacht wäre, daß der Brauch, das „Volk" im Gebiete der Musik stets nur mit den erlauchtesten Geistern bekannt zu machen, das Alleinrichtige wäre. Wir verfallen doch bei anderweitigen Bildungs- oder Unterhaltungsbestrebungen kaum auf die Verstiegenheit, die Leute sich dauernd mit Leibniz, Kant, Hegel und Nietzsche befassen zu lassen! Wir bringen im Theater doch nicht nur Goethe, Schiller, Hebbel und König!
>
> Es war und ist doch einfach ein gesundes und solides Mittelreich der Seele und der Kunst immer vorhanden, ja, es ist im Grunde der Boden für das Außerordentliche gewesen! Weshalb es nun so fast gänzlich verleugnen? Weshalb dafür so tun, als ob zwischen Volk und Genie die allerengsten und allerselbstverständlichsten Beziehungen beständen?‘

Das will sagen: Volkssymphoniekonzerte haben durchweg das Einfachere und nicht das stets letzte Forderungen stellende Höchstwertige der Musikliteratur zu bieten. Es könnte dagegen der Einwand erhoben werden, daß alles „Klassische" (Höchstwertige) seine „Klassik" eben seiner

höchſt erreichbaren Klarheit der Gedanken und Formen verdanke, es mithin auch am eheſten zugänglich und wirkkräftig ſei. Dem iſt aber nicht immer ſo. „Klaſſik" bedeutet auch ein Höchſtmaß von Sammlung und Anſpannung und ſetzt ein volles Mitlebenkönnen in den wirklichkeitsüberhobenen Bereichen des Genies voraus. Das aber iſt unbeſtreitbar nicht Sache des Durchſchnittsmenſchen. Selbſt wenn der ganz Große heiter iſt, iſt er es immer noch gedanken- und beziehungsvoll und wird damit zwangsläufig „unvolkstümlich" im landläufigen Sinne des Wortes. Man vergegenwärtige ſich nur einmal den Eindruck Shakeſpeariſcher „Luſtſpiele" auf den „gemeinen Mann"! Ihm macht dieſe und jene Draſtik der Vorgänge Spaß, aber am eigentlichen Shakeſpeare ſieht und hört er auch hier — vorbei.

Man leſe bitte hieraus beileibe keinen Vorwurf etwa gegen den „Ungebildeten" heraus! Nichts, was mir ferner läge. Aber ich habe mich daran gewöhnt, den Dingen ins Auge zu ſehen, ſo wie ſie ſind. Und da entdecke ich in der beredeten Frage nun einmal keine anderen Wirklichkeiten als die mitgeteilten.

Das heißt natürlich ebenſowenig oder noch weniger, daß wir jemals auf die Großen der Muſik verzichten könnten oder wollten. Sie bleiben die großen Offenbarer der Seele und die großen Zuchtmeiſter des Geiſtes. Nur vor der Überſchätzung ihrer Aufnahmemöglichkeiten beim Durchſchnitt nicht „des", ſondern allen Volkes ſollte hier gewarnt werden.

In bezug auf das empfohlene „Mittelgut der Seele" nun herrſchen weithin Unklarheiten und demzufolge Unſicherheiten. Zwar geben die Muſikgeſchichten und Lexika alle erforderlichen Daten über die „Kleinmeiſter" zur Hand, nennen auch meiſt eine Anzahl ihrer Werke. Aber für die Aufführungspraxis fehlt es an einer knappen Zuſammenfaſſung des erprobt Brauchbaren, d. h. auch heute noch Anſprechenden. Der Fall iſt gar nicht ſo ſelten, daß ein entwicklungsgeſchichtlich noch ſo bedeutſames Werk uns kaum noch etwas oder gar nichts mehr ſagt. Solche Stücke fallen natürlich von vornherein aus. Aber auf die Frage: welche Symphonien, Suiten, Tänze, Konzerte von Spohr, Raff, Götz, Lachner, Ritter, Draeſecke, Sträſſer uſw. uſw. kommen — vom Praktiker aus geſehen — für das gegenwärtige Muſikleben noch in Betracht? in welchem „Mittelgut" der Vergangenheit ſteckt noch wirkliches, volles Leben? Was kann der Kapellmeiſter aus dem nach Hunderten von Nummern zählenden Partiturenverzeichnis der ihm zur Verfügung ſtehenden Orcheſter- und Chorbibliothek von älteren Werken zuverläſſig gebrauchen, ohne in die Eintönigkeit der ſich ſtets wiederholenden Programme zu verfallen?

Hier liegt vermutlich viel gutes Land brach, und hier liegt darum eine m. E. nicht unwichtige Aufgabe der Beackerung dieſes Bodens durch die führende Stelle, nämlich die Reichsmuſikkammer, vor. Möge ſie ſich ihrer annehmen! Auch in dieſer Hinſicht werden Regeln und Verpflichtungen weder verlangt noch geboten werden können. Aber Hilfen ſind dennoch in weitem Umfange möglich! Selbſt wenn die angeregte Arbeit bloß das Ergebnis hätte, daß wir uns über die Menge des aus den Bibliothekſchätzen noch Verwertbaren getäuſcht hätten, hätte ſie viel geleiſtet. Dann hätte ſie nämlich die Forderung nach größerer Berückſichtigung der betr. Literatur auf das in Zukunft allein vertretbare Maß verwieſen und ferneren Erörterungen hierüber als zu nichts führend das Waſſer abgegraben.

Und des weiteren — wir eilen hiermit den bisher begangenen Weg in großen Schritten zurück —: Was glaubt die Reichsmuſikkammer dagegen tun zu können, daß ſelbſt die Werke der jüngſt zu den Toten eingegangenen namhaften Komponiſten unſerer Zeit auf den dieswinterlichen Konzertprogrammen ſo ſpärlich berückſichtigt ſind? Wo findet man Reuß, Wetz, Kaun, v. Baußnern, Windſperger und andere denn zur Aufführung vorgeſehen? Bringen ſie irgendeinen beſonderen Ton in die geplante Symphonie der Konzerte hinein? Soviel ich ſehe: alle zuſammengenommen nicht einmal!

Und nun die Lebenden! Es iſt vorgeſchlagen worden, die Konzertveranſtalter auf einen beſtimmten Prozentſatz neuer Werke zu verpflichten. Wenn kein anderer Weg übrig bliebe, wäre dies gewiß ein möglicher. Vorerſt aber möchte ich hoffen, daß es einer ſteten Mahnung bzw. Anfeuerung „von oben" gelingen wird, hier freiwillig geleiſtete Vortruppdienſte zu erreichen. Prof Raabe, der jetzige Präſident der RMK, war während ſeiner Aachener Wirkſam-

keit selber ein Vorbild solcher Vortrupparbeit (siehe Juniheft 1935 der ZFM). Am Ende erweckt sein oft bewiesener Eifer im Dienste der Lebenden nun, da er an die ragendste Stelle im deutschen Musikleben berufen wurde, eher und mehr Nacheiferer als vordem!

Zum Schlusse noch die Frage: wie können unsere großen Gesangs- und Instrumentalvirtuosen dahin gebracht werden, daß sie einmal nicht mehr alle dieselben Arien, Lieder oder Konzerte singen und spielen?! Antwort: Wenn die Lebenden ihnen der „klassischen" Literatur gleichwertige Werke liefern? Ein unbilliges Verlangen! Wer wagte es s. Zt. mit Beethovens Konzerten? — Beethoven selber und sein Schüler Czerny. Wer mit Brahms' d-moll? — Brahms allein! Wer mit Regers großen Orgelwerken? — Der eine Straube! Und wußten die Anderen, die es ihnen bald nachmachten, schon wirklich und gewiß, daß sie damit Größtem und Bleibendem huldigten?! — Wohl kaum. Aber sie wagten es!

Die Virtuosen der Gegenwart können und dürfen heute auch wieder wagen, weil die einstige Gefahr, sich an Fremdstämmiges zu verlieren, nicht mehr besteht. Gerade sie müßten sich nun eine Ehre daraus machen, so oft wie angängig ein neues Werk aus der Taufe zu heben und diesen Triumph nicht Könnern mit Namen von nicht ganz so hohem Klange zu überlassen.

2. Vom Chorwesen:

a) Allgemeines.

Die mancherlei Feste und Feiern der letzten Jahre hatten es oft nötig gemacht, riesige Chöre von 500 Sängern und darüber hinaus zu bilden. Insofern es sich hierbei um Ausnahmen handelte, war gegen ein derartiges Massensingen kaum etwas einzuwenden. Besondere Veranlassungen erfordern eben entsprechende Handlungen aller Ausführenden. In dem Augenblicke jedoch, in welchem der Versuch unternommen wird, die Massenchöre zu Dauereinrichtungen werden zu lassen, erhebt sich eine Gefahr, der es heißt, früh genug zu begegnen.

Jeder Hörer von Massenchören hat die Erfahrung gemacht, daß der Eindruck des Gehörten gewöhnlich hinter den gehegten Erwartungen zurückblieb. Als Ursachen hierfür kommen die verschiedensten Dinge in Betracht: schlechte Hörsamkeit des Sing-Saales oder -Platzes, mangelnde Vorbereitung, ungeeignete Werkwahl, der Aufgabe nicht gewachsene Dirigenten. Aber selbst angenommen, alle diese Hemmungen wären ausgeschaltet, dann bliebe doch die Tatsache bestehen, daß ein Chor von 500 Sängern nicht wesentlich mehr Klangfülle entwickelte als einer von 350 Mitwirkenden, und ein solcher von 750 Mitgliedern denjenigen von „nur" 500 Sängern an Kraft und Glanz im allgemeinen nicht überböte.

In der Kunst hat die Verwendung und die Wirkung von Massen eben eine Grenze; wird diese Grenze überschritten, so handelt es sich bei der jeweiligen „künstlerischen" Darbietung im Grunde gar nicht mehr um Kunst — um ein Teilgebiet der Kultur also —, sondern um Mechanik, Zivilisation.

Die Errichtung von Massenchören hat also nur aus den besonderen, ungewöhnlichen Anläßen von an sich schon „massigen" Veranstaltungen einen Sinn und auch ein Recht. Als Regel kann sie nicht in Betracht kommen, da sie sich ihrer Natur gemäß vom Bereich des Künstlerischen entfernt.

Es gibt aber noch mehr Einwände gegen sie. Ein sehr gewichtiger ist der, daß wahre Chorkultur niemals in Massenchören entstehen und gepflegt werden kann; Gewinnung echter Chorkultur ist vielmehr ausschließlich die Angelegenheit kleinerer und mittlerer Chöre. Atem- und Sprechtechnik, Klangbildung und -färbung usw. bedürfen so vieler Einzelanleitung und -aufsicht, daß diese schwierige, zeitraubende, aber für den Enderfolg ausschlaggebende Arbeit mit Glück immer nur im zahlenmäßig beschränkten Kreise vor sich gehen kann. Die Aufteilung großer Chöre in Stimmgruppen — bei der Bewältigung umfangreicher Aufgaben sowieso eine Notwendigkeit — ermöglicht einen gewissen Ausgleich, d. h. eine Angleichung an die günstigeren Bedingungen bei den weniger starken Chören; aber eben doch nur einen Ersatz.

Von noch größerem Gewicht ist der nächste Einwand, daß nämlich der eine Massenchor den Untergang aller anderen Chöre bedeutet! Und sich dadurch erst recht als eine kulturwidrige

Erscheinung enthüllt! Wahres musikalisches Leben gedeiht nur in musikbegeisterten, mit ihren Führern durch vielfältige Berührung verbundenen Singgemeinschaften. Massen sind aber keine Pflegestätten der Gemeinschaft; sie bindet nur in besonderen Ausnahmefällen ein Geist, ein Gefühl und ein Wille, kurz: ein Erleben. Ist dieser Ausnahmefall vorüber, zerläuft die Masse wieder in die Vielzahl der Teile, aus der sie sich zusammensetzte. Gemeinschaften jedoch verbürgen eine nachhaltige Wirkung des an sie Heran- oder durch sie Herausgebrachten; sie sind daher in jeder Hinsicht unentbehrlich. Sollen diese Singgemeinschaften zwar zunächst erhalten bleiben, aber daneben doch auch Massenchöre bestehen, so ist es nur eine Frage der Zeit, wielange sich jene werden halten können. Denn in den wenigsten Städten wird es so viele Sangesbeflissene geben, daß der Massenchor seine Mitglieder hat und die anderen Chöre die ihrigen. In der Regel wird durch den Massenchor eine Doppelmitgliedschaft der meisten Singenden erforderlich werden; erfahrungsgemäß aber zwingen Doppelmitgliedschaften schon bald zum Aufgeben einer der beiden Verpflichtungen. Der Leidtragende ist dabei mit Sicherheit der kleinere Chor; denn die Zahl der Einsichtigen und Treuen ist zu allen Zeiten geringer gewesen als die Zahl derer, die dem Neuen, dem durch Großartigkeit Bestechenden, allerlei Vorteile Versprechenden gedankenlos nachlaufen. Geht diesen dann später auf, was sie alles hinter sich gelassen haben und packt sie die große Enttäuschung, dann ist es gewiß schon zu spät: ihre Singgemeinschaft kümmert oder besteht gar nicht mehr; ihr einstiger Führer hat sich Anderem zugewandt. . . .

Und noch ein Letztes: Massenchöre können naturgemäß nur einen beschränkten Teil der vorhandenen Chorwerke verarbeiten; sind sie ja in Bezug auf die Menge des zu leistenden Möglichen nicht mehr als die kleinste Singgemeinde, nämlich ein Chor. Risse ein solcher Chor nun das ganze chorische Geschehen einer Stadt an sich, bliebe all das viele Singgut, das unter normalen Verhältnissen hätte verwertet werden können, zum größten Teile brach liegen. Die Folge: Sänger und Hörer verarmten; die Schöpfer neuen Liedgutes würden mutlos und die Verleger blieben auf ihren Werken sitzen. Dem Volke aber in seiner Gesamtheit erwüchse größter kultureller und wirtschaftlicher Schaden.

Ihn zu verhüten, ist einmal Aufgabe der für die musikalischen Belange verantwortlichen örtlichen Stellen, dann aber auch der obersten deutschen Musikbehörden. Um gar nicht so fernliegenden Gefahren im Chorwesen durchgreifend zu begegnen, wäre es wünschenswert, daß die Reichsmusikkammer hier unzweideutig und helfend eingriffe!

Etwas anderes ist es um die Abhaltung von Chorfesten für bestimmte Stadt- oder Landkreise (noch größere Gebiete würden wahrscheinlich wieder das Gemeinschaftliche, Gewachsene, das Kulturhafte also, vermissen lassen). Einmal stellen Chorfeste an sich eine Ausnahme in dem Sinne einer festlichen Zusammenfassung und Erhöhung Gleichstrebender dar, zum anderen bildet der Massenchor auch bei solchen Gelegenheiten selbst wieder eine Ausnahme. Ein Chorfest, das aus lauter Massenchordarbietungen bestünde, dürfte seinen Namen kaum verdienen. Die Regel müßten wohlverteilte Einzelchorsingen oder in Gruppen zu Zweien oder Dreien durchgeführte Veranstaltungen verschiedensten Gepräges sein, damit gerade bei einem derartigen Feste möglichst viel frisches und mannigfaltiges Leben zum Ausdrucke käme. Der Massenchor ergäbe sich dann organisch als letzte — diesmal nicht nur äußere, sondern auch innere — Steigerung des gesamten Geschehens.

Chorfeste, in einem solchen Sinne und in einer solchen Gestalt „aufgezogen", würden sich aller Voraussicht nach rasch einbürgern. Denn bei ihnen wären ja alle Voraussetzungen des Wachstümlichen und damit Lebenspendenden erfüllt. Allerdings erforderte ihre Durchführung ebensoviel Erfahrung wie Festigkeit: über allem hätte unverrückbar die gemeinsame kulturelle Verantwortung und Leistung zu stehen.

Eine Zwischenfrage: woher sollten wohl die an einem Chorfeste teilnehmenden Chorgemeinschaften kommen, wenn ein ständiger Massenchor diese Gemeinschaften langsam, aber sicher aufgesaugt hätte? — Müßige Frage?! — Leider nicht. Denn an so und soviel Orten Deutschlands spukt das Massenchorsehnen mit bedenklicher Heftigkeit umher und findet manchmal so geringe Widerstände, d. h. so wenig Wiederstehende, daß es nicht überflüssig erscheint, hier

auf dieſe Dinge einzugehen. Sie bedeuten nicht zu überſehende Gefahren für den Aufbau einer wahrhaft völkiſchen Muſikkultur.

Die Forderung, daß „über allem unverrückbar die gemeinſame kulturelle Verantwortung und Leiſtung zu ſtehen habe", führt zwang-, aber nicht klippenlos zu einer recht heiklen Überlegung. Sie lautet: Iſt die ausſchließliche *Führung* des muſikaliſchen Lebens in einer *Stadtgemeinde* durch die Stadt ſelbſt etwas Geſundes und auf die Dauer Zuträgliches oder drohen auch hier Gefahren?

Bekanntlich hat ſich in den letzten Jahrzehnten allenthalben in deutſchen Mittel- und Großſtädten ein feſt organiſiertes ſtädtiſches Muſikweſen entwickelt. Auf Einzelheiten brauche ich hier nicht einzugehen. In Anbetracht der Leiſtungshöhe vor allem der ſtädtiſchen *Orcheſter* kommen andere inſtrumentale Vereinigungen gegen ſie im allgemeinen nicht mehr auf; höchſtens in Millionenſtädten gibt es noch mehrere nicht nur dem Namen nach beſtehende, ſondern auch durch ihr öffentliches Wirken anerkannte Orcheſter. In dieſen Verhältniſſen liegt vielmals die Quelle ernſthafter, weil kulturell nicht zu unterſchätzender Nöte. *Alle* in einer Stadt anſäſſigen Inſtrumentaliſten *können* natürlich nicht in das Städtiſche Orcheſter aufgenommen werden; viele, die meiſten wahrſcheinlich, wären auch gar nicht reif dazu. Aber nun finden ſie auch ſonſt keinen Zuſammenſchluß und keinen Boden: die Stadt tritt überall — wenn auch nicht immer ausgeſprochen — als ihr überlegener „*Konkurrent*" auf den Plan. Denn die Stadt verfügt außer über die an ſich überlegene Muſikerſchaft auch über die meiſten Säle, den großen feſten Haushalt, ein gut durchgebildetes Werbeweſen uſw. uſw. *Auf dieſe Weiſe unterbleibt manche kulturell wertvolle Leiſtung*, die ihrer Natur nach im Aufgabengebiet eines kleineren Orcheſters gelegen hätte, nach und nach völlig. Und damit fällt auch ein wichtiger Teil des Muſikſchaffens aus der praktiſchen Muſikübung völlig aus. Das aber war und iſt ein Schaden und eine Gefahr für eine ſolide aufgebaute Muſik*kultur*; denn dem prächtig ausgeſchmückten Obergeſchoſſe ihres Gebäudes fehlt es an genügend tragfähigen — muſikaliſchen und volkhaften — Stützen. Man hat bis in unſere Tage hinein ſehr viele abſchätzige Worte gegen das angeblich veräußerlichte, verbürgerlichte, unvolksmäßige „große" Konzertweſen gebraucht. — Meiſt geſchah dies auf der Grundlage ganz falſcher Begriffe von Volkstümlichkeit, Gemeinſchaft, Sozialismus und wer weiß was alles noch. *Zu Recht* beſtanden und beſtehen jene Klagen nur dort und dann, wenn grundſätzlich oder fahrläſſig verſäumt wird, das *neben* dem ſtädtiſchen Muſikweſen zum Leben drängende muſikaliſche Leben eines Ortes als etwas kulturell Weſentliches und darum nicht zu Entbehrendes zu beachten und zu betreuen.

Es genügt nicht, etwa beſtehende zweite oder dritte Orcheſter in der Hauptſache als gelegentliche Füllſel für die ſtädtiſchen Großveranſtaltungen zu dulden oder vielleicht ſelber aufzuziehen. Vielmehr muß hier ein aus *Geſinnung* und *Verantwortung* erwachſener, tiefer Wandel der bisherigen Einſtellung eintreten, wenn wirklich Weſenhaftes gewonnen werden ſoll. Mit bloß äußeren „Maßnahmen" bannt man keine das Wohlbefinden eines *Organismus* bedrohenden Gefahren.

Wie ſich dies alles in Bezug auf das Verhältnis der *Städtiſchen Geſangvereine* zu den *übrigen Chören* einer Stadt auswirkt, brauche ich nach dem Vorangegangenen nicht mehr auszuführen. Zum Teile findet das über das Maſſenchorweſen, zum anderen Teile das über die ſtädtiſche unbedingte Vorherrſchaft Geſagte auf jenes Verhältnis Anwendung. Jedenfalls *muß* auch in dieſer Beziehung ſelbſt der *Gedanke* an die etwaige „*Konkurrenz*" ſo bald wie möglich verſchwinden, um dem Bewußtſein des allgemeinſamen Dienſtes am Ganzen *in der Tat* Eingang zu verſchaffen. Je mehr Gruppen von Willigen und Könnenden ſich zu ſolchem Dienſte bereitfinden, deſto beſſer iſt es für das Ganze. Grundſätzlich muß wahr und wirkſam werden, daß jede Fähigkeit und jede Leiſtung ein unverbrüchliches *Recht* darauf beſitzt, ſich im öffentlichen Muſikleben Geltung zu verſchaffen — auch auf die „Gefahr" hin, daß ſie einen gleich hohen künſtleriſchen Rang erreicht wie die entſprechende *ſtädtiſche* Körperſchaft. *Die beiden Mächte Organiſation und Zentraliſation dürfen ſich niemals zu Zwingherren des Lebens auswachſen*;

haben beide einen bestimmten Geltungsbereich und damit Sättigungsgrad erlangt, müssen sie vor dem Größeren, dem auch sie dienend unterstehen, dem Volke und seiner Kultur nämlich, zurücktreten und das Feld dem natürlichen Spiel der Kräfte überlassen. Gegen die Gefahr, daß dieses Spiel wieder in ein tausendfältiges Neben- oder gar Gegeneinander ausarten könnte, sind im nationalsozialistischen Deutschland genügend hohe und haltbare Dämme aufgerichtet, so daß ein weltanschauliches oder künstlerisches Durch- und Ausbrechen nennenswerten Maßes nirgendwo zu befürchten steht. Eher ist mit einem Überfluten der Dämme zu rechnen. Da sollte man sich beizeiten zu der Weisheit des Strombaumeisters verstehen, der in gewissen Abständen Abzugsschleusen in die Deiche baut, damit die manchmal überschüssigen Wassermassen in das zu seiner Aufnahme bereit liegende Hinterland des Stromes hineingeleitet werden können . . .

b) Die Männerchöre.

Daß die deutschen Männerchöre schwer um ihren Bestand und um ihre Zukunft zu kämpfen haben, lehrt selbst der flüchtigste Blick auf das Männerchorwesen unserer Zeit. Die Zahlen der Mitglieder sowie der öffentlichen Aufführungen haben einen bisheren unbekannten Tiefstand erreicht. Wir wollen uns nun nicht denen beigesellen, die als Ursache hierfür in erster Linie äußere Einwirkungen anführen: Beanspruchung der Sänger durch SA und SS, Teilnahme an Pflichtversammlungen von Partei, Berufsorganisation usw. Gewiß haben diese Behinderungen eine Zeitlang eine große, ja die wesentlichste Rolle gespielt. Inzwischen aber sind die schlimmsten Unzuträglichkeiten durch gegenseitige Vereinbarungen beseitigt, sodaß ein Neuaufbau — um nichts mehr und nichts weniger handelt es sich vielerorts! — mit Aussicht auf Erfolg begonnen werden könnte. Daß es dennoch nicht vom Flecke mit ihm kommt, muß tiefer liegende Ursachen haben.

Wiederholen wir kurz aus der Geschichte des Männergesanges: Vor anderthalb 100 Jahren aus geselligen und vaterländischen Antrieben entstanden, fand er in erstaunlich kurzer Zeit allüberall so starken „Anklang", daß es schon nach wenigen Jahrzehnten keinen größeren Ort des Reichsgebietes mehr gab, der der Ehre und des Vorzuges hätte entraten wollen, einen Männergesangverein zu besitzen. Die Bewegung — eine wirkliche Bewegung! — blieb aber nicht auf die Heimat beschränkt: in allen Nähen und Fernen der Erde, wohin Deutsche ihr Wandertrieb oder ihre Wandernot je führte, lebten alsbald die gewohnten und geliebten Männerchöre auf. Sie waren dort in der Fremde noch weniger als in der Heimat ein Spiel und ein Vergnügen, sondern sie bedeuteten den Ausgewanderten oft alles: Sammlung der in der Umgegend Wohnenden, Pflege des deutschen Liedes und mit diesem der deutschen Sprache, Beibehaltung heimischen Brauchtums und durch dies alles dauernd lebendige Verbindung mit dem Mutterlande und seinen kulturellen Werten. Kann man schon die Verdienste der innerhalb der Reichsgrenzen wirkenden Männerchöre um den ihnen anvertrauten Teil der deutschen Kultur nicht hoch genug einschätzen, so gebührt der Wirksamkeit der Männerchöre des Deutschtums im Auslande eine noch viel höhere Anerkennung. Nicht nur, daß sie sich durchweg gegen viel größere Erschwerungen ihrer Arbeit durchzusetzen hatten als die Brüder in der Heimat, sondern in und auf ihnen ruhte „nebenbei" auch noch fast die gesamte Volkstumsarbeit da draußen. In den großen Notzeiten der jüngstvergangenen beiden Jahrzehnte bildeten sie vornehmlich den Hort und Halt des Deutschtums in aller Welt — an und vor unseren „blutenden Grenzen" so gut wie im fernen Westen oder Osten der Erde.

Im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts nun begann der Vorgang der Aushöhlung und Abbröckelung, der schließlich zu dem gegenwärtig zu beobachtenden Verfalle geführt hat. Das gesellige Wesen erstarrte zu Gewohnheit und Formalhaftigkeit; das vaterländische Gefühl veräußerlichte: je pomphafter die sichtbare Aufmachung, desto gewisser die Schrumpfung des echten Kerns. Klassengegensätze, Reichsverdrossenheit und Materialismus taten ein Übriges zur Beschleunigung der angedeuteten Entwicklung. Als dann — in vollem Maße erst nach dem Kriege — der Sport anfing, die jungen Leute anzuziehen und schließlich fast nur noch allein zu beschäftigen, war die Blüte des Männergesangs in seiner überlieferten Form dahin. Weitere Auswirkungen des eingangs unserer Betrachtungen als Erklärung für so manche sonst

unbegreifliche Erscheinungen des Lebens herangezogenen Pendelausschlages nach der anderen Seite hin treten hinzu: auf die Zeit eines gewissen Bierphilistertums folgte die „zur Natur zurück" drängende Jugendbewegung im weitesten Sinne, der einseitigen geistigen Beanspruchung der Menschen der Trieb zur ebenso einseitigen körperlichen u. v. a. m.

Daß die in vieler Hinsicht überalterten Männerchöre vor der Jugendkraft einer Bewegung wie der nationalsozialistischen anfänglich wenig Gnade finden würden, war unschwer vorauszusehen und bis zu einem gewissen Grade auch zu verstehen. Nun aber ist die Zeit zur Besinnung auf die unveräußerlichen Werte des Männergesanges gekommen und muß daher Ernstliches geschehen, um sie der deutschen Musikkultur zu erhalten bzw. wieder einzufügen.

Auf so manche — vorzüglich aus den Chören der Lobeda-Bewegung hervorgegangene — Erneuerungsbestrebungen, als da sind: vermehrtes ein- oder wenigstimmiges Volkslied- und häufigeres Platzsingen, Abbau der einstigen Wettsingerei, Bekämpfung der gleichzeitig mit der Veräußerlichung unserer Gesamtkultur eingerissenen „Liedertafelei" usw. usw. braucht hier nur verwiesen zu werden. Sie alle haben ihr Gutes und finden unsere volle Anerkennung.

Nur helfen sie nicht, die bestehende Hauptschwierigkeit der Mitgliederarmut der allermeisten Männerchöre zu beseitigen. Diese Mitgliederarmut wird auch nicht mit einem Schlage beseitigt werden können. Dafür bürgt die tief eingefressene Abneigung der sportlich oder sonstwie organisierten Jugend gegen die Beteiligung am Männergesang. Besteht denn nun gar keine Hoffnung, diesen Zustand in absehbarer Zeit einer grundlegenden Wandlung entgegen zu führen?

Doch —: diese Hoffnung besteht! Erstens hat die Hitlerjugend ein Kulturamt eingerichtet; zweitens brachten vor kurzem zwei Zeitschriften zugleich, „Die Musikpflege" und „Völk. Musikerziehung", September 1935, einen offenbar im Einvernehmen mit den höchsten amtlichen Stellen geschriebenen Auffatz von Albert Greiner, dem Altmeister des deutschen Jugendgesanges. Der Auffatz war „vox immutata", die ungebrochene Kinderstimme, betitelt. Richtig gelesen und gewürdigt, bedeutet er mehr als nur eine Anleitung zur richtigen Pflege der Stimmen und mehr als nur ein schwaches Fünklein der Hoffnung in der Ferne unseres Blickfeldes.

Aus Greiners Ausführungen darf man nämlich entnehmen, daß Entschließungen darüber im Gange sind, die jugendlichen Stimmen in- und außerhalb der Schule wirklich zu bilden und damit zu schonen und für den ausdrucksvollen Schöngesang überhaupt erst verwendbar zu machen. Er lädt die Schuld an der gegenwärtigen erbarmungslosen Schreierei der Jugend vernünftigerweise nicht auf diese, sondern auf ihre mangelhafte, wenn nicht sogar gänzlich mangelnde Erziehung zum Singen.

Wenn hier in Zukunft eingegriffen und — in langsamem Aufbau — Wandel geschaffen wird, dann ergibt sich daraus für die Kulturämter der Staatsjugend zwangsläufig die Pflicht, sich mit den Fragen der Stimmpflege im besonderen und des Gesanges im allgemeinen zu befassen. Da die HJ selber aber kaum daran denken wird, eigene Sangesgemeinschaften ins Leben zu rufen, die über die Zeit der Mitgliedschaft in der Staatsjugend hinausreichen, andererseits das deutsche Männerchorwesen als Auffang-Organisation bereit steht, wird der naturgegebene Weg der sein, die dafür reife Jugend auf den Beitritt zu den Männerchören zu verweisen, ja diesen Beitritt dringlich zu empfehlen. Denn dort ist nun die Stätte, wo all das in der Schule und der HJ Erlernte weitergepflegt werden kann. Wer allerdings lieber einem gemischten Chore beitreten möchte, soll dies unbenommen tun dürfen. Auch dort wird er sein volles Genügen, d. h. eine Möglichkeit finden, sein Können anzuwenden und zu vervollkommnen.

Zukunftsmusik? — Allerdings! Aber glücklicherweise keine unbegründete. Im Deutschland Adolf Hitlers ist schon so viel des Notwendigen in die Tat umgesetzt worden, daß wir mit Sicherheit darauf vertrauen dürfen, auch dem Männerchorwesen werde eine neue Gestalt gegeben werden. Bei der Schwierigkeit des Unterfangens, hauptsächlich bestehend in dem Zwange zu einem Neubau ganz von unten her, liegt es begründet, daß sich Ergebnisse

nicht so schnell zeigen lassen werden. Es genügt aber fürs Erste vollauf, wenn man die Gefahr, die eine weitere Schrumpfung des Männergesangwesens für die deutsche Musikkultur bedeuten würde, erkannt sieht und auch sieht, daß man ihr begegnen will.

Nachwort.

Viele der hier nachgewiesenen „Gefahren" haben sich von langer Hand vorbereitet. Sie zeigten sich dem Kundigen schon vor dem Umbruche, ja vor dem Weltkriege. Für jedermann deutlich wurden die meisten von ihnen aber erst durch die nationalsozialistische Revolution. Diese war das Ende eines großen Gärungs- und Schwärungs- und der Anfang eines ebenso großen Heilungsprozesses. Heilprozesse pflegen niemals ohne mehr oder minder ernste Krisen zu verlaufen. Zu ihnen rechnet auch der Großteil der „Gefahren" auf kulturellem, insbesondere auf musikalischem Gebiete, von denen hier die Rede war.

Der übrigbleibende Teil könnte auch noch mit einigem Rechte zu den gesund machenden Krisenerscheinungen des Heilprozesses gerechnet werden, wenn es nicht geratener wäre, ihn der besseren Sichtbarkeit wegen gesondert herauszustellen. Zu ihm gehören: das zeitweilige Zuviel des Organisatorischen, zumal in den unteren, dem unmittelbaren Leben am nächstenstehenden und darum empfindlichsten Bereichen des Musikwesens; das Zurücktreten der Persönlichkeiten hinter „Richtlinien" und noch einmal „Richtlinien" und damit im Zusammenhang das Brachwerden mancher Strecken vordem gut bebauten Ackerbodens — ich denke dabei in erster Linie an die Volkslied- und Volkstanzpflege —; die Auslieferung kulturell hochwichtiger Ämter bzw. Entscheidungen an für diese Dinge in keiner Weise vorgebildete Parteibeamte. Durch diese Maßnahme waren der Erweiterung des behandelten „Gefahren"gebietes große Aussichten eröffnet. Nicht, weil die betr. Parteileute etwa nicht vom besten Willen erfüllt gewesen wären! Aber wegen ihrer „Neuheit" und daher Unsicherheit in kulturellen Fragen wandten sie sich vielfach an die kleineren unter den vorhandenen „Geistern" um Rat; nicht selten auch wußten sich die allzu Wendigen und Fingerfertigen, die in schwindelhafter Kürze einen wunderbaren „Haken" vom Davidsstern zum Hakenkreuz zu schlagen gewußt hatten, in ihr Vertrauen hineinzureden. Durch beides entstanden dann die „Gefahren" — der Übertreibung oder Verengung, je nachdem — die mit dem Nationalsozialismus an sich nicht das mindeste zu schaffen haben, die aber dennoch auf sein „Konto" gingen, weil sie von Unwissen, Unverstand oder charakterloser Liebedienerei mit seinem Namen in Verbindung gebracht wurden.

Auch in diesem Punkte Notwendigkeiten und Wege einer gewissen „Säuberungsaktion" nach- und aufzuweisen, gehörte mit zu den Aufgaben unserer „Gefahren"-Betrachtung. Heilen heißt im Sinne der für unsere Zeit so wesentlich gewordenen Volksmedizin „säubern"; wird die Säuberung des Volks- und damit des Kulturkörpers unseres Volkes von den richtigen, mit der Natur und daher mit den Voraussetzungen einer wahren Heilung von Grund aus vertrauten Heil-Kundigen bewerkstelligt, hat es mit den „Gefahren" für Volk und Kultur wenig Not mehr. Mitgewinner dabei ist die tragende Bewegung von Volk und Kultur, der Nationalsozialismus.

Hitlerjugend und Musik.

Eine notwendige Ergänzung des „Gefahren"-Aufsatzes.

Von Reinhold Zimmermann, Aachen.

Das von der Reichsjugendführung in Erfurt veranstaltete Musikschulungslager hat allenthalben stärkste Beachtung gefunden. Allem Anscheine nach ist es von echtem Leben und großem Wollen erfüllt gewesen. Es wäre falsch und ungerecht, sich dieser Tatsache auch nur im geringsten zu verschließen. Im Gegenteil: sie heißt uns hoffen.

Nichtsdestoweniger verpflichten uns Erfahrung, Einsicht und eigene völkische Zielsetzung volksmusikalischer Arbeit zur Nüchternheit und Wachsamkeit gegenüber den auf der Tagung

zum Ausdruck gekommenen Gedanken. So wenig neu und überraſchend ſie an ſich waren, ſo wuchtig war doch ihr Eindruck durch die Geſchloſſenheit des Vorgehens wider alles angeblich dem Volksmuſikziele der Hitlerjugend Widerſtreitende. So möge denn das Folgende nicht als aus einer irgendwie gearteten Gegnerſchaft gegen die Hitlerjugend erwachſen verſtanden werden, ſondern mehr als eine Ergänzung und Zurechtrückung.

Ich ſtütze mich bei meinen Ausführungen auf den eingehenden Tagungsbericht in der Nationalzeitung (Eſſen) vom 5. 11. 35. Dieſer Bericht ſtellt dreierlei als beſonders wichtig heraus: die grundlegende Rede des ſtellvertretenden Leiters des Kulturamtes der HJ, *Cerff*, die Konzerte und Übungen der Tagungsteilnehmer und die Worte des Lagerführers Wolfgang *Stumme*. Es iſt natürlich ausgeſchloſſen, auf *alles* zu Anmerkungen Herausfordernde der Tagung einzugehen; vielmehr kann ich nur einiges ganz Weſentliche herausgreifen.

1. Stumme ſprach davon, daß die HJ ihre Muſikarbeit „mit aller Energie, aber auch mit aller Beſcheidenheit und Anſpruchsloſigkeit anpacken müſſe". Zu dieſem lobenswerten Grundſatze ſtimmte indes wenig, daß Cerff die Kritiker der Muſikarbeit der HJ als „theoretiſierende Kleinigkeitskrämer" hinſtellen zu müſſen glaubte und friſch und fröhlich unterſtellte, alle, die am *Geſange* der HJ etwas auszuſetzen hätten, hätten ſich die Grundlagen ihrer Kritik lediglich aus dem auf der Straße Gehörten geholt. Daß nicht minder wie von der Straße vom Rundfunk her eine Urteilsbildung über Geiſt und Technik des Singens in der HJ möglich war und daß die tauſendfältigen Erfahrungen der Schulmuſiker eine ebenſo deutliche und zuverläſſige Kritik erlaubten, wollte Cerff offenbar nicht wahrhaben. Und doch iſt es nicht anders: eine Geſangſchulung, die auch nur von ferne von Idealen des Schöngeſanges geleitet worden wäre, war bisher in der HJ nicht üblich und, als Auswirkung hiervon, in den Schulen aller Gattungen nicht mehr möglich. Daß dies zu ſchweren ſtimmlichen Schädigungen und ebenſo zu ſeeliſcher Verarmung der Jugend geführt hat, hat niemand Geringerem als Altmeiſter *Greiner* zu wiederholten Malen die Feder in die Hand gedrückt: mußte er doch in einer derartigen „Entwicklung" die Vernichtung ſeiner Lebensarbeit erblicken. Cerff wendet ſich denn auch mit deutlicher Spitze gegen Greiner, weiterhin nicht weniger gegen *Raabe* und ſeine aufrechten kritiſchen Worte zur Sache in ſeinen bekannten Reden.

Cerffs eigenes Geſangsideal: „Unverbogenheit und Natürlichkeit" *ſollte*, recht verſtanden, das Schönheitsideal eines Greiner mit einſchließen müſſen; denn „natürlich" iſt dem deutſchen Volke und ſeinem Liede auch das Feine, Stille, Verhaltene; leider erwirbt ſich deſſen ausdrucksgerechte Darſtellung nicht im Handumdrehen, ſondern will *erlernt* ſein. Vorbedingung zu ſolchem Erlernen iſt aber das Erkennen, das Wollen und das Können. Und zu dieſem wieder bedarf es jener deutſchen Tief- und Hintergründigkeit, die noch zu keiner Zeit Sache der Jugend und ihrer Leidenſchaft, ihrer ganz natürlichen *Vordergründigkeit* war und es darum auch heute nicht ſein kann.

Mit dieſer Erkenntnis ſind wir eigentlich in den Kern aller Streitfragen hineingetreten und haben durch ſie auch die ſichere Stellung erworben, ſchiefen oder gar irrigen Vorſtellungen und Anſprüchen entgegen zu treten. Cerffs Ablehnung der „Alten" unter den Muſikern und Muſikpolitikern — alſo auch der bewährten Nationalſozialiſten —, ſeine Betonung der „Wirklichkeitsmuſik" (übrigens ein ganz beſonders der Klärung bedürftiger Begriff!), ſein Hinweis auf „das ſehr glückliche Verhältnis, daß allem, was von der HJ geſungen und geſpielt wird, eine praktiſche Nutzanwendung innerhalb des unmittelbaren Gemeinſchaftslebens zugrundeliegt", ſeine Mißbilligung der Einſamkeit des Schaffens und der Schaffenden u. a. m. belegen die Richtigkeit der hier vorgenommenen Einordnung.

2. Eine weitere Beſtätigung dafür, daß unſere Schau der Dinge zutrifft, finde ich in der bewußten Übergehung der Leiſtung der muſikaliſchen Klaſſik und Romantik im Muſikprogramm der HJ. „Vorklaſſiſche Polyphonie und Formenbildung mit der muſikaliſchen Willensrichtung der heutigen Jugend zu vereinen", ſtellte Cerff als Ziel der künftigen Muſikarbeit der HJ. hin.

„Charakterlich (?) müßten dabei die Elemente der Linearität und des gesunden, kraftvollen Rhythmus den Ausschlag geben." Unter Musikern kann und wird es keinen Streit über die Bedeutung und den Wert der früh- und hochbarocken Musik geben; darüber kein weiteres Wort. Aber alles, was eine Stimme hat, muß sie umso lauter und nachdrücklicher dagegen erheben, daß hier von einer natürlicher- und notwendigerweise einseitigen Jugend anderthalb Jahrhunderte deutschen Musiklebens und Musikschaffens mit großer Gebärde einfach auf die Seite geschoben werden. Zwar können Sätze wie diese: „Hier fegt ein starkes musikalisches Bewegungsbewußtsein alles Übermaß einer trägen, Akkorde aneinanderreihenden Klangmacherei weg. Es räumt unter den Regeln einer struktur- und linienverwischenden ‚Satzkunst' auf" nicht auf das Ganze der Klassik und Romantik gemünzt sein, wenn sie nicht als unverantwortlicher Frevel an dem Besten deutscher Musikkultur gewertet werden wollen; aber in die aufgezeigte Richtung weisen sie zweifellos hin. Und das ist wahrlich schon schlimm genug.

3. An dieser Stelle haben wir nun auch den Punkt erreicht, wo die Kultur schaffen wollende Hitlerjugend von heute sich mit dem Wollen der Jugend von gestern, d. h. aber mit der einstigen Jugendbewegung trifft, ja sogar deckt. Mag man mich auch wegen dieser Feststellung steinigen wollen — unbestreitbar bleibt sie dennoch. Und sie muß unbestreitbar bleiben; denn die Jugend hat ihre eigene Gesetzmäßigkeit — eine Gesetzmäßigkeit, die (unbewußt) bindend oder bannend ist, so sehr auch die Formen und die Worte wechseln mögen. Eines dieser Gesetze wird offenbar in dem Streben nach Lockerung oder gar Beseitigung der Form. Die überragende Bedeutung der Form aber ist bekanntlich ein Wesensmerkmal der Klassik; ihr zu widerstreiten, paßt also organisch in das Programm der HJ, so wie es in Erfurt verkündet wurde. Genau so paßte solch Widerstreiten einstmals in das Programm der Jugendbewegung; wer von uns Älteren erinnerte sich wohl nicht der gleichen „Tonart" aus dem Kreise um Jöde und Genossen?!

Formerfüllung, mehr noch: Anerkennung höchsten Wertes erfolgter Formerfüllung ist eben nicht Sache der Jugend, sondern sie ist Sache der Lebens- und Kunstreife. Dawider gibt es nichts zu sagen. „Total" gesehen, hat die Jugend recht, und hat es das Alter ebenso. Falsch ist aber unter allen Umständen, wenn die Jugend den Anspruch erhebt, „total" vorzugehen. Sie kann es nun einmal nicht.

Übrigens berührt sich die HJ auch darin mit der einstigen Jugendbewegung, daß sie glaubt, das „Gesetz des Volkes neuentdeckt" zu haben (Stumme). Das „Gesetz des Volkes" hat seit Schiller, Arndt und Jahn niemals aufgehört, bekannt zu sein, und in der vormaligen deutschen Jugendbewegung ist es dann in einem so hohen Grade wirksam geworden, daß wir Heutigen alle, ob wir es wahrhaben wollen oder nicht, in gewissem Sinne als die Geschöpfe dieser Bewegung dastehen. Zwar hatte sich, und gerade in die Musikübung jener Bewegung, schon bald viel Undeutsches eingeschlichen; und wahr ist auch, daß wir heute „das Gesetz des Volkes" allgemein reiner und verbindlicher in uns aufgenommen haben; aber erkannt und vorhanden war es bereits vor der HJ. Diesen Tatbestand nicht zu übersehen, sollte eigentlich auch zu der „Bescheidenheit und Anspruchslosigkeit" gehören, von der W. Stumme in Erfurt sprach.

Ich komme zum Schlusse. Er möge an den Anfang unserer Betrachtung anknüpfen. Es kann niemand geben, der sich über jugendlichen Unternehmungsgeist, über Erneuerungsbestrebungen aller Art und über den Mut, neue Wege zu betreten, mehr freut, als den Verfasser dieser Zeilen. Ebenso entschieden muß er sich aber auch Totalitätsansprüchen versagen, wenn ihre Äußerung nichts anderes als eine grobe Verletzung naturgegebener Schranken darstellt. Denn Widernatürliches hat noch nie zu Gutem und Dauerndem geführt, und wir wollen doch schließlich alle nichts Anderes als Totalität in diesem einen und bleibenden Sinne.

Denkschrift über die Bedeutung des Chorwesens für die städtische Musikkultur*).

Verfaßt vom Leiter des Amtes für Chorwesen und Volksmusik innerhalb der RMK Prof. Dr. Fritz Stein, Berlin.

Der Chor als Träger des Musiklebens der Stadt.

I. Grundfragen.

Die Grundlage unseres Musiklebens ist die Gemeinschaftsmusik. Schulmusik und die Formen der Volksmusik, also vor allem das chorische Singen aller Art, bilden die Träger für das öffentliche städtische Musikleben, auch für jenes Musikleben, das sich auf dem Gebiet des Konzertes und der Oper vollzieht.

Dieser fundamentalen Bedeutung des Chorlebens muß sich jede Stadtverwaltung bewußt sein. Es ist für eine bodenständige Musikkultur gar nichts geholfen, wenn rein organisatorische Maßnahmen das Konzertleben oder die Oper hinsichtlich der Besucherschicht stützen und heben, sofern nicht gleichzeitig auch die aufbauende Arbeit an der Wurzel einsetzt: beim Chorgesang, bei der Volksmusik.

Der Chorgesang ist und bleibt die natürlichste Form des Gemeinschaftsmusizierens. Dieser Satz hat seine Gültigkeit ganz besonders für das deutsche Musikleben, denn die Pflege des kunstgemäßen Chorgesangs ist eine echt deutsche Angelegenheit, sie gehört zu unseren nationalen Kulturgütern, die zu erhalten und zu fördern Pflicht und Aufgabe einer verantwortungsbewußten völkischen Kulturarbeit sein muß.

Durch den Chor werden Volksgenossen aller Schichten erfaßt und an die seelischen und geistigen Erlebniswerte der Musik herangebracht. Volksgenossen, die im Chore singen, sind auch erfahrungsgemäß die idealen Konzerthörer, da sie die Kraft und den Segen der Musik singend erlebt haben. Um den Chor schart sich durch Angehörige und Freunde ein Kreis von Musikliebhabern, die den Besucherstand der Chorkonzerte bilden. Es kommt also nur darauf an, die singenden Volksgenossen und die mit ihnen verbundenen Freunde des Chorsingens in ihren Bestrebungen zu stützen, um in der Stadt ein reges chorisches Musikleben zu schaffen. Und es kommt weiter nur auf die klare und zielbewußte Führung des städtischen Musiklebens an, um diese gleichsam von selbst wachsenden Kreise nun auch in das übrige Musikleben so einzubauen, daß die Stadt über eine durch praktische Arbeit und Anteilnahme wohl vorbereitete Besucherorganisation verfügt.

Wie sollte das Chorleben einer Stadt aussehen? Für eine breitfundierte Musikpflege ist es notwendig, möglichst viele Volksgenossen zu erfassen, deshalb wird man gemäß der Verschiedenheit der Menschen auch nicht auf die verschiedensten Formen und Kreise des Chorsingens verzichten können. Der Männerchor, der neben den künstlerischen auch gesellige Ziele verfolgt, ist ebenso wichtig wie der Madrigalchor, der Volkschor so wichtig wie der Singkreis; der Kirchenchor, der Frauenchor ist ebensowenig zu entbehren wie der große gemischte Chor, die Singakademie oder der Oratorienverein. Nicht gehören in diesen Kreis nur jene kulturlosen und daher überflüssigen Chorvereine, die den musikalischen Kitsch pflegen und hierin so hoffnungslos verharren, daß jede Aufwärtsentwicklung undenkbar ist. Alle genannten Chorformen sind aber von Bedeutung für das städtische Musikleben, dessen Verankerung in der Volksgemeinschaft durch sie viel tiefgreifender möglich ist als durch Starkonzert und Oper. Deshalb ist ihre Bildung nach jeder Richtung hin erwünscht. Es geht nicht an, die Gründung eines Volkschores deshalb zu verhindern, weil am Orte bereits zwei bis drei Männergesangvereine bestehen; oder gar die Bildung eines gemischten Chores zu verbieten, weil

*) Diese Denkschrift ist schon vor längerer Zeit erstmals veröffentlicht. Die Bedeutung, die ihr zukommt (vgl. auch den Aufsatz „Gefahren“ von R. Zimmermann in diesem Heft), läßt es wünschenswert erscheinen, denselben auch an dieser Stelle allen führenden deutschen Musikern erneut in Erinnerung zu rufen. B.

im Männerchor mit einer angegliederten Frauenchorgruppe bereits gemischtchörig gesungen wird. Wenn wirklich singfreudige Kräfte hinter dem Gründungsgedanken stehen, und wenn nicht etwa nur rein persönlicher Dirigentenehrgeiz die Triebkraft bildet, so soll man Menschen das Singen in ihren Kreisen und ihren Gruppen nicht untersagen. Die große Zahl der singenden Volksgenossen ist zu allen Zeiten der Stolz des kulturellen Deutschland gewesen.

So wenig zahlenmäßig ein festes Schema gegeben werden kann, wieviele Chöre eine Stadt haben sollte, so kann doch gesagt werden, welche Chorformen eine Mittel- und Großstadt unter allen Umständen haben muß, wobei es eine besondere Auszeichnung für den musikalischen Ruf der Kleinstadt bedeutet, wenn sie den gleichen Anforderungen entspricht.

Jede deutsche Stadt, die Wert auf ihren kulturellen Ruf legt, sollte einen Chor besitzen, der in der Lage ist, mustergültig die großen klassischen Werke deutscher Chorkunst zu pflegen. Wenn eine Stadt, die über die erforderlichen Orchesterkräfte verfügt, nicht Gipfelwerke deutscher Kunst wie Bachs Matthäus-Passion, Händels Messias, Beethovens Missa, Haydns Schöpfung, Brahms' Deutsches Requiem aufzuführen, und zwar mustergültig aufzuführen vermag, so ist das ein Zeichen dafür, daß die städtische Musikpflege nicht in Ordnung ist. Diese großen gemischten Chöre werden entweder der städtische Chor oder die Singakademie oder der Oratorienverein sein. Daß in Großstädten mehrere leistungsfähige gemischte Chöre bestehen können, ist selbstverständlich.

Je ernsthafter wir uns um die Erhaltung und Vertiefung unserer völkischen Kulturgüter bemühen, um so mehr wachsen die Aufgaben der Chöre. Besondere Madrigalvereinigungen pflegen die alte Chormusik, andere Chorkreise stellen sich in den Dienst der jungen schaffenden Generation. Die Tätigkeit solcher zahlenmäßig oft kleinen Chorgruppen ist für das künstlerisch-musikalische Leben einer Stadt nicht zu unterschätzen.

Der Erfassung des Volkes im tiefsten Sinne des Wortes dienen bestimmte Chorgruppen, die sich gerade heutzutage vor neue Aufgaben gestellt sehen. Im Volkschor (meist gemischter Chor) werden die Volksgenossen, Arbeiter und Bauern, Angestellte und Beamte durch die gemütbildenden Kräfte der Musik zu gemeinsamer Arbeit im Dienste der Kunst verbunden. Das deutsche Volkslied ist die ureigenste Kraftquelle, aus der diese Chorgruppen immer wieder schöpfen. Ihnen verwandt sind die Singkreise, die zudem durch Gemeinschaftssingen und offene Singstunden jung und alt aller Stände und Schichten zu gemeinsamem Musizieren vereinigen.

Das Singen der Männer hat neue Impulse durch das nationalpolitische Liedgut erhalten. Die Männer finden sich in den deutschen Männerchören, die auf eine stolze Tradition zurückblicken, nicht nur zusammen, um musikgebundene Geselligkeit zu pflegen, sie verfolgen ebenso künstlerische wie nationalpolitische Bestrebungen. Der kunstvolle Männerchor, das Mannschaftssingen, der mitreißende kraftvolle Gesang bei politischen Festen und Feiern in der Öffentlichkeit und in den Betrieben, das ist das weite Feld der Männerchöre.

Die Bildung von besonderen Frauenchören, Jugend- und Kinderchören hängt von den jeweiligen örtlichen Verhältnissen ab. Daß sie besondere und wichtige Aufgaben zu betreuen haben, ist ebenso klar wie die große Bedeutung der Kirchenchöre, auf die hier nur deshalb nicht besonders eingegangen wird, weil sie durch ihr hauptsächlich liturgisches Wirken dem Kompetenzbereich der Kirchenbehörden unterstehen.

II. Einzelfragen.

A. Wie wirkt sich die Chorpflege im Musikleben aus?

1. Als verbreiterte und vertiefte Musikerziehung der Bürgerschaft.

Kein am Aufbau unserer Musikkultur Tätiger und Verantwortlicher darf vergessen, daß die Chorerziehung der Laien ein besonders wichtiges Teilgebiet unserer deutschen Musikerziehung überhaupt ist. So wichtig wie Volksbüchereien und Volkshochschulen sind, so wichtig ist auch das Chorsingen, das so recht eigentlich zur Erwachsenenbildung gehört.

2. Durch die dem Volkssingen innewohnende soziale Kraft.

Das Volkssingen (Pflege des Volksliedes, des Ständeliedes, des Landschaftsliedes, des Wander- und Naturliedes) sehen wir in allen geschlossenen Lebensgemeinschaften der Gegenwart

wirksam: in Betrieben, in den Parteiorganisationen, in HJ, BDM, Arbeitsdienst, SA, SS usw. Es kann daneben auch in gelegentlichen Gemeinschaftsformen erfolgen: beim Wandern, auf öffentlichen Plätzen als Volksliedsingen usw.

3. Durch das nationalpolitische Lied.

Die Mitwirkung der Chöre bei politischen Festen und Feiern muß zum eisernen Bestand der nationalsozialistischen Festgestaltung gehören. 1. Mai, Erntedankfest — um nur diese Tage zu nennen — finden ihren musikalischen Ausdruck im politischen Lied. Darüber hinaus ist die Einbeziehung des nationalen Liedes bei Parteiveranstaltungen, bei besonderen Ereignissen des städtischen Lebens, in den Parteiformationen, bei Aufmärschen usw. unerläßlich.

4. Durch das Chorkonzert.

Die Chorkonzerte sollen Höhepunkte im städtischen Konzertleben sein, zumal wenn es sich um die Aufführung klassischer Meisterwerke handelt, die zum Größten gehören, was deutscher Kunstgeist geschaffen hat. Eine solche Aufführung, an deren Vorbereitung oft Hunderte von begeisterten Laiensängern monatelang selbstlos gearbeitet haben, ist keine private, sondern eine öffentliche Angelegenheit und verdient die Beachtung und Würdigung, die jeder anderen städtischen öffentlichen Veranstaltung zukommt. Künstlerische Leistung ist selbstverständliche Voraussetzung für die Anerkennung des Chorkonzertes.

5. Durch das Chorfest.

Ein solches Chorfest bedeutet einen Höhepunkt im städtischen Chor- und Musikleben. Die einzelnen Chorgruppen wirken gemeinsam an der Ausführung einer großen, in der Regel von der Stadt selbst gestellten Aufgabe. Da die Chöre nicht allzu oft von ihrer eigenen Arbeit abgelenkt werden dürfen, können solche Chorfeste nur in größeren Zeitabständen veranstaltet werden. Sie sind aber wichtig, um gelegentlich vor der Öffentlichkeit zu dokumentieren, was im Chorleben durch Zusammenfassung aller Kräfte erreicht werden kann, sie fördern das Gemeinschaftsgefühl der Sänger, sie dienen dem künstlerisch-musikalischen Rufe der Stadt.

B. Wie unterstützt die Stadt das Chorleben?

1. Durch Anerkennung des ideellen Wollens.

Ohne diese Anerkennung und innere Wertung der Chorarbeit ist jede gelegentliche Unterstützungsaktion wertlos. Wer nicht begriffen hat, daß Chorsingen ebenso wichtig, ja in volkserzieherischer Hinsicht wichtiger ist als die Produktion einer künstlerischen oder gar nur virtuosen Einzelleistung oder wie die Zurschaustellung einer Oper, wird kein städtisches Chorleben aufbauen können.

2. Durch Heranziehung bei städtischen Veranstaltungen in Bezirken, Krankenhäusern, Büchereien usw.

Die musikalische Innenarbeit der Chöre muß selbstverständlich ohne jede Beeinflussung von außen erfolgen. Aber der richtige Einsatz und die Verwendung der Chöre kann wesentlich von der Stadt gefördert werden. Die Chöre werden es nur dankbar begrüßen, wenn sie von der Stadt zu besonderen künstlerischen oder sozialen Aufgaben herangezogen werden.

3. Durch Gewährung von Räumen für Proben und Aufführungen.

Da die Chöre der musikalischen Volkserziehung dienen, muß eine Stadtverwaltung diese volksbildende Arbeit auch dadurch fördern, daß sie den Chören für die Proben Schulaulen oder andere würdige Räume zur Verfügung stellt und zwar völlig kostenlos. Es wird wohl kaum einen städtischen Etat erschüttern, wenn die Selbstkosten für Reinigung, Heizung und Beleuchtung einer Schulaula, die für einen finanziell schwachen Chor eine nicht unwesentliche Belastung bedeuten, auf den allgemeinen Titel „Erziehungswesen" übernommen werden.

4. Durch Gemeinnützigkeitserklärung der künstlerisch wertvollen Choraufführungen.

In den Chorvereinen finden sich Volksgenossen aus reinem Idealismus zu gemeinsamer Kulturarbeit zusammen. Die Durchführung dieser freiwilligen und durchaus selbstlosen Tätigkeit legt den Chormitgliedern in wirtschaftlicher Hinsicht solche Opfer auf (Mitgliedsbeitrag, Fahrtkosten zu den Proben usw.), daß wenigstens ihre öffentliche Wirksamkeit, soweit sie künstlerisch ist, gefördert werden muß. Den ersten Schritt zu dieser Anerkennung und Unterstützung bedeutet die Gemeinnützigkeitserklärung.

5. Durch Entgegenkommen bei der Überlassung der städtischen Orchester.

In letzter Zeit häufen sich die Klagen, daß große Chorkonzerte unterbleiben müssen, weil die Kosten für das Orchester, die als größter Posten zu den an sich schon großen Beträgen für Saalmiete, Solisten, Notenbeschaffung Stagmagebühr usw. hinzukommen, nicht aufgebracht werden können. Es muß ein Weg gefunden werden, den Chören für ihre doch nur vereinzelten Konzerte die Orchester zu erschwinglichen Honoraren, wenn nicht kostenlos zur Verfügung zu stellen. Die Stadt kann hier eingreifen, indem sie, was schon häufig geschieht, entweder das künstlerisch wertvolle Chorkonzert in den Kreis der städtischen Konzerte einbezieht oder indem sie durch geschickte Organisation dafür sorgt, daß das betreffende Chorkonzert in verschiedenen Bezirken der Stadt wiederholt wird, so daß durch mehrere Aufführungen die Kosten für das Orchester, das nur zur ersten Aufführung Proben benötigt, gesenkt werden können.

6. Durch finanzielle Beihilfen.

Das Chorwesen hat Anspruch darauf, als wichtiges Organ der Volkserziehung und Volksbildung gewertet zu werden. Wie bei allen gemeinnützigen, der Volkserziehung und Volksbildung dienenden Anstalten sind städtische Beihilfen notwendig, um das Chorleben der Stadt auf einen würdigen Stand zu bringen. Es erhebt sich also die dringende Forderung, in den Etat der Städte, für die wohl ohne Ausnahme die Unterstützung der Sportpflege eine Selbstverständlichkeit bedeutet, auch Mittel für die Chorpflege einzustellen. Eine Stadtverwaltung, die jährlich Hunderttausende, wenn nicht gar einen Millionenbetrag für ihr Theater aufbringt und zuläßt, daß heute noch durch diese Zuschüsse serienweise künstlerisch wertlose, nur dem flüchtigen Unterhaltungsbedürfnisse dienende Operettenaufführungen ermöglicht werden, muß, wenn sie ihre Kulturaufgaben richtig erfaßt, nämlich als Verpflichtung, breiteste Schichten des Volkes zur Kunst zu erziehen, einige tausend Mark übrig haben für die regelmäßige Darbietung einer Matthäuspassion, einer h-moll-Messe oder der volkstümlichen Händelschen oder Haydnschen Oratorien, die ohne Zuschuß heute kaum mehr aufgeführt werden können. Ein ganz geringer Bruchteil der Summen, die für Theater und Oper ausgeworfen werden, würde genügen, das künstlerisch hochwertige Chorleben der Stadt sicherzustellen.

C. Schlußbemerkung.

Auf zwei Gefahren, die sich in der Gegenwart häufig herausgestellt haben, sei zum Schlusse aufmerksam gemacht. Die eine Gefahr droht von der Zersplitterung im Chorleben. Hierzu ist zu sagen, daß nicht die Tatsache, daß viele Chöre bestehen, sondern daß viele Chöre beziehungslos nebeneinander bestehen und oft in gegenseitiger Rivalität ihre Kräfte vergeuden, den Aufbau eines gesunden Chorlebens beeinträchtigt. Um die Zersplitterung zu beheben, hat man zwangsweise Chöre zusammengeworfen. Es hat sich aber gezeigt, daß in fast keinem Falle die Absicht, einen großen leistungsfähigen Chor zu schaffen, erreicht wurde. Wenn man beispielsweise drei Chorvereine, die etwa je 60 Mitglieder umfaßten, verschmolzen hat, so ergab sich meist ein Bestand von nur 60 bis 70 Mitgliedern. Die übrigen, durch solche Zwangsmaßnahmen verstimmt, kehrten dem Singen den Rücken. Der Gedanke der Konzentration der chorischen Kräfte wird oft von Opernkapellmeistern verfolgt. So begrüßenswert es an sich ist, daß der künstlerische Leiter der Oper auch Choraufführungen leitet, so gefährlich ist es, wenn aus persönlichem Ehrgeiz Monopolansprüche geltend gemacht werden. Es ist vorgekommen, daß ein junger, mit der Psyche und dem Eigenleben eines Laienchores nicht vertrauter Opernkapellmeister die seit langem bestehenden Chöre der Stadt zerschlagen, dafür einen neuen „städtischen" Chor gegründet, mit ihm ein paar Aufführungen zustande gebracht hat, um dann nach einem Jahre einem Rufe an eine größere Bühne Folge zu leisten. Hatte der Nachfolger keine Neigung oder Eignung zur mühevollen Chorarbeit, so war das Ergebnis dann dies, daß das Chorleben der Stadt nach kurzer Zeit vollkommen zusammengebrochen war. Es muß von den Opernkapellmeistern und städtischen Generalmusikdirektoren die Einsicht verlangt werden, daß über den eigenen Sonderwünschen die Sache selbst steht. Es muß aufs schärfste verurteilt werden, wenn, was wiederholt vorgekommen ist, der Opernkapellmeister einer Stadt dem seit Jahrzehnten die klassische Chorliteratur unter künstlerisch hochstehender Leitung pflegenden Oratorienchor zu den traditionellen Totensonntags- oder Karfreitagsaufführungen das Orche-

ster verweigert, nur um selbst mit einem neugebildeten Chore ein Requiem oder die Matthäuspassion aufzuführen, die er womöglich zum ersten Male dirigiert. Beunruhigung der Besucherkreise und Störung des Chorlebens sind die unvermeidlichen Folgen.

Hier sei noch eine Bemerkung eingeschaltet. Aus Sparsamkeitsgründen oder dem Tätigkeitsdrang der Operndirektoren nachgebend, haben in den letzten Jahren eine Reihe von Stadtverwaltungen die früher von einem eigenen Konzertdirigenten geleiteten städtischen Symphonie- und Chorkonzerte dem Opernkapellmeister übertragen. Die Erfahrung hat gezeigt, daß die erhoffte Aufwärtsentwicklung der Konzerte und vor allem des Chorlebens nicht eingetreten ist. Im Gegenteil, gerade die Choraufführungen gingen in den meisten Fällen quantitativ und qualitativ zurück, da der vielbeschäftigte Opernkapellmeister einfach nicht in der Lage ist, sich der intensiven Probenarbeit zu widmen, die ein nur abends zur Verfügung stehender Laienchor erfordert. Er muß wegen seiner Opernverpflichtungen oft die Chorproben, auf die sich die Sänger eingestellt haben, verlegen oder sich vertreten lassen, und mannigfache Störungen und Probenversäumnisse sind die Folge und beeinträchtigen eine planmäßige Chorerziehung. In der Regel wird ein großer Chor nur zu Höchstleistungen gebracht werden können, wenn sein Dirigent ihm seine volle Kraft widmet und ihn nicht nur so nebenher betreut, soweit ihm seine übrigen Verpflichtungen dazu Zeit lassen. Es ist daher dringend zu wünschen, daß zur Leitung zum mindesten der großen Chöre wieder hauptamtliche Chorleiter herangezogen werden. Es ist dies zugleich eine soziale Forderung, deren Erfüllung neue Anstellungsmöglichkeiten für viele tüchtige Musiker schaffen würde.

Das Chorleben einer Stadt kann nur gefördert werden, wenn alle Kräfte so eingesetzt werden, daß sie sich organisch weiter entwickeln können. Nicht Zwangsmaßnahmen und Befehle, nicht Verbote können helfen, sondern mehr als auf jedem anderen Gebiete muß im Chorleben der Geist der Kameradschaft walten. Das Amt für Chorwesen und Volksmusik hofft, daß die städtischen Musikbeauftragten und die Stadtverwaltungen selbst in diesem Geiste am neuen Aufbau des deutschen Chorlebens mitwirken werden. Ergeben sich in einzelnen Fragen besondere Zweifel und Schwierigkeiten, so steht die Reichsmusikkammer mit ihren amtlichen Stellen, dem Amt für Chorwesen und Volksmusik, Berlin-Charlottenburg 2, Grolmanstr. 36, und dem Reichsverband für Konzertwesen, Berlin NW 40, Alsenstr. 7, zur Beratung und Auskunft zur Verfügung.

Estnische Musikalien.

Herausgegeben von „Eesti Kultuurkapitali Helikunsti Sihtkapitali Väljaanne".

Besprochen von Fritz Stege, Berlin.

Die estnische Musik darf in Zusammenhang mit der politischen Entwicklung des Landes wohl als der jüngste Zweig europäischen Musiklebens angesehen werden. Eine selbständige Musikentwicklung datiert erst seit Anfang des 19. Jahrhunderts. Vor allem war es der Chorgesang, der den Ausgangspunkt estnischerMusik bildete und der die Liedschöpfung, sowie die Instrumentalkomposition in steigendem Maße befruchtete. Die Einflüsse des älteren, dem gregorianischen Stil verhafteten Volksliedes, des deutschen wie des russischen Stilelementes, sowie skandinavischer Volksmusik sind unverkennbar. Erst in letzter Zeit ist damit begonnen worden, mithilfe eines staatlichen Kulturfonds Werke nationaler Tonsetzer der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Nachstehenden Besprechungen liegt eine stattliche Auswahl aus dieser geschmackvoll ausgestatteten Sammlung zugrunde.

Beginnen wir bei Mart Saar, dem führenden estnischen Tonsetzer, der wohl zu den feinsinnigsten Lyrikern des Landes zu zählen ist. Seine vorliegenden Lieder erhalten ganz besonders dann ein ausgeprägt eigenes Gesicht, wenn sie in ganz kurzen, knappen Strichen bei sparsamem Verbrauch des Tonmaterials eine Fülle von malerischen Wirkungen erzielen, wie in „Des Sängers Wintereinsamkeit", „Einer Maid" oder „Wolken segeln", einer absolut einheitlich erfaßten Naturstimmung. Vielfach klingen Volksmotive an wie in „Hochzeitslied" oder „Ziegenböcklein", das in seiner harmonischen Untermalung geschickt auf den Titel Bezug nimmt. Saars Harmoniebildung ist apart und eigenwillig, aber immer dem intuitiven Schön-

heitsgesetz untertan. Die melodische Linie verläuft sanglich ohne allzu hervortretende Rhythmik und ohne merkliche Spannungen. Eine seiner Volksweisen, in denen eine gewisse Neigung zur Monotonie besonders in Erscheinung tritt, nämlich „Weide, Herde", erinnert lebhaft an die „Lokken", die Lockrufe nordischer Hirten in der norwegischen Volksmusik. Das ganze Lied besteht nämlich nur aus einem einzigen kurzen Motiv in der Art, wie norwegische Hirten ihre Herden rufen. Man vergleiche das nachstehende kleine Motiv etwa mit „Huldre Lok" (Frau Holdas Lockruf):



Spuren nordischer Art scheinen auch in den Klavierstücken vorhanden zu sein. Weniger in den düsteren, packenden „Präludien" als vielmehr in „Hetk", einem liebenswürdigen, sinnigen Vortragsstückchen. Eine motivische Floskel wie die nachstehende mit der typischen Sechzehntel-Triole würde man unbedingt in die norwegische Musik, in die Nähe Griegs verweisen:



J u h a n A a v i k stellt sich in drei Liedern, einer Klaviersonate und einem Capriccio für Klavier vor. Auch hier zeitweiliges Aufklingen volkhafter Motive. Aber sein künstlerisches Empfinden ist nicht konzentriert genug. Ihm liegt die Verbreiterung näher als die Vertiefung, das Epische mehr als das Lyrische, ohne daß er im Ausdruck zu einem spürbaren Persönlichkeitswert gelangt. Billige Wendungen, harmonische Alltäglichkeiten werden nicht sorgfältig genug vermieden. Bezeichnend ist für ihn eine romantisch-schwärmerische Art der Melodieführung wie in folgendem Beispiel:



E. A a v ist mit Liedern und mehreren Arien aus seiner Oper „Die Wikinger" vertreten. Viel Empfinden, starkes dramatisches Talent, schwungvolle melodische Bewegungen zeichnen seine Schöpfungen aus. Jedoch neigt auch er zu einer gewissen Weichheit des Gefühls von romantischer Herkunft, namentlich in „Jutas und Uelos Duett". Der Stil dieser Opernproben folgt der Linie Richard Wagners. Stärker wirkt Aav, wenn er schlichtere und innigere Herzenstöne anschlägt wie in dem Lied „Einzige Bitte". In seinem harmonischen Ausdruck ist er nicht immer gewählt genug, wenn er auch in der Gegenüberstellung von Dur und Moll und Verbindung von Akkorden mit leiterfremden Tönen mitunter eigene Wirkungen hervorbringt.

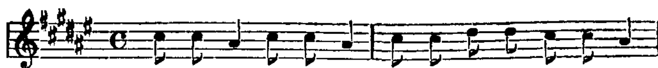
A. V e d r o offenbart den Schwerpunkt seines Könnens weniger in den vorliegenden drei Gesängen, in denen eine geschmackvolle, aber auch leicht konventionelle Art der musikalischen Gestaltung zu erkennen ist, als vielmehr in seiner „Estnischen Rhapsodie Nr. II", in der die nationale Tendenz seiner Schöpfung durch die Verwendung kleiner, eigentümlich monotoner Melodien charakterisiert ist, deren volkstümliche Herkunft unverkennbar ist. Das Hauptthema zeigt folgende Gestalt:



Unter den ansprechenden Liedern findet sich auch eine Arie aus der Oper „Kaupo", die in ihrer rezitativischen Fassung mit einer gehaltvollen melodischen Entwicklung leider einen unzureichenden Rückschluß auf das Wesen der Opernschöpfung zuläßt.

R i h o P ä t s zeigt sich in seinen Liedern als ein stimmungsvoller, starker Lyriker, der namentlich in dem Gesang „Im Heideland" eigentümlich-verschwommene, zum Impressionismus neigende Bilder zu zeichnen weiß. Er stützt sich in auffälligem Maße auf die ältere

estnische Volksliedliteratur. Sein „Wiegenlied" ist ein Persönlichkeitswert. Die charakteristisch schwebende Begleitung unterstreicht die Eigenheit der anscheinend sehr alten Melodie. Ein Heftchen Kinderlieder ist ganz besonders reizvoll. Trotz der Einfachheit der Gestaltung verleugnet sich nicht der nationale Grundzug. Das Lied „Sonnenkäferchen" mutet auf den ersten Blick ganz deutsch an:



Bis man im Verlauf der folgenden Seiten feststellt, daß die gesamte Melodie in konsequenter Pentatonik gehalten ist.

Heino Eller tritt aus dem Kreis der neueren estnischen Tonsetzer durch eine besonders bewußt fortschrittliche Haltung hervor. Bereits die formale Anlage einzelner Instrumentalstücke wie in dem impressionistisch gefärbten Klavierstück „Die Glocken" zeigt den kundigen, reifen Musiker, der dem ausführenden Pianisten schwere, aber lohnende Aufgaben stellt. Das Violinstück „Fichten", das Präludium für Violoncello sind anspruchsvolle Talentproben, die eine geschickt gestaltende, wenn auch nicht immer unmittelbar zwingende Schöpferhand verraten. Beachtung verdienen nicht minder die in einem Heft vereinigten, gedankenvollen und harmonisch überaus farbenprächtigen „Präludien", denen eine besondere kompositorische Reife nachzurühmen ist.

Mancherlei erfreuliche Werte in gesundem und natürlichem Empfinden begegnen uns bei den weiteren Komponisten der vorliegenden Sammlung, wenn auch die persönliche Eigenart hinter dem geschmackvollen Operieren mit dem vorhandenen Tonmaterial meist zurücktritt. So bietet A. Karafin einen schlichten, gefühlsbetonten Sang mit Orgelbegleitung, während seine Legende für Violine in ihrer Thematik keine übergroßen Anforderungen stellt. A. Kapp steuert in gewählten harmonischen Farben einige Orgelvorspiele bei, unter denen „O Haupt voll Blut und Wunden" in geschickter Stimmführung erhebliches Können in besonderer Gefühlsausprägung verrät. Sein Namensvetter Eugen Kapp weiß in zwei kleinen Violinstücken „Melodie" und „Nocturno" gefällige Klangverbindungen anzubringen und in der thematischen Erfindung einen ernst zu nehmenden künstlerischen Willen zu bekunden. T. Vettiks Lied von der „Blauen Meeresfläche" läßt ein beachtenswertes, vielversprechendes Talent erkennen. Die eigentümliche Schwermut des musikalischen Inhaltes birgt in der Farbschattierung erhebliche Vorzüge. P. Südas „Ave Maria" für Orgel ist ein fortschrittliches, klangvolles Gebilde. J. Jürgenson erscheint bei aller Achtung vor seinem Erfindungsreichtum etwas unausgeglichen in seinem Wechsel zwischen harmonischen Eigenheiten und einfachen Akkordauflösungen (in seinem Enno-Lied, Seite 3). Reichlich problemlos gibt sich H. Känd in seinem melodischen Violinstück „Poème d'amour". Etwas blaß ist Artur Lembas Estnische Klavierfantasie, die Volksmotive in einfacher Form verarbeitet. Seine „Toccata und Fuge" beschreitet gewohnte Wege eines annehmbaren Könnens. V. Nereps Lied „Muiste" verzichtet auf stilistische Eigenheiten und kommt dem Verständnis des Durchschnittshörers weitgehend entgegen.

Zum Abschluß sei festgestellt, daß Estland in jüngerer Zeit eine Reihe von durchaus achtbaren Tonsetzern gefunden hat, die den Namen dieses Landes vor allem in den ausgeprägtesten Persönlichkeiten Mart Saar und Heino Eller würdig auf dem internationalen Kunstmarkt vertreten werden.

Die Olympiafanfaren.

Mit einer Notenbeilage.

Von Wolfgang v. Bartels, München.

Dieser Würdigung wollen wir eine Übersicht der vom Olympiasender Garmisch-Partenkirchen zahlenmäßig geleisteten Arbeit voranstellen. An ihr möge mit dem sportbegeisterten Fachmann und Laien auch der Musiker erkennen, welch ungeheures Pensum in den, auf Großereignisse zugespitzten zehn Tagen zu bewältigen war, und in die Tat umgesetzt wurde. Zu-

gleich aber auch wird ersichtlich, mit welch feinfühliger Präzision ein Rad ins andere greifen mußte, damit nicht nur wir im Reich, sondern mit uns die ganze Welt Teil haben konnte an dem einzigartigen Geschehen. Und zum Dritten rückt die Erwartung in den Vordergrund: der friedliche Wettkampf der Nationen hat die ideellen Grenzen der Welt geweitet. Möge für die nahe Zukunft zu hoffen stehen, daß diese Grenzweitung, deren Künder in der Hauptsache der Rundfunk ist, auch der großen Kunst aller Disziplinen zu Gute kommen wird. Denn sie ist, gleich dem Sport, vor allem berufen, als unantastbar hehrstes Propagandamittel der Versöhnung, dem Frieden zu dienen.

Täglich gingen vom Olympiasender über 40 Sendungen hinaus. Das bedeutet für die Dauer der olympischen Winterspiele eine Gesamtzahl von rund 500 Sendungen. Tag für Tag waren 35 Sendestunden für die Durchführung des Programms nötig, denn es liefen 6—10 Sendungen zu gleicher Zeit. Dazu kommt noch ungefähr die doppelte Zeit für Schallaufnahmen, welche unabhängig von den Sendungen täglich durchgeführt werden mußten. Es wurden täglich an die 300 Schallschnitte angefertigt. Übertragen wurde von 11 Hauptübertragungsorten mit 105 Mikrophonen; in der Zentrale des Olympiasenders standen dazu weitere 12 Mikrophone für Berichte bereit. Gesendet wurde in 18 Fremdsprachen, deren sich 30 ausländische Rundfunksprecher bedienten. 16 Dolmetscher unterstützten sie bei ihrer Arbeit. Für das deutsche Programm waren 12 Rundfunksprecher aus dem ganzen Reiche eingesetzt. Nicht uninteressant ist auch, daß der Reichssender München mit 37 Übernahmen, der Deutschlandsender mit deren 33 weitaus an der Spitze aller deutschen Sender standen; diese übermittelten ihren Hörerkreisen jeweils „nur" 14—20 Olympiaberichte! So war es ein Gebot der Selbstverständlichkeit, daß für die zehn Tage Olympia die Programmgestaltung am Reichssender München durchaus wintersportlichem Gesetz unterworfen war, das bestimmend auch den musikalischen Teil der Funkleistungen beeinflussen mußte. Diese bestanden zum allergrößten Teile aus „ewig dahinplätschernder" Unterhaltungsmusik. Das war der hereinstürzenden Sportergebnisse wegen notwendig. Denn Unterhaltungsmusik kann sofort unterbunden, ausgeschaltet werden, ohne daß irgend welcher Schaden entsteht. Kapelle um Kapelle, Solist um Solist also waren unermüdlich tätig, Pausen zu füllen, zu überbrücken. Bis dann wiederum

die Olympiafanfaren

riefen.

Wir alle wissen nun um ihren aufrüttelnden Rhythmus, ihre Frische, ihr hellodernd Feuer. Die Fanfaren der 4. Olympischen Winterspiele 1936 zündeten. Sie sind Vorausahnung, Erfüllung dann des Olympiagedankens. Sie sind musikgewordene Einigung, dem gleichen Ziele entgegen. Niemals noch haben wir einen derartigen Übereinklang von Musik und ihrer Zweckbestimmung erlebt. Nicht nur, daß die Olympiafanfaren in ihrer hellen, freudigen Größe den Sportbegeisterten — er mag Kämpfer sein oder nur Zuschauer — locken, sammeln, zur höchsten Willenskonzentration anspornen. Darüber hinaus sind sie als musikalisches Kunstwerk zu werten. Denn in ihnen bindet sich sportliches Gesetz mit herb zügiger, schlagkräftiger Melodie, die zudem durch das kompositorisch-technische Können ihres Schöpfers vollendet gestaltet wurde. Es lohnt sich also, dieser einzigartigen Erfüllung von Musik und Sport in ihrer Voraussetzung und Wirkung nachzugehen.

Woher kam es, daß die Olympiafanfaren diese Welten beherrschende Wirkung auslösten? Es ist der — im Sinne Pfitzners — geradezu geniale Einfall, der, melodiös im Thema geschlossen, zugleich künstlerisch geformt an den Menschen so eindeutig bestimmt herantritt, daß die Menschheit ihn sofort und ohne gedanklichen Ballast aufzunehmen und unauslöschlich in Herz und Hirn zu behalten gezwungen ist. Bestrickend seltsam dabei ist: wir „Zeitgenossen" haben das Glück, den seltenen Fall miterleben zu können, daß das Ergebnis einer dem Kunstgesetze unterworfenen Überlegung mit dem geforderten Endzweck vollkommen übereinstimmt. Und zwar in so hohem Maße übereinstimmt, daß alle Menschen — ob kunstbesessen oder amusisch — von der durchschlagenden Kraft dieser Musik getroffen, gepackt in den läuternden Krater des Olympiageschehens geworfen werden. Der Endzweck ist erreicht! Daß der Schöpfer der Fanfaren nicht nur begnadet einer Eingebung folgte, sondern verantwortungsbewußt diese Eingebung zum Kunstwerk umformte, dafür sei die den Meisten wohl noch nicht genügend klar gewordene Tatsache bereitgestellt, daß die erste Fanfare — obwohl in Es-dur stehend — in

B-dur einmündet, psychologisch also eine erwartende Frage offen läßt. Beim Schluß einer Olympiaübertragung aber erscheint bei der zweiten Fanfare das Thema umgekehrt in der Tonfolge, um in strahlendem Es-dur abschließend doch wieder die triumphale Krönung des Olympiagedankens zu künden. Einfall und künstlerische Formung sind Eins geworden. Echtes Kunstwerk.

Wem haben wir diese vollendete Geschlossenheit des musikalischen Olympia-Auftaktes zu danken? Ein Auftakt, der die Musik (mit ihr den Musiker!) mit berechtigtem Stolze den Winterspielen voranstellt. Es ist der Pfitznerschüler

PAUL WINTER.

Wir entsinnen uns mit viel Freude, daß Paul Winter schon im Jahre 1932, dann 33 und 34 manchen historisch wie künstlerisch äußerst sorgsam gearbeiteten Exkurs in die Gebiete der Militärmusik über die Mikrophone des Münchner Reichssenders schickte. Sachkenntnis und Zusammenstellung fielen damals schon auf. Der 1894 zu Neuburg geborene Paul Winter ist aktiver Offizier. Soldatentum also ist die Grundlage zu dem Zusammenklang von Musik und Sport, der die Olympiafanfaren zu dem wirkungsvollen Auftakte werden ließ. Ein seltener Glücksfall, den es gebührend und gerecht zu würdigen gilt! Zur Ehre der deutschen Musik.

Um aber nun diese Glanzleistung eines deutschen Musikers nicht in der Schnelle der Zeit verwehen zu lassen, wollen wir einer Anregung mit dem Wunsche Raum geben, die Olympiafanfaren Paul Winters an die Stelle des

Münchner Pausenzeichens

zu setzen! Wenig glücklich fristeten hier bis jetzt die um mehrere Oktaven in die Höhe gerutschten „Parsivaltöne" ihr Dasein. Sie waren in dieser hohen Lage bedenklich nahe an Lehars „Lustige Witwe" geraten; daran ist leider nicht zu deuteln. Die Gelegenheit ist günstig, an ihren Platz nunmehr die Olympiafanfaren Paul Winters zu rücken. Für den Reichssender München ergeben sich folgende Vorteile: Wir bekämen endlich ein charakteristisches Pausenzeichen, das zugleich die Erinnerung an die olympischen Winterspiele 1936 wachhält. Unseres Erachtens hat München (vor allem als Hauptstadt der Bewegung!) das Recht, dieses durch den Erfolg ehrenvolle Zeichen für sich zu beanspruchen. Die Werbekraft Münchens im In- und Auslande wird erhöht. Und schließlich erhielte unser Funkhaus damit erneuten Auftrieb, verpflichtend im und durch den Hochstand seiner künstlerischen Leistungen (endlich) zu führen.

Ein Gedankengang drängt sich dazwischen. Das „Wann", das „Wie". Das „Wie" ließe sich dahingehend lösen, daß man für den Alltag wohl am besten die ersten acht Noten der Fanfaren verwendet. Für außerordentliche Kundgebungen Münchens käme dann der ganze Ruf in Betracht. Das „Wann" wird dann entschieden werden können, wenn feststeht, ob die Fanfaren Paul Winters auch bei den sommerlichen Olympiaveranstaltungen in Berlin Auftakt sein werden. Ist das der Fall, so wird München das neue Pausenzeichen erst nach Abschluß der olympischen Spiele im Sommer übernehmen können. Ist das aber nicht der Fall, so gehe man unverzüglich ans Werk, um Paul Winters Olympiafanfaren als Münchens neues Pausenzeichen einzuführen. Man lasse diese einzigartige Gelegenheit nicht ungenützt vorübergehen!

Man wolle in den musikbedingten Fachkreisen nicht allzu überrascht sein, wenn wir mit dem ganzen Gewicht unserer Stellungnahme für eine Sache werben, die im Grunde „nur" eine Angelegenheit des — Sportes zu sein scheint! Dem aber ist wahrhaftig nicht so. Denn zum Einen haben wir genügend den wohl einmalig geglückten Zusammenklang von Musik und Sport an diesem Exemplum unter fundierten Beweis gestellt. Zum Anderen — Hand aufs Herz! — tut es dem Musiker schon mehr als wohl, wenn er den überreichen Sportergebnissen des Winterolympia eine ebenso kulturwichtige Tat aus dem Reiche des Geistes entgegenzusetzen vermag. Eine Tat, die es zu erhalten gilt. Eine Tat endlich, die der, von uns eingangs gekennzeichneten Grenzweitung zum Wohle der Völker dient. Einer Grenzweitung, deren Ausgangspunkt (im friedlichen Wettkampf der Nationen, im friedlichen Nebeneinander von Musik und Sport) doch die große Kunst aller Disziplinen zu sein hat.

Schallplattenmusik im Rundfunk.

Von Wolfgang v. Bartels, München.

Die Beendigung des Schallplattenkonfliktes scheint gesichert. Denn einer Verlautbarung des DNB gemäß hat der Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda Anweisung gegeben, in angemessenem Umfange die Sendung von Musikschallplatten wieder aufzunehmen. Mit der Sendung ist am Sonntag den 15. März begonnen worden.

Die Mehrzahl der Rundfunkhörer wird wohl mehr oder minder beeindruckt — wahrscheinlich aber doch mit Behagen! — diese Meldung aufgenommen haben. Denn dieser Mehrzahl ist es im Grunde doch gleichgültig, auf welchem Wege und in welcher Art sie von ihrem Sender mit Musik beliefert wird. Es scheint egal, ob diese Musik durch lebendige Künstler im Senderaum oder von irgendwoher übertragen reproduziert oder aber von einer Platte — also auf dem Umwege über die Maschine — abgespielt wird! Für die Masse der Funkhörer haben die Schallplatten vielleicht den (wie wir im Folgenden beweisen werden: nicht mehr ganz aufrecht zu erhaltenden) Vorteil, daß ihre Aufführungs- und Sendequalität auf meist sorgfältig durchgearbeiteter Stufe stehen. Zudem können die Sendehäuser mit dem unverbindlich weitgreifenden Programmtitel „Schallplattenkonzert“ gegebenen Falls vordringliche Hörerwünsche schnell und zufriedenstellend prompt erledigen. Die äußeren Bequemlichkeiten der Schallplattensendungen für Sender und Hörerschaft also liegen auf der Hand. Daher ja auch letzten Endes der im April 1935 heraufbeschworene Konflikt mit der Schallplattenindustrie, die für ihre gesendeten Erzeugnisse entschädigt sein wollte, und hierzu bestärkt wurde von dem Bewußtsein, daß man unter keinen Umständen auf die Industrieplatte ihrer Beliebtheit wegen verzichten könne. Diese Rechnung aber stimmt nicht. Denn die Reichssendeleitung tat den einzig richtigen Gegenzug: ab Anfang Mai 1935 wurden sämtliche Plattenarchive in den Funkhäusern versiegelt. Es gab hier keinen Schallplattenkonsum mehr. Die dadurch frei gewordene Position wurde zu treuen Händen der lebendigen Musikerschaft übergeben.

Wir haben damals im Juniheft 1935 der ZFM die neue Situation unter die Lupe genommen, haben die Musikerschaft ermahnt und gestärkt, sich der verpflichtenden Wichtigkeit der ihnen eingeräumten Stellung stets bewußt zu bleiben. Galt es doch damals, das Bollwerk des lebendigen Musizierens so auszubauen, daß späterhin (was nunmehr der Fall ist!) der Industrieschallplattenkonsum an den deutschen Sendern nicht mehr integrierender (sogar für viele Funkhörer Hauptbestandteil), sondern vielmehr angenehm auflockernde Beigabe der Programme bilden kann. Um also die Position zu halten, mußte das lebendige Musizieren an Aufführungsqualität unbedingt auf die repräsentative Höhe der Schallplatte gebracht werden. Ebenso die Programmgestaltung! Damals erhielt das Wort des Reichssendeleiters Hadamowsky „der deutsche Rundfunk gehört dem freien Künstler“ wichtigste, alle am Funkgeschehen interessierte Teile verpflichtende Bedeutung.

Die $10^1/_2$ Monate schallplattenloser Zeit nun bewiesen, daß die freie Musikerschaft ihre allerdings schwere, zugleich aber auch dankbare Aufgabe im großen und ganzen recht glücklich gelöst hat. Sie war von unleugbarem Verantwortungsbewußtsein getragen. Selten kam es vor, daß der Mißerfolg einer Sendung ausschließlich dem Versagen der Mitwirkenden zuzuschreiben war. Hiezu allerdings die Tatsache, daß die Sendehäuser mit der Zeit doch Mittel und Wege fanden, ganz gehörig die sich selbst für „unbedingt mikrophonreif“ haltende Menschheit immer engmaschiger zu sieben. Sich vordrängender Mittelmäßigkeit, gar krassem Dilettantismus konnte der bekannte Riegel vorgeschoben werden. Zwangsläufig mußte sich dadurch die Qualität der Wiedergabe heben. Und sie hob sich in steigendem Maße bis zu dem Punkte, da der (zu einem hohen Prozentsatz in der Masse geballte) Funkhörer die bislang so vergötterte Schallplatte nicht mehr vermißte! Es ist ein Gebot der Gerechtigkeit, die oft aufopfernde Tätigkeit der „lebendig“ musizierenden Künstler und Kunsthandwerker gebührend zu würdigen und restlos anzuerkennen.

Nicht nur aber zur Freude der Funkhörer. Darüber hinausragend waren ſie eine wertvolle Stütze der Reichsſendeleitung in der rechtlichen Durchführung des in den Vordergrund gerückten Konfliktes geworden. Denn man konnte durch den Qualitätsſtandard des lebendigen Muſizierens ungeahnt frei diſponieren und brauchte — von der rein muſikaliſchen Seite her! — keinerlei Rückſicht auf die gegneriſchen Forderungen zu nehmen. So war es möglich, den Konflikt (wie ihn der Außenſtehende ſieht) nun auch in der zweiten Gerichtsinſtanz zu Gunſten des Rundfunks zu entſcheiden. Die Muſiker haben alſo nach allen Seiten hin ihre Poſition zu halten gewußt. Mit gehobenem Gefühl der Dankbarkeit dieſer freien Muſikerſchaft gegenüber wird man nun den erneuten Einbau von Schallplattenſendungen in die Funkprogramme zu bewerkſtelligen haben. Und der Gefahr, vielleicht ſogar zwangsläufig ſich allzu gehäuft einniſtenden Schallplattenkonſums zu begegnen wiſſen.

Damit ſind wir am ideell wie materiell intereſſanteſten, weil heikelſten Punkt der neuen Sachlage angelangt. Denn in den weiten Kreiſen der Muſikerſchaft wird ſich wohl die Frage erheben, ob nicht die Schallplattendarbietungen — begünſtigt durch den wahrſcheinlich wieder einſetzenden Publikumserfolg — pilzartig zu wuchern beginnen werden und damit die, in den vergangenen elf Monaten doch mit hartem Fleiß aufgebaute Tätigkeit des „lebendigen“ Muſizierens irgendwie zu ſchmälern vermögen.

Erfreulicherweiſe findet ſich in der Anweiſung des Reichspropagandaminiſters das Wort: *in angemeſſenem Umfange.* Ebenſo wie in dem weiter unten ſtehenden Satze „*dieſe deutſchen Muſiker und Künſtler werden durch die neuen Maßnahmen nicht benachteiligt werden*“ haben wir hier die vorſorgliche Zuſicherung zu erblicken, daß nicht daran gedacht wird, die Schallplatte überhandnehmen zu laſſen. Dieſe klar ausgeſprochenen Worte werden viel zur Beruhigung der Muſikerſchaft beitragen. Die nahe Zukunft wird ihnen beſtätigen, daß an dieſen Worten herumzudeuteln *keinerlei* Veranlaſſung beſteht. Daraus wird ſich ergeben, daß lebendige Muſik und Schallplatte in friedlichem Wettbewerb nebeneinander ſehr wohl beſtehen können.

Zur praktiſchen Beackerung des zur Umſprach' fälligen Gebietes einige Anregungen an die Sendeleitungen: Getragen von dem Bewußtſein, für das Wohl des geſamten Volkes zu arbeiten, mögen ſie nicht allzu ſehr den (oft gebieteriſch ſtürmiſchen) Forderungen der Maſſe nachgeben. Werden morgen die Sendehäuſer überflutet von abertauſenden Bitten und Wünſchen um „mehr Schallplatte“, ſo wolle man ſich bei der nunmehr in Fluß geratenen Regelung der Frage ſtets bewußt ſein, daß primo dieſe Wünſche meiſt doch wohl (von ſtarrem Egoismus diktiert) gedankenlos und in Unkenntnis der ſich daraus ergebenden Konſequenzen geäußert werden. Secundo folgt einer zu weit ſtreifenden Erfüllung dieſer Wünſche: *jede neu auftauchende Schallplattenſendung nimmt unweigerlich ſo und ſoviel Muſikern ein Gutteil ihres Verdienſtes beim Rundfunk weg.* Das gilt nicht nur für die offiziell eingeſetzten Schallplattenſendungen. Um herauszugreifen denken wir z. B. hiebei auch an die, vom Reichsſender München eingeführten Zwiſchenprogramme um 22.20 Uhr, in welchen doch eine gerundete Anzahl von Künſtlern kleineren Formates Verdienſt, damit Brot finden.

Im Verfolge all dieſer Gedankengänge wird vielleicht doch in Betracht gezogen werden können, die kameradſchaftlich vorgeſehene *Zuſammenarbeit von Reichsmuſikkammer und Rundfunk* noch praktiſcher zu nützen. Soviel uns bekannt, beſteht bei der Reichsmuſikkammer ein Rundfunkausſchuß, der bis dato wohl mehr im Stillen als wie im Lichte breiter Öffentlichkeit gearbeitet hat. Wie wäre es, wenn gerade jetzt, da neue Fragen, neue Probleme nicht nur künſtleriſcher, ſondern brennend ſozialer Art auftauchen und weitblickend gerecht einer befriedigenden Löſung zugeführt werden müſſen, der deutſche Rundfunk und die umfaſſende Organiſation der Reichsmuſikkammer kameradſchaftlich und zum Beſten der Geſamtheit die verpflichtende Fülle der in Frage ſtehenden Geſetzmäßigkeiten hochgemut und friſch zu packen, zu meiſtern ſich anſchickten? Wir ſind auch überzeugt, daß die *Funkpreſſe als ergänzende Dritte* in dieſer Zuſammenarbeit ihr Möglichſtes tun wird, mitzuhelfen an der, allen Teilen der am Funk intereſſierten Kreiſe zu Gute kommenden neuen Programmgeſtaltung.

Der verrückte Musikant und das kleine Mädchen.

Von Ida Deeke, Hamburg.

Er war ein häßlicher Mann, das Gesicht unregelmäßig und grob, wie aus Holz geschnitten, nur ein Paar immer wie sinnende lichtblaue Augen waren schön darin, die Gestalt mäßig groß und ein wenig untersetzt, und mit dem einen Bein lahmte er. Seine Haare waren weißblond wie frisches Stroh und standen ihm in unordentlichen widerspenstigen Borsten wirr vom Kopf.

Sie nannten ihn den verrückten Musikanten, und die Mädchen sahen nur nach ihm, um sich über ihn lustig zu machen.

Man erzählte sich, daß er früher in großen Städten große Konzerte auf dem Klavier gegeben habe, ein berühmter Mann gewesen sei und viel Geld verdient habe.

Jetzt lebte er schon seit Jahren im Dorf mit seiner alten Mutter zusammen in dem kleinen Haus, das, ein wenig abseits nahe am Wald gelegen, so von Büschen, Sträuchern und Zierbäumen umgeben war, als spiele es Versteck dahinter.

Dort lebte er, spielte bei Tag und bei Nacht Klavier, und wenn er sich ganz verrückt gespielt hatte, ging er drei Tage hin und betrank sich, bis sie ihn irgendwo in besinnungslosem Zustande auflasen und seiner alten weißhaarigen Mutter zurückbrachten.

Viele Jahre ging das schon so, ohne daß jemand im Dorf ihn näher gekannt oder Genaueres über ihn zu sagen gewußt hätte. Er lebte für sich und spielte, und wenn er unter die Leute kam, um sich zu betrinken, sprach er auch nicht oder doch nur wenig und nie von sich selber.

Auch seine alte Mutter hielt sich von den Menschen fern, lebte für ihren Sohn und ihre Blumen.

Wer einmal durch das dichte Blattgezweig am Zaun sah, konnte allemal ein üppiges Blumenleuchten in dem kleinen Garten entdecken, ob Frühling, Sommer oder Herbst sein mochte.

Es war jemand da, der oft hineinsah.

Das war die kleine Tochter vom Dorfkaufmann.

Aber die steckte nicht allein um der Blumen willen das schwarzhaarige Köpfchen durch das Blättergewirr, sie tat es, um der Musik näher zu sein, die von da herausklang.

Niemandem wagte sie es zu sagen, wie gern sie die Musik des verrückten Musikanten hören mochte, man würde sie ausgelacht und am Ende gehänselt haben, denn auch der Herr Lehrer schalt ihn ja verrückt, daß es wohl wahr sein mußte, was sie alle sagten. Aber es zog sie nach dieser Musik, die da aus dem Haus klang und wie sie noch nie etwas Ähnliches gehört hatte. Und weil sie es niemandem sagen durfte, wurde ihr erstes tiefstes kleines Mädchengeheimnis daraus.

Vor Jahr und Tag war sie mit dem Vater — die Mutter war lange tot — aus der Stadt in dies kleine Dorf gezogen, und noch immer hatte sie, ein stilles, ein wenig verträumtes Kind, zudem noch ungeläufig in der ortsüblichen plattdeutschen Sprache, die rechte Zugehörigkeit nicht gefunden, und war daher viel allein.

So konnte sie oft stundenlang an dem fremden Zaun stehen und der seltsamen Musik lauschen, oder sich in dem dichten Buschwerk, das außerhalb des Gartens am Grabenrand wucherte, verstecken, daß niemand sie sah, die Augen zumachen und hinhören, immer hinhören auf die Töne, die da aus den geöffneten Fenstern rauschten und perlten und wie goldene Sterne in ihre Seele fielen und sich wie ein unerklärliches Glück in ihr kleines zwölfjähriges Herz senkten.

Und am Abend trug sie all dieses Perlen und Klingen mit in ihr Kämmerlein und nahm es mit in ihre Träume.

Aber wenn der verrückte Musikant seine bösen Tage hatte, an denen er sich betrank, ging das kleine Mädchen wohl noch stiller umher als sonst, und in dem kleinen Herzen saß es wie eine große schmerzende Dunkelheit.

Groß und entſetzt blickten ihre Augen, wenn ſie ihn die Dorfſtraße entlangtorkeln kommen ſah, und wenn er ganz nahe war, lief ſie fort und ſchämte ſich für ihn. —

Nur einmal war es über ſie gekommen, daß ſie nicht fortgelaufen war, daß ſie etwas ganz anderes getan hatte und nachher ſelber nicht wußte, woher ſie den Mut dazu genommen hatte.

Am Tag zuvor noch hatte es aus den Fenſtern geklungen, als ob der liebe Gott ſelber dahinter geſeſſen und Muſik gemacht hätte, und am andern Tag war es ſtill um das kleine Haus, unheimlich ſtill.

Eine Weile ſtand das Mädchen horchend und wartend da, ob das Wunder nicht doch noch aufſingen würde da drinnen, aber als alles ſtill blieb, ſchlug ihr auf einmal das kleine Herz bis zum Hals, weil ſie wußte, daß nun wieder die drei böſen Tage kommen würden.

Als ſie noch ſo ſtand und fühlte, wie ſich die große Dunkelheit wieder in ihr auftat, öffnete ſich die Haustür, und der verrückte Muſikant, wie ſie alle ihn nannten, trat heraus und eilte mit hinkenden, unruhigen Schritten den Gartenweg entlang der Pforte zu. Strohgelb leuchtete ſein ſtruppiges Haar in der Sonne, aber ſein Geſicht war finſter und böſe, und er achtete der verzweifelten Stimme nicht, die hinter ihm aufweinte: „Junge, mein Junge!“ — Ohne ſich umzublicken ſtürmte er die Dorfſtraße hinunter.

Es war, als hätte dieſe verzweifelte Tragödie, die ſich da vor den Kinderblicken des kleinen Mädchens auftat, ihr alle Kraft genommen, daß ſie kein Glied zu rühren vermochte vor Furcht, Entſetzen und Todtraurigkeit und unbeweglich, kaum atmend in ihrem Verſteck ſtand, mit aufgeriſſenen Augen dem Manne nachſtarrend.

Da hörte ſie es hinter ſich noch einmal aufſchluchzen, müde, gebrochen, und als ſie ſich umwandte, ſah ſie die alte weißhaarige Frau mit langſamen, müden Schritten ins Haus zurückgehen.

Da kam es über ſie. Und es war, als ob jemand ſie vorwärts ſtieß. Sie rannte die Dorfſtraße entlang, rannte wie gejagt hinter dem Muſikanten her, an ihm vorbei, bis ſie das Wirtshaus erreicht hatte — früher als er.

Scheu blickte ſie ſich nach allen Seiten um, aber nirgend zeigte ſich jemand, ganz ſtill war es in dem kleinen Dorf, das wie träumend in der herbſtlich-goldenen Nachmittagsſonne lag. Es war die Zeit der Kartoffelernte, wo ſich groß und klein auf den Feldern tummelte und mit Hand anlegte.

Auch im Wirtshaus rührte ſich nichts. Die alte ſchwerhörige Großmutter, die an ſolchen Tagen das Haus hütete, um einzelne ſeltene Gäſte zu verſorgen, war nirgend zu ſehen.

So ſtand das Mädchen jetzt vor der Wirtshaustür, wartend, mit großen brennenden Augen, die Wangen unter dem glatten ſchwarzen Haar blutleer.

Und dann kam der Mann, den ſie im Dorf den verrückten Muſikanten nannten, mit hinkenden Schritten heran.

Böſe blickten ſeine Augen. Alles Licht in ihnen war wie erloſchen, und alles an ihm war jetzt häßlich.

Und doch und doch, ſie mußte es fertig bringen, er durfte ſeiner alten Mutter und ſeiner Muſik die Schande nicht mehr antun!

Jetzt ſtand er vor ihr, und als ſähe er ſie garnicht, hob er die Hand zum Türgriff, um zu öffnen.

Da breitete das kleine Mädchen beide Arme aus und verſperrte ihm den Weg. Und bittend, unſagbar bittend klang ihre Kinderſtimme:

— „Oh, gehen Sie nicht hinein, tun Sie es nicht! Die Muſik, die Sie machen, iſt ſo ſchön, und was Sie jetzt tun wollen, iſt Sünde, große Sünde gegen Ihre Muſik!“ —

Unglaublich erſtaunt, verdutzt ſtand der Mann da. Und dann war es einen Augenblick, als wollte der Zorn aus den groben Zügen unter dem wilden Strohhaar brechen. Aber das Kind da vor ihm ſah ihn an, feſt, mit großen, brennenden Augen, unſagbar bittend.

Da kam langſam wieder das Licht in ſeine verdunkelten Augen, langſam verging das Böſe darin, bis ſie wieder in ihrem hellen, durchſichtigen Blau leuchteten.

Aber nicht die Augen allein waren jetzt wieder ſchön, — das ganze Geſicht erſchien dem Mädchen auf einmal ſchön.

Und dann fühlte ſie eine große Hand leiſe über ihr Haar ſtreichen, und ihr Köpfchen unterm Kinn zu ſich emporhebend, fragte der Mann ſie mit unſicherer Stimme: — „Wer biſt du denn? Und was weißt denn du von meiner Muſik?!" —

Da lächelte das kleine Mädchen ſtill, daß der Mann dachte, — ſie hat das Lächeln einer reifen, wiſſenden Frau. — Und aus der Bläſſe ihrer Wangen flammte jetzt ein feines Rot auf.

— „Wenn Sie mit mir von hier fortkommen, will ich es Ihnen erzählen!" — ſagte ſie leiſe, aber beſtimmt.

Schritt für Schritt zog ſie ihn fort, Schritt für Schritt gingen ſie miteinander die Dorfſtraße entlang, während ſie ihm erzählte, wer ſie war, und wie es ſie alle Tage in ihr Verſteck zöge und ſie ſeine Muſik über ſich hinrauſchen ließe, daß es wie ein großes, unbegreifliches Wunder um ſie herum wäre.

Ganz durchſichtig ſchienen die Augen des Mannes.

Und dann ging ſie wie im Traum neben ihm durch den kleinen blühenden Garten in ſein Haus.

Wie im Traum vernahm ſie die zitternde, aufjubelnde Stimme der weißhaarigen, alten Frau und ſeine freudige, glückliche, als er ſagte:

— „Mutter, ich habe etwas gefunden unterwegs! Sieh, dies kleine Mädchen hier, — es liebt meine Muſik!" —

Und wie im Traum ſaß es in dem ſchlichten Zimmer und ſah ſeine weißen ſtarken Hände über die Taſten des ſchönen ſchwarzen Flügels gleiten und das große Wunder umhüllte ſie wie nie zuvor.

Sie kannte keine Muſik, niemand hatte ſie etwas über dieſe Kunſt gelehrt, nur erfühlen konnte ſie, was ſie da hörte.

Als der Mann mit einem ſchönen ſtillen Akkord ſchloß und ſich nach dem kleinen Mädchen umſah, ſaß ſie feierlich lächelnd mit gefalteten Händen da, und auf ihren Wangen brannte ein feines Rot, und ihre Augen waren voll Glanz, als ſie ſagte: — „Wenn Sie das da ſpielen, iſt mir immer, als ob einer ganz einſam und allein irgendwo wäre und doch garnicht traurig darüber wäre, ſo, als ſäße er in der Kirche und ſpräche zum lieben Gott, — alles ſo feierlich, ſo wie einem am Sonntagmorgen iſt, und manchmal doch auch ein wenig traurig, — nicht über das Alleinſein, aber über irgendetwas, ganz Unbeſtimmtes." —

Da kam der Mann, den ſie im Dorf den verrückten Muſikanten nannten, auf das kleine Mädchen zu, hob wieder ihr Köpfchen unterm Kinn zu ſich auf und ſagte noch erſtaunter als das erſte Mal:

— „Wer biſt du nur?! Du weißt nichts von einem Johann Sebaſtian Bach und vermagſt doch ſeine Muſik bis in ihre heiligſten Tiefen zu erkennen, du ſonderbares Kind!" —

Und dann iſt die kleine Tochter des Dorfkaufmanns die Schülerin des verrückten Muſikanten geworden. Bis er ſie hinausgeſchickt hat in die großen Städte und Muſik ſtudieren laſſen, wie er ſelbſt es einſt getan hatte, und eine große Künſtlerin aus ihr wurde.

Er aber hat ſeit jenem Tag, da ſie ſich ihm in den Weg geſtellt hatte, keinen Fuß wieder ins Wirtshaus geſetzt und iſt vor dem Untergang bewahrt geblieben durch ſie.

Berliner Muſik.

Von Fritz Stege, Berlin.

In den behandelten Zeitabſchnitt fällt als wichtigſtes Ereignis die Erſtaufführung der Hans Sachs-Oper Lortzings unter dem neuen Titel „Die kleine Stadt" von Paul Henſel-Haerdrich im Deutſchen Opernhauſe.

Nach der Zahl der vorgeſehenen oder bereits ſtattgehabten Aufführungen in Deutſchland zu ſchließen, ſcheint die Neufaſſung des Kaſſeler Regiſſeurs einen ſo ſtarken Anklang gefunden zu haben, daß Lortzings „Kleine Stadt" weit über das Niveau der muſikdramatiſchen Jahresproduktion hinausragt. Kein Wunder, daß dem Publikum dieſe Neuheit gefällt. Es fragt nicht danach, in welcher Weiſe der Bearbeiter die Partitur Lortzings unter erheblichen operativen Eingriffen zurechtgeſtutzt hat. Es iſt ihm gleichgültig, daß Henſel-Haerdrich die Ver-

bundenheit von Wort und Ton vielfach aufgehoben hat und den für ganz bestimmte Situationen abgefaßten musikalischen Gedanken Lortzings einen andersgearteten textlichen Sinn untergelegt hat. Für das Publikum ist einzig und allein die Wirkung entscheidend, und wenn sich der Fachmann trotz berechtigter Bedenken gegen eine derartige „Ver"arbeitungsmanier dieser Ansicht anschließt, so geschieht dies in der Erkenntnis, daß das verwerfliche Sprichwort von dem Zweck, der die Mittel heiligt, ganz ausnahmsweise einmal zu Recht besteht und Hensel-Haerdrich in der Tat den Erfolg für sich buchen darf, eine glückliche Lösung für die Erhaltung der herrlichen Musik gefunden zu haben, die auch in der neuen textlichen Gewandung nichts an ihrer herzerfrischenden Schönheit eingebüßt hat.

Wie wenig Lortzing selbst an seine Hans Sachs-Oper glaubte, beweist eine Stelle aus seinem Brief vom 16. Mai 1844, an seinen Bruder gerichtet*): „Die Oper wird — wie fast überall — einen succès d'estime haben, aber auf meine komischen — keinen großen Anklang finden, ich bin darauf vorbereitet."

Hensel-Haerdrich schuf in Anlehnung an Kotzebues „Deutsche Kleinstädter" einen völlig neuen Text, dessen Grundstimmung in vieler Beziehung dem Wesen der Lortzingschen Bühnenwerke entspricht. Eine Volksoper ist entstanden, in der die Einwohnerschaft der deutschen Kleinstadt zum Träger der Handlung wird. Die Volksszenen mit allen ihren Merkmalen eines dekadenten Biedermeiertums von den Ehrenjungfrauen bis zur Bürgergarde und Feuerwehr bestimmen den Gang des Geschehens, und die typisierten Gestalten des ehrgeizigen Bürgermeisters, des vielseitigen Nachtwächters und Gemeindedieners und der als Klatschbasen abgestempelten weiblichen Mitwirkenden wachsen unmittelbar aus diesem Volksleben heraus. Aber der feine Humor, der in Verbindung mit einem leisen Anflug von Wehmut die Schöpfungen Lortzings verklärt, ist einer derben, vergröberten Komik gewichen, die in ihrer Hinneigung zur Satire mit Lortzings gemütvollen Weisen nicht ganz in Einklang zu bringen ist.

Unverkennbar ist das Bemühen des Bearbeiters, ein Bild der deutschen Kleinstadt zu entwerfen, das in seiner Vollständigkeit kaum den kleinsten Wesenszug der dichterischen Vorlage unberücksichtigt läßt. Aber gerade der Ehrgeiz, möglichst viel zu geben, birgt die Gefahr, sich an Einzelheiten zu verlieren und anstelle einer konzentrierten Handlungsentwicklung Wiederholungen gleicher Momente zu bringen wie beispielsweise die parodistischen Aufzüge, die in jedem Akt wiederkehren. Erst wird die ganze Stadt auf die Beine gebracht, um den vermeintlichen Abgesandten des Herrn Ministers würdig zu empfangen. Dann nahen die städtischen Abordnungen zum zweiten Male, weil der geheimnisvolle Fremde für den König gehalten wird. Zum dritten Male nehmen die gleichen Züge Aufstellung, um den Einzug des Ministers zu feiern, der schließlich niemand anderes ist als — der besagte Abgesandte selbst. Diese billige Lösung eines dramatischen Knotens muß man nach dem Vorhergegangenen zumindest als peinlich empfinden. Man stelle sich vor, daß der Fremde als heimlicher Bewerber um die Hand der Sabine auftritt, der Tochter des Ortsvorstehers und späteren Bürgermeisters. Statt als Minister ehrlich die Einwilligung des Vaters zu erwerben, setzt er sich in Verkleidung den unmöglichsten Situationen aus, wird bald für einen Handwerker, bald für einen Hochstapler, bald für den König angesehen — und das alles nur, um erst vor Schluß des dritten Aktes verkünden zu können, daß er und der Minister ein- und dieselbe Person sind. Es bedeutet eine erhebliche Zumutung an die Leichtgläubigkeit des Zuschauers, wenn durch diese Unwahrscheinlichkeit eine im Laufe der drei Akte stark gesteigerte Spannung ihre dramatisch schwache Aufklärung findet.

Trotz einer weitschweifigen Breite der Handlung, die durch geschickte Kürzungen noch gewinnen würde, erkennt man gern die Flüssigkeit des sauber gearbeiteten Dialogs an. Die trefflich gelungene Charakterisierung der einzelnen Persönlichkeiten verrät die kundige Hand des Bühnenfachmannes. In liebevoll vertieften Einzelheiten gewinnt der Bearbeiter abgerundete Szenen voll ergötzlicher Wirkungen wie der behäbig-spießige Kaffeeklatsch im Rathaus. Soweit der Humor nicht die oben angedeuteten Grenzen überschreitet, ist er von unwiderstehlichem Reiz und begründet den nicht zu bestreitenden Erfolg der neuen Bühnendichtung.

*) Albert Lortzings gesammelte Briefe, Bd. 6 der Deutschen Musikbücherei, S. 103 (Verlag Gustav Bosse, Regensburg).

In der köstlichen Musik, die Lortzing auf der Höhe seiner Schaffenskraft zeigt, treffen wir alle jene Eigenheiten an, die uns das Wesen dieses deutschen Volkskomponisten lieb und vertraut gemacht haben. Vom innigen, schlichten Lied bis zum Ensemble und Chor wird das Ohr von einem Melodienzauber umschmeichelt, der eine Wiederbelebung des musikalischen Inhaltes vollauf rechtfertigt. Im Vordergrunde steht das „Lied von der kleinen Stadt", das Hensel-Haerdrich zur Grundlage des sehr gewandt aufgebauten ersten Finale gemacht hat:



Noch eine weitere Probe der gemütvollen Melodiebildung aus dem Ehestandsduett des ersten Aktes, das beim Publikum jedesmal stürmischen Beifall auslöst:



Die Inszenierung des Deutschen Opernhauses durch Alexander d'Arnals war mustergültig. Der „Zauber der kleinen Stadt" kam in den sehenswerten Bildwirkungen vollendet zur Geltung. Unter der Stabführung von Walter Lutze vereinigten sich Anton Baumann, Lore Hoffmann, Margarete Slezak, Aenne Maucher, Hans Florian, Hans Wocke, Valentin Haller, Eduard Kandl u. a. zu trefflichsten Leistungen.

Abgesehen von einigen Uraufführungen bot das Berliner Konzertleben keine besonderen, für das reichshauptstädtische Bild charakteristischen Merkmale. Dem frühen Ostertermin entsprechend begann der Reigen der Oratorienaufführungen verhältnismäßig früh. Eine Erscheinung, die von allen denen mit besonderer Freude begrüßt wurde, die nicht so kleinlich sind, um an dem zufälligen zeitlichen Zusammentreffen dieser Darbietungen mit den Karnevalstagen Anstoß zu nehmen. Mehrere Aufführungen der Matthäuspassion unter Furtwängler, mit dem Domchor unter Prof. Sittard und eine Darstellung der lange nicht mehr gehörten „Schöpfung" von Haydn durch Georg Schumanns „Singakademie" kennzeichnen dieses Gebiet der Konzerttätigkeit ebenso wie eine Darbietung der Markus-Passion von Kurt Thomas, die von der Thomas-Kantorei unter Leitung des Komponisten aufgeführt wurde und die inzwischen an ihrem inhaltlichen Reichtum und ihrer ergreifenden musikalischen Schönheit nicht das Mindeste eingebüßt hat.

Die „Preußische Akademie der Künste" stellte an einem Kammermusikabend vier Tonsetzer zur Diskussion. Hans Oscar Hiege bekundete in einem uraufgeführten Bläserquartett einen annehmbaren Klangsinn ohne allzu überzeugende thematische Kraft. Sein Stil erschien trotz verheißungsvoller Eigenheiten an den Klassikern, vornehmlich Brahms geschult. Eine Violinsonate von Alwin Gindele war bei klarer Disposition nicht frei von konstruktiven Elementen. Den stärksten Erfolg errang Rudolf Siegel mit der Konzert-Uraufführung eines „Kleinen Liederspiels". Alte Volksweisen sind in zyklischer Form vereinigt und geschmackvoll und ausdrucksreif mit obligaten Instrumenten untermalt, wobei von der Nachahmung der Vogelstimmen etwas reichlicher Gebrauch gemacht wurde. Ein wertvolles Streichquartett von Max Donisch bildete den Abschluß.

Der Name Paul Hindemith taucht wieder häufiger auf dem deutschen Konzertprogramm auf. Auch die Bläservereinigung der Berliner Staatsoper setzte ihn mit einem älteren Werk auf die Vortragsfolge ihres Konzertes, das außerdem die Uraufführung einer thematisch knappen, eigenwilligen „Nordischen Kammermusik" des Dänen Kai Senstius mit gelegentlichen volkstümlichen Anklängen, eine reizvolle, natürlich empfundene und einfallsreiche „Kleine Kammermusik" von Walter Jentsch, melodiöse Morgensternlieder von Mark Lothar und eine Kammersonate von E. L. von Knorr bot.

In einem Konzert des ganz hervorragenden Fehse-Quartetts erklang erstmalig das „Notturno für eine Singstimme und Streichquartett" von Othmar Schoeck, dessen unverkennbarer subjektiver Wert durch eine gewisse Einförmigkeit einer grüblerisch-gequälten Stimmung

beeinträchtigt wurde, die jedoch dem Pessimismus der Lenau'schen Textvorlage angemessen war.

Besondere Beachtung verdient kraft ihrer völkischen Verbundenheit die Chormusikbewegung. Waldo Favres treffliche Solistenvereinigung bot vor ihrer Reise durch Polen und Baltikum eine einstündige Messe von Adolf Brunner als Uraufführung. Technisch kompliziert, gedanklich überlastet, Kontrapunktik als Selbstzweck. Mit den gleichen Mitteln einer historisierenden Tonsprache erzielte Armin Knab in seinem „Zeitkranz" trotz Eintönigkeiten gefühlsmäßig aufgelockerte, aparte Wirkungen. Die Ostpreußen-Lieder von Friedrich Walter und Madrigale von Thomas fanden lebhafteste Begeisterung.

Der Grieche Dimitri Mitropoulos vermittelte als Gastdirigent des Philharmonischen Orchesters die Bekanntschaft mit einer eigenen Instrumentalbearbeitung der großen g-moll-Fuge von Bach. Wenn es ihm auch gelang, stilvoll orgelmäßige Klangbilder zu erzielen, so muß man doch gegen gewisse Gefühlsübersteigerungen unter erheblichem Aufwand von Schlagzeug Bedenken hegen.

Musik in Köln.

Von Hermann Unger, Köln.

Als ein Gastdirigent, dessen Namen als Lisztinterpret weithin Geltung besitzt, der jedoch in Köln seit einer ganzen Reihe von Jahren nicht mehr erschienen war, kam Siegmund von Hausegger, um das 5. Gürzenichkonzert zu leiten und als Hauptstück des Abends Liszts großartige und trotz des Wandels der Zeiten nicht verblühte Faustsinfonie in einer großzügigen und packenden Wiedergabe vor seine Hörer hinzustellen. In Johannes Schocke hatte er einen musikalisch wie ausdrucksmäßig gleich zuverlässigen Solisten gefunden, der an Stelle des verhinderten Walter Ludwig eingesprungen war, und der auch den beiden Orchestergesängen „Dem unbekannten Soldaten" von Herm. Unger ein einfühlender Nachgestalter wurde. Mit der Ouvertüre zum „Cid" von Peter Cornelius leitete Hausegger die Werkfolge ein, er, wie der Chor und der Solist lebhaft gefeiert. Unter ihrem ständigen Dirigenten und Anführer Serge Jaroff kamen die Donkosaken wieder nach Köln und ernteten in der großen und gut besetzten Messehalle dank ihrer, alle solistischen Eitelkeiten vermeidenden und typisch volkhaften Darbietungen lebhaften Applaus. Unter dem Motto „Gesellig-konzertante Musik" bot das Kölner Streichquartett, dem Geist der Faschingszeit entsprechend, Webers Klarinettenquintett mit Kammermusikus Paul Gloger als hervorragendem Solisten sowie Schuberts Forellenquintett mit Hans Haaß, dem ausgezeichneten Hauspianisten des Reichssenders Köln und erwarb sich durch den prachtvollen Werkstil den Dank der Zuhörer. Das einheimische Ottersbachtrio ließ an seinem 5. Kammermusikabend Werke Robert Schumanns erklingen, darunter das F-dur Klaviertrio sowie das in d-moll, deren teils leidenschaftlichem teils lyrischem Gehalt die Spieler überall gerecht wurden. Der Liederzyklus „Frauenliebe und Leben" stand als vokales Seitenstück neben beiden Instrumentalwerken, von Lore Schröter als Sopranistin und Hanna Bütefür als ihrer Begleiterin wirkungsvoll dargeboten. Einen „Nordischen Abend" vermittelte das Priskaquartett in Verbindung mit der Nordischen Gesellschaft - Rhein-Kontor, wobei Griegs seltener zu hörendes g-moll Quartett und die „Voces intimae" des Altmeisters der Finnen, Sibelius, erklangen, die trotz ihres subjektiven Titels dennoch nationales Gut aufzeigen. Unterstützt von dem prächtigen Klang ihrer Höfer-Instrumente boten die Priskas wieder eine ausgezeichnete kammermusikalische Gesamtleistung. Der Richard Wagnerverband Deutscher Frauen ließ, wie das obengenannte Trio, Schumanns Liederkreis, diesmal von Adelheid Holz tonschön gesungen, zwischen je ein Klaviertrio von Beethoven und Schubert rücken, ebenso eine Anzahl Brahmsscher Gesänge. Um die gediegene Ausführung der Trios machten sich das Kasterttrio mit Martin Steinkrüger am Flügel verdient. Das Kastertquartett bestritt seinen 4. Kammerabend mit Schuberts Es-dur-Quartett und dessen C-dur-Quintett, die beide

ſtilrein zum Vortrage kamen, wobei als zweiter Celliſt der noch jugendliche Hochſchüler Welling (aus der Klaſſe Münch-Holland) erfolgreich wirkte. Auch hier traten erfreulicherweiſe Lieder zwiſchen die Inſtrumentalwerke und zwar ſang Lore Paxmann mit ihrem ſchönen und warmen Alt Schubertſche Lieder. Das Gymnaſium in der Kreuzgaſſe, bekannt durch ſein famoſes, unter der Leitung des Studienrates Hugo Wilh. Schmid, der auch als Dozent der Schulmuſikabteilung der Hochſchule wie als Leiter der muſikaliſchen Abteilung beim Gebiet der Hitler-Jugend amtiert, ſtehendes Orcheſter wie ſeinen Schulchor, bot Muſik der Hitlerjugend, darunter als Neuheit Scharrenbroichs Feſtmuſik auf „Friſch auf, in Gottes Namen", ein dankbares Werk, weiter Hans Langs Spielmuſik zu „Flamme empor", Spittas „Deutſches Bekenntnis" und Lieder von Schmid ſelbſt, alles friſch und dorch ſorgſam vorbereitet und von der Zuhörerſchaft, der u. a. der Gebietsführer Wallwey angehörte, mit herzlichem Beifall aufgenommen. Der kirchlichen Kunſt diente ein Konzert der Evangeliſchen Fürſorge für Frauen und Mädchen, in deſſen Rahmen Cläre Gödderz ſich in Stücken von Chopin und Liſzt als virtuoſes Talent auswies, während Walter Schneiderhan, der einſtige Konzertmeiſter des Rundfunkorcheſters Bearbeitungen nach Mozart, Schumann, Brahms mit Verve und Geſchmack vortrug, von Heinz Lohmann anpaſſungsvoll begleitet. Eine Beethoven-Feierſtunde vermittelte einer der ſchon beſtens eingeführten Muſikabende der Kreuzkapelle in Riehl, wobei ſich Werner Bauermann als Pianiſt, Siegfried Löhr als Bariton und Hans Zimmermann als Celliſt von beträchtlichem Können bewährten. Einen Muſikabend gab die Muſikſchule Fedor Berger, wobei die jungen Schüler der Klavierklaſſe Erich Rummels und Frau Bergers Geſangsadepten recht gute Leiſtungen aufwieſen, desgleichen diejenigen der Geigenklaſſe H. Baron. In der Staatl. Hochſchule für Muſik endlich ſprach Dr. Siegfried Anheiſſer über ſeine, neuerdings von der NS-Kulturgemeinde geförderten Mozartüberſetzungen, die ſich eng an die wortmuſikaliſche Behandlung durch den Komponiſten anſchließen und unterſtützte ſeinen anregenden Vortrag durch Lichtbilder, und am Konzertabend der Anſtalt zeigten Angehörige der Klaſſen Beerwald, des von Direktor Haſſe berufenen Geigenmeiſterlehrers, ſowie des einſtigen Elderingſchülers Zitzmann, dazu Prof. Peter Dahms als Klavierlehrers, ſo der Geiger Kiskemper und Hans Deutz, der Pianiſt Otto Kleinhammes gediegenes Können, nicht minder das von Heinz Körner angeführte und erzogene Orcheſter, das Thuilles bekannte Romantiſche Ouvertüre mit Schwung und Klang vortrug. Eugen Papſt, der nunmehr endgültig für Köln gewonnene Münſterer Generalmuſikdirektor, war Gegenſtand einer ehrenden Einführung in den Gürzenichchor der Konzertgeſellſchaft, wobei der Vorſitzende Herr Strauch unter Hinweis auf die gemeinſame Arbeit an Verdis „Requiem" dem neuen Stabführer Gefolgſchaftstreue verſprach und als Ehrengabe die Lebenserinnerungen Viktor Schnitzlers, des einſtigen Vorſitzenden der Konzertgeſellſchaft überreichte. Ebenſo lud das Städtiſche Orcheſter den neuen Dirigenten zu einer intimen Feier ein, in deren Verlauf Papſt gelobte, die große Tradition Kölns fortſetzen zu wollen. Franz Stahr, der ſeit Jahrzehnten in Köln anſäſſige, in Leipzig geborene Komponiſt, beging am 30. Januar ſeinen 60. Geburtstag und legte zur gleichen Zeit als Werk 125 ſeine 9. Sinfonie mit Soli und Chor vor. Der fruchtbare Komponiſt, der allein 27 Streichquartette und eine Oper „Minneſpiel" ſchrieb, verdient als ehrlicher Brahmsnachfolger Intereſſe und Förderung. Ihr Jubiläum der 15jährigen Tätigkeit am Kölner Opernhauſe begingen Rudolf Freſe, unſer Graf Luna, Amonasro, Kothner und Kurwenal ſowie Adelheid Wollgarten, die hervorragende Wagner-Altiſtin, die ihre Studien bei Lilli Lehmann vollendete. Mit einer geglückten Neuinſzenierung des „Barbiers von Sevilla" trat unſer Opernhaus hervor, wobei auch hier die Neuübertragung der Rezitative durch Dr. Anheiſſer zur Grundlage genommen wurde. Wieder betonte Erich Bormanns Regie das Burleske der Handlung, dem auch die offenen Bilder Erich Metzolds dienten. Mit Erich Riede am Dirigentenpult, Felix Knäpper in der Titelrolle, Henny Neumann-Knapp als beweglicher Roſine, Heinrich Benſing als noch mehr dramatiſchem als lyriſchem Grafen und Griebels humorvollem Bartolo, Witte als eindrucksvollem Baſilio kam das Ganze zu einer der Laune der Zeit entſprechenden Beſchwingtheit. Die „Cäcilia Wolkenburg", das Heim des Kölner Männergeſangvereins lud zu einer der alten Kölner Karnevalstradition entſprechenden Operette

(besser nach alter Weise „Divertissementchen“ genannt) ein, die, „D'r Prinz vun Virginie' betitelt, und von Dr. Josef Boden, wie immer witzig und dennoch musikalisch gediegen, von Dr. Alfons Davidts dirigiert, alle guten Geister der Frohlaune entfesselte. Der Reichssender Köln, der, einer früheren Anregung P. H. Gehlys und Prof. Ungers folgend, eine Arbeitsgemeinschaft mit der Hochschule für Musik begann und durch eine Feier im Funkhaus mit Ansprachen von Intendant Dr. Glasmeier und Dir. Prof. Dr. Hasse einleitete, wobei u. a. auch eine wirksame Orchestersuite Hasses vom Hochschulorchester vorgetragen wurde, bot unter der Leitung des als Gast erschienenen Leipziger Dirigenten Hans Weisbach Bruckners 4. Sinfonie in der Urfassung mit ihrem orgelmäßigeren Klang, der Löwes Zutaten als Wagnerismen erkennen läßt, dazu das von Rudi Rhein famos gespielte Mozartsche Geigenkonzert in D-dur und Beethovens Große Leonorenouvertüre, alles in überlegener und das Ganze klug disponierender Form, Wagners von Dr. Buschkötter stilwürdig vorbereiteten „Tristan“, eine Brahmsstunde, von Heinrich Knapstein gewandt geleitet, ein Konzert unter dem Motto „Der Tanz in der Sinfonie“, von Dittersdorf bis Dvorak führend und von O. J. Kühn flott und sicher geführt. Ihre erste Aufführung erlebte eine Suite „Frohe Musik“ des Kölner Altmeisters der Chorkunst, August von Othegraven, einem früheren Bühnenwerk entnommen und noch heute lebendig in der Natürlichkeit ihrer Empfindung und der Meisterschaft der Gestaltung, desgleichen die „Klaviermusik No. 1“ des Kölners Anton Schäfer, selbständige Hindemithnachfolge, und wertvolle ältere Musik bot man unter den Titeln: „Wir schalten 160 Jahre zurück“ oder „Das Schatzkästlein“, „Mit Musik durch die Welt“ oder „Die Werkpause“ wie auch im Rahmen eines „Wunschabends“ zum Besten des Winterhilfswerks.

Siegfried Wagners „Sternengebot“ am Kölner Opernhause.

Das, zwischen dem „Bruder Lustig“ und dem „Banadietrich“ 1908 geschriebene und in Hamburg aus der Taufe gehobene Werk in 3 Akten und einem Vorspiel, dem Schwiegervater Siegfried Wagners, Karl Klindworth als „dem würdigen Jünger und Freunde Richard Wagners und Franz Liszts, dem opfermutigen Vertreter der Kunst meines Vaters und meines Großvaters dankbar verehrungsvoll zugeeignet“, wie es in der Partitur heißt, führt uns nach Fritzlar an den Hof des Frankenherzogs Konrad, dem geweissagt wurde, es werde sein Eidam und Thronerbe der Sohn seines Gegners, des Grafen Luitpold von Kalwe, Heinz werden: „Sternengebot“! Um ihm auszuweichen, verfolgt er den Grafen, der samt seiner Gattin auf der Flucht stirbt. Doch wird der Knabe vom Mordknecht aus Mitleid einem Kloster anvertraut. Und auch, als der Herzog den Ritter Helferich zwingt, jenen in Gewahrsam zu nehmen, rettet dieser ihn, ja er tötet den Ratgeber des Herzogs, Herbert, der das schmähliche Werk an seiner Stelle vollenden soll. Er verzichtet sogar auf seine Liebe zu Agnes, der Herzogstochter, und zieht ins heilige Land. Doch dankt ihm Heinz durch die Preisgabe seiner Anwartschaft auf Thron und auf die Hand der Agnes: Herzensgebot geht über Sternengebot! In die verwickelte Handlung spielen als böse Wesen der Bastard des Herzogs und der Seherin, Kurzbold, die in Helferich vernarrte Gattin des Kanzlers und der, vom Herzog als Erbe ausersehene, aber von dem Mädchen abgewiesene Ritter Adalbert hinein. Breite Zwischenspiele, darunter die eigenartige Untermalung des Albtraumes der Agnes vor ihrer Hochzeit, weiter die Turnier-, die Hoffestmusik erweitern das leitmotivische Gewebe der Partitur, die sorgsam und melodiefreudig gestaltet ist. Um eine würdige Wiedergabe machten sich neben dem, mit dem Hause Wahnfried eng verbundenen Generalintendanten Alexander Spring, der Dirigent Eugen Bodart, sowie die Träger und Trägerinnen der Hauptrollen verdient, darunter Tappolet als Herzog, Adelheid Wollgarten als seine Gemahlin Hiltrud, Else Oehme-Förster als Agnes, Mathias Steland als Helferich, Witte als Kanzler Herbert, Frau Jost-Arden als seine Gattin Julia, August Griebel als Kurzbold und Marietheres Henderichs als Seherin. Die famosen Bühnenbilder stammten von Alf Björn. Der Aufführung wohnten u. a. die beiden Söhne Siegfried Wagners bei.

Musik in Leipzig.

Von Horst Büttner, Leipzig.

Anton Bruckner, Vierte Sinfonie. Uraufführung der Originalfassung. Der große Gewandhaussaal, in dem einst Arthur Nikisch seine unvergessene Pioniertätigkeit für die Kunst Bruckners entfaltet hatte, war am 1. März der Schauplatz eines bedeutsamen Ereignisses: Bruckners „Vierte", das Hohelied der gotterfüllten Natur, erklang erstmalig in der Gestalt, die ihr Bruckners eigener Wille nach den Vorstufen von 1874 und 1878 als Endfassung von 1880 verliehen hatte. Bruckner hinterließ diese Handschrift testamentarisch der Wiener Hofbibliothek, der jetzigen Nationalbibliothek; auf Grund dieser Vorlage gab sie Robert Haas im vierten Band der großen, im Musikwissenschaftlichen Verlag erscheinenden Kritischen Gesamtausgabe heraus, GMD Hans Weisbach brachte sie mit dem Leipziger Sinfonieorchester zur Uraufführung, und zwar im Rahmen eines Bruckner-Abends, der von der Leipziger Bruckner-Gemeinde in Verbindung mit dem Reichssender Leipzig veranstaltet wurde. Unter den von auswärts erschienenen Gästen befanden sich erfreulicherweise auch Prof. Dr. Robert Haas-Wien, der geistige Urheber der großen Bruckner-Gesamtausgabe, sowie der verdiente Brucknerbiograph und Präsident der Internationalen Bruckner-Gesellschaft, Prof. Max Auer-Vöcklabruck.

Es läßt sich heute zwar nicht mehr nachprüfen, wer im einzelnen für die bisher bekannte, 1889 erstmalig erschienene Druckfassung verantwortlich war. Die nunmehr vorliegende, von Bruckner selbst als endgültig gekennzeichnete Fassung führt aber unweigerlich zu dem Schluß, daß jene Bearbeitung, in der Bruckners „Vierte" bisher gängig war, so schnell als möglich aus der heutigen Musikpraxis verschwinden muß, da sie — wie wir das ja schon bei der Neunten, Sechsten und Fünften erlebten — Bruckners Werk im wesentlichen, ja entscheidenden Punkten entstellt. Dabei brauchen uns die Motive, von denen sich die Bearbeiter der bisher bekannten Fassung leiten ließen, heute nicht mehr groß zu beschäftigen; diese Bearbeiter mögen sich von den besten Absichten haben leiten lassen, dem Werk des Meisters auf ihre Art zu dienen. Für uns kann die Sinfonie nur in Bruckners eigener Fassung in Frage kommen, und zwar aus folgenden Gründen:

1. Der bisher bekannten Fassung fehlten im letzten Satz achtundvierzig Takte, die einen wichtigen Angelpunkt des ganzen Satzes bilden und außerdem die harmonisch kühnste und großartigste Stelle des ganzen Werkes enthalten (Takt 383 bis 430 der Originalfassung). Bei Bruckner verläuft hier das Ende der Durchführung, vom ersten Hauptthema ausgehend, in eine mächtige dissonante Steigerung, rennt sich gewissermaßen auf dem Dominantseptnonakkord von fis-moll fest, und nach einer Generalpause löst sich die Spannung in den Reprisenbeginn, der das Gesangsthema in fis-moll bringt. (Die Annahme, daß die Reprise schon mit dem Eintritt des ersten Hauptthemas selbst beginnt, möchte ich deshalb nicht teilen, weil dieses jetzt erst durch Unisono, Imitation der Hörner, Veränderung im fünften Takt, Sequenzierung und schließlich die dissonante Steigerung zu einer Glut gesteigert wird wie nie zuvor in der Durchführung, selbst in dem großen Spannungsbogen von Buchstabe M ab nicht. Mit dem Reprisenbeginn durch das Gesangsthema tritt den hochgehenden Erregungen und dem fragenden Suchen, von denen die Durchführung beherrscht wird, zum ersten Mal eine seelische Haltung gegenüber, die von ruhiger, geläuterter Gewißheit getragen ist und sich am Schluß des Satzes zu ekstatischer Hymnik steigert.) Die bisher bekannte Fassung führt anstelle dieser 48 Takte lediglich in zwölf Takten das nach d-moll umkomponierte Gesangsthema ein und bricht dadurch aus dem festgefügten Quaderbau ein besonders gewichtiges Stück heraus. Außerdem erweitert sie Takt 337/338 der Originalfassung unnötigerweise zu einem Viertakter, wahrscheinlich um zu verhüten, daß der Modulationsgang vom trugschlüssig erreichten F-dur zum D-dur-Akkord allzu „befremdend" wirkt. Schließlich glaubt sie in der Durchführung des gleichen Satzes bei Buchstabe M das in der Urfassung plötzlich auf gutem Taktteil und deshalb überwältigend einsetzende *fff* durch vorhergehende Generalpause und durch Auftakt „erträglicher" gestalten zu müssen.

2. Die bisher bekannte Fassung läßt thematische Kontrapunkte weg und raubt dadurch dem Werk manche charakteristische Stimmführung, z. B. beim Reprisenbeginn des ersten Satzes — Buchstabe M beider Fassungen — die thematisch geführte Pauke; zwei Takte nach P im gleichen Satz beim Gesangsthema den von der Klarinette nicht — auftaktig und deshalb besonders reizvoll angestimmten „Waldmeisen-Ruf"; im letzten Satz — bisherige Fassung Takt 9 bis 16 nach Buchstabe O, Originalfassung Takt 343 bis 350 — führt sie das zweite Fagott im Einklang mit dem Kontrabaß und nicht wie Bruckner selbständig imitierend.

3. Das Orchester-Klangideal Bruckners ist dadurch entscheidend mitbestimmt, daß es Holzbläser, Blechbläser und Streicher als instrumentale Chöre auffaßt und miteinander kontrastiert bzw. kombiniert. Das Wort „Chor" schließt hier nicht etwa den Nebensinn des Vokalen in sich, sondern Bruckner gestaltet sein chorisches Partiturbild nach Art der Barockmusik, die es ja ebenfalls liebte, Instrumente, die nach ihrer Klangfarbe miteinander verwandt sind, chorisch zusammenzufassen und mit anderen, nach dem gleichen Prinzip gebildeten Chören zu kontrastieren. Giovanni Gabrieli prägte diese Gestaltungsweise zum ersten Male klassisch aus, durch viele Werke Bachs ist sie auch dem Musikfreund der Gegenwart durchaus vertraut. Die schon oft festgestellte Verwandtschaft Bruckners mit dem Geist des Barock wird durch das originale Partiturbild der „Vierten" nachdrücklich bestätigt. Die bisher bekannte Fassung griff in dieses Klangideal empfindlich ein, indem sie die Farbwerte der Instrumente nach Art des Wagner-Orchesters einander anzunähern und zu verschmelzen suchte, nicht zum Vorteil des Werkes, das dadurch viel weniger klar, urtümlich und — brucknerisch wirkt. Man vergleiche etwa beide Fassungen im ersten Satz bei den Buchstaben D und R, und man wird feststellen, daß durch die Dezimierung der Blechbläser in der bisher bekannten Fassung dem Ausdruck die nachdrückliche Wucht genommen wird, ein Ergebnis, das ein aufmerksamer Vergleich beider Fassungen noch vielfach zeitigen wird. Viele Uminstrumentierungen der bisher bekannten Fassung lassen sich aus dem Bestreben erklären, das Klangbild „farbiger" zu gestalten, während Bruckner auf einfache, klar gegeneinander abgesetzte Klangzüge abzielt. So musiziert Bruckner das Gesangsthema des letzten Satzes — Buchstabe B bis C der Originalfassung — einschließlich aller Kontrapunkte lediglich mit den Streichern, während die Bearbeitung hier vorzeitig die Oboe einführt. Auch Lagenveränderungen verweichlichen Bruckners originale Herbheit; so wird ab Takt 129 des letzten Satzes die hohe, charakteristische Führung der Celli zugunsten der Violinen getilgt. Der letzte Satz ist überhaupt sehr stark uminstrumentiert und erinnert man sich noch des großen Striches von 48 Takten, so wird man sich einen Begriff davon machen können, in welch entstellter Form wir dieses Finale bisher kannten.

4. Die Tendenz, auszugleichen und anzunähern hat auch in der Dynamik zu häufigen Eingriffen der Bearbeiter geführt, obwohl Bruckner selbst mit einer peinlichen Genauigkeit seine Absichten verdeutlicht hat. Beispiele: Beim Reprisenbeginn des ersten Satzes — Buchstabe M beider Fassungen — schreibt Bruckner den thematisch geführten Hörnern vor „*mf* immer deutlich hervortretend"; die Bearbeiter machen „*p* ruhig" daraus. Im langsamen Satz läßt Bruckner in Takt 33 bis 35 die Streicher vom *p* zum *mf* steigern, in der gleich darauf folgenden sequenzierenden Wiederholung gar bis zum Forte. Und wo landen die Bearbeiter? Beim Pianissimo! Dabei treten auch bei Bruckner die darüberliegenden Holzbläser vollkommen klar hervor, wie der Höreindruck ergab. Mit Vorliebe werden Bruckners *fff* und *ppp* zu *ff* und *pp* „abgedämpft". Bruckner wird gewußt haben, was er mit dieser zugespitzten Dynamisierung bezweckte: dem Dirigenten und dem Orchester eine Wiedergabe leiser und lauter Stärkegrade zu suggerieren, die bis zur Grenze des überhaupt Möglichen zu treiben ist. Die Uraufführung unter Weisbach, die gerade diesem Punkt besondere Aufmerksamkeit zuwandte, ließ dank des wunderbar mitgehenden Orchesters durch sphärenhaftes Pianissimo und unerhört intensives Fortissimo das Werk auch dynamisch in einem völlig neuen Lichte erscheinen. Die Verniedlichungstendenz der Bearbeiter hat vor allem im Scherzo zu einem schweren Eingriff geführt: Während Bruckner das Scherzo im tobenden *fff* zu Ende führt und das *pp*-Trio durch den scharfen dynamischen Gegensatz umso bezaubernder wirkt, glaubten die Bearbeiter die Stimmung des Trios „vorbereiten" zu müssen und statteten deshalb die letzten neun Takte des Scherzos mit einem großen Diminuendo unter gleichzeitiger

Dezimierung der Instrumentation aus. Es versteht sich, daß damit Bruckners künstlerische Absichten zunichte gemacht werden.

5. Die Eingriffe der Bearbeiter in die Phrasierung lassen zwei verschiedene Tendenzen erkennen: Große Spannungsbogen, die Bruckner in einem Zuge empfunden wissen will und von den Bläsern deshalb in einem Atem oder mit ganz wenig Zäsuren zu blasen sind, werden durch Kleinphrasierung zerlegt und dadurch um ihre letzte innere Stärke gebracht. Die sechs Takte von Buchstabe A des ersten Satzes ab sind deshalb ein gutes Beispiel hierfür, weil mit dieser phrasierungsmäßigen Entspannung eine Verarmung der Bläser-Instrumentation Hand in Hand geht, also die chorische Anlage des Ganzen zerstört wird. An der gleichen Stelle läßt sich auch die zweite Tendenz gut erkennen, die Phrasierung zu beeinflussen: Während Bruckner von den Streichern höchste Klangentfaltung zu erreichen sucht, indem er jeder Achtelnote einen gesonderten Bogenstrich zuteilt und noch die Vorschrift „lang gezogen" hinzufügt, binden die Bearbeiter die acht Achtel eines jeden Taktes zusammen und erreichen auf anderem Wege dasselbe, was sie bei den Bläsern durch Weglassen bzw. Aufspalten großer Phrasierungsbogen bewirkten: eine starke Herabminderung der klanglichen Intensität. Daß nach all diesen Praktiken von dem zyklopisch-zermalmenden Charakter dieser Stelle nur ein matter Abglanz übrig bleibt, kann nicht wundernehmen. Unter das Stichwort „verminderte Klangintensität" gehören schließlich noch die weggelassenen Abstrich-Vorschriften Bruckners für die Streicher; man vergleiche im letzten Satz alle Stellen, da das erste Hauptthema unisono auftritt, sowie die ganze Strecke von Buchstabe M der Originalfassung ab. Bruckner schreibt außerdem noch in jedes System „markiert gestrichen immer fort", was in der Bearbeitung ebenfalls fehlt.

6. Selbst vor den Tempobezeichnungen der einzelnen Sätze haben die Bearbeiter nicht halt gemacht, obwohl Bruckners eigene Vorschriften an scharfer, eindeutiger Charakteristik nichts zu wünschen übrig lassen. Die Gegenüberstellung von Bruckners Angaben mit denen der Bearbeiter spricht für sich: 1. Satz: Bewegt, nicht zu schnell — Ruhig bewegt. Andante molto moderato. 2. Satz: Andante quasi Allegretto — Andante. 3. Satz: Bewegt — Bewegt. Trio: Nicht zu schnell. Keinesfalls schleppend — Gemächlich. 4. Satz: Bewegt, doch nicht zu schnell — Mäßig bewegt. Die Bearbeiter geben außerdem noch Metronomangaben.

Vor allem das Fehlen von Bruckners Vorschrift „quasi Allegretto" mußte den zweiten Satz gröbsten Mißverständnissen aussetzen. Was ist hier nicht alles hineingeheimnißt worden! Dabei bringt Bruckner durch die Bezeichnung „quasi Allegretto" doch zweifellos zum Ausdruck, daß bei aller Wehmut diesem Satz auch eine gewisse tänzerische Gehobenheit, ja eine wenn auch verhaltene Freudigkeit zu eigen ist. Nimmt man noch Max Auers Mitteilung hinzu, daß die große Bratschenkantilene mit den Pizzicati ursprünglich die Bezeichnung „Ständchen" trug, so wird man über die Ausdruckswerte dieses Satzes wohl allmählich ins Klare kommen.

Erst durch die Originalfassungen der Brucknersinfonie erhalten wir das wahre Brucknerbild ohne die entstellende Tünche seiner Zeit, erst durch sie wird deutlich, wie einsam dieses Genie in seiner Zeit stand. Man muß unter die deutschen Dichter gehen, um einige brucknerverwandte Geister zu finden. Beim Studium der Originalfassungen Brucknerscher Sinfonien kommt mir immer jener Dichter in den Sinn, der auch erst heute allmählich richtig verstanden wird: Jeremias Gotthelf, der große schweizerische Volksschriftsteller. Beide kommen aus den bäuerlich-ländlichen Bezirken des Volkstums, beide verfügen über die gleiche zyklopenhafte Wucht der Darstellung, das Vertrautsein mit den abgrundtiefen Hintergründigkeiten des menschlichen Seelenlebens, das Verwobensein in die vielfältigen und oft rätselvollen überpersönlichen Bezogenheiten des Volkstums. Die Schilderung der Urlandschaft in Gotthelfs Sagen-Novelle „Die Gründung Burgdorfs" z. B. ist von gleichen seelischen Kräften getragen wie die ersten Themengruppen im letzten Satz der „Vierten". Adalbert Stifter: Die erhabene Stille des „Hochwaldes" glaubt man nicht ohne Grund im ersten Satz der „Vierten" wiederzufinden. Am engsten aber ist Bruckners seelische Wahlverwandtschaft mit Jean Paul Friedrich

Richter. Der wundervolle Anfang der „Vierten" hat ein ebenso schönes Gegenstück: Den Sonnenaufgang am Beginn von Jean Pauls „Titan", und jener tönende Zusammenklang von Gott, Mensch und Natur, den uns Jean Pauls große Romane mit ihrer musikerfüllten Sprache so hinreißend zu schildern wissen, er wird auch laut im Kosmos der Bruckner-Sinfonien.

Die Uraufführung war wieder ein überzeugender Beweis für die grenzenlose Hingabe und fanatische Liebe, die Hans Weisbach der Brucknerschen Kunst entgegenbringt. In der Ausfeilung der Einzelheiten wie in der Gestaltung der großen Zusammenhänge war die Wiedergabe gleich eindrucksvoll. In einleitenden Worten schilderte Weisbach die Entstehung der Sinfonie, charakterisierte Bruckners Kunst und wies u. a. mit Recht darauf hin, daß in diesen Originalfassungen der Einfluß von Wagners Instrumentation völlig überwunden ist. Er ließ darauf drei Bruchstücke in der bisher bekannten Fassung und in der Originalfassung spielen; einen schlagenderen Beweis für die Überlegenheit von Bruckners eigener Handschrift konnte man kaum führen. Zu Beginn des Konzertes gab es noch eine besondere Überraschung: das Scherzo aus der Erstfassung der „Vierten" von 1874, das Bruckner wieder verworfen hat. Andere Komponisten bringen in ihrem ganzen Leben kein solches Stück fertig, und bei einem Bruckner fällt es unter den Tisch. Die unleugbare Tatsache, daß das bekannte Jagdscherzo der Endfassung noch schöner ist, besagt nichts gegen dieses erste Scherzo, das mit seinen immer wiederkehrenden Hornrufen und dem köstlichen kanonischen Duettieren im Trio seinen eigenen Reiz hat.

Einen wesentlichen Anteil an dem Gelingen der Aufführung hatte schließlich das Orchester. Durch seine Tätigkeit am Rundfunk muß sich ja das Sinfonieorchester mit allen möglichen und unmöglichen Sorten von Musik befassen, und die geistige Elastizität ist zu bewundern, mit der es sich von den hartnäckig klopfenden Regentropfen und anderen musikalischen Produkten auf Werke wie Bruckners „Vierte" umstellt, die doch ein ganz anderes seelisches Erfassen und Mitgehen verlangen. Der Klang des Tutti wie der einzelnen Gruppen und Spieler war aber gerade an diesem Abend von einer vollendeten Ausgeglichenheit und Schönheit. Man kann nur wünschen, daß die enge Bruckner-Vertrautheit dieses Orchesters durch regelmäßige Pflege seiner Sinfonik ständig gepflegt und gesteigert wird.

Solisten-Konzerte. Es war eine köstliche Zeit, da wir uns als junge Studenten in Walter Gieseking s Klavierabende drängten; wir wußten, daß dieser großartige Anschlagskünstler der Interpret des neueren und neuesten Klavierschaffens war, und daß es bei ihm lebendigste Gegenwart, Blut von unserem Blut gab. Heute ist Gieseking in der Programmgestaltung der durchschnittlichste, um nicht zu sagen langweiligste Klavierbürger geworden. Er spielt ausgerechnet eine Mozartsonate, die er nur von außen her, als rein artistische Klangstudie faßt. Reger, den er so wundervoll spielt, sucht man vergebens, und die impressionistische Musik, seine Domäne, verirrt sich höchstens unter die Zugaben. Die überlegene Gestaltung von Beethovens op. 111 und Chopinscher Mazurken gern zugestanden: man erwartet von einem Gieseking mit Recht etwas anderes als das, was andere auch können, und der längst nicht ausverkaufte Saal hat es ihm hoffentlich bewiesen.

Die Sterilität der Klavierabend-Programme ist überhaupt erschreckend; sie geben nicht einmal mehr einen Begriff von dem kleinen Bestand der bekanntesten Klavierliteratur, ganz zu schweigen von der Fülle abseits liegender, aber hochwertiger Klaviermusik. Schumanns Novelletten und C-dur-Fantasie, der ganze Beethoven bis zu op. 31, Schuberts Klaviersonaten, Moussorgskys Bilder einer Ausstellung — um nur einiges zu nennen — sind seit langem aus den Klavierabenden völlig verschwunden. Wenn die Pianisten wenigstens noch bei dem blieben, was ihnen tatsächlich liegt. Warum aber vergreift sich Alfred Kitchin, der über sehr achtbare Technik verfügt, ausgerechnet am letzten Beethoven, dem er geistig einfach nicht gewachsen ist! Warum spielt Josef Pembaur Beethoven und verunziert ihn durch einen Subjektivismus, der überhaupt keine Hemmungen mehr kennt! Unter solchen Umständen war der vierte Chopin-Abend Raoul von Koczalskis geradezu ein Labsal, denn hier spielt ein Pianist ersten Ranges „seinen" Meister, den er sich durch empfangene Tradition und jahrzehnte-

langes Studium so zu eigen gemacht hat, daß sein Chopinspiel ein herrliches Klavierereignis bedeutet. Der einheimische Pianist Oswin Keller hat sein ureigenstes Gebiet offensichtlich in der deutschen Klavierromantik des 19. Jahrhunderts, wie der Vortrag von Brahms' Händel-Variationen auswies. Sehr erfreulich, daß er Domenico Scarlatti in sein Programm aufnahm.

Die Cellisten sind gegenüber dem neueren Schaffen für ihr Instrument wesentlich hellhöriger als die Pianisten. Gibt es schon einmal einen Treffer wie Pfitzners fis-moll-Sonate, dann greifen sie auch zu; Gaspar Cassadò wie Ludwig Hoelscher brachten in ihren Konzerten das Werk vollendet zur Aufführung. Cassadò genießt in der deutschen Musik vor allem Heimatrecht dank seines herrlichen Bachspiels, das ihm in der Stadt des großen Thomaskantors besonders herzliche Sympathien einbringt. Ludwig Hoelscher ist unter dem jungen deutschen Künstlernachwuchs bereits ein fester Begriff geworden. Vollendete Technik ist auch bei ihm immer nur das Mittel, seinem prachtvollen, dabei verinnerlichten Musikertum klingenden Ausdruck zu verleihen. Der Dritte im Bunde der konzertierenden Cellisten war der Prager Erich Neumann, der zwar über einen kleineren Ton verfügt, in der Kultur dieses Tones, in Technik und Gestaltung sich aber ebenfalls als Künstler hohen Ranges auswies. Seine Begleiterin Maria Heller trat auch solistisch hervor und bewährte sich am Cembalo wie am Klavier vortrefflich.

Während Cassadò, ohne das virtuose Element etwa zu vernachlässigen, in die tiefsten seelischen Bezirke eines Bach einzudringen vermag, steht bei seinem geigenden Landsmann Juan Manén eine — allerdings phantastische — Virtuosität völlig im Vordergrund. Daß ihm der Zugang zu einer verinnerlichten Kunst zum mindesten offen steht, deutete sein Vortrag von Beethovens F-dur-Romanze wenigstens an. Bei Nadina Ferreri und Florizel v. Reuter, die an drei Abenden sämtliche Klavier-Violinsonaten Beethovens spielten, blieb bei aller technischen Gewandtheit und allem Temperament zum Schluß doch die Überzeugung, daß dem Geiger wie der Pianistin das Allerheiligste Beethovens verschlossen ist, vor allem in den langsamen Sätzen. Zu sehr von außen, zu wenig von innen.

Zeitgenössische Musik. Johann Nepomuk Davids drei Choralmotetten „Nun bitten wir den heiligen Geist", „Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld" und „Herr, nun selbst den Wagen halt" brachte Karl Straube in der Thomanermotette zur Uraufführung; über die erste konnten wir bereits im letzten Heft berichten. Die Meisterschaft, mit der David hier eine kanonisch-lineare Satztechnik in den Dienst der Choralinterpretation stellt, überzeugt aus zwei Gründen: diese Technik wird kein Selbstzweck, sondern ist immer voll und ganz Ausdrucksträger des Glaubensgehaltes der verschiedenen Texte und Weisen, archaisiert deshalb auch nicht. Weiterhin sind diese Motetten ganz knapp in der Ausdehnung gehalten, drängen infolgedessen die einzelnen Choralstrophen in kurze Abläufe zusammen und wirken deshalb umso eindringlicher. Für das richtige Verständnis ist allerdings ein hochentwickeltes lineares Hören erforderlich, da die Ausdruckswerte, vom Beginn der dritten Motette abgesehen, ganz vorwiegend in den Linien und weniger im Zusammenklang liegen. In dem vielfältigen Ringen der Gegenwart um einen modern-polyphonen Chorstil sind diese bei Breitkopf und Härtel erschienenen Motetten jedenfalls als gewichtige Beiträge zu werten. Fast noch bedeutsamer ist die ebenfalls von Karl Straube ausgezeichnet herausgebrachte große Motette über Guido von Arezzos bekannten Text „Ut queant laxis resonare fibris". Wie David aus den wenigen Sätzen der Dichtung ein mächtiges Gebilde innerlichster Glaubensmystik gestaltet, das ist bewunderswert, und man kann nur wünschen, daß es ebenfalls bald dem Druck übergeben wird; das Gleiche wünschte man der prachtvollen, ausdrucksgeladenen Schöpfung „Präludium und Fuge C-dur für Orgel", die Günther Ramin mit dem ganzen Einsatz seines großen Könnens uraufführte.

Werken Hermann Grabners war das vierte Orgelkonzert Karl Hoyers gewidmet. Der Organist wurde der Partita „Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort" besser gerecht als der „Paternoster-Fantasie", weil er dieses letzte Werk allzu sehr von der virtuosen Seite faßte; am Schluß ging durch übertrieben schnelles Zeitmaß auch die Klarheit der Sechzehntel verloren.

Derartige Werke laſſen ſich überzeugend nur vom Kultiſch-Religiöſen her geſtalten. Angeſichts dieſer bedeutenden Schöpfungen kann man den Wunſch nicht unterdrücken, daß ſich Grabner nach langer Pauſe wieder einmal der Orgelkompoſition zuwende. Die ſchwierige und auch etwas problematiſche Motette „Gott, Du biſt mein Gott“ wurde vom Chor des Kirchenmuſikaliſchen Inſtituts unter Johann Nepomuk David bis auf einige Intonationsſchwankungen am Anfang ausgezeichnet wiedergegeben, und in dem „Zwiegeſpräch“ für Singſtimme, Bratſche und Orgel, einem der innerlichſten Werke Grabners, nahm ſich Wally Geiſt der Sopranpartie mit gutem, nur durch einige rhythmiſche Unebenheiten getrübtem Gelingen an.

Zeitgenöſſiſche Männerchöre in Uraufführungen brachte Max Ludwig im Konzert des Leipziger Schubertbundes. Hans Stiebers, des Eulenſpiegel-Komponiſten Chöre „Feurio“ und „Kettenliebe“ feſſeln gleichermaßen durch ihre ſprachgewandten Dichtungen wie durch ihren geiſtvoll-ſprühenden, klangvollen Chorſatz. Aufhorchen ließ auch Willy Sendt, aus deſſen Zykus „Vom Tage“ (op. 10) zwei Chöre geboten wurden. Die feierliche, im Charakter einer Sarabande gehaltene „Mitternacht“ und der hymniſche „Morgen“ überzeugen ſchon durch die echte, von jeder Liedertafel-Sentimentalität freie Gefühlsſprache, erhalten aber darüber hinaus noch ihren beſonderen Wert durch die ungezwungene, organiſche Art, mit der Sendt polyphone Geſtaltungsprinzipien auf den Männerchor anwendet. Hier hat jede Stimme wirklich zu ſingen und nicht nur den erſten Tenor zu „begleiten“. Schade, daß man nicht den ganzen Zyklus hören konnte. Der ſtürmiſch bejubelte Marcel Wittriſch lieferte in dieſem Konzert den Beweis, daß das gegebene Einſatzgebiet für ſeine wundervollen ſtimmlichen Mittel doch mehr die Oper als das Lied iſt.

Sigfried Walther Müller kam im vierzehnten Gewandhauskonzert mit ſeiner zweiten Sinfonie in C-dur zu Wort. Trotz mancher Schönheiten im einzelnen iſt das Werk doch mehr ein Verſprechen als eine Erfüllung, da die Ausgangspunkte, vor allem Bruckner, noch zu ſehr im Vordergrund ſtehen. Müller hat aber zweifellos die Fähigkeit, große ſinfoniſche Entwicklungen auszuformen, und gelingt es ihm, ſeine ebenfalls vorhandene Begabung für leichter gewogenes Muſizieren einmal mit dieſer Fähigkeit zu einer höheren Einheit zu binden, ſo iſt von ihm ſicher noch Gutes zu erwarten. Hermann Abendroth blieb dem Werk nichts ſchuldig und beſchloß mit einer prachtvollen Wiedergabe von Beethovens Vierter das Konzert, dem Emmy Leisners herrliche Altſtimme noch einen beſonders feſtlichen Klang verliehen hatte.

Die künſtleriſchen Morgenfeiern mit zeitgenöſſiſcher Muſik im Gohliſer Schlößchen erinnerten erfreulicherweiſe an Richard Wetz; ſein e-moll-Streichquartett op. 49 bewies durch ſeine ſtarken Ausdruckswerte, wie viel uns dieſer Komponiſt heute noch bedeuten kann. Das Werk würde vielleicht noch mehr angeſprochen haben, wenn das ausführende Schachtebeck-Streichquartett der Ausgewogenheit der Wiedergabe noch etwas mehr Temperament zugeſellt hätte. Das fis-moll-Streichquartett von Rudolf Müller-Eder gibt ſich als ſolide Arbeit ohne beſondere Eigenprägung. Die ſprach- und formgewandten Dichtungen von Fritz Zaliſz konnten ihren vollen Stimmungsgehalt deshalb nicht recht ausſchwingen, weil der ſelbſt leſende Dichter mit ſeinem eintönigen Vortrag dem eigenen Werk im Wege ſtand. In der zwölften Kammermuſik — zwölf Veranſtaltungen im Dienſt des zeitgenöſſiſchen Schaffens! — fand eine ſpielfreudige Sonate für Oboe und Klavier von Fritz Schulze-Deſſau freundliche Anerkennung. Ob Helmut Meyer von Bremen ſeinen ſchon vor längerer Zeit entſtandenen Liedern einen Gefallen mit dem verſpäteten Herausſtellen getan hat, darf man füglich bezweifeln, da ein derart weichliches Auskoſten der Stimmung heute wenig Widerhall finden wird. So blieb der eigentliche Gewinn die „Kleine Flötenmuſik mit Klavier“ von Helmut Bräutigam, und zwar deshalb, weil dieſer junge Komponiſt einen muſikantiſch-lebendigen Kontrapunkt beſter Art ſchreibt; er vermag durch Polyphonie einem unbeſchwerten, dabei nie flachen Muſiziertrieb auf eine ebenſo müheloſe, wie geiſtvolle Weiſe Ausdruck zu geben. Da ihm außerdem wirklich tragfähige Themen einfallen und da auch die beſinnliche Seite ſeiner Natur zur Geltung kommt — der zweite Satz vor allem iſt ein ganz köſtliches Stück — ergibt ſich ein ſchönes Werk von geſchloſſener Eigenart und Wirkung.

Wiener Musik.

Von Victor Junk, Wien.

Bald nach Salmhofers „Dame im Traum" hat die Staatsoper eine zweite Opernneuheit herausgebracht: „Anna Karenina" von Jenö Hubay, in Deutschland seit der Dresdener Uraufführung von 1920 bekannt, für Wien noch Novität. Der Inhalt berührt sich nahe mit dem im Burgtheater oft gespielten, nach der epischen Dichtung Tolstois gearbeiteten Schauspiel: Anna, die Gattin des hochangesehenen russischen Grafen Karenin, verliebt sich in Wronsky, einen Tenor-Don Juan, dem schon manche Frau zum Opfer gefallen war, und sie, die anfangs zögert, verliert sich an ihn so ganz, daß sie den Gatten verläßt; aber im Zusammenleben der Liebenden folgt die Ernüchterung beim Manne, die sie nicht überleben kann: sie wirft sich vor die Räder des Eisenbahnzuges, der ihn bereits wieder zu einer anderen Frau führt. Trotz aufgepeitschter Leidenschaften entbehrt die Oper einer dramatisch bewegten, durch Kontraste belebten Handlung, sie bietet aber den Vorteil von zwei großen und dankbaren Rollen: Anna und Wronsky. Auch Hubays Musik ist nirgends wirklich dramatisch, sie fügt die einzelnen Szenen aneinander, schafft Stimmungsbilder, Lied- und Tanzeinlagen, auch ein geschmackvolles Kolorit für die Bühnenvorgänge, ohne doch zu einer geschlossen aufbauenden, mitreißenden musikalischen Sprache zu gelangen. Selbstverständlich schreibt ein Hubay nichts Gewöhnliches oder gar Ordinäres, aber bei aller Gediegenheit der Ausführung empfindet man doch, und zwar gegen Schluß immer mehr, das Ausbleiben zwingender melodischer Einfälle, ohne die sich Liebesleidenschaft und tragisches Ungestüm musikalisch nicht überzeugend und packend darstellen lassen. Die Musik ist an sich nicht schwer, eher beschwert durch massigen Blechklang, an den Höhepunkten mehr lärmend als mitreißend; Schlaginstrumente sind fast ununterbrochen an der Arbeit. Der Komponist hat sein Liebespaar einem hochdramatischen Sopran und einem Heldentenor anvertraut, wofür sowohl Frau Nemeth als auch Herr Kalenberg die theatralischen Effekte aufbringen, wenn man ihnen auch ein inneres Erleben oder ein starkes Berührtwerden vom Schicksal dabei nicht glaubt; ungleich tieferen Eindruck macht ein zweites, stilleres und mit feineren Farben gezeichnetes Liebespaar, Kitty und Konstantin, dargestellt von Luise Helletsgruber und Georg Maikl: was seelenvoll singen heißt, das konnte man an diesen beiden hervorragenden Künstlern wiederum mit Ohr und Herz genießen. In den vielen anderen Rollen der Oper waren die Damen Hajmassy und Paalen, sowie die Herren Schipper, Ginrod, Zec, Gallos, Bissuti und Ettl erfolgreich beschäftigt. Was den letztgenannten betrifft, so ist nicht einzusehen, warum die Wiener Staatsoper diesem ausgezeichneten Sänger fast immer nur Domestikenrollen zuweist; er verdiente, nach seinen Fähigkeiten und seiner Künstlerschaft, längst einen weiteren Wirkungskreis, der seine schöne biegsame Baßstimme, seine darstellerische Geschicklichkeit und die in hohem Grade gewonnene Bühnengewandtheit besser zur Geltung kommen ließe. Die Wiener Erstaufführung leitete Weingartner persönlich. Bei späteren Aufführungen sang Frau Zika die Anna und brachte uns die Gestalt der leidenden Heldin viel näher; und bei diesen Wiederholungen hörten wir auch eine andere Kitty, Fräulein Michalsky, die anmutige, helle, glückbringende, durch die in die Düsternis der Handlung neue erfreuliche Lichtpunkte kamen.

Die Direktion der Staatsoper ist andauernd bemüht, Lücken im Ensemble durch gute Kräfte zu schließen. Ein profunder Baß, dessen Stimme in der tieferen Mittellage von besonderer Schönheit ist, Herr Kipnis, sang den Sarastro; neben ihm muß abermals Aenne Michalsky genannt werden, die für die Gestalt der Pamina die stimmliche und seelische Eignung im höchsten Grade besitzt. — Der Faschingdienstag brachte die „Fledermaus" mit erlesenen, hier nun schon eingelebten und immer gern gesehenen Gästen: Richard Schubert als Eisenstein und Erna Sack als Adele. — Endlich ist über eine Aufführung der „Walküre" zu berichten, die ihr festliches Gepräge durch Wilhelm Furtwängler erhielt, der damit seine im Vorjahre begonnene Arbeit am Wiener „Nibelungenring" fortsetzte. Er hob wie jede so auch diese Aufführung aus der Sphäre des rein Theatermäßigen in die eines beglückenden künstlerischen Ereignisses; in sein Ensemble hatte er die besten Darsteller berufen: Maria Müller

als Sieglinde, Anni Konetzni als Brünnhilde, Franz Völker als Siegmund, Walter Großmann als Wotan, endlich Rosette Anday als Fricka und Alfr. Jerger als Hunding.

Weingartner legte im Philharmonischen Konzert das Hauptgewicht auf Brahms, dessen Erste Sinfonie er in wahrhaft klassischer Größe erstehen ließ. Mit Brahms eröffnete auch Karl Böhm das 6. Sinfoniekonzert des Konzertvereins: und zwar mit den „Haydn-Variationen", die wohl nur in so prächtig durchdachter und ausgefeilter Wiedergabe eine so starke und unmittelbare Wirkung ausüben können, wie dies hier der Fall war. Den Schluß bildete eine glanzvolle Aufführung der „Eroica", dazwischen gabs eine Novität, betitelt „Orchestermusik mit Klavier" von Rudolf Wagner-Régeny, deren Klavierpart der Komponist selbst vortrug. Das dreisätzige Konzertstück arbeitet mit einem Mindestmaß von Themen, befleißigt sich dabei einer archaisierenden Färbung und operiert vorzugsweise mit offenen Quinten, mit angereihten Septimen- und Nonakkorden, auch kann es den Einfluß von Hindemith nicht verleugnen und teilt daher die Vorzüge und Schwächen dieses Vorbilds: ein frisches, anfangs gewinnendes, aber allmählich manieriert und abstrakt wirkendes Drauflosmusizieren, das in seiner Wirkung unsinnlich und trocken bleibt.

Oswald Kabasta tat einen besonders glücklichen Griff, indem er, im Verlauf eines Regerzyklus der „Ravag", auch im Konzertsaal nach Reger griff, — der leider in den „Gesellschafts"-Konzerten nur zu selten zu Gehör kommt! Kabasta brachte, in prachtvoller Wiedergabe, auswendig dirigiert, die „Hiller"-Variationen, die ja noch immer am meisten gespielt werden und damit andre Werke dieses Genius, die man wohl als noch tiefer bezeichnen darf — ich meine vor allem die „Böcklin"-Suite und die in Wien fast unbekannt gebliebene „Romantische Suite" — ungebührlich zur Seite gedrängt haben. Der wundervolle, sozusagen klassisch sublimierte Humor der „Hiller"-Variationen wirkte dann noch stark nach beim Anhören der zweiten Programm-Nummer, der „Vier Musikantenstücke" von Hans Holenia, die schon im Herbst 1934 gelegentlich eines Musikfestes der „Ravag" zu hören waren. Hier malt die Musik viel deutlicher und greifbarer und es hätte die nahe Zusammenstellung der beiden Werke vielleicht dem zweiten gefährlich werden können, doch wurde auch dieses, wie es sich übrigens gehört, wiederum sehr beifällig aufgenommen. Eine glänzende und geistvoll belebte Aufführung von Straußens „Till Eulenspiegel" beschloß das Konzert, als dessen Solistin Erna Sack mit den Arien der Zerbinetta und der Gilda stürmischen Jubel auslöste. —

In Furtwänglers außerordentlichem Konzert mit den Philharmonikern bildeten Franz Schmidts „Variationen über ein Husarenlied" das liebevoll betreute Mittelstück zwischen dem Händelschen Concerto grosso und Tschaikowskys „Vierter". — An der Spitze der Philharmoniker erschien auch Wilhelm Jerger, der als Komponist in den letzten Jahren gut bekannt geworden ist, in der Eigenschaft als Dirigent, und er brachte sogar eine Novität, eine „Sinfonietta" von Adolf Dürrer; es ist dies ein wohl noch nicht ganz ausgereiftes, aber eigenartiges und gut geformtes Stück, das die Philharmoniker unter der Leitung Jergers virtuos spielten. Mit sicherer Technik trug Alice Haerdtl-Mor das Schumannsche Klavierkonzert vor. Jergers famoses „Concerto grosso" beschloß wirkungsvoll den Abend. —

Bei einer Liszt-Feier unter Weingartner und Mitwirkung des Budapester Konzertorchesters sprang Angelica Morales in letzter Stunde ein und spielte das A-dur-Klavierkonzert mit Brillanz und Wärme. Im übrigen enthielt das reiche Programm die großen sinfonischen Dichtungen „Tasso" und „Dante" und die II. Ungarische Rhapsodie, das unfehlbar große Effektstück, dazwischen mehrere, von Frau Anday mit großem Ausdruck gesungene Lieder. — Mit der Erwähnung einer vollendeten und nachhaltig wirkenden Aufführung von Berlioz' „Fausts Verdammung" durch Kabasta wollen wir für diesmal den Bericht schließen und einen Teil der Fülle des in Wien gebotenen musikalisch Wertvollen fürs nächstemal aufsparen. Es möge aber ausdrücklich hervorgehoben werden, wie hervorragend in dem Berliozschen Werke die Besetzung gewählt war, wie schön und fein Zdenka Zika die Margarete (insbesondere das Lied vom „König in Thule") sang, und wie edel Koloman Patakys Gesang der Partie des Faust und Alfred Jergers Charakteristik der des Mephisto angepaßt war, denen sich Karl Ettl mit dem Lied des Brander von der „Ratt' im Kellernest" als gleichwertiger Interpret anschloß. Auch Chor und Orchester leisteten Ausgezeichnetes.

MUSIKALISCHE RÄTSEL-ECKE

Die Lösung des musikalischen Noten- und Silben-Preisrätsels

Von Carl Schröder (Dezemberheft 1935).

„Die Doppelnuß."

Man übt das Nüsseknacken mit Behagen,
bringt uns das Jahr die liebe Weihnachtszeit;
so kann man es im Julmond leicht ertragen,
gibt man uns Rätselnüsse gleich zu zweit.

In Noten mußt man wühlen und in Silben,
in Büchern stöbern mitten, hinten, vorn,
in alten Schmökern, nahe am Vergilben,
Belehrung suchen über „Indisch Horn".

Ich steck' die Nase in Beethovens Achte,
aus Webers „Freischütz" fisch' ich einen Takt;
ich seh', wie Gluck es mit den Pauken machte,
als Arkas Iphigenie gepackt.

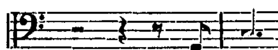
Und endlich find' ich in der Brahmsschen Dritten
ein Sätzchen, das mir hier am Platze scheint.
Durch Noten bin und Silben ich geschritten,
bis alles sich zum guten Ende eint.

So rief einst Meister Brahms, wie man erzählt,
den Geigern zu: „Habt acht! Das Tempo geb' ich!"
(Man hatte gegen es gar oft gefehlt.)
„Nun bitte, meine Herren, recht breit und behäbig!"

R. Gottschalk, Berlin.

So war dies eigens für die Weihnachtszeit vorbehaltene Rätsel doch offenbar etwas schwer! Ähnlich wie Rektor Gottschalk, der seine reichen musikalischen Kenntnisse ja schon so vielfach bewiesen hat, äußern sich mehr oder minder alle Teilnehmer, und tatsächlich fanden auch nur insgesamt 36 Einsender zur richtigen Lösung durch:

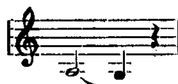
Die beiden ersten Noten der Pauken in Glucks Ouvertüre zur „Iphigenie in Aulis":



Die Oberstimme im 2. Takt der Achten von Beethoven:



Der 8. Takt: Ouvertüre zum „Freischütz" von Weber:



ergeben in entsprechender Zusammenfügung den Anfang einer Melodie der Geigen in der 3. Symphonie von Brahms:



Die alsdann aufzusuchenden 20 Wörter lauten:

1. **Untersetzen**
2. **Backofen**
3. **Tutari**
4. **Engelbert** (Humperdinck)
5. **Einsam** (Preciosa)
6. **Nägeli**
7. **Halle** (Rob. Franz)
8. **Ratsche**
9. **Eifer**
10. **Ramann**
11. **Cäcilie**
12. **Taschentuch** (Othello)
13. **Rellstab**
14. **Ideale**
15. **Unterwelt** (Orpheus)
16. **Disposition**
17. **Erdenlieb'**
18. **Authentisch**
19. **Brille**
20. **Guadagnini,**

deren letzte und erste Buchstaben aneinandergefügt zu der wortgetreuen Vortragsangabe, die Brahms bei der ersten Probe zu der obigen Sinfonie im Leipziger Gewandhaus vor dem Eintritt der Violinmelodie den ersten Geigern zurief, führen:

Nun, bitte meine Herren, recht breit und behäbig.

Unter den eingegangenen richtigen Lösungen entschied nun das Los:
den 1. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 10.—) erhält Postinspektor Arthur Görlach-Waltershausen i. Th.;
den 2. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—): Pastor i. R. Johannes Peters-Hannover;
den 3. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—): Pastor Paul Schwarz-Glogau, und je einen Trostpreis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—): Heinrich Anke-Leipzig, Kantor Paul Oehme-Leipzig, Albert Staub-Hamburg, Wilhelm Sträußler-Breslau.

Zur Sonderprämierung haben wir ferner noch eine Reihe besonders wohlgelungener musikalischer und dichterischer Einsendungen vorgesehen. So allen voran: Helmut Bräutigam-Leipzig, den jugendlichen Stürmer, der auf Altmeistertönen eine Fuge für Streichorchester baut und KMD Richard Trägner, der mit der Reife des erfahrenen Musikers zwölf Variationen um ein Thema von Brahms (für Klavier) rankt; jede in ihrer Art eine vorzügliche Arbeit. Ihnen beiden gebührt ein Sonderbücherpreis von je Mk. 10.—.

Je einen Sonderpreis im Werte von Mk. 6.— erhalten: Oberlehrer Martin Georgi-Thum für eine anmutige Bearbeitung des alten Wanderliedes „Der Tag steigt aus dem Dunkeln" für drei Stimmen, Rektor R. Gottschalk-Berlin für das bereits erwähnte Gedicht „Doppelnuß", J. Kautz-Offenbach/M., der aus 12 Themen Brahmsscher Werke ein Streichquartett „Von der Wiege bis zum Grabe" fügt, Organist Reinhold Klaer-Blankenese, der das gefundene Brahms-Thema zu einer Fuge formt, KMD Arno Laube-Borna bei Leipzig, der Schumanns frühe Erkenntnis der Größe Brahms' in Versen feiert, und Studienrat Ernst Lemke-Stralsund für eine Huldigung an Brahms in Form eines Intermezzo für Klavier zu zwei Händen.

Und schließlich erhalten noch einen Sonderbücherpreis von je Mk. 4.— vier weitere kleine Dichtungen von Lehrer Hans Becker-Unterteutschenthal b. Halle, Lehrer Max Jentschura-Rudersdorf/Apolda, Dominik Muffeleck-Wittlich, Lehrer Bruno Wamsler-Lauscha.

Eine lobende Erwähnung gebührt auch den übrigen Einsendern der richtigen Lösung:
Prof. Georg Brieger, Jena —
Paul Döge, Borna bei Leipzig —
M. Fladt, Stuttgart —
A. Hacklinger, Landshut — A. Heller, Karlsruhe —
Heinrich Jacob, Domorganist, Speyer —
MD Hermann Lenz, Wernigerode —
Amadeus Nestler, Leipzig —
Irmgard Otto, Berlin-Friedenau —
Josef Sykora, Musiklehrer, Elbogen C.S.R. —
Kantor Walter Schiefer, Hohenstein-Ernstthal — E. Schönnamsgruber, Nördlingen — Ernst Schumacher, Emden —
Lisa Telschow, Zehdenick — Paul Türke, Kantor, Oberlungwitz —
Alfred Umlauf, Radebeul —
Prof. Theodor Wattolik, Warnsdorf i. B.

Es wird so oft der Wunsch laut, es mögen sich die Lösungen doch in rascherer Folge an die Aufgaben anschließen. Nun wurden wir aber zu den jetzigen Zeitabständen durch die Wünsche vieler auslandsdeutscher Leser veranlaßt, die nur bei diesem Zeitraum an der Lösung der Aufgabe teilnehmen können. Wir bitten daher alle unsere Freunde, sich mit Rücksicht auf die oft recht ferne wohnenden Auslandsdeutschen in diese Pause zu fügen.

Musikalisches Silben- und Versteckrätsel.

Von Gret Hein-Ritter, Stuttgart.

Aus den Silben

an — auf — be — ben — bo — ca — che — chen — chry — czar — das — del — der — der — der — do — du — ein — ein — eins — fal — fal — feld — fest — fiel — frö — fu — füh — ge — grol — hat — he — ho — ich — ist — ka — kannst — keit — lang — le — len — ler — li — li — lie — lieb lich — lich — lungs — mä — mann — mal — me — mu — mu — muß — nau — nicht — o — o — ochs — par — ral — rech — run — rungs — sam —

san — satz — sches — schnarr — se — sein — sett — si — si — sik — so — solch — stim — tan — te — ter — ter — ton — ton — ton — vo — von — wer — werk — wie — wun — wußt — zei — zett

sind zunächst die unter 1—26 gefragten Worte, Liedanfänge usw. zu suchen.

1. Komponist und ehemaliger Musikdirektor der drei evang. Hauptkirchen in Dresden;
2. drei Anfangsworte eines Schumann-Liedes;
3. Kunstform;
4. so viel wie Fistel;
5. musikalische Bezeichnung für zögernd;
6. Komponist der Oper „Pascal Bruno";
7. wichtig für jeden Sänger;
8. vier Worte aus dem Text des „Gesellenliedes" von Hugo Wolf;
9. Motto zum Notturno Nr. 3 von Franz Liszt;
10. Gründer der kgl. Musikschule in Würzburg;
11. berühmter Flötist;
12. bedeutender Biograph Händels;
13. so viel wie Regal;
14. gleichbedeut. mit Abbreviatur oder Reprise;
15. musikalische Veranstaltung größeren Stils;
16. Oper von Wagner;
17. Selbstlautübung;
18. Grundlage aller musikalischen Kenntnisse;
19. Instrumentalist;
20. Ungarischer Tanz;
21. so viel wie obligate Stimme;
22. Titel eines Liedes von Brahms;
23. was muß vor Aufführung abgabepflichtiger Werke zuerst erworben sein;
24. Komposition für drei Stimmen;
25. Figur aus einer Oper von Richard Strauß;
26. für jeden Musiker notwendige Eigenschaft.

Aus jedem dieser Worte ist eine Silbe zu entnehmen. In richtiger Reihenfolge zusammengefügt, ergeben diese Silben ein bekanntes Wort Martin Luthers, das sich auf Musik bezieht.

Die Lösung dieses Rätsels ist bis zum 10. Juli 1936 an Gustav Bosse Verlag in Regensburg zu senden. Für die richtige Lösung der Aufgabe sind sieben Buchpreise aus dem Verlag von Gustav Bosse (nach freier Auswahl der jeweiligen Preisträger) ausgesetzt, über deren Verteilung das Los entscheidet und zwar:

ein 1. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—,
ein 2. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—,
ein 3. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—,
vier Trostpreise: je ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 2.—.

Für richtige Lösungen, die in eine besonders gelungene Form eingekleidet sind, behalten wir uns eine gesonderte Prämiierung (gegebenenfalls auch Veröffentlichung) vor. Z.

NEUE BÜCHER UND MUSIKALIEN

NEUERSCHEINUNGEN

Joh. Nep. David: Nun bitten wir den heiligen Geist. Choralmotette zu vier ungleichen Stimmen. Rm. —.40. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Joh. Nep. David: Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld. Motette zu vier Stimmen. Rm. —.40. Breitkopf & Härtel-Leipzig.

Joh. Nep. David: Herr, nun selbst den Wagen halt. Choralmotette zu vier bis fünf Stimmen. Rm. —.60. Breitkopf & Härtel-Leipzig.

Andreas Fromm: Vom reichen Manne und Lazaro. Oratorium f. Singstimmen und Instrumente. Rm. 2.80. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Johann Wilhelm Furchheim: Dritte und sechste Sonate aus der „Musicalischen Taffelbedienung". Bearbeitet von Paul Rubardt f. 2 Violinen, 2 Violen, Violon und Basso continuo. Breitkopf & Härtel-Leipzig.

Andrea Gabrieli: Die sieben Bußpsalmen für 6st. a cappella-Chor. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Raimund Heuler: Das Ende der Eitzschen Tonwortmethode und anderes vom Tonwort. 1925. Rm. 5.80. Konrad Triltsch, Würzburg.

Theo Körner-Otto Rathke: Instrumentations-Tabelle für Blas-Instrumente. D. Rahter-Leipzig.

Kurt Lißmann: Vom Leben. Dreiteiliger Zyklus f. gem. Chor. P. J. Tonger-Köln.

Kurt Lißmann: In Nacht und Not, f. 4 Stimmen. Partitur Rm. 1.20, jede Stimme Rm. —.25. P. J. Tonger-Köln.

Hans Joachim Moser: Die Melodien der Lutherlieder. 96 S. Rm. 1.90. G. Schloeßmann-Leipzig.

Hans Joachim Moser: Die verborgene Symphonie. Der Roman eines deutschen Musikers. 281 S. Ln. Rm. 3.50. L. Staackmann-Leipzig.

Hermann Poppen-Karl Hesselbacher: Im Kreis des Kirchenjahres. 162 S. Verlag Hochstein-Heidelberg.

Richard Salzbrenner: Liederkranz. Ein Musikbuch für die deutsche Schule, Teil I Unterstufe. 128 S. E. Mauckisch-Freiberg.

Olga Kurt-Schaab: Musikgeschichte von der Antike bis zur Gegenwart in 600 Fragen. Bearbeitet und herausgegeben von Hans Gal. 302 S. Verlag Rolf Passer, Wien-Leipzig.

Heinrich Schütz: Die Johannes-Passion. In der Originalfassung f. Einzelstimmen und a cappella-Chor, herausg. von Wilhelm Kamlah. 32 S. Partitur Rm. 2.20. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Charlotte Späte r: Schöpferischer Klavierunterricht für Uranfänger. Teil I/II je Rm. 4.50. Breitkopf & Härtel-Leipzig.

Roland Tenschert: Joseph Haydn. Sein Leben in Bildern. 38 S. 45 Abbildungen. Bibliographisches Institut-Leipzig.

Kurt Thomas: Sechs heitere und besinnliche Chorlieder und Madrigale nach Worten von Wilhelm Busch. Werk 27. Breitkopf & Härtel-Leipzig.

BESPRECHUNGEN

Bücher:

HANS JOACHIM MOSER: Tönende Volksaltertümer. Max Hesse Verlag, Berlin, 1935 (geb. Rm. 7.25).

Mit dem vorliegenden Buche ist ein gewaltiger Schritt getan in der Richtung, die sich dem Musikforscher bietenden kostbaren Altertümer der Volkskunde dienstbar zu machen. Aus diesem Buche wird aber auch erst klar, wie ungemein reich der Schatz ist, der sich hier in teilweise noch heute gebräuchlichen Resten, etwa in den Melodien zu den Kinderspielen, in uralten plattdeutschen Märchenliedern, in Tanzmelodien und Kehrreimen zu erkennen gibt, in Resten also, die sich teilweise bis in die Zeiten vorchristlichen Germanentums zurückverfolgen lassen. In großem Überblick teilt der Verfasser dieses uralte Melodiengut nach mehreren Gesichtspunkten ein: nach den in Betracht kommenden Berufsständen (die Musikstücke der Stadtpfeifer, Turmbläser und Nachtwächter, die Zunftintraden, Tänze, volkstümliche Rufe und Schreie, Arbeitslieder und Berufsgesänge, Hornsignale usf.), ferner nach den besonderen Anlässen (Gesänge zu den Flurumgängen, zu Wallfahrten und zum Wetterzauber, Dreikönigsspiele, Osterlieder, Maitänze, Erntefestlieder, u. dgl.) endlich nach den wichtigen Lebensabschnitten beim Menschen (Schlummerliedchen der Mutter, Hochzeitgesänge, Ehestandslieder, Grabgesänge). Überall wird der besondere Wert, den dieses Melodiengut für die Kenntnis der Volksmusik und für die Volkskunde haben, klar herausgearbeitet. Bringen sie doch in ihrer primitiven, oft auf wenige Tonformeln zurückführbaren Melodik Reste von Tonsystemen zutage, die weit vor unserer Dur-Moll-Diatonik und vor den Kirchentonarten zurückliegen. Das fesselnd geschriebene, reich und prächtig ausgestattete Buch ist für den Musikforscher, wie für den Volkskundler unentbehrlich, es wird sich aber auch bei jedem, dem die Entwicklung des eigenen Volkstums nahe liegt, zahllose Freunde erwerben.

Prof. Dr. Victor Junk.

WILHELM RAUPP: Max von Schillings. Hamburg, Hanseatische Verlagsanstalt 1936. 8°. 310 S. Geb. Rm. 6.80, geh. Rm. 5.80.

„Der Kampf eines deutschen Künstlers" wird hier geschildert. „Ich erhob den Deutschen über den Tonsetzer und über den Dirigenten; darum ließ ich das überragende Menschentum des Meisters hervortreten, der ein nationales Vorbild ist und ein geistiger Führer. Ich hatte nicht die Absicht, musikfachmännische Untersuchungen für die engbegrenzte Gemeinschaft Wissender anzustellen; ich erstrebte die großzügige Nachgestaltung einer künstlerischen Persönlichkeit und der zeitgenössischen Kultur (oder besser Unkultur!), in der sie stand." Dieses Ziel hat der Verfasser mit seinem sehr lebendigen, fesselnden und gründlichen Buch, das auf beste Quellen sich stützt, erreicht. Wir hören von Schillings' Vorfahren, die mit der Mutter zur deutschen Romantik der Brentanos reichen, von seiner Kindheit und Jugend, von seinen großen Werken „Ingwelde", „Pfeifertag", „Moloch", „Mona Lisa", von seinen schweren Kämpfen um deutsche Kunst in der undeutschen Umwelt Berlins, von der endlichen Erfüllung seines hochgemuten Strebens, die er mit Anbruch des dritten Reichs noch erleben durfte. Ergreifend ist der Ausklang: im März 1933 war er zur Leitung der städtischen Oper in Charlottenburg berufen worden. „Nun könnte es so schön werden und jetzt muß ich fort", sagte er am 7. Juli zu seiner Frau, ehe er in die Klinik ging, aus der er nicht mehr heimkehren sollte. Am 23. Juli rückte die Todesgefahr in bedrohliche Nähe, um Mitternacht trübte sich das Bewußtsein: „auf seine Züge senkt sich die überirdische Schönheit eines verklärten Lächelns". „Deutschland verlor einen seiner wertvollsten Kämpfer um die Reinhaltung der ewigen deutschen Kunst; der Staat Adolf Hitlers verlor den verkörperten Inbegriff des urdeutschen Meisters."

Raupp versteht es, mit kurzen Worten das schöpferische Werk Max von Schillings' von der Oper zum Melodram, von der Sinfonie zum Lied

und zu Klavierwerken dem Leser vorzuführen. Mit Recht erblickt er im „Moloch“, der die semitische Gefahr für die Germanen gestaltet, den Gipfel der hohen musikalisch-dramatischen Kunst. Die „Mona Lisa“ wendet sich erfolgreich zum Theater, aber verläßt doch den Höhenweg. Zuletzt taucht noch der Plan eines „Karl V.“ auf, der aber nicht mehr zu klarem Entwurf gedieh. Dem Buche sind zahlreiche Briefe einverwoben und Abbildungen beigegeben. Der freundschaftliche Verkehr mit R. Strauß, Humperdinck, Pfitzner, Reger usw. bedeutet den Zusammenschluß deutscher Meister gegen das herrschende Judentum. In den letzten Jahren trat Neubeck, der sich um die in Rostock zuerst erprobte Neufassung des „Pfeifertags“ verdient machte, mit besonderer Wärme für Schillings ein. Als Neubeck im ersten Übereifer der nationalen Bewegung seines Amtes an der Mirag, die er in vorbildlich deutscher Art leitete, enthoben wurde, wandte er sich an Schillings, der am 13. Juli 1933 seine Bereitschaft zur tatkräftigen Hilfe versprach, aber wegen Überführung ins Krankenhaus nicht mehr eingreifen konnte.

In die trostlose Geschichte des deutschen Theaters der jüdisch-demokratischen Republik bietet die aktenmäßige Darstellung des Kampfes, den Schillings mit dem Kultusminister Becker zu bestehen hatte, erschütternden Einblick. Diese üblen Erfahrungen verdüsterten die letzten Lebensjahre des Künstlers und lähmten seine Schaffensfreude. Was Schillings sonst zu erleiden hatte, wird beim Bericht über die Lösung seiner ersten Ehe und die Vermählung mit Barbara Kemp angedeutet. Raupp hebt überall das Wesentliche hervor, ohne sich in Einzelheiten zu verlieren, was den Wert des Buches nur erhöht und vertieft.

Schillings war von seiner ersten Jugend bis zum letzten Augenblick mit Richard Wagner und Bayreuth unlöslich verbunden. Wie kein anderer wäre er zur Leitung der Festspiele berufen gewesen. Frau Cosima Wagner schätzte ihn hoch und wünschte ihn als Dirigenten. Das Schicksal fügte es anders. Durch die mit dem Münchener Prinzregenten-Theater zusammenhängenden Spannungen ward der schöne Plan zunichte. Als bei Mucks Rücktritt 1930 die Frage nach einem echt deutschen Dirigenten brennend wurde, hätte sich noch einmal Gelegenheit geboten, Schillings, der die Zoppoter Waldoper betreute, nach Bayreuth zu holen. So konnte er nur außerhalb Bayreuths in Wagner-Aufführungen sich betätigen. Wiederholt kam er auch nach Rostock zu Neubeck, um neben eigenen Werken „Tristan“ und „Walküre“ zu dirigieren. Sein neues Amt an der Charlottenburger Oper weihte er ein mit „Meistersingern“ und „Parsifal“. Noch einmal, zum letzten Male, war es mir vergönnt, mit dem verehrten Freunde zusammenzuwirken, das Wagner-Jahr 1933 am 1. Januar mit einem Vorspruch zu dem von Schillings geleiteten Konzert im Hamburger Rundfunk einzuleiten. Er erzählte mir von den auch in Zoppot nicht ausbleibenden Kränkungen, die im Sommer 1933 durch erneute ehrenvolle Berufung gesühnt wurden. Aber es war zu spät, er mußte sich durch Heger vertreten lassen. Am 12. Februar hielt Schillings im Leipziger Gewandhaus die Gedenkrede auf Rich. Wagner im Beisein des Kanzlers und Frau Winifred Wagners. Der Tagung deutscher Dichter im Mai gab er im Wartburgsaal durch Sätze aus des geliebten Meisters Werken („Tannhäuser“, „Parsifal“) die ernste erhabene Weihe.

Hohe Ehren wurden ihm zuteil: der Beethoven-Preis, die von Hindenburg persönlich überreichte Goethe-Medaille. „Über allem aber steht die Begegnung mit Adolf Hitler, dessen überragende Erscheinung unauslöschliche, fast mystische Eindrücke hinterläßt.“

Die deutschen Bühnen pflegen das Erbe dieses deutschen Meisters keineswegs nach Gebühr. Die Werke sind gewiß nicht leicht zu verstehen; aber man sollte eben die Zuhörer mehr, als es gegenwärtig geschieht, zu ernster Kunst erziehen und nicht immer nur dem seichten Alltagsgeschmack entgegenkommen. Aufwärts, nicht abwärts — sei die Losung! Nach Schillings' Tode bemühte ich mich im Rundfunk und an den Theatern, die ihm zu Dank verpflichtet waren, um eine Feier, „wie des hehrsten Helden sie wert“, um „Ingwelde“; ohne Erfolg! Man begnügte sich mit „Mona Lisa“ oder einem Konzert. Als Schillings mir einst in München, wo er mein Zuhörer über altdeutsche Dichtung war, den „Ingwelde“-Text zur Prüfung vorlegte, war ich nicht sehr erbaut, weil der aus einer spätisländischen minderwertigen Saga entnommene Stoff durch die beiden Grafen Zedlitz und Sporck als Vermittler nicht gerade gewann. Aber die Bedenken schwanden, als er mir die Partitur vorspielte. Mit voller Begeisterung erlebte ich später eine prachtvolle Aufführung unter Zumpe in Schwerin. Bei der heute so oft betonten und so selten betätigten Einstellung zum Nordischen müßte ein Drama aus der Wikingerzeit überall günstige Aufnahme finden, eher als der überzeitlich-zeitgemäße gedankenschwere „Moloch“! Die Werke von Schillings, außer „Mona Lisa“, werden dem Spielplan nie dauernd angehören, aber man sollte nicht versäumen, hie und da für eine Spielzeit eine der Opern aufzunehmen, um Darsteller und Zuhörer mit germanischer und deutscher Art und Kunst vertraut zu machen. Aus Raupps Buch ist zu lernen, daß die „Ingwelde“ nicht als Wagner-Nachahmung abzutun ist, sondern hohen Eigenwert besitzt. Einem so großen geistigen Führer wie Schillings gegenüber hat das Theater eine Ehrenpflicht zu erfüllen!

Professor Dr. W. Golther.

FRITZ STEGE: Bilder aus der deutschen Musikkritik. Kritische Kämpfe in zwei Jahrhunderten. Gustav Bosse Verlag, Regensburg. (Von deutscher Musik Bd. 50.) 1936. Kl. 8⁰. 128 S. mit 13 Bildern. Geheftet —.90 RM, Ballonleinen 1.80 RM.

In einem Zimmer meiner Wohnung hängen, gleich gerahmt, Bilder, vor denen ich gerne stehen bleibe: das Antlitz der Vergangenheit schaut mich aus den Augen meiner Vorfahren an. Über den blutmäßigen Zusammenhang hinaus fühle ich Lebensströme gehen zwischen ihnen und mir, die geistiger Art sind. Auch in den höheren Bereichen, dort, wo das Verhältnis zwischen dem Ich und der Welt bestimmt wird, fühle ich mich als ihren Abkömmling, mag meine Entscheidung anders ausfallen wie ihre. Nicht ewig still steht die Vergangenheit: sie wirkt, durchschaut von uns oder nicht, in das Heut und Morgen hinein.

So hält auch der Verfasser des Buches, das wir mit Freude anzeigen, vor den Köpfen seiner berufsverwandten Vorfahren, als deren Abkömmling er sich fühlt. Durchdrungen von der Lebendigkeit ihres Daseins hat er Bilder von ihnen entworfen. In knappem dialogischen Abriß, den „psychologischen Moment" geschickt ergreifend, zeichnet er die bedeutendsten Vertreter der Musikkritik zwischen Matthefon und Heuß, zwischen Hiller und Storck. Den zusammenfassenden Rahmen bildet eine übersichtliche geschichtliche Einleitung und ein sorgfältig aufgestellter Nachweis der Quellen.

Einer aus dem Künstlerroman bekannten Gefahr ist der Verfasser bei der dichterischen Gestaltung der Auftritte und Reden der Erscheinungen nicht ganz entgangen: das ist die „Gestelltheit" einiger Szenen. Ein geschriebenes Programm nimmt sich, einem andern „gesagt", gar oft seltsam aus; die Hilfspersonen bleiben zu leicht ohne Blut. Sobald er genötigt ist, zum Zwecke der Überbrückung oder des Abschlusses (sozusagen) selbst das Wort zu ergreifen, erleichtert sich die Lage.

Von der Wahl der dramatischen Kleinform hat der Verfasser sich eine starke, unmittelbare Wirkung auf einen breiteren Leserkreis versprochen. Der ist dem Büchlein durchaus zu wünschen. Will es doch einen Stand dem Volke verständlich machen, von dessen Vertretern es 1774 hieß: „Schlagt ihn tot, den Hund!" und hundert Jahre später: „Rezensent, das ist der Mann, der alles weiß und gar nichs kann" — es will dem Stande aus seiner Geschichte den Anspruch auf Achtung verschaffen, dessen Arbeit und Leistung, im Querschnitt ungleichmäßig und deshalb verkennbar, vom Verleger und vom Leser hie und da, vom Künstler und dessen Freunden selten, und sogar von einem Teile seiner selbst nicht immer richtig bewertet wird.

Mag jeder Kritiker von seinem Auftrag und von seiner Wirkung so bescheiden, wie er will, denken — die Schiefheit des allgemeinen Urteils, nicht seine Strenge ist unbequem. Hier kann und wird Steges Buch neues Verstehen und gerechteres Anschauen bewirken. Prof. Dr. Th. W. Werner.

Musikalien:

für Klavier

JOSEPH HAYDN: Sechs leichte Divertimenti für Klavier zu zwei Händen, herausgegeben von C. A. Martienssen. — C. F. Peters, Leipzig.

Ich freue mich, daß mein anläßlich der Besprechung der praktisch kaum verwendbaren Urtext-Ausgabe dieser dort „Sonatinen" genannten kleinen Divertimenti in Schott's „Werk-Reihe" für Klavier (Waldemar Woehl und Erich Doflein) im November-Heft 1934 der ZFM geäußerter Wunsch einer durchgearbeiteten Neuausgabe eine so schnelle und — um es gleich zu sagen — ausgezeichnete, ja, vorbildliche Erfüllung gefunden hat! Der langjährige Leipziger (nach Berlin berufene) Hochschulprofessor C. A. Martienssen hat unter Zugrundelegung des Urtextes in Karl Päslers Haydn-Gesamtausgabe diesen anmutigen und köstlichen, für Unterricht und Haus gleich ideal geeigneten Divertimenti nach Ergänzung der fehlenden Dynamik, Phrasierung, Befingerung, Erläuterung aller Manieren in Fußnoten, Berücksichtigung späterer Lesarten und Verzierungen eine wahrhaft schöpferische Neuauferstehung zuteilwerden lassen.

Besonders wird es den ehemaligen Kretzschmar- und Riemann-Schüler freuen, daß auch die alte „Affektenlehre" des 18. Jahrhunderts in der feinsinnigen Wiederherstellung der vielfachen „Echowirkungen" auf unseren, seinerzeit bei Besprechung von des gleichen Autors „Bach-Vorstufe" geäußerten Wunsch hin sorgsam beobachtet wurde. Gewiß kann man auch hier einmal in einzelnen Fällen anders fühlen (ein Beispiel für andere: Divertimento I, vor Schluß: Takt 5 f, T. 4 p, T. 3 f, T. 2/1 p). Doch das ist individuell, und die Hauptsache, daß endlich einmal Ernst mit dieser fast nie beachteten oder gekannten Eigenart alter Musik gemacht wurde. Ob freilich die Menuetten durchweg so dünn-zweistimmig gedacht sind, möchte ich an manchen Stellen bezweifeln. Doch hier ist man von der alten Kretzschmarschen Methode schon weit abgerückt, und auch hier wird man die Entscheidung dem persönlichen Fühlen überlassen.

Man sehe diese kleinen Divertimenti ja nicht allzusehr über die Achsel an. Ihr „Haydn'scher", feuriger, lebendiger, gelockerter und graziöser Vortrag ist auch heute noch gar nicht so leicht, vor allem nicht der der empfindungsvollen langsamen Sätzchen, die in dem unendlich feingesponnenen Filigran ihrer motivischen Arbeit bereits echtester Haydn sind. Grade in ihnen lebt kein „Papa", sondern ein tiefer Seelen- und Herzens-

künder, dessen Musik jede Mißstimmung, jede üble Laune, jede Trauer, jeden Schmerz wie mit leiser Zauberhand von unserem bedrückten Innern fortnimmt.

Wir danken dem eminenten Herausgeber für diese liebe- und pietätvolle Haydn-Gabe!

Dr. Walter Niemann.

PHILIPP EMANUEL BACH: Sonata (A-dur) aus der Sammlung „Clavier-Sonaten nebst einigen Rondos fürs Forte-Piano für Kenner und Liebhaber" (1780). Für den praktischen Gebrauch herausgegeben von Alfred Baresel. — Wilhelm Zimmermann-Verlag, Leipzig.

Das Muster einer praktischen Neuausgabe alter Klaviermusik: sorgfältig konservierter Urtext, Befingerung, Erläuterung der „Manieren" (Verzierungen), vorsichtige Zusätze in Phrasierung, Dynamik, harmonischer Füllung in kleinerem Stich. Einzig in der Quasi Cadenza (S. 4) möchte ich beinahe die starren Viertel und Achtel der rechten Hand (T. 2 ff.) auch in rollende Sechszehntel-Triolen „aufgelöst" wissen; man schrieb das damals nicht hin, sondern setzte solch' kleine „Improvisationen" aus dem Stegreif vom Spieler voraus.

Zwar ist die Sonate nicht neu — sie findet sich schon in den älteren vergriffenen Urtext-Ausgaben dieser Sammlung von Baumgart und Carl Krebs —, aber es gibt wohl kaum Amüsanteres und Förderlicheres, als den galanten „Hamburger Bach" zu üben: wie durchsichtig-dünn, aber auch wie genial aus der technischen und seelischen Ausdrucksmöglichkeit der damaligen Instrumente heraus erfunden, wie reizend und beziehungsreich im Detail ausgeführt, wie lebendig, wie rhythmisch mannigfaltig und graziös ist das alles! Vivant sequentes!

Dr. Walter Niemann.

für Kammermusik

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: Trio-Sonate für Oboe, Violine und Generalbaß. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

W. Hinnenthal gab eine Trio-Sonate für Oboe, Geige und Generalbaß von Händel heraus, die in zwei Abschriften die Erzbischöfliche Bibliothek zu Paderborn bewahrt. Die Abschriften stammen aus dem Besitz der Familie Fürstenberg-Herdringen und bilden einen Bestandteil der sogenannten „Fürstenbergiana". An der Echtheit scheint kein Zweifel zu bestehen. Das Werk ist nicht von der Bedeutung der bisher bekannten Trio-Sonaten Händels, wird aber allen Händel-Freunden hochwillkommen sein. Die vom Herausgeber besorgte Aussetzung des Basso continuo ist gut. Das Werk bietet keine Schwierigkeiten und ist auch für ernste Liebhaber zur Hausmusikpflege geeignet, um so mehr, als auch die Oboestimme von einer weiteren Violine übernommen werden kann.

Bechler.

für Flöte

HEINRICH KASPAR SCHMID: Serenade für Alt-, Tenor- und Baßflöte. Max Hieber, München. Rm. 2.50.

Die 5 Sätze dieser netten Musik tragen folgende Überschriften: Froh bewegt — Langsam — Sehr heiter — Tanz — Sehr flüssig und leicht. Melodik und Rhythmik sind ansprechend. Im Zusammenklang der recht geschickt selbständig geführten Stimmen ergeben sich manchmal Harmonien, die es im Blockflötenzeitalter noch nicht gab, die aber nicht verletzen.

Seinen Zweck als Ständchen erfüllt das Werkchen am besten, wenn es auf den angegebenen Instrumenten gespielt wird. Man kann aber, wie es der Tondichter vorschlägt, Flöte, Oboe und Klarinette dazunehmen, zur Not auch 2 Geigen und Bratsche.

Fritz Müller.

SAMMARTINI: 12 Sonaten für zwei Blockflöten oder Violinen und Continuo. Edition Schott, Mainz. Nr. 2319 a—c; je Rm. 2.50.

Der Komponist lebte zu Joh. Seb. Bachs Zeit. Er stammte aus Italien und wirkte später in London. Seine 12 „Sonaten" — im altklassischen Sinne zu verstehen — stellen wohllautende und sauber gesetzte Spielmusik dar, wie sie damals in „besseren" Häusern gepflegt wurde. Der Tonumfang und die Spieltechnik sind für 2 Altblockflöten berechnet. An ihre Stelle können aber auch Violinen treten. Die von Giesbert besorgte Neuausgabe ist, soweit sie sich auf die beiden Melodiestimmen und den Basso continuo erstreckt, eine reine Textausgabe. Über dem Baß hat nun G. noch eine 3. Stimme angebracht. Sie kann, wenn den Baß eine Kniegeige ausführt, die Bratsche oder Violine übernehmen. Baß und Füllstimme können aber auch so, wie sie dastehen, auf einem Tasteninstrument gespielt werden. Wer sich aber im Stegreif-Generalbaß-Spiel „habilitieren" will, dem ist diese Stimme eine nicht unwillkommene — bitte nicht übelnehmen! — Eselsbrücke.

Fritz Müller.

F. J. GIESBERT: Spielbuch für zwei Sopranblockflöten oder zwei andere Instrumente gleicher Stimmung. Edition Schott, Mainz. Nr. 2441/2; je Rm. 1.—.

Volkslieder und Tänze stehen in buntem Wechsel. G. hat die Weisen so gesetzt, daß es keine Haupt- und Nebenstimme gibt, sondern daß jede Stimme Melodie hat. Einigen Stücken sind recht abwechslungsreich gehaltene Variationen beigegeben. Da alle Nummern streng griffgerecht sind, werden Blockflötenspieler an dieser Sammlung ihre helle Freude haben.

Die Sätze kann man auch auf 2 Violinen spielen, wie sich auch die Lieder nicht übel ausnehmen, wenn eine Stimme gesungen und die andere gespielt wird.

Fritz Müller.

KREUZ UND QUER

Die Linzer Fassung von Bruckners Erster Sinfonie.

Von Dr. Horst Büttner, Leipzig.

Die 1., 4., 5., 6. und 9. Sinfonie Bruckners liegen in der von Robert Haas und Alfred Orel unternommenen Kritischen Gesamtausgabe seiner Werke bereits vor. Die hier erstmalig veröffentlichten Originalfassungen haben ganz neue Ausblicke auf das Werk Bruckners eröffnet, haben einen lebhaften Streit der Meinungen hervorgerufen, der im Falle der „Neunten" bereits endgültig für die Originalfassung entschieden hat, und bei dem geschärften Verantwortungsbewußtsein der Gegenwart großen nationalen Kulturgütern gegenüber dürfte die Zeit nicht fern sein, da sich auch 4., 5. und 6. Sinfonie in der Originalfassung durchgesetzt haben werden. Diese Sinfonien waren bisher nur in Bearbeitungen aus zweiter Hand bekannt, Bearbeitungen, die sich im Falle der 4. und 5. Sinfonie schon durch die entstellenden, am Original vorgenommenen Kürzungen erledigen. Anders liegt die Sache bei der Ersten, die 1865/66 in Linz erstand, 1868 dort ihre Erstaufführung erlebte und 1890/91 von Bruckner selbst in Wien einer Umarbeitung unterzogen wurde. In dieser Wiener Fassung ist die Erste bisher bekannt gewesen.

Wir wollen uns jetzt nicht genaue Rechenschaft ablegen über die in Bruckners seelischer Gesamthaltung liegenden Gründe, die zu den Umarbeitungen und Neufassungen sinfonischer Werke geführt haben. Ein hochgesteigertes, religiös verwurzeltes Verantwortungsbewußtsein einer einmal gestellten Aufgabe gegenüber wird wohl die Haupttriebfeder für das unermüdliche Feilen an seinen Schöpfungen gewesen sein. Für uns erhebt sich die Frage, ob eine der beiden Fassungen zu bevorzugen ist. Wenn auf Grund eines eingehenden Vergleichs und vor allem nach dem von beiden Fassungen empfangenen Höreindruck jetzt die Überzeugung ausgesprochen wird, daß die Linzer Fassung doch die tiefere Wirkung auslöst, so können folgende herausgegriffene Beispiele diesem Standpunkt vielleicht einige Freunde verschaffen.

Die Erste nimmt im Gesamtschaffen Bruckners bekanntlich deshalb eine Ausnahmestellung ein, weil in ihr die quellende Lebenskraft einer urgesunden Natur mit elementarer Gewalt sich entlädt. Die vorwiegend mystisch-hymnische Haltung des späteren Bruckner deutet sich in dem langsamen Satz erst an, selbst das zweite Thema des ersten Satzes trägt den Charakter einer sehnsüchtigen Liebesmelodie und wird dadurch ins Weltliche gewendet. Die Wiener Bearbeitung der Ersten geht nun nicht etwa so weit, daß sie diese Grundhaltung des Werkes aufhebt; sie mildert und glättet aber vielfach, lockert auf, wo die Urfassung mit einfach-zyklopischer Wucht wirkte, schafft allmähliche Übergänge, wo die Erstfassung gegensätzliche Ausdruckswerte hart aneinanderstoßen ließ, und verändert vor allem die Farbwerte der Instrumentation. Diese Retuschen folgen zum Teil dem Verfahren, das uns aus den Bearbeitungen der anderen Sinfonien bekannt ist, wenn auch nicht so kraß und vor allem ohne Kürzungen; man wird deshalb nicht fehl in der Annahme gehen, daß der Kreis der Praktiker um Bruckner auch hier seine Hand erheblich mit im Spiele gehabt hat. Der Mißerfolg der Linzer Uraufführung, die zeitliche Entfernung von seinem weltlich-kühnen Jugendwerk, seine steigende innere Vereinsamung im letzten Wiener Jahrzehnt machten ihn im Falle der „Ersten" seiner Umgebung gegenüber vielleicht nachgiebiger, ließen ihn selbst bei der Umarbeitung mithelfen und diese Neufassung mit seinem Namen decken. Gleich zu Beginn des Werkes bietet sich ein schlagendes Beispiel für diese Arbeitsweise des späteren Bruckner, der bereits die Achte geschrieben hatte, als er die Neufassung der Ersten in Angriff nahm.

In der Linzer Fassung steigt der Baß in den ersten dreizehn Takten stetig abwärts vom c über B, As, G, F, zum Es, wodurch vor allem vom sechsten bis zum neunten Takt durch den Zusammenstoß des B der Bässe und des c der Bratschen eine kräftig wirkende Sekundreibung entsteht. In der Wiener Bearbeitung biegt aber Bruckner im siebenten bis neunten Takt das B der Bässe zum A ab, wodurch im Verein mit c-es-g ein weicher, nonenakkordhafter Klang erzielt wird.

In der Überleitung zum dritten Hauptthema (Buchst. E in Eulenburgs Kleiner Partiturausgabe) weist die Wiener Fassung den Holzbläsern lediglich die Aufgabe zu, die Streicher in

den Haupttönen ihrer Melodie zu verstärken, während noch die Urfassung an der gleichen Stelle die Holzbläser thematisch selbständig führt und außerdem die Hörner — viel urtümlicher als in der Wiener Fassung — im einfachen Quart- bzw. Quint- und Oktavfall blasen läßt. Überhaupt ist gerade diese Überleitung zum dritten Hauptthema außerordentlich aufschlußreich über die verschiedenen Arbeitsweisen des jungen und des alten Sinfonikers Bruckner: Während der Wiener Meister ein Diminuendo einschaltet, eine verträumte Hornmelodie an den wogenden Streichern aufklingen läßt und in einem weitausholenden Crescendo zum Thema kommt, mindert der Linzer Stürmer und Dränger das Fortissimo nicht einen Augenblick, fügt den Oktavfanfaren der Hörner und Trompeten noch einen mächtigen Unisono-Stoß der Holzbläser hinzu und erreicht beim Eintritt des Themas doch noch eine klangliche Steigerung durch das Hinzutreten der Posaunen. Die Umrisse des kraftstrotzenden dritten Themas selbst hat Bruckner in der Wiener Fassung leicht geändert: Punktierungen und Sechzehntelanläufe verleihen dem melodischen Verlauf einen erregteren Charakter, wo in der Erstfassung noch klobige Viertel einherstapften. Außerdem stützt sich das dritte Hauptthema in der Urfassung lediglich auf die Wucht der Posaunen; die Wiener Fassung dagegen fügt den Glanz der Trompeten hinzu. Mir ist der ursprüngliche Zustand deshalb lieber, weil er dem dämonischen und dabei wuchtigen Grundcharakter dieser Stelle besser entspricht.

Im zweiten Satz können wir den großen Sinfoniker besonders am Schluß gut bei seiner Arbeit beobachten. Die Studienpartitur der Wiener Fassung zeigt uns beim Buchstaben H, daß die As-dur-Melodie der ersten Violinen von der ersten Klarinette nachgeahmt wird, ganz zart, wie aus der Ferne. In der Linzer Fassung ist diese Aufgabe den drei unisono geführten Flöten zugewiesen, und zwar spielen sie eine Oktave höher. Dieser Melodiebogen der Flöten spannt sich über drei Takte und erreicht das dreigestrichene As. Während also in der Linzer Fassung erste Violinen und Flöten als völlig gleichwertige Ausdrucksträger zusammenwirken, haben in der Wiener Fassung die Violinen die unbedingte Führung. In der Linzer Fassung verharren die letzten sechs Takte lediglich auf der Tonika, die Wiener Fassung dagegen führt in den drei Flöten tonikafremde Töne ein und erzielt dadurch eine etwas farbigere Wirkung. Der Sinn dieser Maßnahme wird durch die drei letzten Takte klar: Die Wiener Fassung läßt die Linie der ersten Geigen unter Streichertremolo und liegendem Posaunenakkord bis zum As''' aufsteigen, hält diesen Ton bis zum Schluß durch und ruft dadurch einen lichten, befreienden Eindruck hervor. Die Linzer Fassung dagegen hält das As''' nur einen halben Takt lang aus und beschließt durch hingehauchte ppp - Streicherakkorde, deren höchster Ton c' ist, unter dumpfem Paukenwirbel den Satz. Ein Zug von Wehmut, ja von Trauer macht sich dadurch am Schluß nochmals geltend.

Im dritten Satz ist es sehr anregend zu sehen, wie verschieden Bruckner den Übergang vom Trio zum Scherzo-Dacapo in den beiden Fassungen bewerkstelligt. In der Linzer Fassung prasseln nach dem Abschluß des verträumten Trios mit seinen Hornrufen und Holzbläsermelodien sofort die rollenden Achtel des Scherzo auf den überraschten Hörer wieder los. Dieser jähe Stimmungswechsel hat etwas derartig Hinreißendes, daß man den allmählichen Übergang der Wiener Fassung, die auch gar nicht in die Achtel, sondern in das tanzmäßige Thema der zweiten Violinen und Bratschen mündet, wohl als eine Glättung des Ausdrucks empfindet, der ersten Fassung aber doch den Vorzug gibt, weil sie für den urwüchsigen Charakter des Gesamtwerkes bezeichnender ist.

Die Leidenschaftlichkeit, ja Wildheit in den Gefühlsausbrüchen des letzten Satzes kommt wohl auch in der Wiener Fassung durchaus zur Geltung, doch gibt sich die Linzer Fassung vielfach wuchtiger. So stampfen z. B. beim Buchstaben B die Bläser in gewichtigen Halben und Sekundschritten einher, während die Wiener Fassung hier auflockert und die Aufmerksamkeit mehr auf die rollenden Sechzehntel der Streicher lenkt. Einige Takte später ist eine schwer schreitende Posaunenstelle in der Wiener Fassung weggefallen. In dem ungeheuren Ausbruch bei Buchstabe E setzten die Bläser sofort mit thematischen Quart- und Oktavrufen ein, während die Linzer Fassung erst einen Takt lang auf dem von den Streichern umspielten Ton c verharrt und dann allmählich zu thematischer Arbeit übergeht. In der kontrapunkti-

schen Durchführung von Takt 208 ab sind die Unisonogänge der Holzbläser in der Linzer Fassung viel selbständiger gehalten und stärker instrumentiert als in der Wiener. Schließlich sei noch auf den Schluß des Satzes hingewiesen. An dem großen fanfarenhaften Aufschwung in den letzten Takten hat Bruckner in der Linzer Fassung außer zwei Hörnern auch noch Trompeten beteiligt, wodurch diese Melodielinie aus dem Aufruhr des Orchesters viel klarer hervortritt als in der Wiener Fassung, die hier nur die vier Hörner verwendet.

Ein genauer Vergleich wird dem Brucknerfreund noch zahlreiche andere Unterschiede in allen Sätzen eröffnen. Bei aller schuldigen Achtung vor der Wiener Fassung möchte man doch wünschen, daß sich die Erste in ihrer kraftgenialischen Linzer Fassung den gebührenden Platz im deutschen Musikleben erobert.

Beethoven und E. Th. A. Hoffmann.

Berichtigungen einer Erwiderung.

Von Dr. Max Unger, Zürich.

Reisen halber ist mir das Dezemberheft 1935 der ZFM mit der Erwiderung des Herrn Hans Kuznitzky auf meinen Aufsatz über „Beethoven und E. Th. A. Hoffmann" leider verspätet in die Hände gekommen; daher auch die Verspätung dieser Zeilen. Da ich keine Lust habe, meine Zeit mit der Widerlegung jeder Einzelheit von Herrn Kuznitzkys neuem Fehlersammelsurium zu vergeuden, beschränke ich mich hier nur auf die notwendigsten Berichtigungen und deute einige nur an.

Auf die Frage, ob der Tondichter von Hoffmanns Mitgliedschaft im Demagogenausschuß gewußt habe, brauche ich nicht näher einzugehen, weil Herr Kuznitzky selbst gesteht, keinen bündigen Beweis dafür erbringen zu können. Zudem bedarf der Hoffmann-Kanon gar nicht unbedingt einer Beziehung auf eine bestimmte Persönlichkeit.

Herr Kuznitzky behauptet, in Beethovens Briefe an den Dichter seien seine Lesarten „Wien" und „Gute" richtig. Ich kann das Gegenteil davon beweisen, unterlasse es hier aber und beziehe mich nur kurz auf meine Veröffentlichung „Beethovens Handschrift" (Bonn, 1926), in deren Tafelanhang die Gestalten aller von Beethoven gebrauchten Buchstaben beigegeben sind.

Herr Kuznitzky behauptet ferner, der Meister habe „in grimmig-stachligem Humor seine Intimi bezw. Famuli Schindler und Holz recht zum Spotte gelegentlich mit ‚Herr v.' bedacht", und erklärt sich über meine Ansicht erhaben, Beethoven habe die Wiener Gepflogenheit auch angenommen. Aber auch hier kann ich das Gegenteil beweisen: Der Meister bediente sich des „Herrn v." fast regelmäßig in seinen Anschriften und zwar nicht etwa nur auf Briefen „grimmig-stachligen Humors", sondern mit Ausnahme von Verlagshäusern so gut wie überall. Soweit ich überhaupt zu sehen vermag, hat er gerade seine Briefe an Schriftsteller und Dichter fast regelmäßig so beschriftet. Also schrieb er — soweit ich eben sehe, und es wird schwer fallen, auch nur einzelne Ausnahmen davon zu finden — regelmäßig: „Hr. v. Bernard", „Hr. v. Treitschke", und auch verschiedene einzige erhaltene Aufschriften an andere Schriftsteller lauten so: „Hr. v. Griesinger", „Hr. v. Tiedge", „Fürn Herrn Theodor von Körner" (vgl. Ludwig Nohl, Neue Briefe Beethovens, S. 58), „Herrn Dr. v. Troxler", und ich gehe jede Wette ein, daß die auf dem Briefe an Zelter vom 18. September 1819 so steht: „An Seine Wohlgebohrn H. v. Zelter" (nicht wie Nohl vermerkt: „H. M. [undeutlich] Zelter", es handelt sich hier also um eine ähnliche angebliche Unleserlichkeit des Wörtchens wie in der Aufschrift an Hoffmann). Nach Herrn Kuznitzky „übersteigt" also meine Erklärung, „gelinde gesagt, alle Begriffe"? Nein, nur seine Begriffe von der Beethovenforschung.

Ich möchte an dieser Stelle aber noch hinzufügen, daß man sich in unserem Falle darüber streiten kann, ob Beethoven ein lateinisches oder ein deutsches „v." meine. Sich selbst unterzeichnete er zwar von gegen 1820 ab immer lateinisch, dagegen schrieb er die Namen anderer vielfach bis an sein Lebensende deutsch, und damit wohl auch den Adelstitel. Wenn man diese auf der Zuschrift an Hoffmann deutsch auffaßt, mußt man freilich annehmen, daß

ihm das Querstrichlein am Ende des Buchstaben nicht geglückt oder die Feder abgerutscht ist (man vergleiche dazu das ausgeschriebene Wörtchen „von" in der 9. Textzeile der Nachbildung).

Auf den Vermerk der weiteren vielen Ungenauigkeiten, die Herrn Kuznitzkys „wort- und zeichengetreue" Wiedergabe enthält, verzichte ich auch an dieser Stelle, weil jeder, dem daran liegt, die Unterschiede durch Vergleich seines und meines Abdruckes selbst feststellen kann. Ach wahrhaftig! Wie sachlich und „loyal"! Zwei „Verstöße" gegen die angestrebte letzte Genauigkeit gibt der große Beethoven-Hoffmann-Forscher mit einer miekrigen Bemerkung sogar zu. (Daß einer davon in einem undatierten Briefe sehr ins Gewicht fallen könnte, möchte ich nebenbei bemerken.)

Das Tollste an der ganzen Erwiderung des Herrn Kuznitzky scheint mir aber der Schluß zu sein. In seinem Aufsatz pochte er so kräftig auf seine „wort- und zeichengetreue", also streng philologische Wiedergabe, nun tut er im vorletzten Absatz seiner Erwiderung, als sei es ihm gar nicht weiter darauf angekommen, und im letzten versucht er's sogar mit einem Dreh. Sagt er doch im Sperrdruck wörtlich:

> „Meinen Anspruch, den Brief damals zuerst mit allem, worauf es wirklich ankam, nämlich mit den ausgelassenen Stellen abgedruckt . . . . zu haben, muß ich in aller Bescheidenheit aufrechterhalten."

Wie wird mir? — Ich dachte, ich selbst hätte ihn 1913 zum ersten Mal mit den ausgelassenen Stellen sinngenau in der „Musik" wiedergegeben? (Ich legte keineswegs so großen Wert darauf, sondern bot ihn unter anderen verbesserten Abdrucken des Meisters.) Danach erschien er ebenso mit allen früher weggelassenen Stellen noch in der von J. Kapp besorgten Neuausgabe der Briefsammlung E. Kastners, in Erwin Krolls Beitrag zum dritten Bande von Sandbergers Neuem Beethoven-Jahrbuch (1926) und möglicherweise auch noch anderwärts. Herr Kuznitzky kann doch mit den weggelassenen Stellen nicht die von mir absichtlich übergangene Anschrift auf der Außenseite des Schreibens meinen? Hier kann ich nun wirklich nicht mehr mit.

Daß ein französischer Schriftsteller im Jahre 1927 noch nichts von der Erhaltung der Urschrift des Briefes wußte, war trotz der gegenteiligen Behauptung des Herrn Kuznitzky wirklich nicht schwerwiegend. Ich weiß, welche Mühe es kostet, sich mit dem ausländischen Sonderschrifttum über Beethoven auf dem laufenden zu halten. Kein Forscher ist davor gefeit, daß er mal eine mehr oder weniger wichtige Entdeckung in einer ausländischen Veröffentlichung übersieht. Ich selbst habe als junger Mann in Beethovenwissenschaftlichen Dingen einige nicht ganz leichte Fehler begangen; aber ich habe sie dann unumwunden öffentlich bekannt. Es ist jedoch ein starkes Stück und ungehörig, einem Schriftsteller von Verdiensten, der einmal ein Versehen begangen, in so ironischer Weise wie Herr Kuznitzky auf die Finger zu klopfen, im Anschluß daran selbst so viel dummes Zeug auf engen Raum zusammenzudrängen, es schließlich in einer leichtfertigen Widerlegung aufrechtzuerhalten und „in aller Bescheidenheit" weitere Torheiten beizubringen. Die Ausrede, daß er keine Korrektur habe lesen können, verfängt bei mir denn doch nicht. Wer einen solchen Anspruch auf letzte Genauigkeit der Lesung macht wie Herr Kuznitzky und dann im Abdruck 18 Fehler gefunden hätte, dem würde Paul Schwers sicher die Möglichkeit eingeräumt haben, die Wiedergabe der wenigen Zeilen zu wiederholen.

Aber schließlich ist Herrn Kuznitzkys Erwiderung doch nicht ganz umsonst gewesen; denn die Beethoven-Hoffmann-Wissenschaft verdankt ihr noch ein sehr bedeutsames, ganz neues Ergebnis. Wir wissen schon längst, daß Bettina Brentano — der Meister schreibt auf dem einzigen Briefe und einem Widmungsblatt an sie gleichfalls „Bettine v. Brentano" — große Verdienste um die persönliche Bekanntschaft Goethes mit dem Tondichter hatte. Nun unterrichtet uns Herr Kuznitzky noch, daß Hoffmanns „außerordentliche Erscheinung ihm" [dem Meister] auch „durch Bettina v. Arnim nahegebracht worden war". Das muß also noch zu einer Zeit gewesen sein, da von dem Schriftsteller noch gar keine Besprechung eines Werkes des Tondichters erschienen war. (Die erste über die c-moll-Symphonie kam in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung Anfang Juli 1810, und im Mai d. J. hatte die kleine Schwärmerin den Meister zum ersten Male in Wien aufgesucht, also da wohl auch gleich mit auf den Dichter-Tonsetzer

aufmerksam gemacht!) Tüchtige, außerordentliche Bettina!! Möchte Herr Kuznitzky mit der ausführlichen Darstellung dieser musik- wie literaturwissenschaftlich gleich hochwichtigen Tatsache, die er doch sicher quellenmäßig genau und unfehlbar beweisen kann, die aufs äußerste gespannte Forschung beider Gebiete nicht allzu lange warten lassen!

Musikgenie und Wirtschaftsnot.

Von Dr. Hugo Löbmann, Leipzig.

Schwerste Wirtschaftsnot liegt hinter uns. Ihr Niederdruck auf das geistige, daher — und vor allem — auf das künstlerische Leben wirkte sich verhängnisvoll aus. — Doch im Neuen Reiche steht ein Führer an der Spitze, der in hinreißender Begeisterung der deutschen Kunst, vor allem der deutschen Musik die alten ewigen Ziele wieder in greifbare Nähe rückte und deutscher Musik neue Wege wies. —

Gleichwohl steht noch immer die Wirtschaftslage der schaffenden Künstler, vor allem der Komponisten, unter einem fühlbaren Druck. Hinzu kommt ein Geistiges. Es war von jeher das Schicksal erlesener Genies, besonders auf dem Gebiete der Musik, von der Mitwelt verkannt, angegriffen, verlacht, übersehen zu werden. Nach ihrem Tode baut man ihnen hohe Altäre, und Erben streichen ein, was an Existenzmitteln den Genies die Gegenwart vorenthalten hatte. — Wie groß, wie fast übermenschlich groß muß daher der Glaube des Schaffenden an sich selbst sein, wenn er an sich nicht irre werden will. Stellen sich dann auch noch Sorgen um den Tisch der tage- und nächtelangen Arbeit — es müßte ein Wunder geschehen, wenn auch dann noch dem Künstler das Hochgut der Schaffensfreude ungeschmälert erhalten bleiben sollte.

Das Musikwerk bildet — unaufgeführt — eine tote Masse. Bedeutung, Leben, Daseinswert erlangt Musik erst durch Aufführung. Alle Musiktheorie, alle Einführungsarbeit in das einzelne Kunstwerk in Ehren. — Aber doppelt grau alle Theorie in der Kunst, in der Musik. Musik ist im besonderen Wortsinn Kunst der Lebendigen. Musik „ist" Leben. Nicht ein bloßes Abbild seelischen, geistigen Geschehens, sondern — wie Hugo Riemann sagt: „Musik ist Leben selbst".

Der Komponist bleibt gebunden daran, daß seine Werke aufgeführt werden. Nur so kann sich die Öffentlichkeit ein Urteil bilden über zulangenden Inhalt und über Vollendung der Form. Das Echo, das das vorgetragene Werk in den Kreisen der Zuhörer findet, wirkt sich nicht selten schicksalhaft für den Künstler aus. — Der Künstler selbst gewinnt durch die Aufführung Sicherheit im Urteil über sich selbst. Manches, was in der Partitur verheißungsvoll aussieht, enttäuscht. Anderes wieder überrascht durch gute Wirkung. Auch Partituren haben ihre Schicksale. — Ein Joseph Haydn als Kapellmeister beim Fürsten Esterhazy — war diese seine Kapelle für ihn nicht die Hochschule für sein Genie? Die heute noch frappierende Erlesenheit seines musikalischen Geschmackes — hier hat sie ihre Quelle.

Welche materiellen Vorbedingungen aber wollen und müssen vorerst erfüllt sein, bis der Komponist die beglückende Stunde erlebt, sein Werk zu hören. Ein Verleger muß es erwerben. Und dieser wagemutige Musikverleger hat für die Kosten des Druckes aufzukommen. Dazu die Auslagen für die Orchesterstimmen nebst der Partitur. Vor allem der Honorare für die Mitwirkenden. Diese Tatsachen hier einfach erwähnen heißt: die Ausgaben und Kosten für fast unerschwinglich zu halten. Damit haben wir das Verzweifelte der heutigen Lage der schaffenden Tonkünstler zur Genüge gekennzeichnet. Hinzu kommt die verzweifelte Lage des Musikalienhandels. Woher soll der Musikverleger den Mut nehmen, ein neues Werk zu verlegen. Der Komponist muß zufrieden sein, wenn ein Verleger das Manuskript überhaupt in Druck nimmt. Wohl dem Komponisten, wenn er den Druck ganz oder wenigstens teilweise bezahlt. Die Notlage der Zeit hat sich gewiß gemildert. Aber die Belange der Musikkultur beanspruchen weit stärker — als dies heute geschehen kann — die Zuweisung öffentlicher Gelder. Jeder Rückgang an Kulturwerten bedeutet Verlust an der Volksseele. — Noch ein Elend kommt hinzu.

Musikschaffen geht den inneren Menschen an. Gewiß gilt dies auch von den anderen Künsten. Aber an Tiefe, an Kraft des seelischen Erfaßtseins und Erfaßtwerdens kommt keine Kunst der Musik gleich. Musik ist die persönlichste aller Künste. Musik verlangt eine Hingabe so von innen heraus, so ganz in sich versunken, so völlig jenseits aller Alltäglichkeit, so erdabgewandt, so ganz losgelöst von aller Nüchternheit, von den vitalen Forderungen des Tages, daß man — in Anlehnung an die Tonpsychologie der alten Griechen — mit vollem Fug und Recht von einer Art „Besessenheit" des „dichtenden" Musikers reden darf — reden muß, um sich dem Fernerstehenden verständlich zu machen. (Man denke an die Geistesverfassung eines Beethoven, als er an der missa solemnis arbeitete. Man lese bei Max Auer nach, wie unglücklich der komponierende Anton Bruckner sich fühlte, wenn ihn ein Besucher störte, den er nicht abweisen durfte.

Das Genie lebt außerhalb der harten Wirklichkeit, lebt über der Welt des Nüchternen. Geistiges aber gedeiht nur in geistiger Freiheit. Gewiß steht über allem die heroische Freiheit von allem, was hinter den Menschen von wahrer Kultur liegen soll. Aber es ist eine nicht wegzuleugnende Tatsache, daß die unerbittliche Härte einer wirtschaftlichen Enge sich letzten Endes auswirkt als eine nur schwer zu tragende Last. Sie preßt ihre ätzende Säure durch alle Poren des Denkens. Die wirtschaftliche Sorge hängt sich selbst lähmend an die kühnsten Entwürfe des Genies. Hindert diese naturgemäß das Letzte zu sagen, das Höchste zu gestalten. Bestaubt von quälender Sorge enden selbst die verschlungenen Pfade tieferen Empfindens schließlich in platter Alltäglichkeit.... Gesehen in diesem Zusammenhang wird dem Musikpsychologen ein Richard Wagner in Bieberich ein ewiges Rätsel bleiben. Damals, von äußerster Wirtschaftsnot getrieben, erscheint ihm die Zukunft aussichtslos. Gedanken der Verzweiflung erwägen die Möglichkeit eines jähen Abreißens der Fäden, die seine Seele an dieses elende Leben knüpfen. Welche ungeheuren Verluste drohten in diesen Tagen der deutschen Musik! Und in dieser furchtbar ernsten Lage gelingt diesem Großgenie der glückhafte Wurf der „Meistersinger". Etwas Rätselvolleres hatte es bis dahin kaum noch gegeben. Es stellt diese innere gewollte Befreiuung des schaffenden Groß-Künstlers von dem Drucke materieller Sorgen eine seelische Kraftleistung dar, deren nur ein Genie fähig sein kann. Andrerseits ist diese Art geistiger Erhebung über das Unzulängliche der äußeren Lebensführung ein Beweis dafür, daß der schaffende Musiker derart stark in seiner Gedankenwelt sich verankert fühlt, daß er das äußere Leben völlig übersieht. Mögen auch manche Begebenheiten bekannter Komponisten allzu anekdotenhaft wieder erzählt werden — letzten Endes erscheinen die meisten glaubhaft. Leuchtet doch aus ihnen die ungeheure Energie des Künstlers, sich auf seine gestellte Aufgabe des Schaffens zu konzentrieren. Nicht um lächerliche „Zerstreuung" handelt es sich dabei. Das Gegenteil ist aus diesen Schnurren und Anekdoten ersichtlich: höchste Zusammenfassung des Geistes.

Genie ist personifizierte Leidenschaft zur Arbeit. Arbeit verlangt strenge Sammlung. Das Genie kennt keine Grenze der Arbeit. Das bis zur „Wut" gesteigerte Verlangen nach der Lösung kennt keine Rücksicht auf sich selbst. Niemals wird es dem Musik-Außenseiter möglich sein, die Unerbittlichkeit der Forderung des kategorischen Imperativs nach Vollendung des gesteckten Kunstzieles zu erfassen. Ein Johann Sebastian Bach schrieb selbst seine Partituren und die Stimmen für die Aufführung, stichelte die Noten in die Kupferplatten seiner Werke, bis seine kerngesunden Augen erblindeten. (Kurz vor seinem Tode erlangte er die Sehkraft wieder.) Mozart dirigierte auf dem Sterbebett Teile seines Requiems. Der Seele Beethovens entrang sich die Klage vor seinem Hinscheiden, daß er bisher „noch nichts" getan habe. Franz Schuberts letzter Entschluß war, bei Sechter, dem späteren Lehrer eines Anton Bruckner, Stunden zu nehmen im strengen Kontrapunkt. Richard Wagner plante, nach einem Leben voll „wahnsinniger" Arbeitsfülle, im Anschluß an seinen „Parsifal" ein Bühnenwerk zu schreiben: „Jesus von Nazareth".... Die Geschichte der Musik ist auf weite Sicht hin die Geschichte deutschen Fleißes.... Die Musik ist die eifersüchtigste aller Künste.

Und nun stelle man im Geiste das Musikgenie hinein in die harte, kalte, trockene Alltäglichkeit. Das Gefühl des Fröstelns überkommt den Musikfreund. Im Hinblick auf diese sich

aufdrängenden Bedingtheiten des praktischen Lebens frage man sich: wie ist es möglich, daß heute ein schaffender Tonkünstler noch die Kraft aufbringt, noch den Mut findet, ein größeres Werk in Angriff zu nehmen? Wie eng begrenzt ist die Möglichkeit eines wirtschaftlichen Durchkommens, auch bei bescheidensten Ansprüchen. — Laien, selbst Musiker, halten Privatstunden für das Gegebene. Das Gegenteil trifft zu. Die zumeist mechanisch erzeugten Klänge durchfurchen verwundend das Musikempfinden des unterrichtenden Komponisten. Gerade ihn quälen die technischen und stilistischen Fehler und Unvollkommenheiten aufs schmerzlichste. Die gesamte geistig-seelische Schichtung des Meisters wird durch solche Kärrnerarbeit umgestürzt. Daher dann die „Nervosität" des Lehrers. Ist sie nicht Ausdruck einer Art geistiger Notwehr? Gewiß, der begabtere Schüler wird seinen Lehrer erfreuen, ihn schließlich auch anregen. Aber ihre Zahl ist überaus dünn gesät. Daher denn auch das nachdrückliche Bestreben unserer Großmeister, möglichst bald dieses drückende Joch abzuwerfen.

Schon Joseph Haydn erklärt das Stundengeben als eine große Gefahr für den Komponisten. Beethoven bemühte sich zur Hauptsache nur um den einen Schüler, den Erzherzog Rudolph. Mozart fror und darbte lieber, als sein Genie durch das Gehämmere eines Lernenden beleidigen zu lassen. Wie beglückt teilt der junge Brahms von Leipzig aus mit, daß er vor wenig Tagen den letzten Privatschüler entlassen habe. Anton Bruckner gab gerade nur soviele Unterrichtsstunden, als er das Honorar zum Lebensunterhalt benötigte. Er sehnte sich nach den zweimal zwei Tagen in der Woche, da er, frei vom Privatunterricht, ganz seiner Kunst leben konnte. Welche unermeßlichen Kunstwerte dürfte dieses unerbittliche Muß verschlungen haben. — Und heute? — Ergreifend die Klage eines Hans Pfitzner, daß er gezwungen sei, sein Amt als Dirigent über sein Verlangen nach Musikschaffen setzen zu müssen. So mancher zum Schaffen Berufene wäre aber froh, wenn ihm diese „Erwerbsquelle" zugänglich wäre. Wieviel an unersetzlicher Schaffenskraft mag in dieser schrecklichen Zeit langsam, aber sicher untergehen.

... Zu dieser materiellen Armut gesellt sich nur zu bald der still nagende innere Gram über dieses heimliche Elend.

Der schaffende Künstler bedarf weit mehr als der sonstige Sterbliche einer bejahenden Weltanschauung. Der Pessimismus wiederholt dem Kunstschaffen gegenüber das Schauspiel der mageren Kühe und der fetten im Traume Pharaos: er frißt jede Kunstkraft auf. Pessimismus macht lendenlahm. Das Wesen der Kunst ruht in ihrer Lebensbejahung. Diese allein befähigt den Schaffenden, von dem Eigenen zu geben. Kunst-Schaffen ist ewiges Sich-Verzehren. Ist ein immerwährendes Sich-zum-Opfer-bringen. Die große Welt ahnt kaum diese geheimen Vorgänge in der Künstlerseele. Daher die Tragik alles Künstlertums: das Genie muß die Kraft in sich tragen, nicht an sich zu verzweifeln, auch dann, wenn es unverstanden, mißkannt, ja verlästert — man denke an das Schicksal eines Anton Bruckner — von der Schaubühne dieser oft so engstirnigen Welt abtreten muß. Wie ergreifend dann sein Scheiden, wie erhaben aber auch sein Andenken, wenn der Meister — trotz Spott und Hohn — ungebrochenen Mutes seinem Sterne folgte bis zum letzten Atemzug seiner reinen, reichen Seele.

Hält ein unergründetes Schicksal schon in Zeiten des Friedens, mit ihrer Gabenfülle, dieses Übermaß an innerem Leid und bitterm Schmerz der Verkennung, der Mißachtung über dem Haupt des Meisters unheilkündend bereit, um wieviel härter gestaltet sich dann dieses Los für den Erdensohn, wenn zu all den inneren Kämpfen des Genies der Kampf um das materielle Dasein hinzutritt. Dann spielt sich ein Drama ab, das in fürchterlicher Wahrheit darstellt ein Leben „Über eines Menschen Kraft". Man muß mit begabten jüngeren Komponisten zusammengekommen sein — muß ihren Glauben an ihre Zukunft ohne Vorurteil auf sich haben wirken lassen — — — das Grauen überkommt einen. In solcher Lebensenge kann keine Kunst, am wenigsten Musikschaffen gedeihen. Das geistig-seelische Elend solcher Kunstkreise kann sich der Musikaußenseiter nicht vorstellen.

Möchte die Zeit nicht mehr fern sein, wo es dem Begnadeten möglich sein wird, der inneren Stimme seiner Berufung zu folgen und zu seinem Teile freudig mit beizutragen, daß unser Vaterland seine Krone bewahre: auch fernerhin zu sein, was es bisher war: das Musikland der Welt!

Grabrede auf den Bohemien.

Von Alfred Barefel, Leipzig.

Geftern haben wir ihn hinausgetragen, den viel grollenden Alten. Der Pfarrer hat gefagt, er fei ein begnadeter Mufikant gewefen. Viele Fähigkeiten habe er gehabt, nur diefe eine nicht: fich einordnen können. Er fei ein Sonderling und Außenfeiter gewefen. Deshalb war fein Lebensabend einfam und traurig, und er ift in großer Not geftorben.

Dies galt nur ihm, dem feltfamen Alten. Aber weil mit ihm der letzte Bohemien zu Grabe getragen ift, weil eine ganze Gattung ausftarb, müffen noch ein paar Worte mehr gefagt werden.

Freilich, es ift beinahe fchon fchwer, fich in feine Seele zurück zu verfetzen. Die jungen Künftler von heute denken und fühlen ganz anders. Man hätte ihm feine fchwarze Samtjacke und den riefigen fchwarzen Schlapphut mit ins Grab legen follen — es wird fie niemand erben wollen. Mit diefer Mode ift es vorbei.

Mode? Vielleicht bedeutete es mehr. Und war gefährlicher, als es ausfah . . .

An einem fchönen Nachmittag des Jahres 1890 gehen junge Künftler mit ihrem Lehrer Dr. Hugo Riemann in Wiesbaden über die Promenade. „Die hiefigen Philifter find höllifch entfetzt über uns und auch über Herrn Doktors Auftreten", fchreibt der angehende Komponift Max Reger nach Haufe: „Warum trägt Herr Dr. Riemann einen fo großen Hut? Nun, ich denke, man könnte den Leuten hier doch auch einmal zeigen, was man von ihnen hält. Denn gegen folche Damen und Herren, die man als die Elite der menfchlichen Gefellfchaft bezeichnet, haben wir, die wir einer idealen Kunft angehören, eine große Grobheit und Ironie."

Hier, auf der eleganten Wiesbadener Kurpromenade, ftehen fich Künftler und Bürger, alfo Produzent und Konfument, bereits feindlich gegenüber. Das „épater le bourgeois" beginnt harmlos, im Hutladen, aber viele haben es in den nachfolgenden Jahrzehnten bis zum Dadaismus ausgekoftet. Die Verfeindung mit dem Publikum wuchs, bis die Konzertfäle verödeten.

Der Alte da im Grabe würde es nicht mehr begreifen, daß die heutige Künftlerjugend fich in Reih und Glied einordnet, um die verloren gegangene Fühlung mit der Allgemeinheit zurückzugewinnen. Denn an harten Notwendigkeiten des Lebens ging er immer vorbei. Davor fchützte ihn fein Künftlerhut. Mochten die anderen . . . Sein Hut war ihm nicht kämpferifches Symbol, wie noch dem jugendlich-unklaren Reger von 1890, fondern Schutzmittel. Nicht anrühren — hier geht eine Individualität!

Aber ift es denn nicht doch fchade, daß die vermeintlichen Individualitäten, die Bohemiens, zu Grabe getragen wurden? Waren fie nicht eine harmlofe, heitere Zugabe auf der Alltagsbühne? Wird es nicht allzu ernfthaft ohne fie werden?

Frühere Zeiten, die fich fehr wohl auf die Heiterkeit der Kunft und des Lebens verftanden, hätten fich gefchüttelt, wenn fie einen Bohemien erlebt hätten! Der Haydn und der Mozart trugen ihre forgfam gepflegte Perücke, wie jeder andere Staatsbürger. Erft Beethovens Bilder zeigen ein wallendes Künftlerhaupt.

Und an keinen Geringeren als Beethoven dachte unfer Alter, der doch nur ein lebensferner Träumer war, wie taufend andere, ach, fo harmlofe Bohemiens auch. Er wollte ein innerlich wie äußerlich freier Künftler fein.

Nun wäre die Romantik tot? Beileibe nicht. Nur ihre Karikatur ift tot. Eigentlich war fie es fchon, als jener Max Reger fieben Jahre nach feinem erften Wiesbadener Brief den herausfordernd großen Künftlerhut mit dem Helm des dortigen Infanterieregiments vertaufchte. Sein Individualismus ging in der 1. Kompagnie auf — übrigens ohne daß man in feiner Mufik etwas davon gemerkt hätte. „Es ift grandios, man wird ein bombenkräftiger Menfch!" fchrieb er. Und von da an predigte er kein „épater le bourgeois" mehr. Der viel grollende Alte, den wir geftern als letzten Bohemien, wirklich fehr post festum, ins Grab legten, hat nur nichts davon gemerkt.

Der Tänzer.

Eine Ballade von Hans Watzlick, Neuern i. B.

Die Wildkatz kreischt, der Rüde jault,
es brüllt der Hirsch, das Dickicht kracht,
der ew'ge Jäger schwarzbegault
sprengt durch die rotgezackte Nacht.

Im Dorfturm bang die Glocke schrillt,
den Pfaffen packt ein jäher Graus:
„Sankt Nothelf, sei mir Schirm und Schild,
der Teufel Wode reitet aus!"

Der Sturm geigt wild im mächt'gen Wald,
er singt mit zauberischer Stimm,
er pfeift gar gell durch Fels und Spalt
und harft im Sturzbach süß und grimm.

Der Bauernknecht Jörg Herzgefell
stapft just der öden Straße nach,
mit seinem Ringlein silberhell
will er die Liebste klöpfeln wach.

Doch wie den Sturm er fiedeln hört
so hold und geisterstark im Tann,
da packt ein Tanz ihn unbegehrt,
da zwingt es ihn mit blindem Bann.

Und zwischen Mond und Morgenrot
und Mitternacht und Hahnenschrei
tanzt er und tanzt sich halb zu tot
und tanzt sich fast das Herz entzwei.

Er tanzt, wie ihm der Sturmwind geigt,
er tanzt, wie ihm der Windpfiff gellt,
er tanzt, bis sich die Schwarznacht neigt
und schäumend er zur Erde fällt.

Als er frühtags im Wald erwacht,
da glimmt der Tau in blauem Brand,
da ist er worden über Nacht
der beste Tänzer rings im Land.

Musikhören durch Luftfeuchtigkeit beeinflußt.

Musik, die man in freier Luft aus einer gewissen Entfernung hört, tönt an einem trockenen Tag anders als wenn die Luft viel Feuchtigkeit enthält. Die Ursache dieser eigentümlichen Erscheinung liegt, wie die Forschungen von Dr. Knudsen von der California-Universität nachwiesen, darin, daß Töne von großer Höhe in feuchter Luft auf eine viel weitere Entfernung hin hörbar sind als in trockener Luft. Am meisten beeinflußt durch den Feuchtigkeitsgehalt der Luft werden die Töne, deren Höhe den zwei obersten Oktaven des Klaviers gleichkommt, während tiefere Töne, etwa in der Höhe der menschlichen Stimme, ungeachtet der Luftfeuchtigkeit ihre normale Reichweite beibehalten. Am auffälligsten zeigt sich die Erscheinung, wenn Orchestermusik im Freien spielt und auf weite Entfernung hin gehört wird. Wer nämlich die Musik aus einer Entfernung von ungefähr 200 Meter anhört, vernimmt die hohen Noten in feuchter Luft zehnmal lauter als wenn er die gleiche Musik in trockener Luft hört. Da der Zuhörer aber gleichzeitig die mittleren und tieferen Töne normal hört, so klingt jede Musik, entsprechend dem Wetter, aus der Entfernung vernommen, also ganz anders. Schon früher hatte man die Beobachtung gemacht, daß Töne, deren Höhe über der menschlichen Hörfähigkeit liegt, durch wechselnde Witterung beeinflußt werden können, die genannten Untersuchungen haben nun ergeben, daß die Hörbarkeit aller hohen Töne durch die Luftverhältnisse beeinflußt wird.

v. L.

Musik-Anekdoten.

Von Gerhard Frank, Berlin-Charlottenburg.

Der Geiger Fritz Kreisler gab an einem kleinen deutschen Fürstenhofe ein Konzert. Durchlaucht zieht ihn darauf in ein Gespräch. Durchlaucht will wissen, ob das Geigen recht schwer sei.

„Aber nein, Durchlaucht," erwidert Kreisler, „gar nicht! Man nimmt die Geige unters Kinn, auf die linke Seite, und setzt im rechten Augenblick den rechten Finger auf die rechte Stelle!"

*

Franz Lehár dirigiert beinahe noch lieber als er komponiert. Es ist seine Marotte, er scheint beinahe besessen von der Begierde, zu dirigieren. Er ist weit und breit bekannt für dieses Steckenpferd.

Einmal fährt Lehár im Schlafwagen von Berlin nach Zürich. Unterwegs, nachts, hält plötzlich der Zug. Ein ungefährlicher Vorfall, ein kleines Hemmnis auf der Strecke. Die Passagiere öffnen die Fenster, fragen, was los sei. Aber niemand gibt ihnen Antwort, die Beamten haben mit sich selbst zu tun: sie streiten. Ein tiefer Baß fragt — sehen kann man ja nicht viel —: „Was ist denn das für ein Betrieb? Zum Donnerwetter, wer dirigiert denn hier den Verkehr?"

Lehár hört etwas, steckt seinen Kopf zum Abteilfenster hinaus und fragt halb schlaftrunken, aber so freundlich als er nur kann: „Bitteschön, soll ich vielleicht — — —?"

*

Chemnitz in Sachsen. Philharmonisches Konzert des Chemnitzer Philharmonischen Orchesters. Nikisch dirigiert. Lange vor dem Kriege. Natürlich leitet Nikisch die Proben. Dabei kommt er mit einem Bläser in Streit.

„Piano, mein Herr, piano!" ruft ihm Nikisch zu.

Der Bläser probiert: es schmettert nur so.

„Aber doch piano, ganz leise!" ruft Nikisch wieder.

Ein neuer Versuch: ein herzhafter Trompetenstoß, aber kein leises ruhiges Blasen. Nikisch sieht den Mann verzweifelt an: „Piano, Menschenskind!!!"

Da schüttelt der Bläser sein Haupt: „Herr Dirichendt — wennch das B biano blasen gennde, denn säße ich nich hier in Gämmnidss!"

*

Der alte Papa Strauß war dagegen, daß sein Söhnchen dermaleinst auch Musiker oder gar Komponist würde. Aber einmal zeigte sich das Talent des kleinen Johann: der Papa saß am Klavier, komponierte einen Walzer und fand an einer Stelle keinen rechten Übergang. Da kam Johann, klimperte mit seiner Kinderhand auf dem Piano herum und fragte ganz gelassen: „Kannst es net so mach'n?" Dabei fand er einen ganz ausgezeichneten Übergang.

Gerührt brummte der Vater: „Lausbub, du! Schließlich mach ich noch deine Schularbeiten und du meine Walzer!"

MUSIKBERICHTE

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Werner Egk: „Der Weg". Ballett (Antwerpen).

J. B. Foerster: „Der Tor".

Jenö von Hubay: „Anna Karenina" (Wiener Staatsoper).

Jan Kalnins: „Hamlet", Musiktragödie (Nationaloper Riga).

Arthur Kusterer: „Diener zweier Herren" (Nationaltheater Mannheim, 22. März).

Eugen Molnacsi und Ladislaus Plarkus: „Der selbstsüchtige Riese" nach Oscar Wildes Märchen (Kgl. Opernhaus Budapest).

Paul Strüver: „Skandal um Grabbe" (Duisburg, 31. März).

E. Wolf-Ferrari: „Der Campiello" (Mailänder Scala).

Eugen Zador: „Asra", Oper in 3 Akten (Kgl. ungar. Oper Budapest).

Konzertwerke:

Waldemar von Baußnern: V. Sinfonie für gr. Orchester, Orgel und 8stimm. Schlußchor: „Ist ein Schnitter, heißt der Tod" (Reichssender Leipzig, Heldengedenktag unter Hilmar Weber).

Otto Besch: „Divertimento" f. Holzbläser und Horn (Reichssender Königsberg).

Anton Bruckner: „4. Sinfonie in Es-dur", Originalfassung (Leipzig, Gewandhaus).

Fritz Büchtger: „Flamme", Kantate f. Solo-Bariton, gem. Chor und kl. Orchester, nach Worten von George (Hamburger Lehrergesangverein, unter Dr. Hans Hoffmann, 30. März).

Oswald Chlubna: „Am ersten Schöpfungstage" (Brünner Landestheater).

Gerh. Frommel: „Suite für kleines Orchester" (Frankfurt/M.).

Karl Höller: „Sinfonische Fantasie über ein Thema von Frescobaldi" (Essen, unter MD Johannes Schüler).

Friedrich Hölzel: „Das Hallelujah" (113. Psalm). Ein Chorwerk (Altenburg/Th.).

Hermann Hoppe: „Klavier-Sonate" op. 8 (Berlin).

Otto Jochum: Symphonische Messe für Soli, Chor und Orchester op. 60 (Bremen, Domchor unter MD R. Liesche).

Frida Kern: „Klarinettenquintett" (Dresden, 4. 2., Karl Schütte-Liersch-Quartett).

Frida Kern: „4 Humoresken f. Klavier" (Wien, 17. 2., Ilse Winglmeyr).

Frida Kern: „2 Stücke für Cello und Klavier" (Wien, 17. 2.).

Fred Lohse: „Heitere Suite" f. Orchester (Berlin, unter Prof. G. Havemann).

Karl Marx: „Violinkonzert C-dur" op. 24 (München, 25. 3., unter S. v. Hausegger mit Wilhelm Stroß).

Hans Polack: „Musik für Orchester u. Klavier" (Erfurt, unter Prof. Heinrich Laber).

Karl Prestele: „Große Messe in c f. Soli, Chor und Orchester" (Prof. Berberich-München, Dom).

Klaus Pringsheim: „Konzert für Orchester in C-dur" (Kaiserliche Musikakademie Tokio).

Erich Rhode: „Fränkische Suite" (Reichssender München).

Emil Rödger: „Fata Morgana" für Männerchor (Gera).

Emil Rödger: „Ein deutscher Psalm". 2. Teil: „Tröstung" für Sopran- und Tenorsolo, Chor und Orchester (Landestheater Altenburg, 8. 3.).

Kaspar Roeseling: „Zu anderen Ufern". Jugendkantate für Kinderchor, Bariton-Solo und Orchester, nach Worten von Goethe (Köln).

Michel Rühl: „Kreuzweg". Passionsmusik (Düsseldorf).

Hans Sachsse: Sonate für Cello und Klavier (Richard Schulze-Plauen).

Leo Söhner: „Missa Brevis" für Frauenchor u. Orgel (München).

Philippine Schick: „Fünf Lieder für Sopran und Streichquartett" op. 28 und „Fünf Lieder im Volkston" für Alt u. Klavier op. 25 (München).

Philippine Schick: „Lieder des Todes" für Alt mit Klavier (Frankfurt/M.).

Karl Schönemann: Sonate für Klavier in d-moll (Klavierabend Ulrich Seliger am 13. 1. in Kassel).

Karl Schönemann: Lustiges Konzert für Schlagzeug und kleines Orchester (Staatl. Hochschule für Musik Weimar, 19. Februar).

Kurt Thomas: „Das hohe Lied der Arbeit" (Stuttgarter Liederkranz).

Anton Tomaschek: „Sinfonietta" (Brünn, unter Prof. Heinrich Laber-Gera).

Erwin Zillinger: „Mensch und Schicksal". Ein Kammeroratorium (Flensburg).

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Alban Berg: „Lulu" (Stadttheater Zürich).

Hugo Hermann: „Das Wunder". Tanzlegende (Stuttgart).

Johann A. Hiller: „Lottchen am Hofe". In der Neubearbeitung von Franz Herburger (Landestheater Darmstadt).

Paul Röder: „Gänsegretel-Fürstin aus dem Volke". Ein Singspiel (Westmark-Theater, Saarbrücken).

Konzertwerke:

Theodor Blumer: „Elysium", Chorwerk (Leipziger Singakademie).

Georg Böttcher: „Bekenntnis" für Männerchor (Thüringer Gaukulturtag im Schloßpark Molsdorf, 27. Juni).

Hugo Distler: „Cembalo-Konzert" (Hamburg).

S. W. Müller: „Concerto grosso" für Trompete und Orchester (22. Mai, Dresden, unter van Kempen).

Franz Philipp: „Heldische Feier", sinfonisches Werk (München).

Theo Rüdiger: „Festmusik". Triumphmarsch (Thüringer Gaukulturtag im Schloßpark Molsdorf, 27. Juni).

Heinz Schubert: „Das ewige Reich", Chorwerk (14. Juni, München).

Bruno Stürmer: „Requiem" (Karfreitag, unter Staatskapellmeister Dr. Laugs in Kassel).

Pariser Ur- bzw. Erstaufführungen im 1. Vierteljahr 1936.

Cherubini: Streichquartett.
Weprik: 5 Orchesterstücke UA.
Marc: Naturvisionen UA.
Roger: 3 Balladen für Orch. UA.
Migot: Klaviertrio UA.
Daniel-Lefur: Interludes UA.
Martelli: Klaviersonatine UA.
Staelenberg: Chansons majorquines.
Szeryng: Sonate UA.
Duruflé: Orchestertänze UA.
Brahms: Lieder, instrumentiert von Mirouse.
Schubert: Forelle, instrumentiert von Mirouse.
Caccini: Madrigale.
Stradella: Dormite.
Scarlatti: Cantate.
Françaix: Quadruple Concerto UA.
Skalsky-Osberg: Klavierkonzert UA.
Michaud: Streichquartett UA.
Bernard: Bratschensonate UA.
Petronio: Cellosuite UA.
Rohozinsky: Kantate Poème UA.
Pascal: Kou-Singa-Chanson UA.
Schmelzer: Serenata e aria UA.
Bach: Cantate Nr. 34 (Ewiges Feuer).
Delannoy: Poirier de Misère UA.
Dallapiccola: Divertimento UA.
Fl. Schmitt: Sonatine en trio UA.
A. Moyzès: Quintett für Bläser UA.
Martinu: Klavierkonzert UA.
Marc: Oceanide für Orch. UA.
Bonnal: Poèmes Franciscains UA.
Paisiello-Mola: Cembalokonzert.
Machaut: Messe du Sacre UA.

Bach: Ouverture pro quatuor et continuo.
Wailly: Romance d'Anne UA.
Laurent-Gallet: Pagodes UA.
Hubert: Rondo pastorale UA.
A. Bax: Cellosonatine UA.
Beethoven: „Primo amor", Arie.
Dandelot: 3 Chansons de Bilitis UA.
S. Laks: 2. Streichquartett UA.
Bazelaire: Berceuse chinoise UA.
Tansman: Le Tour du monde UA.
Orban: 3 poèmes Songs UA.
J. Cras: Legende UA.
Prokofieff: Les ruits d'Egypte UA.
Karjinsky: Chansons russe, Ronde UA.
Mathei: Fantasque UA.
Koechlin: Sonatine nodale UA.
Ferrond: Streichquartett UA.
Rivier: Concertino f. Bratsche UA.
Kulmann: Impressions Sylvestres UA.
Glazounoff: Suite d'orchestre UA.
Fitelberg: 2. Violinkonzert UA.
Prokofieff: 2. Violinkonzert UA.
Tschrepnine: Danses russes UA.
Françaix: Sonatine (Kl. u. Violine) UA.
Vellones: La grosse Claudine UA.
Jongen: Introduction-Danse UA.
Manziarly: Harfenquintett UA.
Pierné: La souris (Lied) UA.
Allende: En lisant Dostojewsky UA.
Amfiteatroff: Panorama Americain
Tomasi: Colomba UA.
Schubert: Maigesänge für Chor (Austin)
Enesco: Violinsonate UA.
Poulenc: 2 Klavier-Intermezzi.
Dandelot: 2 Walzer f. Orch. UA.
Bourdou: Streichquartett UA.
Laitha: Trio (Harfe, Flöte, Cello) UA.
Laparra: Trois Notes f. Gesang UA.
Malézieux: Streichquartett UA.
Guy Ropartz: Streichtrio UA.
Pisk: Klarinetten-Phantasie UA.
Staempfli: Duo f. Viol. u. Klav. UA.
Françaix: Streichtrio UA.
Pierné: Le tombeau de C. Franck UA.
Mihalovici: Divertissement.
Lualdi: Suite Adriatique.
Gallon: Bläser-Concerto UA.
Orban: Pièces-Valses UA.
Alain: Choral dorien UA.
Biachini: Choral Phrygien UA.
Heinr. Schütz: Ehre sei Dir, Christe u. Historia der Auferstehung.

A. v. R.

MUSIKFESTE UND TAGUNGEN

VON DER I. SCHLESISCHEN GAU-KULTURWOCHE IN BRESLAU.

Von Heinrich Polloczek, Breslau.

Wenn die Reichsmusikkammer zur Förderung des zeitgenössischen Musikschaffens die Initiative ergreift, und in Form von Austauschkonzerten in den verschiedensten Gauen unseres Vaterlandes das, was unsere Zeit zu geben vermag, zur Diskussion stellt, so beweist sie damit die Kraft und den Willen ihre Ideen fruchtbar und wirksam werden zu lassen. Wir Schlesier, die jahrelang in politischer, kultureller und wirtschaftlicher Hinsicht gegenüber dem Binnenland arg benachteiligt waren, empfanden es als besonders wohltuend, daß auch bei uns ein Werbekonzert der Fachschaft Komponisten zur Durchführung kam, und daß insbesondere der derzeitige Präsident der Reichsmusikkammer, GMD Prof. Dr. Raabe, die Vorbereitungen und die Aufführung des Konzerts persönlich leitete.

Wenn dem Konzert, und das sei an dieser Stelle schon hervorgehoben, hier ein großer Erfolg beschieden war, so ist das hauptsächlich ein Verdienst des Dirigenten Prof. Raabe, der zusammen mit dem prächtig disziplinierten Orchester des Reichssenders Breslau geradezu Unerhörtes leistete. Es war ein schöner Beweis dafür, was künstlerisches Verantwortungsgefühl, verbunden mit eminentem Können und Einsatzwillen auch in verhältnismäßig kurzer Probenarbeit zu vollbringen vermag.

Die Ausbeute des Konzerts war interessant und gibt zu mannigfachen Betrachtungen Anlaß. Mit einem, außerhalb aller Problematik stehenden sinfonischen Prolog, zu einem Drama von Shakespeare, des nunmehr 74jährigen Berliner Komponisten Eduard Behm, wurde das Konzert eröffnet. Größeres Interesse erweckte die recht amüsante „heitere Suite für Orchester", von dem, vorerst sich noch an verschiedenen Meistern orientierenden Münchener Cäsar Bresgen. Obwohl der Komponist unverkennbar auf die Wirkung hinarbeitet, und man manchmal das Gefühl hat, als ob die künstlerische Gesinnung zugunsten einer Geste geopfert würde, überwog doch letzthin der Eindruck eines mit feinem Sinn für Klang und instrumentalen Humor begabten Talents. Den zweifellos stärksten Eindruck hinterließ eine Kammersyphonie des ebenfalls in München lebenden Komponisten Josef Suder. Das viersätzige Werk, das höchst erfreulich wirkt durch die Reinheit des Gefühls, aus dem heraus es geschaffen ist, zeigt eine lebendige schöpferische Kraft und umschließt eine Musik voll innerer Gespanntheit. Der äußere Ausdruck dieser Gespanntheit ist die formale Gebundenheit, der sich der Komponist besonders im letzten Satz, einem in eine Trippelfuge mün-

denden Rondo, verschrieben hat. Die einzelnen Teile des Werkes sind gut gegeneinander ausbalanciert, und das köstliche Musizieren des Streichquintetts, eines Horn und einer Klarinette läßt keine toten Stellen aufkommen und die Freude an der Musik niemals erlahmen. Das Werk war ein Erfolg für den anwesenden Komponisten, der mit Recht seine Ehrungen an den, das Orchester zu Höchstleistungen anfeuernden Prof. Raabe, weitergab. In einigem Abstand von den genannten Werken muß dann das „Konzert für Bratsche und Orchester" genannt werden, das der Komponist Walter Cropp, dem Bratschisten Ernst Rauschenbach-Sondershausen, gewidmet hat, der es auch bei uns vorführte. Der Komponist ist ein Sucher, der um eine eigene Ausdrucksweise ringt und mit eiserner Konsequenz den Weg geht, den ihm eine innere Stimme vorzuschreiben scheint. Schade, daß die Hörer kein Organ für den Klang dieser Stimme haben, und darum eine Kluft geschaffen ist zwischen den Absichten des Schaffenden und dem Gefühl der Aufnehmenden. Immerhin gelang es Professor Raabe auch bei diesem problematischen Werk infolge der inpulsiven, warmherzigen Führung und des bedingungslosen, begeisternden Einsetzens für die Neuheit, die Spannung zwischen Werk und Publikum wenigstens äußerlich zu überbrücken und einen immerhin beachtlichen Erfolg zu erzielen.

Uns Schesiern war es aber nicht nur vergönnt den Musiker, Dirigenten und Künstler Peter Raabe kennenzulernen. Im Rahmen der ersten schlesischen Gaukulturwoche, deren Aufgabe es war, zur Stärkung und Festigung des kulturellen Bewußtseins unserer Grenzlandprovinz beizutragen, fand sich Gelegenheit, während der Arbeitstagung der Reichsmusikkammer, den Kulturpolitiker Raabe in längeren Ausführungen zu vernehmen. Von vielen Beifallsäußerungen unterbrochen, entwickelte der Redner seine reiche und starke Gedankenarbeit in eine schlichte Form zwingend, das Wesen der Kultur als die Macht, die dem „Leben des Menschen Wert und Würde verleiht". — Kultur — und die vom Führer geforderte deutsche Kultur — steht nicht im Gegensatz zur Zivilisation, ein jeder kann sie erringen, aber sie darf keinem Menschen aufgezwungen werden. Man lasse daher den einfachen Mann auf seiner Ziehharmonika spielen und veranlasse ihn nicht, die Missa solemnis anzuhören. Prof. Raabe sieht als seine wichtigste Aufgabe an, alle, die befähigt sind, dem Volk Kultur zu bringen, bis an die letzte Grenze der Möglichkeit zu fördern und zu schützen. Das — und nicht eine Zentralstellenvermittlung — ist mit die wesentlichste Aufgabe der Reichsmusikkammer, deren Vorgeschichte, Aufbau und Sonderaufgaben durch ihren Präsidenten nach allen Seiten hin gründlich durchleuchtet wurden. Die Säulen der Kammer sind Kultur, Wirtschaft und Recht, ihre Aufgaben sind nicht getrennte Gebiete, sondern bedingen sich gegenseitig. Prof. Raabe kennt aus persönlicher Fühlungnahme her die verschiedenen Nöte der Musiker, insbesondere der Privatmusiker, und er konnte aus dem reichen Schatz seiner Erfahrung, Anregungen und Lösungen zur Beseitigung ihrer Notlage vorschlagen. Bekämpft werden muß alle technisch-mechanische Musik, unerläßlich ist die Rückkehr zum eigenen Musizieren, zu allen Formen der Hausmusik. Mehr Hausmusik trägt zur Belebung der Musikindustrie und damit überhaupt zur Hebung der allgemeinen Wirtschaftslage bei. Mit Schlußsätzen aus seiner Wiesbadener Rede beendete Prof. Raabe seinen mit höchster Spannung erwarteten Vortrag.

DAS FLENSBURGER MOZARTSEST.

13. bis 16. März 1936.

Von Erich Hoffmann, Flensburg.

Der Brauch, jeden Konzertwinter zu einem festlichen Höhepunkt zu führen, wird im Flensburger Musikleben immer mehr zur festen Tradition. Nach dem Bach-Händelfest des vergangenen Jahres veranstaltete die Stadt im laufenden Konzertwinter vom 13. bis zum 16. März ein Mozartfest. Neben Meisterwerken, die zum festen Bestande unserer Konzertprogramme gehören, förderte es Schöpfungen zutage, die schon von der Gefahr der Vergessenheit bedroht sind, oder in einem neuen Gewande eine gesteigerte Lebenskraft erweisen sollen. — Eine Aufführung des „Don Giovanni" in der neuen Textfassung von Siegfried Anheißer leitete das Mozartfest ein. Sie zeigte, daß das Bemühen, „der deutschen Bühne den deutschen Mozart" zu schenken, im wesentlichen geglückt ist. Aus gesundem deutschen Sprachgefühl ist der neue Text geformt, keine Wortübersetzung, sondern eine sinnvolle Übertragung des Urtextes, frei vom hohlen Pathos der früheren Übersetzungen und feinsinnig, bis zu den musikalisch wichtigen Vokalen der melodischen Linie der Gesänge angepaßt. Vollends neu geschenkt sind uns die Rezitative, deren metrische Form von keinem der früheren Übersetzer beachtet worden und jetzt von Anheißer wiederhergestellt worden ist. Auch Anheißers Regievorschläge, die auf tunlichste Einfachheit und Klarheit im ununterbrochenen Spielverlauf hinzielen, wurden weitgehend berücksichtigt. So ergab sich eine Aufführung von straffer Haltung und starker innerer Spannung. Die Spielleitung hatte Intendant Hermann Nissen, die musikalische Leitung lag in der Hand des Kapellmeisters Heinz Schubert. Unter seiner vollblütig musikalischen Leitung machten sich um die Aufführung hervorragend verdient: Hanns Heinz Hamer in der Titelrolle, Aaga Joesten, Köln (als Gast)

als Donna Anna, Irmingard Panzer als Elvira, Julius Lichtenberg (Don Ottavio) und Fritz Bürgmann (Comtur). — Das Chorkonzert am zweiten Abend warf ein altes Problem auf, ohne es aber zu einer befriedigenden Löſung zu führen. Den von Mozart geſchaffenen Requiemteilen (bis „Hostias" einſchl.) waren nach einem Vorſchlag Gerhard von Keußlers die entſprechenden Sätze aus älteren Meſſen angefügt: das groß angelegte „Sanctus" der ſeinerzeit unvollendeten c-moll-Meſſe, das eigenartig ſtrenge „Benedictus" der C-dur-Meſſe von 1780 und das liebliche „Agnus dei" der um drei Jahre älteren B-dur-Meſſe. Dieſer Löſungsverſuch verkennt die Tatſache, daß mit dem Verzicht auf die ſeeliſche Haltung des Requiems das Werk als ſolches zerſtört iſt, ſo ſehr auch die ſchönen Erſatzteile als kirchenmuſikaliſche Koſtbarkeiten intereſſieren. Auf das Ausklingen des Requiems mit dem von Süßmayr in ſein „Agnus dei" eingeführten gregorianiſchen Pſalmton („Et lux perpetua") und der „Kyrie"-Fuge kann keinesfalls verzichtet werden. Über den Bruch vermochte auch die vorzügliche Aufführung nicht hinwegzutäuſchen. MD Johannes Röder hatte mit dem „Grenzlandorcheſter" und den Chören (Städt. Kantatenchor und St. Nikolai-Kirchenchor) peinlich ſorgfältige Vorarbeit geleiſtet und leitete die Aufführung mit energiſchem, alle Teile des Klangkörpers zu lebendiger Einheit zuſammenſchweißendem Geſtaltungswillen. In Helene Fahrni, Lotte Wolf-Matthäus, Dr. Hans Hoffmann und Rudolf Watzke ſtand ihm ein geradezu ideales Soliſtenenſemble zur Verfügung, gleich vorzüglich im Zuſammenklang wie in der Ausführung der Sologeſänge. Den Abend abſchließend, wurde in gleich makelloſer und innerlich belebter Form das Oratorium „Davidde penitente" aufgeführt; die Chorſätze ſang der ſtädt. Oratorienchor, Trude-Maria Schnell, Helene Fahrni und Hans Hoffmann ſangen die anſpruchsvollen Koloratur-Arien und die köſtlichen Enſembleſätze. Dieſe Arien, Zugeſtändniſſe an die zeitgenöſſiſchen „Stars" und den Publikumsgeſchmack, beeinträchtigen die kirchenmuſikaliſche Geſamtwirkung des Werkes, das durch Überarbeitung aus den vollendeten Teilen der c-moll-Meſſe entſtanden iſt. Doch ſind die Chorſätze, beſonders der fünfſtimmige, aus dem „Gratias", und der achtſtimmige, aus dem „Qui tollis" der Meſſe entſtandene, kirchenmuſikaliſche Meiſterwerke von wunderbar ernſter und tiefer Wirkung. — Den Höhepunkt des Mozartfeſtes bildete der dritte Tag mit einer kammermuſikaliſchen Morgenfeier im Grenzlandtheater und einem Orcheſterkonzert im Deutſchen Hauſe. Johannes Röder leitete das Kammerkonzert mit der heiter beſchwingten D-dur-Serenade für zwei Streichergruppen und Pauken ein. Ferner umfaßte das Programm zwei Sonaten: die weniger bekannte für Violine und Klavier in A-dur von 1787, von Gertrud Trenktrog und KM Willy Krebs mit echt kammermuſikaliſcher Feinheit vorgetragen, und die meiſtgeſpielte A-dur-Klavierſonate, die Edmund Schmid mit unvergleichlichem klanglichen Geſtalten zu einem neuen Erlebnis machte. Trude-Maria Schnell, Hans Hoffmann und Rudolf Watzke ſangen mit prachtvoller dramatiſcher Geſtaltung italieniſche Konzertarien, denen Lotte Wolf-Matthäus mit beglückender Anmut und Innigkeit drei deutſche Lieder entgegenſtellte. — Die im Rahmen des Mozartfeſtes vorgeſehene Urſendung des Jugendoratoriums „La Betulia liberata" als „Ildiko und Etzel" in der Bearbeitung Dr. H. J. Moſers mußte leider infolge einer Programmänderung des Reichsſenders Hamburg auf den 20. März verſchoben werden. — Das Orcheſterkonzert am Abend erhielt durch die Mitwirkung Prof. G. Kulenkampffs ein beſonders feſtliches Gepräge. Mit der ſeltenen Verbindung feinſter Kultur und friſchen muſikantiſchen Schwunges ſpielte er die Sologeige in der „Haffner-Serenade" und das A-dur-Violinkonzert (Nr. 5 von 1775). Mit einer hinreißenden Aufführung der großen C-dur-Symphonie („Jupiter") gab J. Röder dem Konzert wie dem Mozartfeſt einen unvergeßlichen Ausklang. Eine Glanzleiſtung bedeuten die drei Feſttage für das Grenzlandorcheſter und die Chöre, deren Kraft durch wochenlange Probenarbeit bis zum äußerſten angeſtrengt worden war. Für die zahlreiche Zuhörerſchaft war es ein Erlebnis, das die herkömmliche Vorſtellung von Mozart als dem „Götterliebling" und ewig tändelnden „Meiſter des Rokoko" nachhaltig berichtigt haben dürfte.

INTERNATIONALES MUSIKFEST IN STOCKHOLM.

Vom 22.—29. Februar 1936.

Von Dr. H. G. Fellmann, Eſſen.

Von menſchlichen Dingen muß man zunächſt ſprechen, will man von einer Tagungswoche in Schwedens Hauptſtadt berichten, nämlich von der Gaſtfreundſchaft dieſer Stadt und ihrer Bewohner. Sie gab ſich für die zu einem Internationalen Muſikfeſt hier zuſammengekommenen Gäſte vieler Staaten kund mit einer Herzlichkeit, wie ſie ſeit je gerade für dieſes Land typiſch und von einer prachtvoll menſchlichen Geſinnung getragen iſt, die ſich gerade auch deutſchem Weſen und deutſcher Kunſt immer zugewandt gezeigt hat. Man verſteht es, ſich auf geſelligem Boden herzlich zu begegnen und auf ſo ungezwungenem Boden Feſte zu feiern wie kaum anderswo. Die Teilnehmer erfuhren es in einer großen Reihe offizieller und inoffizieller Veranſtaltungen und Begegnungen, auf Banketten, Frühſtücken und Einladungen und erlebten ſo von ſelbſt die leichte und zuſtimmende

Bereitschaft zu dem, was die Stockholmer Musikwoche an künstlerischen Dingen bescherte.

Vom 22. bis 29. Februar fand hier, unter dem Patronat des Außenministers des Landes, das (nach Venedig, Hamburg und Vichy) vierte Musikfest des Ständigen Rates für internationale Zusammenarbeit der Komponisten statt, zugleich das erste dieser Art auf nordischem Boden überhaupt. Der von Richard Strauß präsidierten Korporation gehören 17 Länder an, die auch in Stockholm in der Mehrzahl durch Delegierte vertreten waren. Den Gästen präsentierte sich Land und Stadt im schönsten Winterkleid. Das künstlerische Gesicht der Tage trug ebenfalls festliche Züge. Gegenüber ähnlichen früheren Anlässen hatte die Musikwoche den Vorzug einer guten ökonomischen und organisatorischen Durchgestaltung. An Konzerten wurde nicht zu viel und das, was man hörte, in knapper Form geboten. Aber es genügte vollauf, den guten künstlerischen Ruf der schwedischen Hauptstadt und ihrer Kunstinstitutionen aufs nachdrücklichste zu erfahren. Zwei Sinfonie-Konzerte, zwei Kammermusikabende und mehrere Aufführungen in der Kgl. Oper bestätigten den Eindruck einer hervorragenden Leistungsfähigkeit aller künstlerischen Faktoren, welche sich in dieser anregenden und aufschlußreichen Woche hingebungsvoll zur Verfügung gestellt hatten.

Orchester-Konzerte.

Die im großen Saal des architektonisch interessanten und modernen Konzerthauses gebotenen, durchweg der Leitung des tüchtigen Dirigenten Adolf Wiklund unterstehenden Orchester-Konzerte zeigten instrumentale Leistungen von hoher Qualität. Am Anfang des ersten Konzertes erschien, mit großer Spannung erwartet, der deutsche Meister Hans Pfitzner am Pult und dirigierte seine in Deutschland mancherorts aufgeführte, hier noch unbekannte Cis-moll-Sinfonie. Man kann sie sich, wie etwa in der Darstellung Furtwänglers, wirkungsvoller denken als in der sehr exakten und vertieften Art, wie sie der Schöpfer des Werkes selbst vermittelt. Doch begegnete man ihr hier mit dem schuldigen Respekt und mit einer starken Zustimmung zu der prachtvollen Orchesterwiedergabe. Sicher stand das charaktervolle Werk in manchem Abstand zu den anderen Kompositionen des Programms. Wesentlich Neues erfuhr man in ihnen nicht, obwohl die instrumentale, oft folkloristische Darstellung nicht ohne Reiz war. Eine Partita (h-moll) des Schweden Ture Rangström zeigte für das Orchester wie für die Geige als Soloinstrument klassisch gebundene Züge verinnerlichter Art (Solist war der prachtvolle Violinspieler Charles Barkel). Äußerlich wirkungsvoller, aber weniger gehaltvoll gaben sich ein auf impressionistischem Boden erwachsenes „Präludium und Scherzo" des Belgiers A. Meulemans und ein mit tänzerischen Motiven durchbrochenes Allegro brillante des Spaniers Perez Casas. Eine Dallecarlia-Rhapsodie des Schweden E. Kallstenius mischt volkhafte Themen mit romantisierenden Elementen in blassen Farben.

Der zweite Sinfonie-Abend unter Adolf Wiklund brachte fünf Orchesterwerke, deren Darstellungsmittel wesentlicher in die Erscheinung traten als ihre gedanklich-geistige Konzeption. Der Engländer Arthus Bliß schreibt mit synkopierten Wendungen ein effektvolles, etwas ausdruckssprödes „Introduktion und Allegro", der Schwede Hilding Rosenberg in einem mehrteiligen Vorspiel zu einer Pantomime „Jüngstes Gericht" ein mehr mit äußeren Blechwirkungen als mit innerer Dynamik geladenes Orchesterstück und der Böhme Frantisek Picha ein sinfonisches Allegro von musikantischem Antrieb, doch ohne besonderen melodischen Reiz. Bei einem Klavierkonzert a-moll des Schweden Gunnar de Frumerie, eines Cortot-Schülers, blieben Partien, vor allem im langsamen Satz, als beste Eindrücke haften. Der Komponist saß als ausgezeichneter Solospieler selbst am Flügel, dem die dreisätzige Komposition dankbare Aufgaben zuweist, und erzielte bemerkenswert starken Beifall. Sein Landsmann Oskar Lindberg gab sich in einer orchesterbegleiteten Sopran-Kantate „Jungfrau Maria" (Solistin: Kerstin Torlind) als eine feinsinnige lyrische Begabung zu erkennen. Sein Streicherklang umschreibt den schönen Text A. Karlfeldts mit zarter Einfühlung und entzückte in dem Duft der verhaltenen Partien.

Kammermusik.

Die erste Kammermusik-Veranstaltung, der auch das schwedische Kronprinzenpaar beiwohnte (wie denn überhaupt Mitglieder des königlichen Hauses sich an den Tagen recht interessiert zeigten), vermittelte als wesentlichstes Werk ein Streichquartett des Ungarn Leo Weiner, das einen famos gelungenen Vivace-Satz enthält. Ein Altersquartett des Evangelimann-Komponisten Wilhelm Kienzl (der im kommenden Jahr 80 wird und selbst dem Feste beiwohnte) zeigt den Österreicher mit aller Liebe und der redseligen Schwärmerei um die Wiener Tradition angetan. Ein für Violine, Bratsche, Flöte, Oboe und Klavier geschriebenes Lyrisches Zwischenspiel des Engländers Herbert Bedford war ein in verwässerter Debussy-Nachfolge verhafteter blasser Eindruck. Kräftig und etwas unbekümmert musizierten zwei Jugoslaven, Marko Tajcevic und Boris Papandopulo, für Klavier. Ihre zwei knappen Stücke wiegen nicht schwer und wurden von dem Pianisten Sven Brandel spritzig vorgetragen. Im übrigen boten das Barkel-Quartett sowie die Bläser des Ensembles hervorragende Spielleistungen, welche einen wesentlichen Teil des Erfolges mitentschieden.

Das zweite Kammermusik-Konzert, als Veranstaltung des Rundfunks übernommen, vermittelte bereits früher geschriebene Arbeiten von durchaus romantisch-musikantischer Prägung: eine kräftige Cello-Klavier-Sonate des Polen Ludomir Rozycky (gespielt von dem Cellisten Christiansen und W. Witkowsky) und ein recht spielfreudiges, gelegentlich mit opernhaften Wirkungen arbeitendes Klavierquartett des Österreichers Egon Kornauth, das die Herren Törnqvist, Hylbom, Christiansen und der Komponist am Flügel wirkungsvoll vermittelten. In vier (deutsch gesungenen und von der Sopranistin Byström mit schönem Ausdruck vermittelten) Liedern belegte der Schweizer Volkmar Andreae sein starkes Ausdrucksvermögen.

In einer Sonderveranstaltung der Oper hörte man schwedische Traditionsmusik, eine Violinkomposition von Sjögren und Lieder von Söderman, Rangström, Alfven, Eriksson und Stenhammar, für welche sich neben der Sopranistin Helga Görlin die stimmgewaltigen John Forsell und Jussi Björling wirksam einsetzten.

Opern und Balletts.

Man erhielt in den Musiktagen einen glänzenden Eindruck von der Leistungsfähigkeit der Stockholmer Oper, deren künstlerischer Ruf, sowohl in musikalischer wie in szenischer Hinsicht, sich den Gästen eindringlich offenbarte. Ihr Leiter ist John Forsell, früher selbst einmal einer der bekanntesten Sänger, und sein künstlerischer Einfluß wirkt sich gerade in seinem gesanglichen Spezialgebiet hervorragend aus. Man erfuhr davon bereits am ersten Opernabend, der die Uraufführung der nach Hebbels Dichtung komponierten Oper „Judith" des Schweden Natanael Berg bescherte und unter der ausgezeichneten musikalischen Leitung von HofKM Nils Grevillius und in der Regie Harald Andrés (mit Bildern des Malers Grünewald) in Brita Hertzberg als Judith und Joel Berglund als Holofernes zwei glänzende Hauptrollen-Vertreter herausstellte. Stärker noch geriet im Szenischen die bühnenmäßige Darstellung von Berlioz' „Fausts Verdammnis", die zwar immer nur ein Versuch bleiben wird, aber in so durchgeformter Darbietung wie sie Harald André, Jon And, Gunnar Broberg und der Tanzmeister Julian Algo im äußeren Bild, Nils Grevillius im Musikalischen boten, eine gewisse Gültigkeit erhält. Mit Jussi Börling als Faust, Helga Görlin als Margarethe, Joel Berglund als Mephisto und Emile Stiebel als Brander geriet die stark auf optische und gesangliche Wirksamkeiten gerichtete Aufführung zu einem starken Eindruck. Er verstärkte sich noch nach der Seite der glänzenden Opern-Regie (Ragnar Hyltén-Cavallius) bei der Wiedergabe der Oper „Kavaliere auf Ekeby" des Italieners Riccardo Zandonai, die den Gösta Berling-Stoff der Selma Lagerlöf für die dramatische Singbühne einzufangen unternommen hat. Das (1925 geschriebene) Werk kann natürlich nicht annähernd die dramatischen Vorgänge der dichterischen Vorlage erschöpfen. Es versucht in einer Folge der wichtigsten episodischen Handlungen den nordischen Charakter der Dichtung so gut wie möglich zu treffen, wobei sich auch der Musiker im ersten Akt schwedischer Themen bedient, um dann in den weiteren der italienischen Opernsprache ganz zu verfallen. Die theatermäßig äußerst wirksame Oper, in den Stockholmer Bühnenbildern Jon Ands und in den Ensembles von haftender Wirkung, hatte mit Einar Beyron als Gösta, Brita Hertzberg als Marianne und Gertrud Palfon-Wettergren als Majorin sowie in den Episodenpartien denkbar beste Besetzung. Die Aufführung, welche Nils Grevillius mit starkem Theatertemperament leitete, wurde ein großer Erfolg, an dem auch die anwesende Dichterin Selma Lagerlöf teilhatte. Übrigens hatte eine von ihr selbst unternommene Dramatisierung des gleichen Stoffes auf der Stockholmer Sprechbühne einige Tage vorher große Beachtung und Zustimmung gefunden.

In einer Matinee des Opernhauses erfuhr E. N. von Rezniceks Singkomödie „Spiel oder Ernst" (hier unter dem Titel „Tenor oder Baß") mit dem Dirigenten Kurt Bendix und in der famosen Regie von Ragnar Hyltén-Cavallius eine der Wirksamkeit des Librettos und der graziös-ironisierenden Musik entsprechende spontan-herzliche Aufnahme, welche auch die hier angewandte leicht komödiantische Spielart der fünf Darsteller verdiente. Das glänzend geschulte Stockholmer Ballett brillierte in Gabriel Faurés „Mondstrahl" mit einer hervorragenden Spitzentanz-Technik, in dem Amusement „Le train bleu" von Darius Milhaud mit einer Fülle lustig getanzter Einfälle (Choreographie: Carina Ari und Julian Algo) und legitimierte hier wie auch als mitwirkender Teil bei den Opernaufführungen seine künstlerische Stellung unter den europäischen Tanzbühnen.

— — —

Der sachliche Teil der Tagung war mit Beratungen über die allgemeine Einführung der 50jährigen Schutzfrist der Tonwerke und die weitere Zusammenarbeit auf dem Gebiet des internationalen musikalischen Austauschs ausgefüllt. Der bereits im vorigen Jahr in Vichy mitgeteilte Beschluß, an diesem französischen Badeort jährlich Konzerte aus den verschiedenen Ländern durch ihre Autoren zu vermitteln, hat hier insofern eine Erweiterung erfahren, als sich hierzu auch die Kurverwaltungen in Wiesbaden und Karlsbad, ferner auch eine Reihe von Großstädten

bereit erklärten. Diese Veranstaltungen werden voraussichtlich noch in diesem Jahr durchgeführt und wollen die Verpflichtung der künstlerischen Auslese und Verständigung „ohne Rücksicht auf irgendwelche Richtungen und Tendenzen" sowie die Mitarbeit aller gleichgerichteten Verbände und Institutionen stärker betonen. Auch der Beschluß, auf Einladung der Stadt Dortmund dort eine Nordische Musikwoche zu veranstalten, kann als positives Ergebnis der Stockholmer Beratungen vermerkt werden, die — in Abwesenheit des Präsidenten Richard Strauß — von dem deutschen Delegierten E. N. von Reznicek geleitet wurden.

Einladungen, Bankette, ein Ausflug zu dem winterlich verschneiten Drottningholm und seinem kulturhistorisch interessanten Barocktheater und ein Maskenball in der Kgl. Oper füllten das außerkünstlerische Programm der Stockholmer Musiktage repräsentativ und herzlich aus. Sie werden in jeder Hinsicht den Teilnehmern in bester Erinnerung bleiben.

Ein bestimmter Tagungsort für das nächste Internationale Musikfest ist nicht beschlossen worden; wahrscheinlich wird zwischen einer deutschen und einer französischen Stadt die Wahl getroffen werden.

*

EVANG. KIRCHENMUSIK IM GRENZLAND BADEN.

Von Landesobmann d. OKR, KMD W. Rumpf, Karlsruhe.

Es ist nicht zu verkennen, daß die evang. Kirchenmusik auf dem Wege ist, sich als ein maßgebender Faktor in den Gesamtkreis der öffentlichen Musikpflege unserer Tage nachdrücklichst einzuschalten. Der stillen, aber unermüdlichen und opferbereiten Arbeit von Organisten und Chorleitern ist es zu danken, daß die Kirchenmusik eine Bedeutung gewinnen konnte, die weit über das frühere Maß hinausreicht. Die mannigfachen Gegner kirchlicher Musik sind weithin verstummt und man ist sich der Bedeutung dieser Kunst bewußt geworden. Eine entschiedene Reform in allen liturgischen Fragen, der Einbau auch größerer Werke, etwa Kantaten in den Gottesdienst, wird angestrebt und erfährt alle Unterstützung. Dazu kommt die zielbewußte Arbeit vieler Verlage, die längst vergessene Kirchenmusik in vorbildlichen Ausgaben herausbringen und damit zugängig machen. All diese Dinge haben dazu geführt, neues Leben in die Musik der evang. Kirche zu tragen. Dabei besteht kein Zweifel, daß die überragende evang. Kirchenmusikpflege, wie sie Leipzig, Dresden, Lübeck, Bremen u. a. norddeutsche Städte traditionsgemäß üben, sich auch auf die süddeutschen Verhältnisse ausgewirkt hat. Diese Tradition wird für uns Vorbild bleiben, dem nachgeeifert werden muß.

Die Wertschätzung, die von Seiten des Badischen Evang. Oberkirchenrates und vielen Geistlichen der Kirchenmusik entgegengebracht wird, hat zu einer erfreulichen Aufwärtsentwicklung geführt. Zeugnis von diesem Aufbauwillen legt die Entwicklung des Evang. Kirchenmusik. Instituts in Heidelberg ab. Dieses Institut, das unter der Leitung von Landeskirchenmusikdirektor Professor Dr. Poppen steht, ist berufen, zum Brennpunkt der Kirchenmusik in Baden zu werden. Seine vielseitige Arbeit wirkt sich schon jetzt nach jeder Richtung hin segensreich aus. Bewährte Lehrkräfte wie Wolfgang Fortner, Dr. Haag, Dr. Leib stehen Professor Poppen zur Seite und helfen mit allen Kräften getreulich mit, einen befähigten Stamm von Kirchenmusikern auszubilden. In den Gemeinden beginnt das Verständnis für die Notwendigkeit hauptamtlicher Kirchenmusikerstellen zu wachsen und sich durchzusetzen. Damit ist die Grundlage geschaffen, die allein zum Aufbau einer kirchenmusikalischen Tradition führen kann, die früher in Baden unbekannt war.

Es ist natürlich unmöglich, in einem kurzen Bericht auf alle Einzelheiten einzugehen. Aber es muß festgehalten werden, daß durch die Arbeit der verantwortlichen und dazu berufenen Kirchenmusiker in Organistenkursen und in Singwochen, die der Weiterbildung und Vertiefung dienen und an verschiedenen Orten des Landes durchgeführt werden, der Anstoß gegeben wird, wertvollstes evangelisches Musikgut bis in die kleinste Landgemeinde zu tragen. So setzen jetzt viele kleine Gemeinden ihren Stolz darein, eine schöne, moderne Orgel und einen leistungsfähigen Chor zu besitzen. Abendmusiken werden überall durchgeführt und immer mehr rückt man von dem „Kirchenkonzert" zu Gunsten der liturgisch geschlossenen Form eines musikalischen Gottesdienstes ab. Eine fortgesetzte Aufklärung in theoretischen und praktischen Fragen wird dazu führen, daß die wertlose „Auchkirchenmusik" mit der Zeit verschwindet und die Werke unserer großen Meister in den Vordergrund treten. Es ist erfreulich, daß landauf und landab über eine positive Arbeit im Dienste der musica sacra berichtet werden kann, daß Geistliche und Kirchenmusiker erfolgreich bemüht sind, durch intensive Zusammenarbeit den Stand der kirchlichen Musik zu heben.

In einigen Orten können, durch günstige Verhältnisse unterstützt, die führenden Kirchenmusiker Vorbildliches leisten und üben mit ihrer Arbeit einen nicht zu unterschätzenden Einfluß auf die Gesamtentwicklung der Kirchenmusik in Baden aus. So veranstaltet Prof. Poppen in der Peterskirche zu Heidelberg Abendmusiken, die sich zu einem wesentlichen und festen Teil des musikalischen Lebens dieser schönen Stadt entwickelt haben. Bei Kerzenschein erklingen hier die unsterblichen Werke alter und neuer Meister. Namen wie Schütz,

Sweelingk, Buxtehude, Pachelbel, Bach u. a. beſtimmen die Folgen. Auch viele zeitgenöſſiſche Tonſetzer wie David, Müller, Fortner, Pepping, kommen zur Aufführung und gar manchem jungen Kirchenmuſiker wurde hier der Weg zu weiteren Erfolgen bereitet und geebnet. — In Mannheim beherrſcht KMD Arno Landmann das Feld mit ſeiner großen Orgelkunſt. Es gibt kaum ein Werk, von der alten bis zur neueſten Literatur, das Landmann auf der wundervollen, etwa 100-ſtimmigen Orgel der Chriſtuskirche nicht interpretiert hätte. Seine Orgelkonzerte, die in die Hunderte gehen, ſind weit berühmt und zeichnen ſich durch ihre außerordentlich intereſſanten Vortragsfolgen aus. Landmann iſt es gelungen, den Ruf badiſcher Kirchenmuſikpflege weit über die Landesgrenzen zu tragen. Als Leiter des Bach-Chores an der Chriſtuskirche trägt er dazu bei, das Verſtändnis für die vokalen Meiſterwerke unſerer Kirchenmuſik zu wecken und zu erhöhen. In letzter Zeit wurde der aus dem Kirchenmuſik-Inſtitut hervorgegangene Organiſt Penzien an die Konkordienkirche, einer der älteſten Kirchen der Stadt, berufen. Man wird auf das Wirken des jungen Kirchenmuſikers, dem ein ausgezeichneter Ruf vorausgeht, geſpannt ſein dürfen.

In Pforzheim wirkt der Straube-Schüler Walter Hennig an der dortigen Stadtkirche. Ihm fällt die ſchwere, aber auch dankbare Aufgabe zu, kirchenmuſikaliſche Aufbauarbeit zu leiſten und eine Tradition zu ſchaffen, auf der weitergearbeitet werden kann. Mit großem Erfolg unterzieht ſich der Künſtler dieſer Pflicht. Seine Tätigkeit als Organiſt und Chorleiter beweiſt, daß er auf dem rechten Wege iſt. — Auch in Baden-Baden, Offenburg und Freiburg ſind rührige und tüchtige Kräfte am Werk. So bringt Gſcheidlen, der Organiſt der Stadtkirche Baden-Baden, mit den vereinigten Kirchenchören von Zeit zu Zeit große Werke, wie den „Meſſias" u. a. zur erfolgreichen Durchführung und leiſtet damit der Kirchenmuſik große Dienſte. — Um den Organiſten der Stadtkirche in Offenburg hat ſich eine treue Kirchenmuſikgemeinde geſchart und beſucht eifrig die monatlichen, gediegen aufgebauten Abendmuſiken. — Kirchenmuſiker Keller ſetzt ſich in Freiburg mit aller Hingabe für die Sache der evang. Kirchenmuſik ein. Sein Wirken wird in dieſer kunſtſinnigen Stadt dankbar anerkannt. — Prachtvolle Arbeit leiſtet in Lörrach Dr. Rieber mit ſeinem Motettenchor, deſſen Tätigkeit in dieſer Grenzſtadt nicht hoch genug bewertet werden kann. Der ſchlichte Choralſatz und die mehrchörige Motette, die Kirchenkantate und das Oratorium erfahren hier eine liebevolle Pflege. — Die Landeshauptſtadt Karlsruhe bietet mannigfaltige Anregung in kirchenmuſikaliſchen Dingen. Führend ſind die Motetten in der Chriſtuskirche, die eine von Hof-KMD Brauer begonnene Tradition weiter pflegen und ausbauen. Die Folgen der Motetten werden laufend in der „Zeitſchrift für Muſik" veröffentlicht.

So rundet ſich dieſe kurze Überſicht der Kirchenmuſikpflege im Grenzland Baden zu einem recht erfreulichen und anſehnlichen Ergebnis. Nehmen wir hier noch die vielerorts mit viel Idealismus und Verſtändnis durchgeführten Beſtrebungen zur Hebung der kirchlichen Muſik hinzu, ſo bleibt nur übrig, allen Beteiligten für ſo viel Hingabe zu danken. Auch darf der Hoffnung Ausdruck gegeben werden, daß die geleiſtete Arbeit ſich zum Segen der musica sacra und damit zum Segen für unſere Kirche und unſer Volk auswirkt.

OPERN-URAUFFÜHRUNGEN

JACQUES IBERT: „DER KÖNIG VON YVETOT".

Opernuraufführung in Düſſeldorf.

Von Ernſt Suter, Düſſeldorf.

Nachdem vor einigen Jahren des franzöſiſchen Komponiſten Jaques Iberts komiſcher Einakter „Angelique" in Düſſeldorf eine ſo freundliche Aufnahme fand, überließ er dieſe neue Oper der hieſigen Bühne als deutſche Erſtaufführung. Was der Einakter an weſentlichen Zügen ſchöpferiſcher Geſtaltung im Kleinen entwickelte und dabei ſeine weſtliche Natur geiſtig und klanglich handgreiflich offenbarte, trat auch in dieſer Oper vom Miniaturkönig in Yvetot, deſſen Schickſale, revolutionäre Vertreibung und Wiedereinſetzung durch die treuen Frauen in witzig perſiflierender Weiſe à la Don Quichote abgewickelt werden, anſchaulich zutage. Der Charakter des Werkes neigt inhaltlich zur Komödie, formal zum Singſpiel mit geſprochenem Dialog. Iberts feingliedrige Muſik, von hohem impreſſioniſtiſchen Reiz, untermalt zarttönig mit ſehr gewählter Deklamation die lyriſchen Epiſoden und verſteht meiſterlich das bewegte Spiel rhythmiſch genau zu treffen, wie denn das große Können und die inſtrumentale Sauberkeit als große Vorzüge ins Ohr gehen, wenn ſchon auf die Dauer die lyriſchen Breiten ſich zu ſtark fühlbar machen. Einen Einakter kann man ſo muſizieren, eine ausgewachſene Oper verlangt auch kräftigere Subſtanzen. Doch neigt ja die franzöſiſche Oper mehr zum geiſtvoll-lyriſchen Erguß als zur lebensſtarken Schickſalgeſtaltung, ihre volksmäßige Eigenart ſpricht ſich in dieſem Werk rein und wertvoll aus. Die Aufführung unter Kapellmeiſter Martinis ſicherer, präzis formulierter und elaſtiſch geſpannter Stabführung machte die enormen Schwierigkeiten der Enſemble-

sätze (Michel Rühl) fast leicht. Bunt und tänzerisch bewegt ließ der Spielleiter alles Szenische lebendig und farbig märchenhaft aufblühen (Helmut Jürgens). Kurt Reinhold traf den Charakter des Miniaturkönigs stimmlich besser als darstellerisch. Für die kleine, den König innig liebende Jeanneton fand Helene Wendorff feine, mädchenhaft-stille Töne. Ein großer Kreis Mitwirkender half nach Kräften zum Erfolg, der nicht laut war, doch von Interesse für die mancherlei versponnenen Reize der Partitur getragen wurde. Chefdramaturg Dr. Schneider wies eingangs auf die politische Bedeutung einer solchen Uraufführung gerade in diesen Tagen hin, die unter dem Gesichtspunkt der Gleichberechtigung als Verständigungsakt zu werten sei.

ARTHUR KUSTERER: „DIENER ZWEIER HERREN"

Komische Oper in drei Akten, frei nach Goldoni.

Uraufführung am 22. März im Nationaltheater Mannheim.

Von Karl Stengel, Mannheim.

Arthur Kusterer, in Karlsruhe geboren, ist durch seine Oper „Was Ihr wollt", weiteren Kreisen bekannt geworden. Hatte er damals seinen Text bei Shakespeare geholt, so war bei der nun uraufgeführten komischen Oper „Diener zweier Herren" die comedia Goldonis die Quelle, aus der er schöpfte. Er hält sich, abgesehen von einigen durch die musikalische Fassung bedingten Streichungen und Hinzufügungen, ziemlich genau an seine Vorlage. Kusterer hat auch hier wieder die Form der Nummernoper gewählt: Arien, Duette, Ensembles, eine Tanzsuite und ein Chorfinale im letzten Akte werden durch Dialoge miteinander verbunden. Die Musik ist leicht und flüssig, flott und schmissig im Rhythmus, wie es der vorwärtsdrängende und stets wechselnde Charakter der Handlung der Komödie erfordert. Dazwischen streut Kusterer lyrische Partien von großer Zartheit und Feinheit ein. Dem Orchester teilt der Komponist in der Hauptsache nur begleitende und untermalende Aufgaben zu, sodaß die Singstimmen das dominierende Element sind und sich voll und ganz ausleben können. Dabei versteht er vorzüglich zu instrumentieren und weiß alle Mittel der Klangwirkung voll und ganz auszunützen. Bei alledem ist Arthur Kusterer stark von seinem Vorbild Richard Strauß beeinflußt.

Die Aufführung stand unter der musikalischen Leitung von KM Dr. E. Cremer, der sicher und gewandt und mit leichter Hand Bühne und Orchester führte. Vorzüglich hatte der Spielleiter Köhler-Helffrich in allem den leichten und heiteren Charakter der Komödie getroffen. Unter den Darstellern seien der Träger der Titelpartie, Albert von Küßwetter, Marlene Müller-Hampe, die Darstellerin der Hosenrolle Beatrice-Federico, und schließlich Irene Ziegler als Laura lobend genannt. Die Aufführung fand viel Beifall und sowohl der Komponist als auch das Theater dürfen mit dem Erfolg zufrieden sein.

H. A. MATTAUSCH: „REMBRANDT IN USELFINGEN"

Opern-Uraufführung in Liegnitz.

Von Dr. Joachim Herrmann, Breslau.

Das Bemühen um die Schöpfung einer heiteren Volksoper hat wiederholt unsere deutschen Bühnenkomponisten bewegt. Die schöpferischen Ergebnisse haben aber kaum jemals den Ansprüchen der Oper als Kunstform genügt, sondern haben diese den Absichten auf volkstümliche Wirkung gemäß immer abgewandelt oder verändert. Kienzl nennt z. B. seinen „Evangelimann" ein musikalisches Schauspiel, oder Künnecke sein „Dorf ohne Glocke" eine musikalische Legende. Die musikalische Form der Oper rechtfertigt sich immer nur an der echten dramatischen Größe des stofflichen Vorwurfs. Daher ist der Begriff Volksoper für das Werk von H. A. Mattausch „Rembrandt in Uselfingen", für das sich das Stadttheater Liegnitz mit bestem Gelingen einsetzte, irreführend. Das Buch von E. H. Bethge hat in seiner einfachen und freundlichen Handlung kein opernmäßiges Format. Es gibt keine heftigen und aufrührenden dramatischen Verknotungen, sondern läßt nur das angeblich kunstbegeisterte Spießertum eines kleinen romantischen Weinstädtchens durch einen pfiffigen Maler mit einem falschen Rembrandt an der Nase herumführen, um zum Schluß die moralische Lektion zu erteilen, daß Kunst nichts mit Sensation oder Geschäftemacherei zu tun hat, sondern Sache der ehrlichen Gesinnung und einer geistigen Lebenshaltung ist. Daß der fromme Betrug dem Maler selbstverständlich noch ein hübsches Bürgertöchterchen in die Arme legt, ist dabei nicht die Nebensache. H. A. Mattausch hatte nun den Ehrgeiz, diesen freundlichen Stoff musikalisch wenigstens in die Sphäre der Oper zu heben. Er komponierte den gesamten Dialog mit allen seinen Nichtigkeiten im modernen Rezitationston durch, fundamentierte ihn mit modernem Orchesterklang, rettete aber die Absicht zur Volkstümlichkeit in den Ensembleszenen durch unzweideutig operettenhafte Dreiviertel- und Vierviertel-Rhythmen. In den Liebesszenen dagegen schwingt er sich wieder bis zu dem sinnlichen Pathos puccinischer Melodik auf, sodaß man zum Schluß ein Konglomerat aller Stilmerkmale vom Singspiel über die Operette bis an die Grenze der Spieloper italienischer Prägung in den Ohren hat. Der Komponist hat dem Stoff mehr zugemutet als er von sich aus geben kann, nämlich ein freundliches Singspiel. So ist es ein Zwittergebilde geworden, dem durch die musikalische Be-

handlung noch viel von der heiter-witzigen Wirkung genommen ist, da die Aufmerksamkeit auf das Musikalische die wenigen Pointen der Handlung zudeckt, und dem Nebensächlichen einen zu großen Raum läßt, zudem kommt, daß eben die musikalische Form selbst nicht einheitlich ist. Trotzdem versteht sich aber der Komponist auf eine flüssige Melodik und eine recht farbige Behandlung des Orchesters, die fast den Eindruck der Routine aufkommen lassen.

Wie schon kurz gesagt, hat sich das Stadttheater mit der Aufführung redliche Mühe gegeben. Freundlich farbige Bühnenbilder mit etwas spitzwegischer Kleinstadtromantik sind hier schon der halbe Weg zur Publikumswirkung. Die Spielleitung von Dr. von Kutzschenbach hatte für den einheitlichen dichten Spielablauf gesorgt. Die Partitur war bei dem Kapellmeister K. G. Butzengeiger und seinem vortrefflich musizierenden Orchester bestens aufgehoben, und nach allen klanglichen Möglichkeiten hin ausgewertet. Das Liegnitzer Publikum bereitete dem Werk eine freundliche Aufnahme, und rief auch den Komponisten vor den Vorhang.

KONZERT UND OPER

LEIPZIG. Motette in der Thomaskirche.

Freitag, 21. Febr.: Joh. Seb. Bach: Partita über den alten Passionschoral: „Sei gegrüßet, Jesu gütig" für Orgel (vorgetr. von Prof. Günther Ramin). — Joh. Herm. Schein: „O Herr, ich bin dein Knecht" (Uraufführung) Motette für fünfst. Chor. — Joh. Seb. Bach: „Komm, Jesu, komm." Motette für zwei Chöre. —

Freitag, 28. Febr.: Nicolaus Bruhns (1665 bis 1697): Präludium und Fuge G-dur f. Orgel vorgetr. von Arno Schönstedt). — Philippus Dulichius: „Gloria patri" achtst. Chor aus den „Centurien". — Joh. Herm. Schein: „Zion spricht: der Herr hat mich verlassen" Motette für fünfst. Chor. — Joh. Seb. Bach: „Singet dem Herrn ein neues Lied" Motette für zwei Chöre. —

Freitag, 6. März: Joh. Nep. David: Präludium und Fuge C-dur f. Orgel (Manuskript-Uraufführung; vorgetr. von Prof. Günther Ramin). — Joh. Nep. David: „Nun bitten wir den heiligen Geist" Choralmotette für vierst. Chor. — Joh. Nep. David: „Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld" Motette für vierst. Chor (Erstaufführung). — Joh. Nep. David: „Herr, nun selbst den Wagen halt" Choralmotette zu vier bis fünf Stimmen (Erstaufführung). —

DRESDEN. Vesper in der Kreuzkirche.

Sonnabend, 8. Febr.: Wolfgang Fortner: Praeambel und Fuge a 5 (Triptychon) für Orgel (Erstaufführung!). — Max Reger: „Der Mensch lebt und bestehet nur eine kleine Zeit" für achtst. Chor. — Hermann Schroeder: „Te Deum" für gem. Chor, zwei Trompeten, drei Posaunen (Erstaufführung). —

Sonnabend, 15. Febr.: Johann Pachelbel: Ciacona in f-moll für Orgel. — Joh. Herm. Schein: „Verbum caro factum est" für sechsst. Chor. — Georg Böhm: Partita sopra über „Freu dich sehr, o meine Seele" für Orgel. — Joh. Herm. Schein: „Ein müd und mattes Hirschelein" für vierst. Chor. — Joh. Herm. Schein: „Die Seligpreisung" aus „Opella Nova" (Geistliche Konzerte, Leipzig 1926), für gem. Chor u. Instrumente. —

Sonnabend, 22. Febr.: Johann Sebastian Bach: „Magnificat" für Soli, Chor und Orchester. —

Sonnabend, 29. Febr.: Joh. Seb. Bach: Präludium u. Fuge in e-moll. — Joh. Seb. Bach: „Die bittere Leidenszeit beginnet abermal", vierst. aus dem Schemellischen Gesangbuch 1736. — Max Reger: Toccata und Fuge in D, aus op. 59 für Orgel. — Eberhardt Wenzel: „Die Versuchung" (Matth. 4, 1—11) für gem. Chor a cappella (Uraufführung). —

KARLSRUHE. Motette in der Christuskirche.

Sonntag, 8. März: F. A. Guilmant: „Marche funèbre" f. Orgel. — D. Buxtehude: „Nimm von uns Herr, du treuer Gott" Kantate für gem. Chor, Streichorchester u. Orgel. — G. Torelli: Kirchensonate in d-moll für Streichorchester u. Orgel. — J. S. Bach: Fuge in c-moll f. Orgel. (Leitung und Orgelsoli: KMD Wilhelm Rumpf).

ALTENBURG. (Uraufführungen.) Das letzte Chorkonzert des Landestheaters war vor allem dadurch besonders bemerkenswert, als hier ein Chorwerk seine erfolgreiche Uraufführung erlebte; „Tröstung", der zweite Teil des Chorwerkes „Ein deutscher Psalm", nach Worten der Heiligen Schrift, vertont von Emil Rödger, einst lange Jahre verdienstvoller Organist an der Agneskirche zu Altenburg und Höherer Lehrer für Musik am dortigen Gymnasium. Rödger schreibt hier nicht nur Chorsätze im üblichen Kirchenmusikstil mit obligatem Orchester, er gestaltet in einem völlig eigenen Stil eine Einheit von Polyphonie und

moderner, aber eigener klanglicher Sprache und Färbung. Die letzte geschlossene Einheit ist das Melodische, die Melodie. Sehr eindrucksvoll, daß der Komponist dabei der Solovioline die Führung überläßt, in den entscheidenden Höhepunkten eine weitere Steigerung durch Hinzufügen eines Sopran- und Tenorsolos bis zur letzten klanglichen Steigerung durch machtvoll eingesetzte Chorsätze. Die Uraufführung unter der fortreißenden Leitung von KM Borrmann vom Landestheater — ausgezeichnet die Solovioline Konzertmeisters Prof. Schachtebecks — vermittelte einen geschlossenen Eindruck.

Außerdem ein weiteres Chorwerk der Gegenwart, das unbedingte Beachtung verdient: „Das Hallelujah" (113. Psalm) von Friedrich Hölzel. Wie in seiner Oper „Das Herzwunder", deren Uraufführung vor einigen Jahren in Altenburg erfolgte, hat uns der Komponist auch in diesem Werk etwas zu sagen. Hölzel gestaltet, vom rein Klanglichen und Rhythmischen ausgehend, eine moderne, aber durchweg eigene Tonsprache, die überzeugend und innerlich begründet ist. Ein mehr als interessanter Beweis dafür, wie in unserer Zeit des 20. Jahrhunderts das religiöse Empfinden seinen Ausdruck finden kann. Von besonderer Wirkung die geschickte Verwendung der Einzelstimme (Tenorsolo) gegenüber dem Chor und Orchester.

Für den Wert dieser beiden Kompositionen dürfte nicht zuletzt sprechen, daß sie beide starken Eindruck hinterließen, trotzdem das Konzert mit dem „Requiem" von Mozart seine weihevolle Einleitung gefunden hatte.

Dr. Leo Paalhorn.

BERLIN. (Musikabende bei Robert Schumanns Urenkelin.) Käthe Walch-Schumann, Urenkelin des Gründers unserer Zeitschrift, ist eine treue Hüterin des geistigen Erbes ihres Urgroßvaters und zugleich auch in seinem und Klara Schumanns Sinne des Andenkens an ihren von beiden nicht wegzudenkenden Freund Johannes Brahms. Für ihre Freunde, die Angehörigen ihrer zahlreichen Schüler und die reiferen von diesen selbst veranstaltet sie seit etwa drei Jahren regelmäßige Musikabende in ihrer Wohnung bei freiem Eintritt. Man hörte da von Schumann u. a. das g-moll-Klaviertrio, das Klavierquintett, die a-moll-Violinsonate, das Violoncell-Konzert, die Stücke im Volkston, Adagio und Allegro für Violoncello und die 3 Fantasiestücke op. 73 sowohl für Violoncello als für Klarinette gespielt, ferner die Märchenbilder für Bratsche und die Märchenerzählungen mit Klarinette.

Mitwirkende hierbei waren außer der Konzertgeberin am Klavier E. Rabsch und W. Lategahe als Geiger, Walther Müller von der Staatsoper als Bratscher, Hermann Cramer, der zurzeit älteste Schüler Julius Klengels, als Violoncellist. Einmal hörten wir auch im Adagio und Allegro eine 20jährige hochbegabte Violoncellistin, Annelis Schmidt, auf die ausdrücklich aufmerksam gemacht sei. Von Klavierstücken wurden u. a. auch die 3 Romanzen op. 28 und die Kinderszenen geboten, sowie zusammen mit dem vorzüglichen Pianisten Joachim Seyer die Variationen für 2 Klaviere. Brahms kam zu seinem Recht mit dem für 2 Klaviere gesetzten Klavierquintett, vierhändigen Variationen über ein Schumannsches Thema, dem H-dur-Trio und dem Klarinettentrio, wobei (ebenso wie bei Schumann) der Kammervirtuos Eßberger die Klarinette meisterte. Von Reger wurden die d-moll-Suite für Violoncello allein (H. Cramer) und die G-dur-Suite für desgleichen (A. Schmidt) vorgetragen, ferner auch eine Sonatine für Klavier. Außerdem gab es Kammermusik in verschiedener Besetzung von J. S. Bach, Händel, Ariosti, Galliand, Vivaldi, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Weber, Kirchner, Kaun, Gál und anderen, ferner Werke für 2 Violoncelli von Kühnel, Romberg und Klengel (unter Mitwirkung von Klara Buffenius, ebenfalls einer früheren Schülerin Julius Klengels). Als Flötist wirkte der aus Rundfunkdarbietungen sehr bekannte E. Möndemeyer in Werken von Friedrich d. Gr., J. S. Bach, Leclair, Weber und neueren mit.

Die etwa alle 3—4 Wochen stattfindenden Veranstaltungen erfreuen sich großer Beliebtheit bei den allmählich zu einem festen Stamm gewordenen Zuhörern und genießen besten Ruf in Zehlendorfer Musikkreisen überhaupt. Es ist kein Zweifel, daß von ihnen starke Anregungen zur Pflege edler Hausmusik ausgehen.

Cramer.

BREMEN. Nun sind alle großen Pianisten in Bremen gewesen. Manchmal zwei in einer Woche. Für sie war die Vortragsfolge mit Brahms zu Ende. Lebende Komponisten blieben stumm. Hat nicht das lebende Tonsetzergeschlecht auch Anspruch, durch jene Meister des Klaviers an die Öffentlichkeit zu kommen? Fragt man nach dem Grunde der Programmbeschränkung, vernimmt das Ohr: Im Winter werden wir von Ort zu Ort gehetzt, im Sommer halten wir Meisterkurse, einige Wochen müssen wir der Erholung widmen und für neue Werke droht der „Stagma"-tismus. Also hören die Konzertbesucher mehrfach die sinfonischen Etüden, den „Carneval" etc. — Da lob ich mir die heranwachsenden Pianisten, die zwar nicht viel Geld einheimsen, meist noch etwas ins Geschäft stecken, aber mit frischem Wagemut Variationen von Börner, die feingeschliffenen kleinen Sonaten op. 18 von Hoyer und das große, ganz ausgezeichnete Variationswerk von H. J. Therstappen (Uraufführung) vortrefflich spielen. Das tat der jugendliche Alfr. Lueder — und der Erfolg war groß.

Auch große Sänger wie Hüsch, Schlusnus, Onegin etc. versäumten nicht, Bremen zu besuchen; Kulenkampff und Kempff (Sonaten) hatten ein übervolles Haus. Die bodenständige Musik trat zurück.

Im 5. philharmon. Konzerte lernten wir Egks „Georgika" kennen. Diese Bauernstücke können in der Karnevalszeit am Ende eines Konzertes erheiternd (ihr Humor ist billig) wirken, aber als Vorspiel zu den Wesendonck-Liedern, wie es hier geschah, sind sie fehl am Ort. Diese Geschmacklosigkeit ging nicht zu Lasten des Gastdirigenten GMD Bittner-Oldenburg. Er trat in das vorgeschriebene Programm (Reger op. 95, Egk, Wagner, Debussy) ein. Der Gewinn des Abends war die Serenade von Reger (zum 1. Male). Bittner gab ihr ein klares Relief und ein wunderbar tonschönes Gewand. Cäcilia Reich sang die Wagner-Lieder sehr schön. GMD Abendroth dirigierte das folgende Konzert, ein Ereignis für Bremen. Denn so herrlich, mit solch unerhörter Wirkung hat es die d-moll-Sinfonie von Schumann noch nicht gehört. Neu war Jarnach's „Musik mit Mozart". Das technisch schwere Werk fesselte infolge der glänzenden Darstellung. Läßt man sich nicht stören, daß diese „sinfonischen Variationen" Mozartscher Themen weit ab vom Geisteshauch eines Mozart führen, so hat man seine Freude an dem fein verästelten, von starkem Können zeugenden Werke. Hans Schwieger, Gast des 7. philharm. Konzertes, gab der g-moll-Sinfonie von Mozart kleines Format. Er gestaltete sehr sauber, aber oft so zart, daß die klangliche Substanz beeinträchtigt wurde. Das Herz des Hörers sprach nicht recht mit. Der Zug des Leidens, den wir dieser Sinfonie zusprechen, war verschleiert. Auch Beethovens 7. Sinfonie wollte nicht recht klingen. Jugendliches Feuer ließ den letzten Satz so schnell spielen, daß das Ohr des Hörers den Bau kaum aufnehmen konnte.

Otto Jochum: Symphonische Messe, op 60, für Soli, Chor und Orchester, Uraufführung am Heldengedenktage:

Das ist urgesunde Musik. Nicht der kalte Verstand, sondern die empfindende Seele spricht sich hier aus. Eine Fülle gesanglicher Melodien werden von einer Harmonie getragen, die das Ohr nirgends beleidigt. Modernitätsfanatiker kommen nicht auf ihre Kosten, um so mehr der empfängliche Hörer, der sich ein religiöses Herz bewahrt hat. Die Musik ist fromm, kein Grübler hat sie geschaffen, sondern ein freudiger, lebenbejahender Christ. Das Werk weist die üblichen fünf Messeteile auf: Kein dauerndes Plappern des „eleison", sondern ein immer inbrünstiger werdendes „Erbarme dich". Ein frisches „Gloria", abschließend mit einer großen Fuge, cum sancto, und erschütterndem Amen. Männlich kräftig steht das „Glaubensbekenntnis" da. Von wunderbarer Wirkung ist das „et incarnatus est". Ihm liegt das Lied: „Es ist ein Ros entsprungen" zugrunde: Der Komponist läßt seine kontrapunktischen Künste spielen. Immer freudiger wird das große Bekenntnis. Wie aus einer andern Welt schwebt das Sanctus und Osanna heran. Noch einmal im Agnus dei die heiße Bitte um Erbarmen, aber froh und friedensgewiß schließt das Werk. Chor und Orchester nehmen gleichen Anteil an dieser Klangsinfonie. Soloinstrumente, ein Solosopran und Solobariton (hier Merz-Tunner und G. Baum) fügen sich organisch ein, teils mit schön geschwungenen Melodiebogen kontrapunktierend, teils kanonisierend mit dem Chor. Sichtlich erbaut verließen die Hörer den Dom, im stillen dankend dem Chor und seinem Meister, Rich. Liesche, den Solisten und dem Orchester, die uns diese Messe genießen ließen. Der Berichterstatter fügt den Wunsch hinzu: möchte sie im nächsten Jahre wiederkehren.

Dr. Kratzi.

BREMEN. (Nekrolog.) 80 Jahre hat der Künstler-Verein echter deutscher Kunst gedient. Es war ihm bitter ernst um die heilige Kunst. Was an Großem sie uns geschenkt, was unsere Meister geschaffen und was an wirklich Bedeutendem die Lebenden zu sagen hatten, hier im Künstler-Verein war die Stätte, wo sie zu uns sprachen. Mittler waren Künstler, die in höchstem Sinne des Wortes diesen Namen verdienten, mochten sie eine Weltberühmtheit oder berechtigt sein, den Weg dahin zu beschreiten. Der Künstlerverein war eine Quelle edelsten Genusses für all die, denen ein gütiges Geschick, „amusisch" zu sein, von der Wiege ferngehalten hat. Die Quelle ist versiegt. Der Verein schließt für immer seine Pforten. Damit ist eine Stelle höchster Kultur in Bremen verschwunden. Wer einst eine Kunst- und Geistesgeschichte unserer Hansastadt des 19. und 20. Jahrhunderts schreiben wird, kann nicht an den Verdiensten des Künstler-Vereins vorübergehen. Bildende Kunst und Dichtkunst wurden in gleichem Maße wie die Musik gepflegt. Vorbei. Bleibt dem Berichterstatter nur übrig, all den Dienern an der Kunst, die ihre Gaben verschwenderisch an uns ausgeteilt haben, aus tiefstem Herzensgrunde zu danken.

Die Form ist zerbrochen, möchte ihr Inhalt weiter leben. Dr. Kratzi.

BRESLAU. Es ist bekannt geworden, daß mit dem Ablauf der Spielzeit der um die Entwicklung unseres Musiklebens hochverdiente GMD Franz von Hoeßlin von uns scheiden muß. Mit ihm verliert Breslau und Schlesien eine musikalische Führerpersönlichkeit, die nicht so schnell zu ersetzen sein wird. War v. Hoeßlin auch nur vier Jahre hindurch Mittler und Wegbereiter deutscher Kunst bei uns, so verdanken wir seiner Initiative und seinem hohen Künstlertum doch eine Fülle von Konzerten und Opernaufführungen, die im-

mer zu den Gipfelpunkten unſeres Muſiklebens zählen werden. Zur Zeit iſt Hoeßlin, der ſich auch ob ſeines menſchlichen Weſens großer Verehrung erfreut, in den von ihm geleiteten Konzerten Anlaß zu ſpontanen Beifallsäußerungen, die ſchon wie ein Proteſt gegen ſeine Entlaſſung wirken. Am ſtärkſten war dies kürzlich anläßlich einer Aufführung der Missa solemnis zu ſpüren. Hoeßlin hatte dem Werk und dem leiſtungsfähigen Chor der Singakademie eine ſorgfältige Vorbereitung angedeihen laſſen, ein Soloquartett (Erika Rokyta, Charlotte Müller, Heinz Martens, Rudolf Watzke) verpflichtet, wie es in ſeiner klanglichen Ausgeglichenheit ſeit Jahren hier nicht mehr zu hören war, und ſomit alle Vorausſetzungen für eine Aufführung geſchaffen, die in ihrer Makelloſigkeit und tiefen ſeeliſchen Wirkung zu dem nachhaltigſten Ereignis des Winters geworden iſt. In den regelmäßigen Veranſtaltungen der Schleſiſchen Philharmonie mit GMD v. Hoeßlin und KM H. Behr als Dirigenten, wird das Programm weiterhin von den Vertretern der Klaſſik und Romantik beſtimmt, und nur als Beigabe erſcheint einmal das Werk eines Gegenwartsmuſikers. So hörten wir nur ein „Konzert für Streichorcheſter“ von Wolfgang Fortner und Scheinpflugs „Ouverture zu einem Luſtſpiel von Shakeſpeare“. Als Soliſten traten in dieſen Konzerten hervor: die viel berühmten Prof. Georg Kulenkampff mit der „Schottiſchen Fantaſie von M. Bruch“, Prof. Max Strub mit dem Beethoven-Konzert und die junge Breslauer Pianiſtin Nora Walloſſek mit einer bemerkenswerten Wiedergabe des a-moll-Konzerts von Schumann. Ruhiger als in der Vorweihnachtszeit geſtalteten ſich in den erſten beiden Monaten des neuen Jahres die Konzerte der Soliſten. Mancherlei Schönes wurde geboten, woran die hier anſäſſigen Künſtler entſcheidenden Anteil hatten. Dem Klavierabend des ſchleſiſchen Komponiſten Hermann Buchal mit Werken von Bach und Beethoven beizuwohnen, wurde zum Erlebnis im tiefſten Sinne, weil Buchal ſelbſt aus innerſtem Erleben nachſchafft. Die Sopraniſtin Cläre Frühling und die treffliche Pianiſtin Edith Schicto vermochten in einem gemeinſamen Abend von ihrem Können und dem muſikaliſchen Geiſt, der ſie und alle ihre Darbietungen beſeelt, zu überzeugen. Das Künſtler-Ehepaar Elſe Schulze-Evers (Alt) und Manfred Evers (Klavier) hatte ſich zu einem genußreichen Muſizieren vereinigt und konnte mit Werken von Schumann, Reger, Graener und dem allzufrüh verſtorbenen Schleſier Hans Zielowsky einen ſchönen Erfolg für ſich buchen. Die Mitwirkung des Celliſten Günther Schulz-Fürſtenberg brachte eine angenehme Abwechſlung in die Programmfolge. Die Geſangspädagogin Hedw. Schmitz-Schweikker veranſtaltete mit ihrem Schülerkreis ein Konzert, dem beizuwohnen ein Genuß war, was von Schülerkonzerten nicht in allen Fällen behauptet werden kann. Unter den Sängerinnen war es vor allem Lydia Mex, der man jetzt ſchon eine erfolgreiche Geſangslaufbahn vorausſagen kann. Der Geſangverein Breslauer Lehrer ſetzte unter W. Sträußlers ſorgſam geſtaltender Leitung ſein bedeutendes Können für zwei Erſtaufführungen: „Lichtwanderer“ von Herm. Grabner und „Geſang des Lebens“ von Richard Wetz ein. Ferner wurde noch Max Bruchs „Frithjof“ aufgeführt, in dem die Sopraniſtin Kraeker-Dietrich (Breslau) und der Bariton Ino Rieger (Darmſtadt) erfolgreich waren. Heinrich Polloczek.

DÜSSELDORF. (Uraufführung eines Paſſions-Oratoriums: Michel Rühl „Kreuzweg“.) Es iſt immerhin ein Wagnis, mit neuen muſikaliſchen Mitteln eine Paſſionsmuſik zu ſchreiben. Michel Rühl, Chordirektor an der Düſſeldorfer Oper, unternimmt es und ſchafft ein Oratorium von ehrlicher religiöſer Haltung, das die Gefühlsgehalte der Kreuzwegſtationen muſikaliſch zu erfaſſen ſucht und kantatenhaft mit Hilfe von Paſſionsmelodien ſoliſtiſch, choriſch und inſtrumental den Werkſtoff gliedert und doch auch thematiſch bindet. Knapp gehaltene Erzählerworte fügt er ſelbſt hinzu, das Zuſtändlich-Beſchauliche nimmt den Hauptraum ein und wird von Paſſionsverſen Ruth Schaumanns getragen, die im einzelnen ohne Frage poetiſche Werte enthalten, das Ganze aber nicht recht zu binden vermögen. Zwiſchenſpiele bereiten die Stationsgruppen vor. Neben klangvollen Chorſätzen erkennt man in ihnen am klarſten die muſikaliſch-ſtiliſtiſche Haltung der Gedanken. Ihr Vorzug liegt bei ihrer Neigung zum einfachen, melodiöſen Fluß, ihre Begrenzung in der noch nicht organiſch verſchmolzenen Zuordnung altkirchlicher mit modernen Elementen. Teils klingen die Chöre außerordentlich groß und ſtreng vokal, doch verſteift ſich der Satz bei einigen Chorälen. Mit Geſchick ſind Paſſionsmelodien eingebaut und zu tektoniſchen Aufgaben verwendet. Sie beſtimmen ſpürbar die ganze Haltung des vokalen Stils, ohne ſich herrſchend zu benehmen. Der Komponiſt leitete, von tüchtigen Soliſten unterſtützt (Helene Fahrni, Eva Jürgens, Heinz Matthei, Alfred Poell) ſelbſt das Werk und gab mit Hilfe des klangvoll muſizierenden Chors des ſtädtiſchen Muſikvereins ein anſchauliches Bild ſeines Wollens, das auf dem Gebiet des volkstümlichen Oratoriums ohne Zweifel weitere Möglichkeiten finden dürfte. Dieſer Auftakt muß ein Anſporn zu ferneren Verſuchen ſein. Viel herzlicher Beifall wurde dem Werk, ſeinem Geſtalter und ſeinen Helfern zuteil. S.

ESSEN. (Uraufführung von Karl Höllers „Sinfoniſcher Fantaſie für Orcheſter“.) Nachdem MD Johannes Schüler bereits im vergangenen Winter K. Höllers „Hymnen für Orcheſter“

als wertvollen Beitrag zum Schaffen zeitgenössischer Tonsetzer herausgebracht hatte, wartete er Anfang März mit der Uraufführung der „Sinfonischen Fantasie für Orchester" des Münchener Tonsetzers auf, die eine starke Aufwärtsentwickelung des Komponisten erkennen läßt. Höller legt dieser Fantasie op. 20 ein Thema Girolamo Frescobaldis, des berühmten römischen Orgelmeisters zu Anfang des 17. Jahrhunderts, zu Grunde (Satz 1), dessen Gehalt er aber mit dem Empfinden unserer Zeit erfaßt und dessen Gestalt er mit den musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten der Gegenwart formt. In drei weiteren Sätzen erfährt der Grundstoff aus dem Geiste des Scherzos, des Adagios und des Rondo-Finales heraus seine Neubildungen. Aus tiefer schöpferischer Quelle fließt die Melodik, höchst persönlich ist die neuzeitliche Harmonik und die Kontrapunktik des Werkes. Rhythmisch anziehend sind vor allem die prachtvollen Ausladungen des zweiten und vierten Satzes; rückhaltlose Anerkennung erzwingt die meisterhafte Verwendung der Orchesterfarben. Nirgendwo jedoch, und darin liegt der Gegenwartswert des Werkes und das Verdienst des schaffenden Künstlers, erscheint die Form leer; überall spürt man den Ausdruck einer starken Empfindung.

Daß Johannes Schüler bei der Uraufführung besonders durch die sorgsame Behandlung der dynamischen Schattierungen dem Werke mit seinem wirkungsvollen Schlußsatz zum Siege verhalf, sei ihm hoch angerechnet. Der anwesende Komponist mußte sich den überaus zahlreich erschienenen Zuhörern wiederholt zeigen. Auf seine Weiterentwicklung darf man gespannt sein.

Dr. Otto Grimmelt.

FRANKFURT a. M. Im Rahmen der Sonntags-Konzerte der Frankfurter Museumsgesellschaft stellten sich als Solisten vor: Helge Roswaenge, Maria Cebotari, Wilhelm Backhaus. Rosbauds klassische Programmfolgen (u. a. 2. Symphonie von Schumann, 7. Symphonie von Schubert) in einer bemerkbar ansteigenden Linie der Wiedergaben durch das sorgfältig vorbereitete verstärkte Orchester des Reichssenders Frankfurt a. M. bestens dokumentiert, fanden ihren Höhepunkt mit dem letzten Abend dieser 6 Konzerte umfassenden Reihe, der Beethoven galt (1. und 8. Symphonie, Klavierkonzert G-dur op. 58). Die Freitagskonzerte der Frankfurter Museumsgesellschaft unter Georg Ludwig Jochum brachten Neuheiten: ein Frühwerk des 17jährigen Bizet, die zu Unrecht in Vergessenheit geratene Symphonie in C. Ferner als Uraufführung eine Suite für kleines Orchester von dem Frankfurter Komponisten Gerh. Frommel, der am hiesigen Hochschen Konservatorium wirkt. Die 5 knappen Sätze, von einem stark rhythmischen Tanzcharakter getragen, unter fast gänzlicher Ausschaltung melodischer Linienführung, chromatisch vielfach unnötig belastet, sprachen nur durch die klangtechnisch geschickte, hie und da etwas erklügelt anmutende Instrumentierung an. Ebenfalls als Uraufführung gab man, gesungen von Gertrude Rünger, Berlin „Die Lieder des Todes" für eine Altstimme und großes Orchester, 2. Folge op. 27b von Philippine Schick. Der seelische Gehalt der Gedichte von Hermann Hesse, Ric. Huch, wurde von dem instrumental effektvoll komponierten Orchesterpart erdrückt. Bruckners 5. Symphonie, zum ersten Male in Frankfurt in der Neufassung zu hören, also unverfälscht und ohne Franz Schalks (von edelster Absicht diktierte) Wagnerische Umänderung der Orchestrierung, der Tempi und des Finale, wurde ein musikalisches Ereignis, für das Georg Ludwig Jochum und dem vorzüglich disponierten Städtischen Orchester besondere Anerkennung gebührt.

Der „Arbeitskreis für neue Musik" widmete sein 2. Konzert der „Zeitgenössischen Musik des Auslandes". Man hörte, außer einem (älteren) repräsentativen Werk des französischen Impressionismus, Ravels „Introduction und Allegro für Harfe, Streichquartett, Flöte und Klarinette", von dem 24jährigen Jean Francoix ein Streichtrio in a-moll (für Violine, Viola und Violoncello), dessen witzig-freche, musikantisch-übermütige Ironie fesselte. Marcel Grandjanys „Kinderspiele für Harfe", meisterhaft von Rose Stein interpretiert, eine in selten klangschönem Farbenreichtum schwelgende Komposition, wurde stürmisch da capo verlangt. Die bereits 1915 niedergeschriebenen „Spanischen Volksweisen" für Singstimme und Klavier von Manuel de Falla, für die sich Coba Wackers vom Frankfurter Opernhaus — am Flügel von Georg Kuhlmann sicher begleitet — einsetzte, zeigten eine äußerst reizvolle Verknüpfung von spanischer Volksmelodik mit französischer Klangkultur; des Tschechen Bohislaw Martinus Streichquartett in c-moll (vom Lenzewski-Quartett gespielt), fand durch seine einseitig manierierte musikalische Diktion, die sich in klanglich überstürzenden Gegensätzen gefiel, geteilten Beifall einer zahlreich erschienenen Zuhörerschaft.

August Kruhm.

HAMBURG. Im siebenten Konzert des Philharmonischen Staatsorchesters erzielten die 1934 auf dem Wiesbadener Tonkünstlerfest uraufgeführten „Hymnen für Orchester" von Karl Höller einen vollen Erfolg. Helge Roswaenge entzückte durch den Vortrag einer geschmackvoll aufgebauten Arienfolge vom Barock bis zur Neuromantik. Beethovens Fünfte Sinfonie bestritt den erfolgreichen Abschluß. Im Achten Konzert gab es wiederum einen „unbehauenen" Bruckner in der Originalfassung: seine himmel-

wärts weisende, unvollendete „Neunte", die hier bereits 1933 unter Karl Muck in der Originalgestalt geboten wurde. Georg Kulenkampff spielte das einzige Beethovensche Violinkonzert mit klarer Kraft und männlichem Schwung.

Die Staatsoper untermauerte mit einer Neuinszenierung der „Cavalleria rusticana" von Mascagni und des „Bajazzo" von Leoncavallo das volkstümlich-erfolgreiche Fundament ihres Spielplans, ohne sich bei der frischfröhlichen Ansetzung dieses veristischen Opernzweigespanns nennenswerte Gedanken in Hinsicht auf die Koppelung anderer, vernachlässigter Opernkurzwerke zu machen (Puccinis „Gianni Schicchi", Wolf-Ferraris „Neugierige Frauen", Humperdincks „Heirat wider Willen"). Die Schiller-Oper Hamburg-Altona erstritt sich mit Puccinis „Tosca" einen Privatissimo-Erfolg. Gastsänger gaben den dortigen Aufführungen ein überdurchschnittliches Profil (Herbert Janssen, die deutschamerikanische Sängerin Mignon Spence).

Mit einer begrüßenswerten Dichte und Geschlossenheit wirkt hier die Kirchenmusik-Pflege in die öffentliche Breite. Die Hamburger Organisten waren mit Veranstaltungen besonders rege. Friedrich Brinkmann zu St. Michaelis veranstaltete eine Abendmusik. Hermann Duwe spielte auf der St. Pauli-Schleifladenorgel ein Konzert Bachs, seiner Zeitgenossen und Vorläufer. In der Gnadenkirche St. Pauli brachte Theodor Strobel eine Buxtehude-Feier. In der St. Katharinenkirche fand eine Abendmusik statt, die unter Leitung des Lübecker Marienorganisten Walter Kraft kirchliche Musik aus dem 13. und 14. Jahrhundert und aus unserer Zeit bot. Hans Keppler spielte auf der Orgel der Heilandkirche Werke der Musikerfamilie Bach. Ebenfalls dem Namen Bachs diente eine Feier zu St. Petri unter Leitung von Gustav Knak. In der St. Georgs-Kirche führte Kurt Pickert Bachs „Kunst der Fuge" in Anlehnung an die Einrichtung Mosers und Dieners auf.

Ein Kammermusikabend, bestritten von Mitgliedern des NSKG-Orchesters, stand im Zeichen Telemanns, Buxtehudes und Mozarts. In einem Kammermusikkonzert des Erdmann-Trios dominierte künstlerisch sein Namensgeber. Ilse Thate beendete ihre fesselnde Folge von Kammermusiken auf alten Instrumenten unter Einbeziehung von Darbietungen auf der Kurzhalsgeige. Die Erstaufführung von Händels 1746 entstandenem „Gelegenheitsoratorium" in der stilbewußten Bearbeitung Prof. Fritz Steins gestaltete sich unter Leitung von Dr. Hans Hoffmann mit der Singakademie, dem Philharmonischen Staatsorchester und ausgezeichneten Solisten (Schilling-Bransky, Nothold, Frey) zu einem starken, lebensnahen Erlebnis.

Ein Konzert des MGV „Adolphina" brachte einen Chorabend mit klassischen und zeitgenössischen Werken. Das Fünfte Jugendsingen der Staatlichen Singschule brachte unter Leitung von Karl Paulke, im Verein mit seinen tüchtigen, hingebungsvollen Lehrkräften, den bündigen Beweis einer weiteren musischen Auflockerung, einer strengeren musikalischen Schulung unserer heute häufig zu undiszipliniert singenden Jugend. Ernst Müller verfolgt mit seinen beiden Handharmonika-Orchestern „Ahoi" und „Spielring Hamburg" das erstrebenswerte Ziel, neue Kreise für eine aktive Volksmusikpflege zu erschließen. Auf dem Gebiete der Unterhaltungsmusik konnte das „Meister-Sextett" (alias Comedian Harmonists) noch nicht den unbedingten Beweis einer inneren Aufgeschlossenheit gegenüber einem volkstümlich aufgelockerten, „niggerfreien" Unterhaltungsprogramm erbringen.

An Erfolgen junger einheimischer Solisten nennen wir die Abende Astrid Bräunlichs (Sopran), Wilhelm Bargs, Altona (Piano), Helene Friederichs' (Gesang) — diese zusammen mit Otto Schulze (Violine), Hannah Trautvetter (Piano), Karlheinz Ahrens (Piano) und Gertrud Schwartau (Sopran) —, während Hans Hermanns und Jan Gesterkamp (Piano und Violine) an einem gemeinsamen Abend die ältere Generation vertraten.

An auswärtigen, repräsentativen Solisten weilten inzwischen in Hamburg: Heinrich Schlusnus, Wilhelm Kempff, Wilhelm Backhaus, Edwin Fischer (mit seinem Kammerorchester) und Louis Graveure. Heinz Fuhrmann.

HANNOVER. (UA „Jobsiade" von Busch-Barkhausen.) Karl Arnold Kortums „Jobsiade" hat seit ihrem Erscheinen im Jahre 1784 die verschiedensten Künstler immer wieder zu neuen Umformungen gereizt. Vor allem Dichter, aber auch Musiker. Erst vor knapp drei Jahren hörten wir sie hier als Schuloper, zu der sie von Robert Seitz textlich und von Wolfgang Jacobi musikalisch ausgestaltet worden war. Ihre bekannteste Fassung aber erhielt die „Jobsiade" durch Wilhelm Busch, der auf Grund eines Illustrationsauftrages das Werk sozusagen ganz neu geschaffen hat. Wer hätte je geglaubt, daß die „Jobsiade" von Busch von einem Musiker aufgegriffen und mit Haut und Haaren komponiert würde? Einen Text von Wilhelm Busch zu vertonen, das gibt man ohne weiteres zu, ist ein kühnes Unterfangen. Die epigrammatische Schärfe der Sprache Wilhelm Buschs beschäftigt vielmehr den Verstand als das Gefühl, und sicher wirkt die Kunst dieses großen Niedersachsen nicht eigentlich musikweckend. Nichts verlangt in ihr nach Auflösung, nach einer Erfüllung aus klanglichen Mitteln. Nicht zu vergessen, daß ihre eine Komponente, das Zeichnerische, überhaupt kaum in Musik zu übersetzen ist. Und wie sehr liegt

doch das wirklich Wilhelm Busch-Mäßige doch im Zusammenwirken von Wort und Bild. Beide Elemente zusammen und ihr inniges Ineinander machen erst Kraft und Wesen des Humors von Wilhelm Busch aus. Sie sind nicht voneinander zu trennen. Um nur ein Beispiel zu geben: Wer verstände den Vers: „Dagegen leeret die Dame vom Haus die Schale des Zornes über ihm aus" ohne das ihn begleitende Bild? Man sieht, wie sehr man oft gerade auf den Sinn, auf den Witz der Sache verzichtet, wenn man dem Text das ihm beigegebene Bild nimmt.

Nun dieser Schwierigkeit war nicht auszuweichen. Albert Barkhausen hat sie auf sich genommen. Ob er wirklich glaubte, ihrer Herr zu werden? Wahrscheinlich hätte die Klangphantasie selbst eines Rich. Strauß nicht ausgereicht, hier alles Anschauliche in Hörbares, alles Bildliche in Akustisches umzuwandeln. So wird deutlich, worin die Komposition Barkhausens ihre Begrenzung findet und wohl auch finden mußte. Trotzdem ist Barkhausens Vertonung der Jobsiade nicht nur als Probe eines achtunggebietenden Könnens Anerkennung sicher. Sie beweist nicht nur allein eine freie und sichere Verfügung über alle Mittel des musikalischen Satzes, sondern auch eine recht ansehnliche Begabung für komische Wirkungen. Am auffälligsten ist dabei sein Geschick in der Parodierung, auf die sich der Komponist natürlich am meisten angewiesen sah. Aus dem Widerspruch zwischen dem humorvollen Witz Buschs und dem Ernst barocker Oratorienform gewann er manche komische Wirkung. Darüber hinaus gelang es ihm auch sonst noch verschiedentlich einen humorvollen gravitätischen Ton anzuschlagen und namentlich mit dem Fagott auf nette Weise zu scherzen. Freilich für ein Werk, das zweieinviertel Stunden Aufführungsdauer beansprucht, fehlen doch wiederum die notwendigen Steigerungen. So lebendig dem Komponisten auch manche Einfälle geraten sind, in ihrer klanglichen Auswertung bleibt er oft trocken. Seine Instrumentation ist allzu sparsam und uninteressant, so löblich auch insgesamt der kammermusikalische Zuschnitt des Ganzen ist. Zu den Schwächen des Werkes gehört eine gewisse Breitatmigkeit der Zwischenspiele, die mit Fugatos oder pastoralen Tönen die Aufmerksamkeit in eine dem Stoff nicht eigene Richtung lenken und die Vertonung der Prüfungsszene gar — wie viele wechselnde Szenen skizziert Busch zu ihr — ist mit dem ständig unverändert wiederkehrenden Männerchor zu monoton ausgefallen, und auch die allzu häufige Verwendung des Cembalos als Begleitinstrument nicht nur von Rezitativen, sondern auch von Arien wirkt wenig interessant. Dagegen bekunden die Altarien über den Traum vom Tutehorn, die Prophezeihung und Jobsens Nachtwächter-Ende eine in der Tat starke musikalische Begabung und trotz mancher Anregungen, die in ihnen von Honegger und Bach her anklingen, eine sehr bemerkenswerte, geistvolle Selbständigkeit in der melodischen Erfindung. Zweifellos gingen von diesen Partien die stärksten Wirkungen aus.

Die Wiedergabe des Werkes durch den Philharmonischen Chor und Mitglieder des Niedersächsischen Landesorchesters und des Orchesters des Städtischen Konservatoriums mit den Solisten Dr. H. Hoffmann-Hamburg, Irmgard Pauly-Hamburg und Käte Hecke-Isensee-Braunschweig ließ unter der umsichtigen Leitung von W. Höhn gleichermaßen ein sorgfältiges Vorstudium und begeisterte Hingabe verspüren. Dr. L. U.

KREFELD. Durch den Weggang des städt. MD Dr. Walter Meyer-Giesow stehen wir zum zweiten Mal im Verlauf des letzten Jahrzehntes längere Zeit ohne eine Führung des städtischen Musikwesens da. Wohl hat die Oper in der Person des früheren Operndirektors (und Gründers unserer Oper), Kurt Cruciger, eine Kraft zurückerhalten, die der Oper nicht nur ihren ungestörten Fortbestand, sondern unmittelbar ansetzend einen neuen Auftrieb gewährleistete. Aufführungen von Fidelio, Freischütz, Lohengrin, Evangelimann, Troubadour, Maskenball (letzteren in der Verdischen Urfassung, also mit dem schwedischen König Gustav III. im Mittelpunkt), Bajazzo, Gianni Schicchi (Puccini) und des Deutsch-Amerikaners Charles Flick-Steger komischer Oper „Leon und Edrita" (Uraufführung) standen auf künstlerischer Höhe.

Die städtischen Konzerte wechseln ihren Dirigenten. Prof. W. Sieben aus Dortmund gab Bruckners Vierte Sinfonie, Elly Ney spielte das Es-dur-Klavierkonzert Beethovens. Hans Herwig aus Hagen führte Mozarts g-moll-Sinfonie und Tschaikowskys Sechste vor. Emmy Leisner sang Haydn und Reger. Franz Oudille aus Rheydt dirigierte die Siebente Beethovens, Wolfgang Stavenhagen spielte das Violinkonzert von Brahms. Heinz Anraths aus Wuppertal leitete Haydns Jahreszeiten (der Singverein untersteht für das ganze Jahr seiner Führung). Herbert von Karajan aus Aachen dirigierte Brahms' c-moll-Sinfonie, Emil von Telmanyi spielte das E-dur-Violinkonzert von Bach und ein Violinkonzert des Krefelders Dr. Rudolf Mengelberg (Amsterdam). Operndirektor Cruciger (Krefeld) führte Strauß' Tod und Verklärung vor, sodann eine große Chorhymne von E. G. Klußmann. Liesel Cruciger spielte Mozarts d-moll-Klavierkonzert. Johannes Schüler aus Essen brachte Schumanns d-moll-Sinfonie, Debussys Präludium zu „L'apres-midi d'un faune", Erwin Gräwe aus Essen spielte das Klavierkonzert op. 18 von Hermann Götz.

Der Lehrer- und Lehrerinnengesangverein (Franz Oudille) führte Bachs Weihnachtsoratorium auf. Die städt. Volksmusikschule (Helmut Mönkemeyer) überraschte mit Bachs „Jesu, meine Freude". Das einheimische Peterquartett spielte in vier Abenden Werke der Klassik und Romantik, auch zwei Quintette (mit Otto Petermann an der 2. Bratsche) von Bruckner und Mozart. Zwei Meisterkonzerte führten Helge Roswaenge, Ilonka Holndonner und das Quartetto di Roma nach Krefeld. Mehrere Abende des Collegium musicum (Dr. Josef Baum und Robert Haaß) pflegten instrumentale und vokale Barockmusik. Hermann Waltz.

LÜBECK. (Eröffnungsveranstaltung zur Begründung des Lübecker Kammerorchesters und seiner Kammeroper im Beisein des Präsidenten der Reichstheaterkammer.) Im Bereich der vielgestaltigen musikalischen Landschaften unseres Vaterlandes trägt Lübeck ein festumrissenes Eigengesicht. Die Musikstadt Lübeck, deren altehrwürdige Überlieferung mit dem Wirken Buxtehudes an St. Marien beginnt, ist der ihr verbundenen niederdeutschen Landschaft ein Mittelpunkt von kraftvoller kultureller Energie. Gegenwärtig erlebt die alte Hansestadt auf dem Gebiete der Kirchenmusik eine hohe Blütezeit, die soeben durch die Gründung einer Kantorei unter Leitung von Studienrat Dr. Grusnick eine zukunftweisende Bereicherung erfährt. Landschaftsgebundene Musikpflege, Zusammenfassung bzw. Auswirkung der in der Heimatscholle ruhenden geistigen Kräfte waren auch ideeller Ausgangspunkt zur Begründung des Lübecker Kammerorchesters nebst Kammeroper (unter Leitung von GMD Heinz Dressel). Dr. Hanns Böhmcker, der tatkräftige Senator der Lübecker Kultusverwaltung, und Direktor Hans Sellschopp als Musikbeauftragter der Stadt und Leiter der Auslandsstelle der Reichsmusikkammer, nehmen diese neuen Körperschaften lübischer Musikkultur in ihre fördernde Obhut.

Das Kammerorchester, das sich aus den Angehörigen des Kundrat- und Millies-Quartetts sowie aus Solisten des Städtischen Orchesters zusammensetzt, betrachtet Pflege und stilgemäße Aufführung alter Musik als seine Hauptaufgabe; daneben will es sich für die moderne Tonkunst und hier wieder im besonderen für die jüngsten nordischen Komponisten einsetzen.

Ein wichtiges künstlerisches Aufgabenfeld erwächst auch der Kammer-Oper, die sich zu engster Zusammenarbeit mit den Städtischen Bühnen vereint. Die Pflege der Kammeroper aus älterer und neuerer Zeit, wie sie gegenwärtig mit klugem Unternehmungssinn vorwiegend im Rundfunk erfolgt, ist eine wärmstens zu begrüßende musikalische Kulturaufgabe. Noch wenig bekannte Kostbarkeiten verschiedener Stilepochen der musikdramatischen Literatur können hier ans Licht gehoben werden und Freude verbreiten.

Durch Kammerorchester und Kammeroper ist ein reger Kulturaustausch zwischen Lübeck und seinem musikgewogenen Landschaftsraum zu erhoffen. Ihre Wirksamkeit soll vor allem auch der Musikpflege in den benachbarten Kleinstädten zugutekommen.

Die Eröffnungs-Veranstaltung der beiden neubegründeten musikalischen Kulturträger Lübecks fand im Beisein von Ministerialrat Dr. Rainer Schlösser statt. Der Reichsdramaturg und Präsident der Reichstheaterkammer sprach in tiefgründigen, wegweisenden Ausführungen über „Das Theater im neuen Deutschland". Das Lübecker Kammerorchester bekannte sich bei seinem Eröffnungskonzert mit Bachs viertem Brandenburgischen Konzert und dem Andantino aus Mozarts Konzert für Flöte und Harfe mit Orchester zu deutscher Meisterkunst. Es musizierte — übrigens zeitecht kostümiert — unter Leitung von GMD Dressel (am Cembalo) in einwandfreier Stilprägung und sauber geglätteter Klangfassung.

Nach der Einkehr in deutsches Meisterland folgte die Rückschau in die Heimatlandschaft der Oper. Ihre erste Aufführung gestaltete die Kammeroper zu einer Gedenkfeier zum 200. Todestag von Giovanni Battista Pergolesi (16. März 1936). Der schon mit 26 Jahren verstorbene Maestro gewann sich mit seinem im Jahre 1733 erschienenen Einakter „La serva padrona" („Die Magd als Herrin") sieghaften Weltruhm. Robert Ludwigs Spielleitung hatte sich dieses liebenswürdigen Werkes (in der Neubearbeitung Hermann Aberts) mit liebevollem Eifer angenommen. Ludwig Wetz unterstützte in seinem farbenfrohen, luftig stilisierten Bühnenbild die auf einen leicht parodistischen Lustspielton abgestimmten Ziele des Spielleiters. Lya Seifert (als Inhaberin eines schlanken Koloratursoprans von zierlichem Klangformat), Georg Rehkemper als urwüchsige, sehr erheiternde Buffofigur und Erich Buschardt in der stummen Rolle waren vortreffliche darstellerische Kräfte im Rahmen dieses unbeschwert neckischen Spiels. Die aufmerksame musikalische Überwachung geschah bei Heinz Dressel mit aller klanglichen Gepflegtheit und rhythmischen Verläßlichkeit.

Am folgenden Abend wohnte Ministerialrat Dr. Schlösser dann noch der künstlerisch hochwertigen Aufführung von Siegfried Wagners Märchenoper „Der Bärenhäuter" im so erfolgreichen Bühnenbilde Wieland Wagners bei (vgl. den Bericht im Märzheft der ZFM). Dr. Paul Bülow.

MAGDEBURG. Die Oper setzt ihren Plan, in einer Spielzeit den ganzen Wagner zu geben, folgerichtig fort. Der Vollständigkeit halber wurden Neueinstudierungen aus dem vorigen Jahr, wie „Rienzi" und „Tristan" als einmalige Wieder-

holungen herausgebracht. Die „Meistersinger“ stehen ohnehin als Festspiel sicher im Repertoire. Die Hauptkräfte der Spielgemeinschaft konnten also vornehmlich auf eine völlige Neuinszenierung des „Nibelungenringes“ gerichtet werden. „Siegfried“ und „Götterdämmerung“ rundeten (seit dem letzten Bericht) die Tetralogie. GMD Erich Böhlke, das Städtische Orchester, Oberspielleiter Dr. Hein und der Bühnenbildner Wilhelm Huller schufen in guter Werkgemeinschaft zusammen mit den Magdeburger Solisten erlebnisstarke Deutungen, die insgesamt zu großen äußeren und inneren Erfolgen führten. Ausverkaufte Häuser und ergriffene Hörer. Die Theaterleitung durfte bei ihren Bemühungen von vornherein auf große Teilnahme rechnen. Denn Magdeburg ist von jeher eine Wagnerstadt. Da kein schwerer Held und keine Hochdramatische im Ensemble sind, wurden Grete Kraiger aus Hannover, Henny Trundt aus Frankfurt, Gotthelf Pistor aus Berlin und Marius Andersen aus München für mehrere große Partien verpflichtet. Aber es spricht für die Sauberkeit der Zusammenarbeit, daß die Gäste nicht als Fremdkörper wirkten. Alle großen Abende dirigierte Böhlke. Für das Wagner-Erlebnis müssen die Theaterbesucher naturnotwendig eine gewisse Einseitigkeit und Unbeweglichkeit des Spielplanes in Kauf nehmen. Immerhin hat eine Carmen mit der hochbegabten, immer reifer sich entwickelnden Altistin Milly Stolle viele Freunde gefunden. Und ganz zuletzt war die „Verkaufte Braut“ als höchst reizvolle Inszenierung von Dr. Donat-Wilckens, auf der von Huller reizend bunt bebauten Drehscheibe eine hochwillkommene Überraschung, zumal unter der frischen Leitung des jungen Dirigenten Gerhard Hüttig Maria Hittorff ein innig empfundenes Mädchen Marie sang und spielte, zumal der tüchtig vorwärts kommende Tenor Karl Friedrich einen angenehm lyrischen Hans, zumal Kurt Gläßner einen wirklich komischen Kezal und Wilhelm Dellhof einen reizend tölpligen Wenzel auf die Bühne stellten. Diese Spieloper war überhaupt eine erfrischende, wahrhaft reife Gabe. So war denn neben der repräsentativen großen Oper auch die Spieloper erfolgreich.

Die Sinfonie-Konzerte des Städtischen Orchesters, die sämtlich unter GMD Böhlkes Leitung stehen, brachten an Neuheiten Rudi Stephans „Musik für Orchester“, die in der Tat immer wieder, so selten man sie leider hört, als ein wesentliches Stück Gegenwartskunst des im großen Kriege allzu früh Vollendeten auf uns wirkt. Dazu einen ganzen nordischen Abend mit Tondichtungen von Gade, Schjelderup, Sibelius und Kilpinen, dessen Lyrik Gerhard Hüsch mit hoher Intelligenz makellos sang. Eine Uraufführung des jungen Cellisten Leo Koscielny, der im Städtischen Orchester sitzt, hieß „Musik für Cello und Orchester“ und vermittelte die Bekanntschaft mit einem talentierten, üppige Klänge bevorzugenden Könner, der uns vielleicht später noch allerlei zu sagen haben wird. Böhlke und seine Getreuen hatten mit Tschaikowskis 4. Sinfonie, mit Sibelius' D-dur-Sinfonie, mit der Vierten von Schumann und Regers Mozart-Variationen ihre reifsten Tage. — Otto Kobin, der hochbegabte Konzertmeister des Städtischen Orchesters, trat mit einem eigenen Beethoven-Abend, begleitet von dem Magdeburger Werner Tell, hervor. Das Kobin-Quartett spielte außerdem einen Abend der Kammermusikgemeinde mit Pfitzners cis-moll-Quartett, Dvořáks f-moll-Quartett und einer Uraufführung: Variationen von Max Seeboth (Magdeburg). Der Referent muß hier einen sehr zuverlässigen Kollegen zitieren: „Man erkannte einen Musiker, der nicht nur wirkliche Einfälle hat, sondern sie auch auszuwerten versteht.“ — Ein großes Chorkonzert in der Johanneskirche vereinigte den Städtischen Chor, den Lehrergesangverein, das Städtische Orchester mit Solisten vom Range der Armhold, Martens, Senf, Fischer unter Böhlkes Stabführung zur Wiedergabe der „Schöpfung“. — Furtwängler dirigierte im zweiten Abonnements-Konzert des Kaufmännischen Vereines in der Stadthalle die Berliner Philharmoniker (Haydn, Pfitzner, Beethoven) und es wurde ein selbst für Furtwänglers Verhältnisse erregend großartiger Abend.

Dr. Günter Schab.

MÜNCHEN. Die Staatsoper hat der glanzvollen Neuinszenierung des „Rigoletto“, über die bereits berichtet wurde, nun die weiteren Teile des Verdischen „Dreigestirns“, „La Traviata“ und „Troubadour“, in völliger dekorativer und musikalischer Erneuerung folgen lassen. Dabei erwies sich als glücklicher Gedanke, die notwendige szenische Neugestaltung in die Hand eines Bühnenbildners, nämlich Otto Reigberts, zu legen. Er beheimatete die „Traviata“ (Regie: Alois Hofmann) szenisch in der Entstehungszeit des Werkes, läßt das erste Bild im Garten von Violettas Hause spielen und schafft auch sonst einen glücklichen Kräfteraum für das Spiel der Darsteller. Den „Troubadour“ hat Reigbert im Verein mit dem Spielleiter Kurt Barré der naheliegenden Versuchung des szenischen Experiments entrückt und in die gemäße Sphäre eines romantischen Realismus gebannt. Für die Pastellfarben des zarten Seelengemäldes der „Traviata“ zeigte Ferdinand Drost feinnerviges Verständnis, das die oft vernachlässigten Parlandoszenen der Gesellschaftsakte zu zeichnerisch vortrefflicher Geltung brachte. In die musikalische Wiedergabe des „Troubadour“ hauchte Meinhard von Zallinger loderndes Brio und breit ausladendes Espressivo, auch sah man unter seiner Führung mit Genugtuung die Chorrufe in der „Stretta“ („Lo-

dern zum Himmel") wiederhergeftellt. Was der Tenor dabei etwa an fängerlicher „Dankbarkeit" verliert, gewinnt dafür die mächtig gefteigerte Gefamtwirkung. Die Befetzung entfprach nicht nur in den Hauptrollen (Anny van Kruyswyk-Traviata, Felicie Hüni-Mihafcek-Leonore, Maria Olfzewfka-Acuzena, Rudolf Gerlach-Alfred und Manrico, Hanns Hermann Niffen-Germont und Luna), fondern ließ auch den fogenannten „zweiten Partien" durch den Einfatz erfter und geftaltungsfreudiger Kräfte wohltuende Sorgfalt angedeihen. Im übrigen brachte die augenblickliche Lage der Münchener Oper eine Reihe von Gaftfpielen mit fich. Karl Böhm (Dresden) dirigierte „Triftan und Ifolde", ftand aber offenfichtlich im Banne einer ftarken Nervofität, der fich der Künftler erft im letzten Aufzuge völlig entwinden konnte. Glücklichere Geftirne leuchteten dem Dirigentengaftfpiel von Wilhelm Sieben (Dortmund), der fich mit der Deutung des „Fidelio" als hervorragender Klangregiffeur und Freund zügiger, aber keineswegs verhetzender Tempi bewährte. — Die unterdeffen erfolgte Zuruhefetzung des GMD Hans Knappertsbufch bedeutet künftlerifch einen fchweren und fchmerzlich empfundenen Verluft für die Münchener Staatsoper. Nicht nur, daß fich feit Mottls Zeiten kein Dirigent mehr derartiger Gunft der Opernbefucher erfreute — diefe Gunft war erworben durch das hochflammende Temperamentsfeuer einer urmufikantifchen, dirigiertechnifch überaus genialen Begabung, durch den überwältigenden Eindruck feiner Wagnerdeutungen, den mutigen Einfatz für deutfche Art und Kunft in bewegten Kampfjahren, und fo war Hans Knappertsbufch für gar manchen, der folche Kämpfe und das Haltungsbewußtfein diefes Dirigenten miterlebt, zu einem Symbol deutfchbewußter Mufikpflege geworden . . .

Anftelle des Generalmufikdirektors hatte Robert Heger (Berlin) die Leitung der 7. Mufikalifchen Akademie des Staatsorchefters übernommen. Der von feiner früheren Münchener Wirkfamkeit beftens bekannte Künftler fand dabei Gelegenheit, fich in feiner Doppeleigenfchaft als Dirigent und Komponift vorzuftellen. Neben Berlioz (Ouverture zu „Benvenuto Cellini") und Bruckner (3. Sinfonie) fowie dem Harfenkonzert von H. Renié (Solift Eduard Niedermayer) leitete Heger feine Verdi-Variationen. Das Thema entftammt dem zweiten Bilde des Verdifchen „Maskenballs" und ift von jener einprägfamen Art, die, einmal gehört, fich feft im Ohre einniftet. Die Variationen vereinen den Reiz einer leichten Verftändlichkeit mit dem eines gewählten und geiftvollen Einfalls. Welche der fieben Variationen man auch zur Hand nimmt, jede feffelt durch temperamentvolle Haltung, erlefene Inftrumentations- und Stimmungswerte. Heger nimmt fein Thema vorwiegend von der feinem hüpfenden Rhythmus eigenen heiteren Seite, verfetzt es aber auch einmal in dem „Lento melancolico" in eine gegenfätzliche Stimmungswelt, die befonders reizvoll wird durch den Dur-Moll-Wechfel diefer Variation. Ein rondoartiges „Allegro con spirito" jagt zum Befchluß mitreißend daher, um allenfalls den letzten, der bis dahin noch nicht mitgegangen wäre, in den Sattel zu nehmen. Das reizende Werk, das eine begrüßenswerte Bereicherung des Konzertfaales im Punkte gepflegter und anregender Unterhaltungsmufik darftellt, ward nach einer glänzenden Ausführung mit ftürmifchem Jubel aufgenommen. — „Deutfche Mufik der Zeit" vermittelte in ungebrochener Vorkämpferfreudigkeit Siegmund von Hausegger mit feinen Philharmonikern. In Gerhard von Keußlers „Präludium solemne" für großes Orchefter und Orgel lernte man ein über der Kernfubftanz eines gregorianifchen Themas prachtvoll aufgebautes Stück voll innerer und äußerer Haltung kennen. Zu folcher hochgeftimmten Art, die große Linien und Flächen bevorzugt, ergaben Rudolf Siegels anmutige „kanonifche Duette für Mezzofopran, Bariton und Kammerorchefter" einen denkbar polaren Stimmungs- und Ausdrucksgegenfatz; fie muten in ihrer geiftvollen und infpiratorifchen Bewegtheit an wie feingemalte Miniaturen, bei denen man nicht weiß, was man mehr bewundern foll, Zeichnung oder Farbe. Philipp Jarnachs „Mufik mit Mozart" ift ein Variationenzyklus über das Andantethema des Mozartfchen E-dur-Trios, davon jede Variation fich zu einem regelrechten Sinfoniefatz weitet. — Auch die NS-Kulturgemeinde ließ es fich in ihrem 5. Sinfoniekonzert, das der Leitung unferes bewährten Funkdirigenten Hans Adolf Winter unterftand, nicht entgehen, für die junge Generation zu werben. Albert Jungs Paffacaglia für großes Orchefter und Orgel (Adolf Hempel) zeigt ein zunächft in den tiefen Streichern als basso ostinato auftretendes Thema, das dann in den verfchiedenen Inftrumentengruppen auftaucht und mehrfach variiert wird, umwogt von einem in buntem Kolorit erftrahlenden Orchefter. Klangfreudigkeit ift ja eines der Hauptkennzeichen der Jungfchen Kunft. Die beiden Intermezzi von Gerhart von Westerman zehren von dem Stimmungsgegenfatz des erften, in langfamem Zeitmaß dahinfließenden, elegifch klagenden Stückes und der feurigen, tänzerifch bewegten Rhythmen des zweiten Intermezzos. Auch hier ein glänzender Orchefterftil, der dem Klangfinn des Komponiften Ehre macht! — Den Heldengedenkfonntag beging man mit einem auf die befondere Bedeutung des Tages einfühlfam abgeftimmten Programm, das Beethovens 5. Sinfonie und Hans Pfitzners feit Jahren in München nicht mehr gehörte Chor-

fantasie „Das dunkle Reich“ umfaßte. Der nachhaltige Eindruck, den dies Requiem unter des Meisters eigener Leitung zu wecken vermochte, war ein erfreulicher Beweis dafür, daß auch die als „schwer zugänglich“ geltenden Schöpfungen des Meisters sich allmählich und sicher den Weg zum Verständnis der Musikfreunde bahnen.

Außerdem hatte München Gelegenheit, im Genuß zweier besonders geliebter Stimmen zu schwelgen bei den Liederabenden von Luise Willer und von Karl Erb. Letzterer braucht als vergeistigter Liedgestalter zur Zeit wohl keinen über sich und nur wenige neben sich zu dulden. — Unter den Pianisten stellten sich einige verheißungsvolle Vertreter der jüngeren Generation vor, so Kurt Arnold, ein ungemein geistgespannter Interpret, der mit der Wiedergabe der „Davidsbündler“ den Schumannfreund in helle Begeisterungsflammen versetzen mußte, Hans Beltz, der vorläufig durch seinen frisch zupackenden Impuls bezwingt, und endlich Walter Bohle, dessen Musikerfülltheit in der Tat in einen „freudigen Schreck“ versetzen konnte. Drei Künstler, von denen wir nach dem Erlebten füglich noch Großes und Herzerhebendes erwarten dürfen.

Dr. Wilhelm Zentner.

ULM/D. Das 3. Sinfoniekonzert der NS-Kulturgemeinde unter KM Blaich wies ein allzu buntes Programm auf. Sehr dankenswert war die Wiedergabe von Hans Wedigs „Kleiner Sinfonie“ op. 5. Wedig, der früher in Ulm wirkte, schreibt eine stilvolle Musik, doch fehlen die großen Antriebe. Höhepunkt des Abends war Dvořáks Cellokonzert, dessen musikalischen Reichtum H. v. Beckerath vermittelte. Den Abschluß bildete Dukas' Zauberlehrling, der dem Orchester Gelegenheit gab, sein ausgezeichnetes Können zu zeigen. Das Werk eines in Ulm lebenden Musikers war zu Unrecht in das Programm aufgenommen worden, es gehört der Gattung „Unterhaltungsmusik“ an. Ein volles Haus gab es beim 4. Konzert. Kein Wunder, die Ulmer Musikfreunde wollten ihren ehemaligen KM H. v. Karajan, jetzt Leiter des Aachener Musiklebens, begrüßen. Wenn auch die Vortragsfolge eine kleine Enttäuschung war, so vergaß man das bei der großzügigen Darstellung von Tschaikowskys Fünfter. Detlev Grümmer-Aachen spielte das eingängliche Violinkonzert von Bruch.

Verein für klassische Kirchenmusik und Liedertafel bescherten der NS-Kulturgemeinde eine treffliche Aufführung des Messias. Diesmal stand im Städt. Sinfonieorchester ein vollwertiger Klangkörper neben dem gutgeschulten Chor, aus beider Zusammenwirken erstand das Werk unter Fritz Hayn in festlichem Glanz.

Im Mittelpunkt der Liedertafel-Konzerte und darüber hinaus des ganzen Winters stand ein Beethovenabend von Edwin Fischer. Da schweigt jede Kritik, da schweigt jedes Lob. Was Fischer gab, war Geist vom Geiste Beethovens. —

Ist es Zufall, daß auch in der Oper Beethoven das große Erlebnis war? An ihm entzündeten sich die Kräfte unseres Theaters zu einer weit über den Durchschnitt führenden Leistung. Felix Klee als Spielleiter hatte den Geist des „Fidelio“ erfaßt, und das Orchester unter KM Mommsen spielte mit ganzer Hingabe. Emmy Stoll als Leonore, zunächst zurückhaltend, wuchs von Szene zu Szene und führte ihre Aufgabe zu sieghaftem Ende. Auch Josef Olbertz-Pizarro, Erhard Zimmermann-Rocco, Gertrud Friedlandt-Marzelline und H. H. Röhr-Jaquino fügten sich würdig ein. KM Blaich erwies sich in „Hänsel und Gretel“, „Freischütz“ und „Waffenschmied“ als gewissenhafter Dirigent, doch liegen alle diese Werke mit ihrer volkstümlich-schlichten Haltung seiner Art etwas fern. Gab die Fidelioaufführung einen Maßstab für die Tiefenwirkung unseres Theaters, so soll doch nicht vergessen werden, seiner Breitenwirkung Erwähnung zu tun. In diesem Winter gibt das Ulmer Stadttheater in einem Dutzend württembergischer und bayerischer Nachbarstädte über 30 Gastspiele. Welche Fülle ernster und opfervoller Kulturarbeit wird hier geleistet!

Fritz Wagner.

MUSIK IM RUNDFUNK

DEUTSCHLAND-SENDER UND REICHSSENDER BERLIN. Der Schallplattenkrieg ist beendet. Am 15. März nahm der deutsche Rundfunk, den Anweisungen des Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda entsprechend, die Schallplattensendung wieder auf. In Zusammenhang mit dieser neuen Einrichtung — neu ist sie deshalb, weil die Schallplattensendungen nicht überhand nehmen, sondern in angemessenem Umfang ausgeführt werden sollen — hat Reichssendeleiter Hadamovsky einige Fragen hinsichtlich der durch diese Lage geschaffenen Programmverhältnisse beantwortet. Hervorzuheben sind allgemein zwei Punkte: die Beibehaltung der bisherigen Zahl von Konzertsendungen und die Regelung der eintrittsfreien Funkveranstaltungen. Durch Verlegung der Sendezeiten und durch gegenseitigen Ausgleich mit Unterhaltungsmusik und Schallplatten wird der notwendigen Entspannung unserer arbeitenden Volksgenossen Sorge getragen; die frühe Abendstunde (19 Uhr) hingegen wird einer ernsten Sendung gewidmet sein. Von dieser all-

gemeinen Regelung iſt der Deutſchlandſender ausgenommen. Er ſoll, nach den Worten des Reichsſendeleiters, noch eindringlicher als bisher der eigentliche deutſche Kulturſender werden. Dieſer Aufgabe iſt der Deutſchlandſender bereits in vollem Umfange gerecht geworden; ſeine Programmgeſtaltung war und iſt in ihrer Einheitlichkeit muſtergültig. Wir begrüßen es, daß dieſe Richtlinie weiterhin, in noch ſtärkerem Maße ſogar, eingehalten werden ſoll. Im Gegenſatz zu den übrigen Sendern verlegt der Deutſchlandſender den Schwerpunkt ſeiner ernſten Sendungen auf die Stunde von 21 bis 22 Uhr.

In ſinnvoller Folge ergänzen ſich im Bereiche des Deutſchlandſenders Unterhaltungsmuſik (die mit Kultur gepflegt auch ein Stück Kulturpflege ſein kann) und „ernſte Muſik": Zeitgenöſſiſches vokaliter und inſtrumentaliter, Verſuche, Vorſtöße, kurzum ein aktiver Willen. Im Mittelpunkt des Intereſſes ſtand wohl die 18. Folge des Mozart-Zyklus: „Figaros Hochzeit", in der textlichen Neufaſſung von Siegfried Anheißer. Das mit Überlegenheit und ſprachlichem Geſchick von Anheißer gelöſte Textproblem iſt ja nun kein Problem mehr; unſere Mozartpflege iſt in ein neues Stadium vorgerückt. Es wäre wünſchenswert, wenn nunmehr im Zuge dieſer Reform auch die Rezitativfrage behandelt würde. Die durch Kürzungen auf funkiſche Geſetze angemeſſene Aufführung verzichtete leider auf das Rezitativ vollkommen und begnügte ſich mit dem geſprochenen Dialog; das war natürlich eine Hilfsmaßnahme, zu der ſich Werner Illing gezwungen ſah, eben um den funkiſchen Notwendigkeiten zu entſprechen. Rein ſtiliſtiſch klaffte in dem Nebeneinander von Dialog und Arie ein Gegenſatz, der dem Weſen der opera buffa widerſpricht. Hermann Stange vermittelte mit Stammorcheſter und Kammerchor des Deutſchlandſenders eine klanginnige, ſtilvolle Wiedergabe, mit einer Reihe guter Soliſten wie Herbert Janſſen (Almaviva), Gertrud Callam (Suſanne), Joſef von Manowarda (Figaro); Lotte Schrader (Gräfin) blieb dagegen blaß.

Der Reichsſender Berlin beſcherte eine Fülle muſikaliſcher Sonderheiten. Obenan ſteht die Reihe der Schuricht-Konzerte des Orcheſters des Reichsſenders. Mit beſonderem Nachdruck ſetzt ſich Carl Schuricht an dieſen wertvollen Abenden für das Schaffen der jüngeren Generation ein. So hörte man im zweiten Konzert Werner Egks „Georgica" in der Ballettfaſſung und Wagner-Régenys Orcheſtermuſik mit Klavier, im dritten Ernſt Peppings konſtruiertes Orcheſterpräludium und als würdiges Gedenken an den Bahnbrecher der Jungen Rudi Stephans „Muſik für ſieben Saiteninſtrumente" (die übrigens der Deutſchlandſender am Heldengedenktag ebenfalls gebracht hat). Egks Bauernſtücke ſind Meditationen nach Vergil; ſie haben nicht die gleiche Spannkraft wie ſeine übrigen Werke. Man erlebte aber die Seltenheit, daß der genial „hingelegte" vierte Satz, der Schuhplattler, wiederholt werden mußte. Wagner-Régenys Orcheſtermuſik, deren Klavierpart der Komponiſt ſelbſt ſpielte, iſt unterſchiedlich: zwiſchen der rhythmiſchen Thematik des erſten und der ſpieleriſchen Bewegtheit des dritten Satzes ſteht die elegiſche, faſt romantiſch anmutende Weite des ſtimmungshaften Mittelſatzes. Strauß' „Symphonia domestica" gab dem zweiten Konzert, Bruckners „Erſte" (in der Linzer Faſſung) dem dritten den Abſchluß.

Einen bemerkenswerten Verſuch geſchloſſener Feiermuſik ſtellte die Heldiſche Feier, die die Oberſte SA-Führung am Heldengedenktag veranſtaltete, dar. Gerhard Schumanns Dichtung und Franz Philipps Muſik, alternierend in ſeinem Orcheſterſatz, geſprochenen Wort, konzentriert auf die in der Mitte ſtehende Anſprache, ſchufen nicht den Rahmen, ſondern erfüllten den Inhalt. Das iſt der Anſatz zu einer neuen Form, in eben dem Sinne wie einſt Kantate und Paſſion dem religiöſen Willen ihrer Zeit nicht das äußere, ſondern tatſächlich das innere Gepräge gaben. Die von romantiſchem Klangſinn getragene Muſik verlebendigte Franz Adam an der Spitze des Orcheſters des Reichsſenders Berlin mit eindringlichem Ernſt. Dr. Erich Valentin.

REICHSSENDER FRANKFURT u. STUTTGART. Bei einem Rückblick auf die muſikaliſche Januar-Arbeit iſt ein verhältnismäßig geringer Ertrag aus eigener Leiſtung beim Frankfurter Sender auffallend. Eine recht geſchickte und als Aufführung hochſtehende Funkerneuerung von Millökkers Operette „Der arme Jonathan" ſteht eigentlich obenan. Bemerkenswert iſt daneben die Sorgfalt, die Frankfurt den kleinen Konzerten, namentlich am Nachmittag, zuwendet. Die Folge „Aus Heſſens muſikaliſcher Vergangenheit", die der Frankfurter Muſikhiſtoriker Prof. Müller-Blattau betreut, hebt mancherlei längſt vergeſſene Köſtlichkeiten aus dem Bereich kultivierter Hausmuſik.

Stuttgart ſtellt zu dieſer nachhaltigen Pflege der kleinen Muſik ein erfreuliches Gegenſtück heiteren Genres in der abendlichen Folge „Fröhlicher Alltag". Wenn ſich dieſe muſikaliſch auf dem Niveau hält, das u. a. ein Gaſtſpiel Maria Cebotaris mit brillanten Koloratur-Arien und — was höher zu ſchätzen — die Einſchaltung des entzückenden, einfallsreichen Operetten-Einakters „Der Muſikfeind" von Richard Genée kennzeichnet, kann man mit dieſer Bereicherung der guten leichten Muſik zufrieden ſein.

Auf der Vorausſetzung günſtiger Funkadoptierung holte ſich eine Stuttgarter Aufführung von Leoncavallos „Bajazzo" einen ſo leichten wie ſicheren Erfolg, nicht zuletzt dank der ſtraffen Führung durch den Gaſtdirigenten Paul Sixt (v. d. Stutt-

garter Staatsoper) und der ausgezeichneten Besetzung mit Hedwig Jungkurth, Fritz Krauß und Georg Hann.

Im übrigen gehen beim Stuttgarter Sender die Gastdirigenten ein und aus. Nach Schuricht und Scheinpflug, unter dem man u. a. Brahms' Haydn-Variationen und Rezniceks geistvolle Tanzsinfonie in wundervoller klanglicher Modellierung hörte, nun R. Schulz-Dornburg. Er brachte mit spürbarer Intensität zunächst Klenaus spielerische, mitunter etwas spröde Musik nach Minnesängerweisen, R. Strauß' Hornkonzert (mit Zimolong) und die erst kürzlich aufgefundene, im gedanklichen Bau und in der Instrumentation erstaunlich reife C-dur-Sinfonie des siebzehnjährigen Bizet. Dem zweiten Schulz-Dornburg-Konzert, einem Beethoven-Abend, der als WHW-Veranstaltung der Stuttgarter SS aus dem Liederhalle-Saal übertragen wurde, stand der große Klangapparat des Staatsopern- und des Senderorchesters und ein nicht geringeres Choraufgebot zur Verfügung. Schulz-Dornburg griff dabei auf die „Leonoren"-Ouvertüre der „Fidelio"-Urfassung und u. a. auf die Urfassung der „Florestan"-Arie zurück, bei der auch Karl Erbs durchfühlter Vortrag begründete „Urfassungs-Bedenken" nicht zu zerstreuen vermochte. Neben charakteristischen Stücken des Lied- und kammermusikalischen Schaffens brachte der erlebnishaltige Abend die Chorkantate „Der glorreiche Augenblick", für deren wuchtig angelegte und glänzend gestufte Aufführung man besonders dankbar war.

Die Reihe der leicht faßlichen Musiker-Bildnisse setzte Stuttgart mit einem nach Wahl der Werke wie nach der Textverbindung sehr anerkannten „Liszt-Abend" fort. Ein Bildnis Christian Sindings anläßlich seines 80. Geburtstags ergab sich aus der thematisch reichen, unter Julius Schröders Leitung vielleicht zu schwerflüssig geratenen d-moll-Sinfonie und dem romantischen, sprühenden Klavierkonzert, das Birger Hammer glänzend spielte.

In der Februar-Sendereihe des Mozart-Cyklus fielen gleich drei Abende auf die Sender Frankfurt und Saarbrücken (mit Anschluß von Stuttgart). Zwei von diesen Abenden geben nach dem Werkausschnitt Anlaß zu der grundsätzlichen Frage, ob nicht unter Ausmerzung alles Entbehrlichen eine schärfere Konzentration des Cyklus möglich gewesen wäre. Vermutlich hätte eine Beschränkung auf das für das Bild der musikalischen Persönlichkeit Wesentliche dem Cyklus, der jetzt bestenfalls über 2—3 Sender geht, eine breitere Wirkungsbasis verschafft. Abende wie der unter dem Motto „Im Bettelort Salzburg" und noch mehr der Ausschnitt aus den dramatischen Plänen zwischen „Entführung" und „Figaro" waren bestimmt entbehrlich, womit nicht die sehr sauberen Leistungen der Saarbrücker Wiedergabe unter Otto Schrimpfs Leitung verkleinert werden sollen. Das dem folgenden Abend zugrunde liegende Thema „Mozart, der Kirchenmusiker" ist zwar für das Gesamtschaffen keines der beherrschenden, aber wesenhaft genug, um gebührend berücksichtigt zu werden. Ob das nicht besser mit Ausschnitten aus dem „Requiem" als mit solchen der unvollendeten c-moll Messe geschehen wäre, bleibt zu fragen. Die Frankfurter Wiedergabe, die die Originalteile der ergänzenden Bearbeitung von Alois Schmitt bevorzugte, gab namentlich mit den von Bach und Händel beschatteten Chorsätzen ganz große Eindrücke. Der Funkchor, den Paul Belker vorbildlich führt, bewies dabei seine außergewöhnliche Kultur.

Diesem nach stimmlichem Material, gesanglicher Disziplin und Vortragsniveau gleich wertvollen Faktor des Frankfurter Senders ist auch in erster Linie die Bewältigung der Grundvoraussetzungen für die großartige Funkaufführung von Mussorgskys „Boris Godunow" zu verdanken. Man mag über den kühnen Griff Hans Rosbauds auf die durch die Hamburger Aufführung bekannt gewordene Urfassung des „Boris" unter rein funkischen Gesichtspunkten denken, wie man will: die ungekürzte, solistisch ausgezeichnete und orchestral mit dem Blick auf jeden Gewinn der Urfassung prägnant durchgeformte, in der unerhörten harmonischen und melodischen Kraft der Chöre schlechthin glanzvolle Funkaufführung (in zwei Teilen an zwei aufeinanderfolgenden Tagen) war eine Tat, die es zu feiern gilt. Der Frankfurter Sender bezeugt mit erfreulichem Nachdruck immer wieder, daß der Rundfunk nach Idee und Bestimmung das Recht hat, von Zeit zu Zeit den ganzen Hörer für sich in Anspruch zu nehmen. Wir sind überzeugt, daß nicht wenige Hörer, die sich in der bekannten Feierabendstimmung eingeschaltet und mit Entsetzen die Länge der Sendung festgestellt haben, sehr rasch in den unausweichlichen Bann von Werk und Aufführung geraten sind und hernach für eines der seltenen ganz großen Funkerlebnisse dankbar waren.

Im Stuttgarter Programm kam einem von Paul Graener geleiteten Konzert, das Werke junger deutscher Tonsetzer brachte, besonderes Interesse zu. Ein durch die Poesie seines langsamen Satzes und ein sprühendes Finale bestechendes Orchester-Concertino Ludwig Lürmanns und die frische Harmonik eines Schäfer- und Satyrspiels von Otto Erich Schilling gewannen leichter für sich als das gedanklich versponnene Orchesterkonzert von Edmund von Borck. Den Orchesterliedern von Werner Trenkner und Ludwig Roselius blieb Rosalind von Schirachs in den Übergängen wie in der Registrierung zu schwere Stimme einiges schuldig.

Eine Stunde „Musik am kurpfälzischen Hofe“, die Stuttgart aus Mannheim übertrug, diente in der Form des Hörbilds der Erinnerung an die Stamitz-Zeit, ohne daß es im musikalischen Teil (mit Werken von Stamitz, Franz X. Richter und Mozart) dem von Josef Stefan Winter geführten Kammerorchester und der Cembalistin Marcelle Baechtold gelungen wäre, die charakteristischen Werte des „Mannheimer Stils“ ganz befriedigend zu verlebendigen.

Eine sehr sorgfältige von Gustav Görlich geleitete Funkaufführung von Donizettis „Lucia von Lammermoor“ überdeckte dank vortrefflicher solistischer Chorleistungen die abgestandene Romantik der Oper mit dem Glanz ihrer Arien und der Pracht ihrer Chöre.

Eine halbe Stunde im Stuttgarter Programm, die dem Klavierpoeten Walter Niemann gewidmet war, entfaltete zwiefachen Zauber. Niemann spielte selbst — mit jener selbstverständlichen Kunst, die nur der schöpferische Gestalter hat, der eine Werk-Idee noch einmal mit einer glücklichen Innigkeit erlebt — seinen Klavierzyklus „Pickwick“ (komp. 1924), der aus Bildern, Impressionen, musikalischen Phantasien um Dickens' herrlichen Roman oder besser gesagt: aus dem Gesamterlebnis „Pickwick“ entstanden ist. Da die Sendung durch den 100. Geburtstag der Pickwickier veranlaßt war, schob Niemann zwischen die einzelnen musikalischen Bilder kleine Textstücke ein, die so treffend gewählt waren, daß wie im Reflexspiegel der Text Niemanns Musik und die Musik wiederum den Sinn der Dichtung mit feinen Lichtern erhellte. Man hat Niemanns klangpoetische Miniaturen oft neben Debussys und Mussorgskijs Klavierimpressionen gestellt. Das ist richtig und falsch. Denn Niemann geht, auch in der Sparsamkeit und dem Ausdrucksgrad seiner Mittel, viel weiter. Bei ihm wird nicht das Bild Musik, sondern — und darin zeigt sich seine deutsche Tiefe, die über die Stimmung zum gedanklichen Kern vordringt — das Erlebnis einer dichterischen Figur oder Situation findet ganz frei und losgelöst vom dichterischen Urtyp seinen musikalischen Ausdruck. In diesen Dickens-Miniaturen, die man etwa mit der liebevollen Verdeutlichung der Initialbilder alter Handschriften vergleichen könnte, stecken nicht nur Dickenssche Geschöpfe, sondern der ganze Dickens gleichsam in Quintessenz. Darum auch gab diese Sendung so viel vom Zauber einer großen Dichtung, die sich — wie die Welt im Wassertropfen — in diesen wundervoll geschliffenen kleinen Klaviermeisterwerken spiegelt. Hermann L. Mayer.

REICHSSENDER HAMBURG. Auch in den Bezirken der Unterhaltsamkeit sollte man zumindest der Forderung nach sauberem Handwerk entsprechen. Umso mehr, wenn der nicht alltägliche Fall gegeben ist, daß ein gut gearbeitetes Funklibretto wie „Der weiße Elefant“ von Hans Harbeck in die Hand des Musikers gelegt wird, auf daß er die Laune, Stimmung und — Bedeutung einer solchen Angelegenheit verdichte und steigere. Statt dessen hing Rio Gebhardt, im Hauptamt Leiter der Tanzkapelle, beträchtliche Bleigewichte, bestehend aus Einfallslosigkeit und kümmerlicher Satztechnik, an das „Spiel“, das demzufolge trotz Karl Pündters kluger Regie völlig verpuffte.... Es ist eigentlich merkwürdig, daß der Hamburger Rundfunk, von dem einen allerdings vorbildlichen Walter Girnatis abgesehen, mit den Hörspiel-Komponisten vorwiegend auf Experimente mit zweifelhaftem Ausgang angewiesen ist. Wenn der Funk eine Chance zur Herausbildung einer „Schule“ hat, also einer Gemeinschaft der Kräfte, bei der die von verschiedenen Begabungen erzielten Ergebnisse in produktiver Weise allen zugute kommen, so müßte das zunächst gerade mit der Entwicklung der Hörspiel-Musik möglich sein, zumal es sich dabei um eine Form handelt, die mit ihrer funkischen Entstehung und Verwendbarkeit unzertrennlich bleibt.

Unter den zahlreichen, teils selbständig gesendeten, teils übernommenen Faschingsprogrammen fiel sehr angenehm auf das „Singend-klingend Narrenschneyden“; das „Ohrenvergnügende und Gemüth-ergötzende Tafel-Confekt“ von ehedem zeigte wieder einmal, welch herrliche Schätze, gerade auch an unterhaltenden Werken, aus vergangenen Zeiten deutscher Musikgeschichte zu erschließen sind. Von dem Genuß an ihnen ist es nicht weit bis zur Mahnung an die zeitgenössischen Komponisten, gleichfalls so handfeste und herzhafte Meisterkunst zu bewähren, wenn es gilt, Freude zu den Hörern hinzutragen. Und auch die tollste Narretei braucht nicht zu verzichten auf den wahren Hintergrund des Lebens; ja erst so gewinnt sie ihre überschäumende Fülle. Welche Kluft tut sich da auf zu einer gewissen Amusier-Musik, deren Gängigkeit immer noch viel Schaden anrichtet.

Die Opernabteilung setzte ihre Werbungen für die Kunst des Auslandes mit dem von Gustav Adolf Schlemm dirigierten Verdischen „Maskenball“ fort, der vor allem dank Helge Roswaenges „Richard“ und Hans Reinmars „René“ gesangliches Labsal wurde.

Für den 26. Februar, den 61. Geburtstag Rich. Wetz', konnte Erich Seidler die handschriftlich nachgelassene „Dritte Symphonie in B-dur“ als Ursendung herausbringen. (Meine Äußerung gelegentlich der Polackschen „Wetz“-Monographie im Märzheft der ZFM ist hiermit also durch den Reichssender Hamburg erfreulich korrigiert worden.) Allerdings fiel in diese Freude, daß nach vierzehnjährigem Bestehen des großen Werkes es nunmehr erstmalig Eingang in das

deutsche Funkprogramm erhielt, bald auch ein Wermuttropfen: die Wetz-Ehrung fand erst abends um 11 Uhr statt, sodaß wieder einmal ein bedeutendes neueres Werk in den odiosen Geruch kam, es sei eine Angelegenheit für Snobs; denn Menschen mit einem früh anhebenden Tagewerk können sich im allgemeinen nicht den Luxus leisten, gegen Mitternacht noch ein anspruchsvolles symphonisches Werk aufzunehmen und zu verarbeiten. Man müßte daher von einer „Abfindung" sprechen, wenn Seidler mit seinem Funkorchester nicht ein äußerstes Maß an Intensität des Verständnisses und der vortraglichen Sorgfalt in seine Darstellung hineingetragen hätte. Aber eben um dieser Lebendigkeit willen mochte man auch wieder wünschen, daß ein größerer Hörerkreis erfaßt worden wäre.

Ein besonders markanter Lichtpunkt in den Hamburger Funkprogrammen dieser Wochen war auch das Gastspiel des Trios Erdmann, Moodie, Schwamberger. Man erlebt nicht oft so aufrüttelnde Wiedergaben klassischer Musik (Haydn, Beethoven op. 97); bei diesen Spielern. Mit dem unheimlich vitalen Erdmann als Mittelpunkt, wird Ernst gemacht mit jener Verpflichtung, die Kunst auf die geistigen Wesenheiten zurückzubeziehen, aus denen heraus sie einst geschaffen wurde.

Daß für die Sendereihe „Aus deutscher Seele" auch einmal Hans Pfitzner einzusetzen war, war unerläßlich. Es gereichte dem Abend in jeder Hinsicht zum Vorteil, daß er selbst als Dirigent und Sprecher die Zeugnisse seines Schaffens („Sinfonische Trilogie", Dietrichs Erzählung, die „Sechs Sonette") vorführte; und in der Schumannschen „Manfred"-Ouvertüre empfand man in solchem Zusammenhang eine schöne Huldigung. Dr. Walter Hapke.

REICHSSENDER LEIPZIG. Die bedeutsamsten Musikereignisse des Berichtabschnitts — Bruckners „Vierte" in der Originalfassung, Bachs Trauerode und „Kunst der Fuge" — waren zugleich Ereignisse des öffentlichen Konzertlebens und finden deshalb im Leipziger Musikbericht ihre Würdigung. Die Bachkantate „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn" in Karl Straubes belebter, dabei immer stilsicherer Ausdeutung fesselte wegen ihrer formal freien Anlage. Die fünfte Sinfonie von Waldemar von Baußnern konnte ich anderer Verpflichtungen halber leider nicht hören.

Wilhelm Buschkötter als Gastdirigent brachte die c-moll-Sinfonie von Ernst Gernot Klußmann; sie ist verschiedenen Vorbildern noch derart eng verhaftet, daß Aussagen über eine stärker ausgeprägte Eigenart des Komponisten nicht zustande kommen. Unter Hilmar Webers sorgfältiger Leitung erklang das „Konzert für Orchester" von Max Trapp, ein gut ausgewogenes, wenn auch nicht bis zur letzten Größe der Gestaltung vordringendes Werk, und der bunte Bilderbogen von Zóltan Kodálys „Háry-János-Suite".

In den Kammer- und Hausmusiksendungen der Nachmittagsstunden fand sich manches Wertvolle: Eta Harich-Schneider spielte vortrefflich alte Cembalomusik, und Musik des 18. Jahrhunderts für Sopran und Flöte — Susanne Prée-Steinmetz und Arno Bräunling — klingt gerade im Lautsprecher ausgezeichnet. Gehaltvolle Klaviermusik von Richard Wetz spielte Bruno Hinze-Reinhold, Regers Violinsonate op. 139 Jahn Dahmen. Anregend die nordische Liederstunde mit Bergljot Schoder-Dahl. In der Sendereihe „Das Deutsche Lied" vermochten nur Elly Volkenrath und Elisabeth Raymann-Stein höheren Ansprüchen zu genügen.

Wie sich die geradezu lachhafte Einfalt der Kompositionen von Huhn und Knebel vor das Mikrophon verirren kann, begreift man ebensowenig wie die Sendung mit der profillos-epigonenhaften Klaviermusik von Hermann Lilge. Ferner sieht man nicht recht ein, warum neue Kammerkompositionen spät abends gespielt werden; es müßte doch möglich sein, das zeitgenössische Schaffen für kleinere Besetzung ausschließlich in den Nachmittagsstunden zu bringen und den lebenden Komponisten auch tatsächlich die Möglichkeit zu geben, gehört zu werden. Bei stärkerer Auslese der Werke nach der qualitativen Seite dürfte sich das wohl durchführen lassen.

Dr. Horst Büttner.

REICHSSENDER MÜNCHEN. In unserem Bericht über die Olympiafanfaren schon haben wir darauf hingewiesen, daß die zehn Tage Garmischer Winterspiele selbstverständlich von Unterhaltungsmusik aller Grade eingerahmt sein mußten. Daß also die Ernte wertvollerer Kunst etwas spärlicher ausfiel. Nichtsdestotrotz können wir doch allerhand Ersprießliches vermelden.

In erfreulichem Fortschreiten entwickelt Erich Müller-Ahremberg seine Bearbeiterbegabung von Opern zu ausgesprochenen Sendeopern. Er hat das Fingerspitzengefühl für „funkische Wirkung", führt geschliffenen Dialog, befreit die Musik von unnötigem Ballast, ohne aber in die grundsätzliche Substanz des Kunstwerkes einzugreifen. So kam Mozarts „Entführung aus dem Serail" zu einer vollendeten Wiedergabe. Die Aufführung stützte allerdings eine Prachtbesetzung: Hüni-Mihaczek, Erb, Klötzer, Carnuth und Zöllner und der mit leichter Hand gestaltende Hans A. Winter. Noch mehr freudsamen Spaß hatte man an der Wiederholung des „Don Pasquale" Donizettis. Auch hier walteten Müller-Ahremberg und Winter souverän ihres Amtes.

Dazu ein Ensemble, das von Laune, Humor, charakteristischem Können nur so sprühte! Die Norina Hermine Schmuderers ein Kabinettstück weiblicher Gerissenheit in Wort und Ton. Bildhaft griffen Hann, Carnuth, Werder, Greindl und Weydner in die vergnügliche Handlung ein. Ein Bravo dem Reichssender München, der mit solch vorbildlicher Arbeit für die Zukunft schöne Führungshoffnungen im Kreise der deutschen Sender erkennen läßt.

Orchester-Konzerte: Für alle Sender begrüßenswerte Programmbereicherung bedeuteten Alexander Tscherepnins „Russische Tänze". Originalmelodien werden in aparte, zweckentsprechend immer geschmackvolle Klangkombination gekleidet, deren oft sogar grelle Harmonien für farbige Abwechslung sorgen. Im Vergleich zum inneren Gehalt sind die Tänze etwas kurz geraten; um deren Wirkung zu erhöhen, könnte Tscherepnin einige Stücke hinzufügen. Die darauffolgende Szene aus „Catamarca" von Blamey wird im 2. Satz von wundervoll echter Exotikmelodie getragen. Im übrigen viel Straußisch getönte Orchestertechnik, beachtlich Können, die beide aber doch nicht ganz argentinischer Landläufigkeit Herr werden können. Ein Hexensabbat an Witz, Ironie, an einem Feuerwerk virtuoser Pianistik, an verblüffender Sorglosigkeit in der Wahl des Einfalls, im Verbrauch brutaler Effekte tobt im Klavierkonzert Kattniggs. Fast keine Lyrik. Die nun einmal notwendigen Grenzen der Kunst werden bedenklich nahe gestreift. Eine immerhin unterhaltlich anzuhörende Arbeit. Das (doch etwas zu breit ausholende) Violinkonzert Weismanns ist erfüllt von ernsten, meisterhaft verarbeiteten Gedankengängen. Prächtig spielte es Herma Studeny unter Winters Leitung. Übers Mikrophon angenehm leicht herüberklingende Dirigierbegabung ist dem Saarbrücker Kapellmeister (und Komponisten) Albert Jung zu eigen. Eine Musik für Blechbläser Uldalls überzeugte zwar knorrig in der Landsknechtsmanier; der Einfall aber primitiv, sogar irgendwie zerfahren.

Kammermusik und Konzertstunden. Man möchte Karl Höller des öfteren Orgel spielen hören, sein Können auch hier ist überragend; das bewies er an den Variationen von Karl Marx. Viel zu massig im Klaviersatz sind die Abwandlungen Hans Buchners. Gründliche Auflockerung täte not. Merkwürdig, daß es noch immer Tonsetzer gibt, die ihre Künste des Kontrapunkts an unsere Symbollieder hängen. Man sollte energisch dagegen einschreiten. Denn Symbollieder blieben unantastbar. Das gilt auch für Walter Heß. Viel erfreuliche Fantasie lebt in den Klaviervariationen Niggelings. Edle Kantilene und humoriges fugato in Pfanners Klaviertrio. Biebls Holzbläsersuite klingt zwar im Sinne des 18. Jahrhunderts sauber und unterhaltsam; der Komponist könnte aber ruhig fortschrittlicher schreiben! Lebendig frisch die schnellen Sätze der Saxophonsonate Dressels, im Adagio Leerlauf. Technisch glänzend das Spiel Ingrid Larssens und Lamanns. Das Lenzewskiquartett setzte sich für Heinz Schuberts Fantasia und Gigue ein; barocke Musik, die den Kenner zu interessieren vermag. Der Wiederholung wert ist das Liederspiel Rudolf Siegels; Tiefe der Empfindung, Humor, dabei prachtvoll gearbeitet. Ausgezeichnet die Wiedergabe durch Maria Degischer, Leonore Berndt und die vier Inrstumentalisten.

Man greife zu: Saxophonsonate Dressels; Klaviertrio Pfanners; Liederspiel von Siegel; Russische Tänze Tscherepnins; Don Pasquale.

v. Bartels.

KLEINE MITTEILUNGEN

AMTLICHE VERFÜGUNGEN

Der Präsident der Reichsmusikkammer ersucht alle gemeinnützigen und berufsmäßigen Konzertveranstalter Berlins, mit Rücksicht auf das Beethoven-Fest vom 9. Mai bis 12. Juni jedwede Beethovenaufführung in der Zeit vom 25. April bis Mitte Juni zu unterlassen.

Der Präsident der Reichsmusikkammer weist ausdrücklich darauf hin, daß die Bewohner einiger Pfälzer Gemeinden nahezu ausschließlich aus Musikern bestehen, die bereits seit Jahrhunderten eine kulturell wertvolle Tätigkeit ausüben, die in keiner Weise mit der üblichen Straßenmusik zu vergleichen ist, auch wenn bei diesen öffentlichen Darbietungen um Spenden gebeten wird. Diese Pfalzmusiker sind auch in die Reichsmusikkammer aufgenommen und unterstehen nicht den ortspolizeilichen Vorschriften gegen strafbaren Bettel u. ä., sofern sie sich als Mitglieder der Reichsmusikkammer ausweisen können. Es dürfen ihnen also keine Hindernisse bei Ausübung ihres Berufes in den Weg gelegt werden.

Der Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung weist erneut darauf hin, daß festbefoldete Leiter und Lehrer öffentlicher Schulen grundsätzlich keinen Privatunterricht mehr erteilen dürfen. Ausnahmen können nur für kleinere Städte erreicht werden, die über andere Lehrkräfte nicht verfügen. Nicht fest angestellten Lehrern hingegen wird die Erlaubnis von Fall zu Fall erteilt.

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Bei der diesjährigen Tonkünstler-Versammlung zu Weimar (13.—19. Juni 1936) gelangen folgende Werke zur Aufführung:

Oper: Peter Cornelius, „Der Barbier von Bagdad"; Hermann Reutter, „Dr. Johannes Faust";

Orchesterkonzert: 1. E. v. Borck, Konzert für Orchester; 2. Karl Schaefer, Klavierkonzert; 3. J. Przechowski, Symphonie;

Chorkonzert Jena: 1. Heinz Tiessen, Passacaglia und Fuge für Orgel; 2. H. Wedig, „Lied der Liebe", Kantate; 3. Max Reger, Requiem; 4. Max Gebhard, Festliche Hymne;

Chorkonzert Weimar: 1. Heinz Schubert, „Verkündigung"; 2. Karl Höller, Symphonische Fantasie; 3. K. Thieme, Hymnus des Glaubens;

Eisenach (Wartburg): 1. Petsch, fünf kurze Geschichten; 2. Felix Raabe, „Wahrhaftige Beschreibung"; 3. Hans Gebhard, Ländliche Suite;

Kirchenkonzert: 1. Paul Groß, Passacaglia und Fuge für Orgel; 2a. Fritz Büchtger, 3 a cappella-Chöre; 2b. Max Martin Stein, 1. Motette; 3. Karl Marx, Variationen für die Orgel; 4. Wolfgang Fortner, „Eine deutsche Liedmesse"; 5. Hans Humpert, Präludium und Toccata für Orgel;

Kammerorchester-Konzert: 1. Lothar v. Knorr, Concerto grosso; 2. Hugo Distler, Cembalokonzert; 3. Hans Vogt, Konzert für Streicher; 4. Hugo Hermann, Gambenkonzert;

Kammermusik I Jena: 1. Ludwig Weber, „Nun laden wir den Frühling ein"; 2. Hermann Simon, 3 Goethegesänge; 3. K. v. Wolfurt, Streichquartett;

Kammermusik II Weimar: 1. Friedrich Hoff, Streichtrio; 2. Cesar Bresgen, Musik für 2 Klaviere; 3. Ludwig Gebhard, Sonatine für Horn, Trompete und Klavier;

Festmusik im Freien: 1. H. Uldall, Blasmusik; 2. Hermann Schröder, Festmusik mit einstimmig. Massengesang; 3. Karl Gerstberger, Weckruf und Lob der Arbeit; 4. H. Uldall, Blasmusik;

Jugendmusik: HJ;

Sonderveranstaltung Elektrische Musik: Harald Genzmer, Konzert für Trautonium und Orchester.

*

Das Programm des VI. Internationalen Brucknerfestes in Zürich (20.—28. Juni) sieht folgende Konzertveranstaltungen vor: 150. Psalm, Präludium und Fuge c-moll für Orgel, Große Messe in f-moll, Präludium in C-dur für Orgel, die Motetten „Christus factus est", „Ave Maria", „Libera me" und die 8. Symphonie unter V. Andreae, die 5. und 6. Symphonie in der Originalfassung unter Siegmund von Hausegger und die 1. und 9. Symphonie in der Originalfassung unter GMD Prof. Dr. Peter Raabe. Im Rahmen des Pontifikalamtes am Sonntag, das Probst Vincenz Hartl von St. Florian zelebriert, ertönt die d-moll-Messe. Die Festversammlung, bei der Hofrat Max von Millenkovich-Morold die Festrede halten wird, umrahmt Friedrich Kloses „Präludium und Fuge" über ein Thema von Bruckner und des Meisters Te Deum.

Die Stadt Liegnitz wird alljährlich ein großes Musikfest veranstalten, das jeweils eine Sonderveranstaltung zum Geburtstag des Führers vorsieht. Für den diesjährigen 20. April sind die Vorbereitungen bereits in vollem Gang.

Zu der in Leipzig geplanten Kulturwoche im Herbst dieses Jahres wird bekannt, daß das neue Theater mit Opernaufführungen und die Leipziger Bruckner-Gemeinde mit Konzerten unter Prof. Ludwig beteiligt sind.

Anläßlich der Olympiade kommen im Bremer Rathaus Wilhelm Hauffs „Fantasien im Bremer Rathauskeller" mit Musik von Hans Joachim Therstappen zur Aufführung.

Kattowitz veranstaltet in der Zeit vom 21.—25. April ein deutsches Musikfest, bei dem Werke von Bach, Beethoven (9. Symphonie) und Brahms („Schicksalslied") zur Aufführung kommen. Das Orchester wird vom Oberschlesischen Landestheater in Beuthen gestellt, die Chöre übernimmt der bekannte Meistersche Gesangverein in Kattowitz.

Bei den diesjährigen Münchener Festspielen dirigiert Carl Elmendorff 11 Vorstellungen der „Meistersinger", des „Holländer", des „Tannhäuser", der „Zauberflöte" und von „Tristan und Isolde".

Der Arbeitskreis für Hausmusik in Kassel veranstaltet auch in diesem Jahre Musiktage (9.—11. Oktober), die alte und zeitgenössische Haus- und Kammermusik bieten. Die künstlerische Leitung liegt bei August Wenzinger.

Die Stadt Bern plant für den 9.—25. Mai eine große Veranstaltung „Schweizer Kunst", in deren Rahmen auch zahlreiche lebende Schweizer Komponisten herausgestellt werden.

Zu dem Programm des 2. Niederbergischen Musikfestes in Langenberg (23.—24. Mai) wird inzwischen bekannt, daß im ersten Festkonzert Beethovens „Leonoren"-Ouverture, Brahms' „Schicksalslied", E. Sträßers „Gesänge für Alt und Orchester" und eine neue „Chorgemeinschaft" von Ludwig Weber erklingen. Im zweiten Festkonzert dirigiert Hans Pfitzner klassische und eigene Werke.

Halle beging auch in diesem Jahre G. F. Händels Geburtstag festlich und zwar mit einer Festaufführung des „Julius Cäsar".

Zur Teilnahme an der internationalen Woche für neue geistliche Kirchenmusik in Frankfurt a. Main (4.—8. Sept.) haben sich 8 Länder gemeldet, die ihre Organisten und ihre Chöre zu diesem Fest entsenden. Die Kirchenmusiken finden in St. Antonius statt, wo für die Orgelvorträge eine große neue Klais-Orgel zur Verfügung steht.

Eine sudetendeutsche Musik-Festwoche findet vom 17. bis 23. Mai in der Badestadt Teplitz-Schönau im Rahmen der sudetendeutschen Kulturwoche statt. U.

In Danzig findet vom 30. Mai bis 2. Juni das Pfingstsingen des Lobeda-Bundes der Chöre und Musikgilden statt.

Die Zoppoter Waldoper hat für die diesjährigen Richard Wagner-Festspiele folgende Künstler verpflichtet: Herbert Janssen-Berlin (Amfortas), Ivar Andresen-Berlin-Bayreuth und Sven Nilsson-Dresden (Gurnemanz). Die Aufführungstage sind: 23. und 26. Juli „Rienzi"; 28. und 30. Juli, 2. und 4. August „Parsifal".

Die Internationale Gesellschaft für neue Musik und die Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft tagen Ende April in Barcelona unter dem Vorsitz von Prof. Edward Dent-Cambridge. Das Programm des Musikfestes (15.—23. April) sieht folgende Aufführungen vor: in den Kammerkonzerten: Drei Psalmen für Sopran und Streichquartett von Robert Blum, eine Klaviersonate von L. Zenk, ein Saxophonkonzert von J. Ibert, eine Flötenserenade von W. Piston, eine Violinsuite von B. Britten, Klavierstücke von Blancafort, Streichquartette von M. Brunswick und Bela Bartok, Lieder von Kapral, Airs de Clarisse Juranville von A. Souris, Sonette für Sopran von E. Wellesz; für die drei Orchesterkonzerte: E. v. Borck: Präludium und Fuge, R. Gerhardt: Ariel (Ballettmusik), E. Křenek: Fragment aus Karl V., Alban Berg: Violinkonzert, Berclay: Ouvertüre, A. Deutsch: Symphonie, Szymanowski: 2. Violin-Konzert, Elisalde: Klavierkonzert, Larsson: Ouvertüre, A. Roussel: 4. Symphonie, Fr. Martin: Klavierkonzert, Hallfter: Ballett, Mihalovici: Violinkonzert, Palester: Polnische Tänze, Wl. Vogel: „Devises" für Blechbläser, Fl. Schmitt: „Dionysiaques".

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Die Robert Schumann-Gesellschaft in Zwickau veranstaltete eine musikalische Morgenfeier in der deutschen Oberschule zu Zwickau mit Werken Robert Schumanns für unsere Jugend. Im Rahmen der Darbietungen wertvoller Solisten sprach Direktor Kreisig über „Robert Schumann, der Freund der Jugend".

In Dresden fand die Gründung einer Dresdener musikwissenschaftlichen Vereinigung statt, der das Collegium musicum angegliedert wurde. Den Vorsitz führen Dr. Pietzsch, Dr. Jammers und Dr. Krause.

Nach dem jetzt vorliegenden Geschäftsbericht der „Stagma", der staatlich genehmigten Gesellschaft zur Verwertung musikalischer Urheberrechte, waren im Geschäftsjahre 1934/35 8 350 000 RM. aus dem In- und Auslande eingegangen, was eine Steigerung gegenüber dem vorletzten Geschäftsjahr bedeutet, das nur 6 253 000 RM. aufweisen konnte.

Wie aus dem Jahresbericht der Amsterdamer Wagner-Vereinigung hervorgeht, hat auch diese über den Rückgang der Teilnahme für künstlerische Dinge in Holland zu klagen. Doch stehe man im allgemeinen noch günstiger da als viele andre Kunstinstitute in Amsterdam. So sei z. B. die Besucherzahl im Reichsmuseum von 235 000 auf 136 000 Personen zurückgegangen, und das Konzertgebäude, wo die berühmten Mengelberg-Konzerte stattfinden, habe im vergangenen Geschäftsjahr an Eingängen nur 68 000 Gulden zu buchen gehabt gegen 122 000 Gulden im Jahre 1930.

Der Männergesangverein Dirschau kann auf ein 85jähriges Bestehen zurückblicken. Aus diesem Anlaß beging er ein Fest, bei dem ein Orchester Danziger Musiker aus R. Wagners Werken spielte und der Gesangverein Volkslieder vortrug.

Der Jankó-Verein zu Wien hielt seine diesjährige Hauptversammlung Anfang März in Wien ab. Die Jankó-Klaviatur wurde für die erschienenen Gäste vorgeführt.

Auch in Budapest hat sich nunmehr eine Ortsgruppe der Internationalen Brucknergesellschaft gegründet.

Der „Ständige Rat für internationale Zusammenarbeit der Komponisten", der in Stockholm während des Internationalen Musikfestes unter Leitung von E. N. von Reznicek seine Sitzungen abhielt, nahm folgende Entschließung an: „Der „Ständige Rat" sieht neben dem künstlerischen, autorenrechtlichen Schutz seine vornehmste Aufgabe in der Förderung des musikalischen Austausches zwischen den Völkern unter besonderer Berücksichtigung der repräsentativen und nationalen Werke lebender Tonsetzer ohne Rücksicht auf irgendwelche Richtungen oder einseitige Tendenzen und wünscht Mitarbeit mit allen gleichgerichteten Verbänden und Institutionen." Dieser Aufforderung haben bereits die Städte Wiesbaden, Vichy und Karlsbad Folge geleistet und sich bereit erklärt, jährlich mehrmals Konzerte zusammenzustellen und sie dem Ständigen Rat zum Zweck von Austauschkonzerten zur Verfügung zu stellen. Karl Elmendorff, Wiesbaden, wird in diesem Sommer ein Konzert in Vichy mit ausschließlich deutscher Musik dirigieren.

HOCHSCHULEN, KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Eine neue „Arbeitsgemeinschaft des Reichssenders Köln und der Hochschule für Musik" wurde in Köln durch eine kleine Feier im Sendesaal des Rundfunkhauses eröffnet, wobei Intendant Dr. Glasmeier und Dir. Prof. Dr. Hasse über die Ziele und Aufgaben dieser Neuschöpfung sprachen, die ihre Vorbereitung dem Kölner Leiter der Abt. Kunst im Reichssender, P. H. Gehly, dankt.

Die Staatliche akademische Hochschule für Musik zu Berlin gibt neue Aufnahmebedingungen heraus, die Interessenten ausführlich über die Vorbedingungen zur Aufnahme in diese Anstalt und über deren Lehrplan unterrichten.

Nunmehr hat auch die Hochschule für Musik zu Weimar eine Chorleiter-Schule angegliedert, die für die vielseitigen Choraufgaben der Gegenwart entsprechende Leiter heranbilden will.

In der Weimarer Hochschule für Musik fand soeben eine Arbeitstagung der Thüringischen Musikforschung statt, in deren Mittelpunkt die Bildung einer staatlichen Kommission für alle Belange der thüringischen Musikforschung unter gleichzeitiger Umwandlung des bisherigen verdienten „Vereines zur Pflege und Erforschung thüringischer Musik" stand.

Die Bach-Gemeinde Jena, 1922 von Professor Eickemeyer gegründet und nach seinem Tode von Walter Hansmann-Erfurt übernommen, veranstaltete eine sehr würdige und eindrucksvolle Eickemeyer-Gedenkfeier mit Werken von Bach: Konzert D-dur für Flöte, Violine, Klavier; Solosuite für Cello G-dur; Konzert c-moll für 2 Violinen und Konzert C-dur für 3 Klaviere, gespielt von Lehrkräften und vom Orchester des Jenaer Konservatoriums vor einer überaus zahlreichen Hörerschaft. Walter Hansmann gedachte in einer Ansprache der hervorragenden Verdienste des verstorbenen Musikpädagogen um das Konzertleben Jenas. — Mit Unterstützung des städtischen Kulturamtes wird die Bach-Gemeinde weiter ausgebaut.

Prof. Dr. Alfred Lorenz der Universität München hielt im Auditorium Maximum der Universität Berlin vier Gastvorlesungen über „Richard Wagner in neuer Erkenntnis".

In der Benediktiner-Abtei Grüssau (Schlesien) finden drei Choralkurse für Chorleiter und Organisten statt, ein erster vom 30. März bis 3. April, ein zweiter vom 13. bis 17. August und ein dritter vom 4. bis 8. Oktober. Im Mittelpunkt steht die Schulung im Gregorianischen Choralgesang. Auch die Zusammenhänge von Choral und Liturgie und alle angrenzenden Fragen, soweit sie für Chorleiter und Organisten wichtig sind, kommen zur Sprache.

Die Weimarer Musikhochschule brachte von ihrem früheren Studierenden Karl Schönemann-Kassel ein „Lustiges Konzert für Schlagzeug" zur erfolgreichen Uraufführung. Es ist dem Pauker der Weimarer Staatskapelle, Kammermusiker Artur Schmerler gewidmet.

Ein kleiner Chor des Päd. Institutes Jena (Leitung: Fr. Merseberg) sang im Laufe des Wintersemesters in Gera für das Winterhilfswerk Chöre von Hasler, Brahms, Reger und Sätze von W. Rein und in einem Kirchenkonzert in der Stadtkirche zu Weimar die Bach-Motette „Sei Lob und Preis mit Ehren", sowie die Choralkantate über „O Haupt voll Blut und Wunden" von Max Reger mit ausgezeichnetem Erfolge. Jeder Aufführung schloß sich eine Gemeinschaftsfeier an, in der gemeinsame Lieder und Kanons bald ein Band um alle Anwesenden schlossen. Bei einer Olympia-Feier in Jena sang ein großer Chor unter F. Mersebergs Leitung einen Chor von Händel und zwei Lieder der Bewegung: „Erde schafft das Neue" und „Lang war die Nacht" von H. Spitta. Während eines Landschulpraktikums auf dem Thüringer Wald sangen die Studenten in vielen Orten. — Eine Tanz- und Spielgruppe beteiligte sich an einem Tanz- und Musikabend der Wilh. Frickschule in Jena. — Das „Collegium musicum" des Institutes (Leitung: Hilmar Schulz) bereicherte eine Weihnachtsfeier des NSLB Jena durch Werke von Händel, Manfredini und Schiassi. F. M.

Der Professor für Musikgeschichte am Brüsseler Konservatorium Ernest Closson ist für einen Schüleraustausch zwischen dem Leipziger und Brüsseler Konservatorium eingetreten. Das erste Austauschkonzert hat drei Leipziger Künstlern, der Geigerin Ruth Meister, der Sängerin Charlotte Leonhardt und dem Pianisten Walter Bohle, die sämtlich am Leipziger Konservatorium ausgebildet wurden, einen ungewöhnlichen Erfolg eingetragen.

Am 4. April 1936 wird in Prag ein Internationaler Kongreß für Musikpädagogik stattfinden.

Walter Knape-Leipzig ist von der Ortsmusikerschaft Magdeburg eingeladen worden, einen Vortrag über Gegenwartsfragen der musikalischen Erziehung zu halten.

Das Musikwissenschaftliche Institut und Instrumentenmuseum der Universität Leipzig brachte in einer Sonntagvormittag-Veranstaltung Musik auf zwei Klavieren aus zwei Jahrhunderten zum Vortrag. Eine altenglische Spielmusik eines unbekannten Komponisten um 1600 auf einem Instrument mit zwei nebeneinander liegenden Klaviaturen, von denen die eine herausgezogen werden kann, eröffnete die Reihe, die ein Not-

turno des Prinzen Louis Ferdinand von Preußen aus der Biedermeierzeit beschloß. Der Leiter der Veranstaltung, Prof Dr. Helmut Schultz, gab wertvolle Erläuterungen zu Zeitgeist und Zeitspiel.

Das am 1. Februar 1936 von der Stadt Berlin übernommene bisherige Sternsche Konservatorium hat den Namen „Konservatorium der Hauptstadt Berlin" erhalten.

Vortragslehrer Walter Hößlin wurde zum Studienrat an der Staatlichen Akademie der Tonkunst in München unter Berufung in das Beamtenverhältnis ernannt.

Die Staatliche Hochschule für Musik zu Weimar unternahm soeben ihre 2. Thüringenfahrt, die diesmal über Arnstadt, Tiefurt, Dornheim, Zella-Mehlis, Meiningen, Römhild, Hildburghausen führte.

KIRCHE UND SCHULE

Die Regensburger Domspatzen begaben sich soeben auf eine Konzertreise, die sie durch mehrere Städte Mitteldeutschlands nach Holland führt.

Ewald Siegert, Kantor in Chemnitz und Komponist von zahlreichen Orgelwerken, Choralvorspielen u. a., Dirigent und Musiklehrer, feierte sein 25jähriges Künstlerjubiläum.

In der Annenkirche in Dresden gelangte erstmalig die Fantasie und Fuge in c-moll von Richard Schiffner zur Aufführung.

Anläßlich der Draeseke-Feier der Coburger Schulen fand in der Coburger Moritzkirche eine Wiederholung von Draesekes Requiem h-moll durch die Vereinigten Coburger Chöre unter Leitung von Siegfried Meick statt.

Der Arbeitskreis für neue Musik veranstaltete in der Kirche am Lietzensee-Berlin ein Konzert mit neuen Werken, wobei Kompositionen von Hugo Distler, Ulf Scharlau und Kurt Schubert zur Aufführung gelangten.

Der Hermannstädter Brukenthalchor sang kürzlich in einer Konzertveranstaltung nach Werken der Altmeister Anton Dvořáks 4—8-stimmige Chöre op. 63 „In der Natur", Hermann Grabners drei Chöre „Und als der Vater" und zwei Volksliedbearbeitungen von August Othegraven „Tragische Geschichte" und Paul Geilsdorf „Die Bettelleute".

Emil Rödgers Deutscher Psalm nach den Worten der heiligen Schrift für Sopran-, Tenorsolo, Chor und Orchester, kam in einem Chorkonzert des Landestheaters Altenburg unter Walter Borrmann zur Uraufführung.

J. Haydns „Schöpfung" kam durch die Vereinigte musikalische und Singakademie Königsberg unter ihrem Leiter Hugo Hartung zu einer eindrucksvollen Wiedergabe.

Der NS-Lehrerbund Gau Thüringen veranstaltete in der Weimarer Musikhochschule eine Arbeitstagung Thüringer Schulmusiklehrer, bei der Prof. Dr. Felix Oberborbeck über „Praktische Fragen der Musikerziehung in der Gegenwart", und Prof. Dr. Richard Münch über „Erziehung zum Musikverständnis" sprachen. Der Abend vereinte die Teilnehmer im deutschen Nationaltheater bei einer Aufführung von Mussorgskys „Boris Godunow".

Der Singkranz Heilbronn bereitet für Karfreitag eine Aufführung von Beethovens „Missa solemnis" vor.

Karl Hoyer widmete sein 4. Orgelkonzert in der Nicolai-Kirche zu Leipzig unter Mitwirkung von Wally Geist (Sopran) und des Chores des kirchenmusikalischen Instituts Leipzig dem Schaffen Hermann Grabners.

Der Dresdener Kreuzchor veranstaltet zur Zeit eine fesselnde Ausstellung, die belegt, daß die Kreuzschule bereits 600 Jahre alt ist. Erstmalig wird sie in einem „Ablaß bei der Verteilung der Reliquie des Heiligen Kreuzes" im Jahre 1299 genannt. Unter den Notenschriften sind zahlreiche Kompositionen einstiger Kantoren des Chores.

In einer geistlichen Abendmusik spielte Paul Bauer in Eisenberg/Th. Josef Rheinbergers „Sonate für Orgel a-moll, 1. Satz" und Karl Hoyers „Fantasie für Orgel". Sein freiwilliger Kirchenchor brachte den 130. Psalm von Heinrich Kaminski, Fritz Sporns „Geistliche Musik zu Matthäus 5, 8" und „Gemischte Chöre" von Paul Geilsdorf zu Gehör.

Die Stadt Lübeck begründete gemeinsam mit der evangelisch-lutherischen Kirche einen neuen Chor, die Lübecker Kantorei, der die drei Hauptkirchen betreuen wird. Kantor ist Studienrat Grusnick. Die Kantorei wird 30 Knaben- und 20 Männerstimmen umfassen. Die Kirche stellt einen namhaften Betrag zur Verfügung. Der Staat ermäßigt den Schülern das Schulgeld.

Organist Georg Winkler von der Andreas-Kirche zu Leipzig spielte in Altenburg seine „Passacaglia e-moll" mit großem Erfolg. Auch Gerard Bunk brachte das Werk kürzlich in der Reinoldi-Kirche zu Dortmund zur Aufführung.

Der Hannoversche Organist Walter Schindler schrieb eine kleine Passion für 8stimmigen Chor, die durch den Bremer Domchor und den Dresdener Kreuzchor zur Aufführung kommen wird.

Der Zwickauer Lehrergesangverein (Leitung Paul Kröhne) widmete eine Sonderveranstaltung den Kompositionen des Markneukirchner Organisten Friedrich Glier.

Der Heidelberger Bachverein konnte auf sein 50jähriges Bestehen zurückblicken. Das Jubiläum wurde festlich begangen mit einer Feierstunde in der Aula der neuen Universität, bei der Wilhelm Malers Kantate zur Erstaufführ-

rung kam und mit einem Festgottesdienst in der Peters-Kirche mit Werken von Joh. Seb. Bach. Den Höhepunkt bildete ein Festkonzert mit Bachs Chormesse in h-moll.

Karl Presteles „Große Messe in c" für Soli, Chor und Orchester kam kürzlich durch den Münchener Domchor und das Domorchester unter Leitung von Prof. Berberich zur Uraufführung.

PERSÖNLICHES

Maximilian Albrecht wurde als städtischer Musikdirektor ab 1. August nach Stettin verpflichtet.

Prof. Dr. Hermann Unger wurde in den Vorstand des Vereins Beethoven-Haus in Bonn berufen.

Der bisherige 1. Kapellmeister am Königsberger Opernhaus, Ewald Lindemann, wurde zum Generalmusikdirektor in Braunschweig ernannt.

An Stelle des 1935 verstorbenen Tondichters Paul Dukas hat die Pariser „Akademie der Künste" einen neuen „Unsterblichen" gewählt: den bekannten Komponisten Florent Schmitt (mit 17 Stimmen bei 32 Wählern). Der seit zwei Jahren in Frankreich eingebürgerte Igor Strawinsky konnte bei der Wahl nur ein Maximum von fünf Stimmen erreichen. R.

Der Präsident der Reichsmusikkammer, Dr. Peter Raabe, hat den Oberbannführer im Stabe der Reichsjugendführung, Fr. Ernst Sürenhagen, zum ehrenamtlichen Geschäftsführer der Reichsfachschaft Konzertwesen ernannt.

GMD Franz v. Hoeßlin wird am Ende der Spielzeit seine Tätigkeit an der Breslauer Oper beenden. An seine Stelle und zum Leiter der Schlesischen Philharmonie wurde der Generalmusikdirektor des Mannheimer Nationaltheaters, Philipp Wuest, berufen.

Der leitende erste Kapellmeister am Frankfurter Opernhaus, Karl Maria Zwißler, hat einen Ruf als Generalmusikdirektor nach Mannheim erhalten. Zwißler hat den Ruf abgelehnt und sich der Frankfurter Oper auf weitere drei Jahre verpflichtet.

Wie von der Generalintendanz der Preußischen Staatstheater mitgeteilt wird, sind mit Staatsrat Dr. Furtwängler vertragliche Abmachungen getroffen worden, wonach Dr. Furtwängler seine Dirigententätigkeit an der Berliner Staatsoper gastweise wieder aufnehmen wird.

Von 56 Bewerbern um die Nachfolge Hermann Dettingers wurde der Komponist Dr. Hans Wedig, Dirigent des Bonner Männergesangvereins, Kreischorleiter vom Sängerkreis Bonn im DSB, einstimmig zum 1. Chorleiter des Lehrergesangvereins Dortmund e. V. und seines Frauenchors gewählt.

Der erste Bassist am Deutschen Theater in Wiesbaden, Herbert Alsen, wurde auf Grund seines Gastspiels als Gurnemanz für die nächsten Jahre an die Wiener Staatsoper verpflichtet.

An die Duisburger Oper wurde Dorle Zschille vom Opernhaus Chemnitz als jugendlich-dramatische Sängerin verpflichtet.

Der erste Bassist der Duisburger Oper, Robert von der Linde, wurde mit einem Vertrag auf zunächst drei Jahre an das Staatstheater Kassel verpflichtet unter gleichzeitiger Berufung als ständiger Gast an die Berliner Staatsoper Unter den Linden.

Das Nationaltheater zu Mannheim verpflichtete für die neue Spielzeit den ersten Baßbuffo des Stettiner Stadttheaters, Hans Scherer, in gleicher Eigenschaft und den Darmstädter Konzertsänger Peter Schäfer als Charakterbaß.

Der Violoncellist Eugen Sandow, ein Schüler Josef Joachims, konnte das seltene Fest des 70jährigen Künstlerjubiläums feiern.

Prof. Walter Schulz tritt mit dem Ende dieser Spielzeit aus der Weimarer Staatskapelle aus, um sich ganz seiner Lehrtätigkeit an der Hochschule widmen zu können.

Geburtstage.

Richard Wintzer, bekannter Musikschriftsteller und namhafter Komponist, besonders auf dem Gebiet des Liedes, feierte am 9. März seinen 70. Geburtstag.

Prof. Ernst Grenzebach-Berlin, der bekannte Gesangspädagoge, wurde nicht, wie kürzlich gemeldet, 75, sondern 65 Jahre alt.

Todesfälle.

† Am 14. März in Herrsching am Ammersee an den Folgen einer Kieferneiterung Albert Gorter, der frühere Mainzer städtische Generalmusikdirektor, der letzte aus dem Kreise derjenigen Dirigenten, welche noch unter Richard Wagners persönlicher Leitung als Kapellmeisterassistenten bei den Bayreuther Festspielen tätig gewesen waren. Über Gorter brachten wir anläßlich seines 70. Geburtstages im November 1932 eine eingehendere Würdigung, auf die verwiesen wird. Gorter, der als Wagner-Dirigent so beste Tradition überliefert hatte, war es sehr schmerzlich, seit seiner Pensionierung brach liegen zu müssen und es ist eigentlich unbegreiflich, daß man ihn nicht nach Bayreuth geholt hat, wo doch kein Überfluß an authentischen Wagnerdirigenten herrscht. Bei seiner geistigen und körperlichen Frische, die erst durch die Blutvergiftung gestört war, hätte man dem hochbegabten und pietätvollen Künstler schon die Gelegenheit, an prominenter Stelle sich zu betätigen, geben sollen. Die letzten Jahre beschäftigte er sich noch mit Opernplänen, von denen aber

keiner greifbare Gestalt annahm. Wie wäre es aber, wenn man sein Opernlustspiel „Das süße Gift" wieder mal hervorholte!

Roderich von Mojsisovics.

† der bekannte Gesangspädagoge Alfred Forest im Alter von 62 Jahren.

† in Neapel der berühmte Bariton Antonio Scotti im 70. Lebensjahr. Scotti zählte zu den Größten seines Faches; er war 34 Jahre lang an die Metropolitan Opera verpflichtet und galt als eine der hervorragendsten Kräfte dieser Kunststätte.

† im Alter von 70 Jahren der Konzertmeister Bernhard Schmidt, der durch die Herausgabe einer Cello-Schule bekannt geworden ist.

† im Alter von 86 Jahren einer der letzten Schüler Franz Liszts, der Dresdener Musikpädagoge Hermann Julius Richter.

† Natalie Duesberg in Wien, bekannte Pianistin und Pädagogin.

† in Stockholm der schwedische Komponist Ruben Liljefors im Alter von 65 Jahren.

† im Alter von 57 Jahren Musikdirektor Willi Elifat, einst Leiter des Königsberger Konservatoriums.

† am 24. März in Paris, wo er seit einigen Jahren lebte, der bekannte russische Komponist Alexander Glazounow, der bedeutende Vertreter der neuromantischen russischen Schule. Er schrieb zahlreiche Werke für Orchester, für Kammermusik und für verschiedene Instrumente.

† Beim Ausdruck des Heftes erreicht uns die Nachricht, daß am 23. März der weit über die Grenzen seiner engeren Heimat hinaus bekannte sudetendeutsche Tondichter und Musikschriftsteller Rudolph Freiherr von Procházka in Prag verstorben ist. Die ausführlichere Würdigung seines Lebens und Schaffens folgt im nächsten Heft.

BÜHNE

Siegfried Anheißers Neubearbeitung des Mozartschen „Figaro" wurde von der Volksoper Berlin zur Aufführung erworben. Musik. Leitung: Erich Orthmann. Regie Max Hofmüller. Bühnenbild: Walter Kubernuß.

In diesen Tagen kann das Opernhaus in Hannover auf ein dreihundertjähriges Bestehen zurückblicken. Das dreihundertjährige Jubiläum wird im Herbst dieses Jahres mit einem Festkonzert unter Leitung von Prof. Rudolf Krasselt, der seit 1923 der verdienstvolle Dirigent des Orchesters ist, würdig begangen werden.

Nach ihrem Arbeitsbericht hat die Deutsche Musikbühne in dieser Spielzeit bereits 140 Vorstellungen vor 110 000 Besuchern veranstaltet. Dadurch ist der Beweis erbracht, daß die Deutsche Musikbühne der NS-Kulturgemeinde, die einzige wandernde Oper Deutschlands, eine große Bedeutung im deutschen Musikleben erlangt hat.

KM Karl Friderich, der in München unter Hausegger ausgebildete Opernleiter in Darmstadt, hat dort mit größtem Erfolg Wagners „Rheingold" in einer Neueinstudierung herausgebracht. Hans Strohbach leitete die Inszenierung.

Siegfried Wagners Oper „An allem ist Hütchen schuld" erlebte ihre Erstaufführung im Deutschen Grenzlandtheater Görlitz.

Max Donischs einaktige komische Oper „Soleidas bunter Vogel" kam soeben am deutschen Nationaltheater zu Weimar zur Erstaufführung.

Paul Graeners „Prinz von Homburg" kam Anfang März in Stuttgart zur Erstaufführung.

Wilhelm Kempffs „Familie Gozzi" wird soeben in Bremerhaven zur Erstaufführung vorbereitet.

Eugen Zadors Oper „Asra" kam am königlichen Opernhaus in Budapest zur Uraufführung.

Im Rahmen der Badischen Kulturwoche wurde Arthur Kusterers „Diener zweier Herren" am Nationaltheater Mannheim uraufgeführt.

KONZERTPODIUM

Unter Leitung von Dr. Alfred Zehelein brachte im Berliner Breitkopf-Saal der Kammerchor der Brucknergemeinde „Alte und zeitgenössische Musik" zum Vortrag. Der intime Rahmen der Veranstaltung wurde durch verbindende und erläuternde Worte Dr. Zeheleins geschaffen. Sie vermittelten den Übergang von der Antike (vier altgriechische Gesänge) zur Gotischen Musik in Chorsätzen und Spielmannsliedern für Solostimme. Italienisches Barock schloß sich an, um dann scharf kontrastierendem, zeitgenössischen süddeutschen Schaffen Raum zu geben. Odo Polzer-Bregenz war mit einer kleinen Gruppe melodiöser, volksliednaher Lieder vertreten; Ernst Dycke-München mit Liedern und Klavierstücken, desgleichen mit Klavierkompositionen Theodor Huber-Andernach aus München. Moderne Chormusik vertraten Karl Pfab-München, Fritz Klopper-Augsburg und Alfred Zehelein-München selbst. Angesichts der Reichhaltigkeit des Gebotenen und der vorzüglichen Chorleistungen war der überaus geringe Besuch des Konzerts sehr zu bedauern. A. Ch. W.

GMD Prof. Ernst Wendel sah sich aus Gesundheitsrücksichten veranlaßt, von der Leitung der Philharmonischen Konzerte in Bremen zurückzutreten, so daß die Reihe nunmehr durch Gastdirigenten zu Ende geführt wird. Das 9. Konzert mit Werken von Bach und Brahms leitete MD Hans Rosbaud-Frankfurt a. M., das 10., einen Beethovenabend, vor wenigen Tagen Prof. Dr. Peter Raabe.

Vittorio de Sabata dirigierte ein Konzert, in dem er als Neuheit „Il palio di Siena" von Renzo Boffi, einem Sohn Enrico Bossis, zu Gehör brachte.

Im 7. Symphonie-Konzert der Württembergischen Staatstheater kam Hans Sachsses „Musik für Streichorchester“ op. 39 zur Erstaufführung. Im gleichen Konzert erklang Ewald Sträßers 6. Symphonie E-dur op. 50.

Hermann Grabners „Lichtwanderer“ kam durch den Breslauer Lehrergesangverein unter Wilhelm Sträußler und den Erfurter MGV unter Albert Müller zur Aufführung.

Im Rahmen einer großen Kundgebung in Stuttgart „Schwäbisches Kulturschaffen der Gegenwart“ wurden als Vertreter des musikalischen Kulturkreises August Halm, Karl Bleyle, Hugo Herrmann, Hans Ziegler und Adolf Fekker herausgestellt.

Die Nordische Gesellschaft veranstaltete in Dresden einen Abend nordischer Musik, dessen Leitung bei Kurt Atterberg lag. Er stellte als besonders charakteristische Vertreter des Nordens Jean Sibelius mit einem d-moll Violinkonzert (Solist Jan Dahmen), Hugo Alfvén mit dem Vorspiel zu seinem Gustav Adolf-Drama „Wir“, Oskar Lindberg mit seiner sinfonischen Dichtung „Aus der Heimat“ und seine eigene 3. Sinfonie „Meeres-Sinfonie“ vor die Öffentlichkeit.

Karl Höllers „Sinfonische Fantasie über ein Thema von Frescobaldi“ kam in Essen unter MD Johannes Schüler zur Uraufführung

Heinrich Lemachers „Weihekantate“ für gem. Chor und kl. Orchester erklang kürzlich in der Städtischen Charlottenschule zu Potsdam.

In Klosterneuburg bei Wien fand zur Wiederkehr des 200. Geburtstages von Johann Georg Albrechtsberger, dem Theorielehrer Beethovens und einstigen Domkapellmeister von St. Stefan, eine Feier mit der Aufführung mehrerer bisher unbekannt gebliebener Werke Albrechtsbergers statt. Seine „Krönungsmesse“ leitete Prof. Weißenbäck, ein Sinfoniekonzert Prof. Franz Moißl.

In Münster kamen durch GMD Eugen Pabst die sämtlichen Beethoven-Sinfonien im Laufe dieses Winters zur Aufführung.

Otto Beschs „Kurische Suite“ kam in Dortmund, Essen, Bremen, Allenstein und Königsberg und in den Sendern Hamburg und Königsberg zur Aufführung.

Edwin Fischer spielte kürzlich mit seinem Kammerorchester in Berlin Kurt von Wolfurts „Musik für Streichorchester“.

Anton Bruckners Romantische Sinfonie kam soeben in Duisburg, unter GMD Otto Volkmann, in der Urfassung zur westdeutschen Erstaufführung.

Auch in Berlin erklang nunmehr ein „originaler“ Bruckner: GMD Carl Schuricht leitete dort eine Aufführung der 1. Sinfonie in der Linzer Urfassung.

Hermann Ambrosius' 7. Symphonie kommt in einem Konzert der NS-Kulturgemeinde zu Leipzig unter GMD Hans Weisbach zur Aufführung.

Fred Lohses heitere Suite für Orchester kam in Berlin durch Gustav Havemann zur Uraufführung.

Hans F. Schaubs Passacaglia und Fuge für großes Orchester wurde von GMD Karl Böhm-Dresden zur Aufführung im Winter 1936/37 angenommen. Ferner wird das Werk auch in München unter Geh. Rat von Hausegger, in Berlin unter GMD Dr. Peter Raabe, in Münster unter GMD Eugen Jochum und in Hamburg unter Konrad Wenk erklingen.

Wilhelm Furtwängler hat seine Zusage an das New Yorker Philharmonische Orchester, zum kommenden Winter eine Reihe seiner Konzerte zu dirigieren, wegen politischer Quertreibereien zurückgezogen.

Das Friedrichs-Theater in Dessau brachte Alexander Friedrich von Hessens Symphonie in C-dur zur dortigen Erstaufführung.

Im Rahmen des 7. Symphonie-Konzertes der städtischen Konzerte zu Krefeld kam Philipp Jarnachs „Musik mit Mozart“ op. 25 unter MD Dr. W. Buschkötter zur Erstaufführung.

Nadina Ferreri und Prof. Florizel v. Reuter haben soeben ihren Zyklus der sämtlichen Violinsonaten Beethovens in Berlin, Dresden, Leipzig, Frankfurt und München beendet.

Bei der Pfitzner-Feier des Gaues Düsseldorf im Mai dieses Jahres wird Ludwig Hoelscher sein Cello-Konzert unter des Meisters persönlicher Leitung an mehreren Abenden spielen.

MD Johannes Schüler brachte kürzlich in Essen Ottmar Gersters „Kleine Sinfonie“ und Philipp Jarnachs „Musik mit Mozart“ zur erfolgreichen Uraufführung.

Der Eisenacher Musikverein blickt soeben auf sein 100jähriges Bestehen zurück. Der Verein hat eine ruhmreiche Vergangenheit, bildete er doch von je einen wertvollen Bestandteil des kulturellen Lebens der Wartburgstadt.

Max Bruchs Männerchorwerk „Frithjof“ wird durch den Breslauer Lehrergesangverein unter Wilhelm Sträußler zur Aufführung kommen.

Das Sinfonie- und Kurorchester Baden-Baden gestaltete einen Kameradschaftsabend der Gefolgschaft der Deimler-Benz A.-G. in Gaggenau mit Peter Tschaikowskys „5. Sinfonie e-moll“ und Johann Strauß' „Geschichten aus dem Wiener Wald“ musikalisch aus.

Fritz Büchtgers Kantate „Flamme“ für Solobariton, gem. Chor und kleines Orchester nach Worten von Stefan George, kam soeben durch den Hamburger Lehrergesangverein unter Dr. Hans Hoffmann zur Uraufführung. Die Ursendung ging bereits früher über den Hamburger Sender.

Einen Paul Graener-Abend veranstaltete die Waldenburger Bergkapelle (Leitung: Max

Kaden). Außer der „Comedietta" und einer Anzahl von Liedern wurde dort erstmals die Marienkantate aufgeführt.

Grete Altstadt-Schütze, die bekannte Wiesbadener Pianistin, die ihre Kunst seit Beginn ihrer Laufbahn in den Dienst der lebenden Generation stellte — wir erinnern nur kurz an ihre früheren Aufführungen von W. von Baußnern, Hugo Kaun, H. Henrich, F. Delius, W. Niemann, M. Trapp, P. Graener usf. — brachte auch in ihrem jüngsten Klavierabend im dortigen Kurhaus, gemeinsam mit Brahms, Reger, Chopin und Liszt, das Werk eines lebenden Schaffenden: Hermann Buchals Sonate in g-moll, zu einer eindrucksstarken Wiedergabe.

Das Wilhelm Stroß-Quartett befindet sich soeben auf seiner 3. dieswinterlichen Konzertreise, die es, ausgehend von Berlin, über Hamburg, Lübeck, Bremen ins Rheinland und nach Süddeutschland führte.

Das Berliner Frauen-Kammerorchester (Gertrude-Ilse Tilsen) ist soeben von einer erfolgreichen Konzertreise durch 13 Städte Italiens zurückgekehrt.

Von Max Donisch kamen unlängst folgende Werke zur Aufführung: Das „Streichquartett in a-moll" in Augsburg (Walter-Quartett, München), in der Preuß. Akademie der Künste Berlin (Fehse-Quartett) und im Laufe des Monats März in Kopenhagen; die lyrische Kantate „Das Gleichnis" in Castrop-Rauxel/Rhld. unter Leitung von MD Spindler.

Die Flensburger Abonnementskonzerte brachten unter der Leitung des Städt. MD J. Röder folgende neue Werke zur Aufführung: Kleine Sinfonie von Alfred Huth (UA), Klavierkonzert von Gerhard Maaß, 2. Sinfonie von Richard Wetz, Kammeroratorium von Erwin Zillinger „Mensch und Schicksal" (UA), „Weihnachtsgeschichte" von Hugo Distler, „Die Seele" für Alt und Orchester von Heinz Schubert.

Anläßlich des Liszt-Gedenkjahres spielt Sigfrid Grundeis des Meisters „12 Etudes d'execution transcendante" in Leipzig, Berlin, München und Regensburg.

Karl Marx' op. 24 Violinkonzert in C kam jüngst durch Siegmund von Hausegger mit Wilhem Stroß als Solisten in München zur Uraufführung. Auch in Breslau, Duisburg und Köln wird das Werk demnächst gespielt.

Georg Nellius' „Vier Münsterländer Bauernlieder" werden beim Sängerfest des Kreises Westmünsterland gesungen. Seine Kantate „Von deutscher Not" kommt in Leipzig unter Prof. Max Ludwig zur Aufführung.

Neue Eichendorff-Lieder Egon Kornauths wurden kürzlich in Graz von der bekannten Altistin Gertrude Pitzinger mit dem Komponisten am Flügel zur erfolgreichen Uraufführung gebracht.

Händels Festoratorium wird am 10. Mai im Rahmen der Vorfeier des 700jährigen Bestehens der Stadt Jena durch den Stadtkirchenchor in der Stadtkirche unter Kantor Ambrosius zur Aufführung kommen. Am gleichen Abend wird Gottfried Müllers „Heldenrequiem" durch das städt. Sinfonieorchester mit dem Philharmonischen Chor, dem Männergesangverein, dem Jenaer a cappella-Chor und dem Liederkranz zur Wiedergabe gelangen.

Werner Egks Bauerntänze „Georgica" wurden in der neuen Ballettfassung von GMD Carl Schuricht mit großem Erfolg in Berlin zur Erstaufführung gebracht. In seinem nächsten Berliner Konzert führt Schuricht erstmalig Egks „Italienische Gesänge" auf. Auch die „Olympia-Musik" und das neue Violinkonzert von Egk nahm er zur Erstaufführung an.

Armin Knabs „Weckruf" und „Deutscher Morgen" sind als Massenchöre für das diesjährige fränkische Sängerbundesfest vorgesehen.

Der Leiter des Reichssinfonieorchesters der NSDAP, Franz Adam, ist von der Amtsleitung der NS-Kulturgemeinde zur Mitwirkung an der Reichstagung der NS-Kulturgemeinde, München 1936, verpflichtet worden. Am Eröffnungstage, dem 14. Juni, dirigiert Franz Adam die Uraufführung der chorischen Komposition von Heinz Schubert „Das ewige Reich"; am folgenden Tage, dem „Tag der Kunst", Uraufführungen von Werken der Komponisten Herbert Windt, Winfried Zillig und Fritz Reuter. — Ferner wurde KM Erich Seidler eingeladen, in diesem Rahmen die Ur-Aufführung des Memel-Oratoriums von Herbst Brust zu leiten.

Hermann Simons Chorzyklus „Arbeiter, Bauern, Soldaten" kommt demnächst in Flensburg zur Aufführung.

Der Cäcilien-Verein zu Hamburg e. V. brachte unter Leitung von Conrad Hanuß in Gemeinschaft mit dem Philharmonischen Staatsorchester die „Christnacht" von Hugo Wolf zum erstenmal in Hamburg zur Aufführung.

„Das Spiel vom deutschen Bettelmann", Oratorium von Fritz Reuter, kommt demnächst in Oelsnitz i. Vogtl. und Hirschberg (Schles.) zur Aufführung.

Theodor Blumers „Heiteres Spiel" für Orchester ist in Würzburg mit großem Erfolg zur Aufführung gekommen.

Ernst Joachim Huhn brachte im Reichssender Leipzig sein Trio Op. 23 für Harfe, Klarinette und Viola zur Uraufführung.

Bei einem Pariser Konzert kamen Schuberts „Forelle", ferner „Sonntag" und „Vergebliches Ständchen" von Brahms, für Orchesterbegleitung eingerichtet von G. Cloez und von M. Mirouze, zur Aufführung.

DER SCHAFFENDE KÜNSTLER

Der Münchener Komponist Karl Amadeus Hartmann wurde vom New Yorker Symphonie-Orchester beauftragt, eine Kantate für Sopran und großes Orchester zu schreiben.

Albert Roussel hat seine vierte Sinfonie beendet, die in den Concerts Pasdeloup durch Albert Wolff zur Uraufführung gebracht wird.

Werner Trenkner schrieb für die Sendereihe „Kleine Nachtmusik" des Deutschlandsenders ein Trio für Oboe, Klarinette und Fagott.

Florizel von Reuter steht vor der Vollendung der Partitur seines musikalischen Lustspieles „Liebesnacht im Schloß", dessen Uraufführung im kommenden Winter zu erwarten ist.

Hans Stieber, der Komponist der erfolgreichen Oper der „Eulenspiegel", wurde durch den Besuch des Gohliser Schlößchens in Leipzig zu einem neuen Werk angeregt, einem kammermusikalischen Biedermeierspiel „Exlibris", das bei den Freilichtspielen im „Haus der Kultur" in Gohlis zur Aufführung kommen soll.

Karl Hans Grovermann hat ein neues Werk „Der Narr in Purpur" vollendet.

Hugo Distler hat soeben ein neues Cembalo-Konzert beendet, dessen Uraufführung in Hamburg bevorsteht.

Ludwig Maurick, der Komponist der vor kurzem in Düsseldorf uraufgeführten Oper „Die Heimkehr des Jörg Tilmann", hat eine dramatische Oper „Heldengang" für Bariton, Männer- und Knabenchor mit Orchester beendet.

Karl Hermann Pillney, der bekannte Pianist und Lehrer an der staatl. Musikhochschule in Köln, hat ein Harfenkonzert nach Dittersdorf herausgegeben.

VERSCHIEDENES

Das zwischen 1817 und 1839 gebaute, 1926 erneuerte Opernhaus in Turin ist durch Feuer vollständig zerstört worden.

Aus Leipzig kommt die Nachricht, daß dort 20 Handschriften Mozarts bei den Antiquaren Weigel und Hinterberger zum Verkauf liegen. Für das „Miserere" mit beziffertem Orgelbaß wird ein Preis von 2800 RM, für die 23 zwölfzeiligen Seiten der Kantate „Die Seele des Weltalls" von 5200 RM genannt. Die Handschrift der Arie „Schon lacht der holde Frühling" im Partiturentwurf kostet 4400 RM, der Schlußchor zu der Passionskantate „Grabmusik" 3840 RM. Für drei Menuette für kleines Orchester in Partitur sind 1200 RM, für die G-dur-Sonate für Klavier 3840 RM ausgesetzt.

Das Robert Schumann-Museum in Zwickau wird im Juni dieses Jahres zum Schumann-Fest, in Verbindung mit der Robert Schumann-Gesellschaft, eine Sonderausstellung veranstalten.

Die Universitätsbibliothek in Halle hat durch Vermittlung des Verbandes zur Förderung der Museumsinteressen eine wertvolle Bereicherung erfahren: Prof. Arno Werners (Bitterfeld) bedeutende Sammlung von über 300 Werken geistlicher Chormusik, zum wesentlichen aus der Zeit der kirchlichen Kunstmusik des Rationalismus zwischen 1750 und 1830, also der Zeit vom Tode Joh. Seb. Bachs bis zum Aufleben der Romantik, ging in ihren Besitz über. Der Großteil der Musikwerke ist noch ungedruckt und hier also einmalig vorhanden. Prof. Arno Werner ist soeben mit der Erstellung eines Verzeichnisses der Sammlung mit musikgeschichtlichen und sonstigen kulturellen Hinweisen beschäftigt.

In aller Kürze wird ein am Alexanderplatz zu Berlin eigens für diesen Zweck umgebautes Palais Deutschlands erstes tönendes Museum aufnehmen, die zur Zeit in der Staatlichen Hochschule für Musik untergebrachte größte europäische Sammlung von Musikinstrumenten. Sie birgt als besondere Schätze die große Originalflöte mit Monogramm Friedrichs des Großen, auf der er oft spielte, sowie sein Reiseklavier, das er auf den Feldzügen mit sich führte; Joh. Seb. Bachs Cembalo, Carl Maria von Webers Flügel und W. A. Mozarts Reiseklavier. Das älteste Stück der Sammlung ist eine ägyptische Harfe aus dem Jahre 1000 vor Christus.

Anläßlich des diesjährigen Händel-Tages in Halle findet im Städtischen Museum in der Moritzburg eine Händel-Ausstellung statt.

Dr. Alfred Zehelein sprach im Rahmen der Münchener Bruckner-Gemeinde über Münchener Musikgeschichte, und zwar über die Orgelkunst des 18. Jahrhunderts.

Die Konzertdirektion G. Albert Backhaus in Berlin ist erloschen.

Nach Mitteilung der Stagma-Nachrichten ist der Reichsmusikkammer auf Veranlassung des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda ein Betrag von 162 300 RM. überwiesen worden, der der Linderung der Notstände auf dem Gebiet des deutschen Musiklebens dient.

MUSIK IM RUNDFUNK

Hans F. Schaubs „Passacaglia und Fuge für großes Orchester" wird nach Köln und Stuttgart im Mai nun auch im Reichssender Frankfurt erklingen.

Der Reichssender Leipzig brachte zum Heldengedenktag unter Leitung von Hilmar Weber als Ursendung Waldemar v. Baußnerns 5. Sinfonie für großes Orchester Orgel u. achtstimmigen Schlußchor „Ist ein Schnitter, heißt der Tod".

Carl Ludolf Weishoff spielte im Reichssender München unter KM List Karl Dobrechts „Episode" für Klavier und großes Orchester.

Der Pianist Günter Weinert-Berlin spielte im Reichssender Breslau Klavierwerke von Brahms, Beethoven und Chopin.

Hans Pfitzner begleitete kürzlich eigene Klavierlieder, die von Maria Schäfer im Deutschlandsender gesungen wurden.

In einer Sonntag-Morgenfeier des Reichssenders Leipzig spielte Domorganist Hermann Zybill-Zwickau Ernst Peppings Choralpartita „Wer nur den lieben Gott läßt walten" und Karl Marx' „op. 20 Orgelvariationen".

Casimir von Paszthorys Schaffen findet in den Reichssendern gesteigerte Beachtung. So wurde er eingeladen, am Reichssender Leipzig und am Kurzwellensender Berlin sein Trio zu spielen, das demnächst auch von Köln aus gesandt wird. Seine Märchensuite „Erlenhügel" für gr. Orchester wurde soeben vom Reichssender München angenommen.

Joachim Kötschaus Orchesterserenade erklang kürzlich im Reichssender Köln.

Im Reichssender München wurde kürzlich Erich Rhodes „Fränkische Suite" uraufgeführt.

Prof. Heinrich Laber-Gera leitete ein Konzert „Neue deutsche Musik" im Schweizer Sender, das Werke von Ludwig Lürman, Hermann Unger und Max Trapp umfaßte. Ferner wurde er eingeladen, demnächst im Reichssender Stuttgart einen spanischen Komponistenabend zu leiten.

Kurt Thomas' Serenade für kleines Orchester op. 10 und seine vier Lieder des jungen Nietzsche kamen kürzlich im Deutschlandsender unter Leitung des Komponisten zur Aufführung.

Friedrich Welters Chorzyklus „Nach Ostland" (nach ostpreußischen Volksliedern) erklang nun auch im Deutschlandsender und in einer Veranstaltung der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude".

Vor dem Kammergericht Berlin wurde in zweiter Instanz das erstinstanzliche Urteil des Landgerichts Berlin vollinhaltlich bestätigt, wonach der Rundfunk berechtigt ist, Musikschallplatten ohne Zustimmung der Schallplattenhersteller zu senden.

Ein in der Hamburger Staatsbibliothek gefundenes Werk Haydns, „Der Apfeldieb", wurde in der Bearbeitung von Dr. W. Tappe durch den Hamburger Kurzwellensender übertragen.

Die Reichssender Leipzig und Königsberg veranstalteten eine Friedrich Welter-Stunde unter Mitwirkung von Charlotte Bonsa-Piratzky, Cläre Spengler und mit dem Komponisten am Klavier. Es gelangten die Elegien (op. 15), Lieder (aus op. 4), heitere Gesänge und die Kleine Sonate (op. 6) für Klavier zum Vortrag.

Sigfrid Grundeis wurde soeben im Rahmen des Internationalen Künstleraustausches u. a. auch für den Pariser Sender verpflichtet.

Zum 100. Geburtstag von Charles Dickens' Roman „Die Pickwickier" brachte Walter Niemann an den Reichssendern Stuttgart und München seinen Klavierzyklus „Pickwick" op. 93 (1924) mit eigenen „pickwickischen" Zwischentexten zur Erstaufführung.

DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND

Die Berliner Solistenvereinigung konzertierte unter Leitung von Waldo Favre erfolgreich in Posen.

Nachdem GMD Hans Weisbach im Luxemburger Sender die 5. Sinfonie von Anton Bruckner in der Urfassung mit großem Erfolg dirigiert hatte, leitete er auch im Turiner Sender ein Abendkonzert.

Edwin Fischer errang, wie in Rom, auch bei seinem Konzert in Mailand einen stürmischen Erfolg. Der Künstler brachte in der Hauptsache Werke deutscher Komponisten zum Vortrag.

Karl Dammer vom Deutschen Opernhaus und der Solobratscher Rudolf Nel wurden nach Haarlem zu einem Konzert eingeladen und hatten mit Brahms' erster Sinfonie und „Harald in Italien" von Berlioz großen Erfolg bei Publikum und Presse.

Elly Ney gab mehrere Konzerte in Budapest. In einem Philharmonischen Konzert spielte sie unter Prof. Dr. v. Dohnanyi, sowie auf einem Festabend der deutschen Kolonie und auf einem Empfang des deutschen Botschafters v. Mackensen.

Die Thüringer Sängerknaben in Erfurt unternahmen im Januar eine Konzertreise durch Polen. Sie führten neben alten Meistern Werke von Hugo Distler, Kaminski und Chemin-Petit auf.

Die kaiserliche japanische Akademie in Tokio brachte am 15. Februar 1936 Bruckners IX. Symphonie in der Originalfassung vor 3000 Japanern unter Klaus Pringsheim zur ersten Aufführung in Japan. Das mit Begeisterung aufgenommene Werk wurde auf alle japanischen Sender übertragen.

In San Francisco kam am 12. Januar 1936 Bruckners f-moll-Messe mit großem Erfolg zur ersten Aufführung.

Hermann Zilchers „Suite für Streichquartett" op. 77 kam durch das Dresdener Streichquartett auf seinen letzten großen Konzertreisen durch Österreich, Ungarn, Jugoslawien und Polen vielfach zur Aufführung. Seine Pariser Erstaufführung steht bevor.

Herausgeber und verantwortl. Hauptschriftleiter: Gustav Bosse in Regensburg. — Schriftleiter für Norddeutschland: Dr. Fritz Stege, Berlin-Wilmersdorf, Rudolstädterstraße 2. — Schriftleiter für Westdeutschland: Prof. Dr. Hermann Unger, Köln-Marienburg, Alteburgerstr. 338. — Schriftleiter für Österreich: Univ.-Prof. Dr. Victor Junk, Wien III, Hainburgerstraße 19. — Für die Rätselecke verantw.: G. Zeiß, Regensburg. — Für die Anzeigen verantw.: J. Scheuffele, Regensburg. — Für den Verlag verantw.: Gustav Bosse Verlag, Regensburg. DA 1. Vj. 1936: 2666. — Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

SCHRIFTLEITUNG FÜR NORDDEUTSCHLAND: DR. FRITZ STEGE, BERLIN

SCHRIFTLEITUNG FÜR WESTDEUTSCHLAND: PROF. DR. HERMANN UNGER, KÖLN

SCHRIFTLEITUNG FÜR ÖSTERREICH: UNIV.-PROF. DR. VICTOR JUNK, WIEN

103. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / MAI 1936 HEFT 5

INHALT

Bildbeilagen:

Notenbeilage:

BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitschrift für Musik kostet im In- und Ausland im Vierteljahr RM. 3.60, Einzelheft RM. 1.35

Sie ist zu beziehen: a) durch alle Buch- und Musikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitschrift für Musik" Gustav Bosse Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Postämter (bzw. beim Briefboten zu bestellen). Bei Streifbandzustellung werden Portospesen berechnet. Der Bezugspreis ist im voraus zu bezahlen. Zahlstellen des Verlages (Gustav Bosse Verlag): Bayer. Staatsbank, Regensburg; Postscheckkonto: Nürnberg 14349; Österr. Postsparkasse: Wien 156451.

AUS NEUERSCHIENENEN BÜCHERN

Karl Haſſe: Von deutſcher Kirchenmuſik. (Zur Neugeſtaltung unſeres Muſiklebens im neuen Deutſchland. Band III/IV. Band 51/52 der Reihe „Von deutſcher Muſik". Guſtav Boſſe Verlag, Regensburg.)

Aus Kap. 2: Die Lage der evangeliſchen Kirchenmuſik im Lichte der Entwicklung:

Es erſcheint mir notwendig, ſich darüber klar zu ſein, daß das Grundſätzliche und das Hiſtoriſche bei dieſen Fragen nicht voneinander getrennt werden kann. Wie man nicht den Begriff der Kirche, gerade auch der evangeliſchen Kirche, aus nur grundſätzlichen oder begrifflich-denkeriſchen (philoſophiſch-theologiſchen) Erwägungen heraus erfaſſen oder neubilden kann, ohne die Geſchichte der Kirche zu berückſichtigen, ſo auch nicht die Begriffe Kirchenmuſik, Liturgie, kirchlicher Stil. In der Tat finden ſich auch gerade heute in den kirchenmuſikaliſchen Erörterungen grundſätzlicher Natur fortwährend Hinweiſe auf die Geſchichte des Gottesdienſtes, der Kirchenmuſik und der Muſik überhaupt, aus denen Rechtfertigungen des grundſätzlichen Standpunktes hergeleitet werden, ſo wie umgekehrt geſchichtliche Betrachtungen der kirchenmuſikaliſchen Entwicklung fortwährend auf die Notwendigkeit ſtoßen, das Grundſätzliche zu bedenken und zur Erklärung des Verlaufes heranzuziehen. So ſind der grundſätzlichen Stellungnahme, beſonders wenn ſie auf die tatſächliche Geſtaltung Einfluß nehmen will, Grenzen geſetzt durch die hiſtoriſche Wirklichkeit, die es vorurteilslos zu erfaſſen gilt.

— — — — — — —

Aus Kap. 4: Kunſt und Gemeinſchaft:

Jeder Art Kunſt iſt irgendein Bezug auf eine Gemeinſchaft oder auf ein Gemeinſchaftsideal, eigentümlich. Künſtleriſches Geſtalten iſt zwar an ſich ſpieleriſch denkbar. Hiervon können wir aber wohl abſehen, denn das, was hierbei etwa zur Geſtaltung kommt, wird kaum als vollwertiges Kunſtwerk im eigentlichen Sinne des Wortes zu betrachten ſein. Zu entwickelter Kunſt gehört der Bezug auf die Allgemeinheit oder wenigſtens auf eine Gemeinſchaft. Gerade Kunſtwerke, die in der Einſamkeit hervorgebracht werden, ſind ein Zeugnis des Bedürfniſſes nach Selbſtentäußerung, nach Verbindung mit anderen. In den höchſten Fällen ſind ſie denkbar als Ausdruck des Bedürfniſſes der Gemeinſchaft nicht mit Menſchen, ſondern mit Gott. Dieſe Gemeinſchaft wird man als das höchſte Ideal aller Gemeinſchaft zu betrachten haben, vielleicht gerade deshalb, weil hierin die tiefſte Beziehung zur Allgemeinheit, zur Menſchheit enthalten iſt. Menſchliche Gemeinſchaft, insbeſondere die, die in der Kirche verwirklicht iſt oder nach Verwirklichung ſtrebt, kann zu dieſem unmittelbaren Verhältnis zum Göttlichen verhelfen, kann eine Brücke dazu bilden, ja iſt dafür wohl notwendig. Aber die unmittelbare Gemeinſchaft eines Menſchen mit Gott kann letzten Endes doch vielleicht nur in der Einſamkeit ſtattfinden.

— — — — — — —

Aus Kap. 10: Heinrich Schütz, der Lebendige:

Die evangeliſche Kirchenmuſik darf auch nicht die Kirchengemeinde vom deutſchen Volk abſondern, ſondern muß helfen, dem volksmäßigen religiöſen Grundempfinden immer wieder zum Durchbruche zu verhelfen, ohne das es kein deutſches Chriſtentum geben kann. Die Geſchichte der deutſchen Muſik iſt die der Seele des deutſchen Volkes. Etwas Unveränderliches drängt aus der Tiefe des deutſchen Weſens immer wieder nach Äußerung und nach Bewährung, während ſich die äußeren Umſtände und Möglichkeiten ſtets ändern, und faſt immer jenem im Untergrunde liegenden Einheitlichen ſich entgegenzuſtellen ſcheinen, anſtatt ſich ihm unterzuordnen, wie es doch die Stimme des deutſchen Blutes und Gewiſſens verlangt. So iſt das, was die deutſche Kunſt durch ihre Meiſter offenbart, immer zugleich konſervativ und revolutionär und ſie ſind immer auch Kämpfer, mag ihr Wirken noch ſo ruhig und noch ſo erfolgreich vor ſich gehen. Selbſt die beſchaulichſten Lyriker unter ihnen haben Kämpfe nach außen wie nach innen beſtehen müſſen, ehe jenes Unveränderliche durch ſie wieder einmal unverlierbare Geſtalt gewinnen konnte. Wann iſt je ein deutſcher Meiſter von ſeiner Zeit einfach getragen worden!

E H R U N G E N

Mit aufrichtiger Freude vernimmt die Muſikwelt, daß der im Jahre 1927 geſtiftete Beethovenpreis in dieſem Jahre dem verdienten Münchener Künſtler und langjährigen Dirigenten der dortigen Philharmoniker, Geheimrat Prof. Dr. Siegmund von Hausegger verliehen wurde.

Der Führer und Reichskanzler hat an ſeinem Geburtstag folgende Auszeichnungen an Perſönlichkeiten des muſikaliſchen Lebens verliehen: Die Goethe-Medaille an Prof. Felix Woyrſch, den Titel Profeſſor an: Wilhelm Backhaus-Bioggio (Lugano), Franz von Blon-Berlin-Wilmersdorf, Dr. Gerhard von Keußler-Berlin, Direktor Bruno Kittel-Berlin, Chordirektor Hermann Lüddecke-Berlin, Michael

Raucheisen-Berlin, Emil Nikolaus Freiherrn von Reznicek-Berlin und Julius Weismann-Freiburg.

Der Kapellmeister der Berliner Volksoper Hanns Udo Müller erhielt von König Peter II. von Jugoslavien den Orden des Hl. Sawa.

Der König von Schweden hat dem Kammersänger Max Lorenz von den Staatsopern in Berlin und Dresden das Ritterkreuz des Vasa-Ordens verliehen. Der deutsche Sänger weilte einige Wochen in Stockholm als Gast der Stockholmer Königlichen Oper. Er trat hier wiederholt in Wagners „Nibelungen-Ring" auf und fand bei Zuhörerschaft und Presse begeisterten Beifall.

Der Oberbürgermeister der Stadt Berlin hat Alfred Bartolitius vom Neuen Theater in Leipzig zum Kammersänger ernannt

Die deutsch-baltische Pianistin von Antropoff-Hoerschelmann wurde vom estländischen Konservatorium zum Professor ernannt.

Der Oberbürgermeister der Stadt Dortmund verlieh MD Jakob Kranzhoff anläßlich seines 50jährigen Dirigentenjubiläums in Anerkennung seiner Verdienste um deutsche Musikpflege Ehrenurkunde und Plakette der Stadt Dortmund.

Gustav Mombaur wurde in Anerkennung seiner Verdienste um das Musikleben der Stadt Langenberg, insonderheit in Hinsicht auf das Zustandekommen der dortigen Niederbergischen Musikfeste, zum städtischen Musikdirektor ernannt.

Anläßlich der 100. Abendmusik in der Stadtkirche in Jena wurde deren Begründer und Leiter, Univ.-MD Prof. Rudolf Volkmann, von Landeskirchenrat, theol. Fakultät und Gesamtkirchenverwaltung durch Überreichung der Lutherplakette geehrt.

Die Stadtverwaltung Bruchsal in Baden hat dem ehemaligen Direktor und Erneuerer der städtischen Musikschule, MD Ignaz Herbst, anläßlich des 100. Jubiläums-Festkonzertes des Deutschösterreichischen Autorenverbandes im Anschluße an die von seiner Geburtsstadt verliehene silberne Stadtplakette und dem Ehrenbuch der Stadt Klagenfurt nachträglich das Bild des Bruchsaler Rathauses zum Andenken seiner erfolgreichen Tätigkeit verliehen mit einem sehr ehrenden Schreiben, in welchem der Bürgermeister unter anderem ganz besonders betont: Die Würdigung als Direktor der Musikschule in Bruchsal und der Verdienste des Tondichters in seinem heutigen Wirkungskreis möchte ich durch die Überreichung eines Bildes des Pforzheimer Künstlers Oskar Elsäßers, das Rathaus Bruchsals darstellend, zum Audruck bringen.

PREISAUSSCHREIBEN U. A.

Der Münchener Komponist Karl Amadeus Hartmann erhielt bei dem internationalen Wettbewerb für Kammermusik, veranstaltet von der Société de musique de Chambre contemporaine le carillon, Sitz Genf, für sein Streichquartett den ersten Preis. Die Jury bestand aus: Ansermet, Gagnebin (Genf), Malipiero (Venedig), Roussel (Paris).

Im musikalischen Wettstreit der Völker gelegentder XI. Olympischen Spiele in Berlin sollen auch 5 japanische Werke vorgeführt werden: Ouvertüre mit Chor „Sommerhelligkeit" von Schukitschi Mitsukari, „Drei Musikstücke für die Olympischen Spiele", Kammermusik-Suite von Saburo Moroi, „Olympischer Marsch" von Koscak Jamada, „Tanz aus Formosa" von Bunje Ko und Symphonische Suite „Sport Nippon" von Noboru Ito.

Aus den zum Olympischen Musikwettbewerb eingegangenen mehr als 100 Werken hat das Preisrichterkollegium, bestehend aus dem Präsidenten der RMK Prof. Dr. Peter Raabe, dem Leiter des Berufsstandes der deutschen Komponisten Prof. Dr. Graener, dem Geschäftsführer der RMK Heinz Ihlert, sowie den Herren Prof. Gustav Havemann, Prof. Georg Schumann, Prof. Dr. Fritz Stein, Prof. Heinz Tiessen, Prof. Max Trapp die folgenden Werke zur Teilnahme am Wettbewerb ausgewählt: Für Gruppe A (Kompo-

ſitionen für Solo- oder Chorgeſang, mit oder ohne Klavier- und Inſtrumentalbegleitung): Prof. Paul Höffers (Berlin) „Olympiſcher Schwur“ für Chor, Solo und Orcheſter; Prof. Kurt Thomas' (Berlin) „Kantate zur Olympiade 1936“ nach Worten von Karl Bröger für vierſt. Chor, Holzbläſer, Streichorcheſter und Schlagzeug; Harald Genzmers (Breslau) „Der Läufer“, Kantate für Sopran- und Bariton-Solo, gr. Chor und Orcheſter nach Worten von Paul Schmidtmann; für Gruppe C (Kompoſitionen für Orcheſter in jeglicher Beſetzung): Werner Egks (München-Lochham) „Olympiſche Feſtmuſik“ mit den Sätzen „Einzug der Jünglinge“, „Walzer“, „Waffentanz“, „Totenklage“ und „Hymne“. Für Gruppe B (Kompoſition für 1 Inſtrument, mit oder ohne Begleitung) war keines der eingeſandten Werke als für Vertretung deutſcher Muſik im Rahmen des Internationalen Wettbewerbes geeignet befunden worden.

Die Stadt Düſſeldorf teilt mit, daß ſie auf Antrag mehrerer Komponiſten den Einſendungstermin für ihren Muſikpreis vom urſprünglich angeſetzten 30. April auf den 30. Juni verlängert habe.

VERLAGSNACHRICHTEN

Von Odo Polzer erſchien ſoeben im Verlag Leuckart-Leipzig die „Heilig-Jahr-Meſſe“. Eine deutſche Volksſingmeſſe.

Das Organ der deutſchen Geſellſchaft für Muſikwiſſenſchaft, die bisherige „Zeitſchrift für Muſikwiſſenſchaft“ (Verlag Breitkopf & Härtel) erſcheint ab April 1936 mit Unterſtützung des Staatlichen Inſtituts für Muſikforſchung zu Berlin unter dem Titel „Archiv für Muſikforſchung“.

Ergänzend zu den verſchiedenen wichtigen Bruckner-Aufſätzen des vorliegenden Heftes, die ſich mit dem Problem der Originalität einiger ſeiner großen Symphonien beſchäftigen, wird ſich mancher Leſer eingehender mit dem Leben des Meiſters beſchäftigen wollen. Der Verlag von Guſtav Boſſe zu Regensburg, der ſich von je für die Erkenntnis des Lebensweges des Meiſters beſonders eingeſetzt hat, fügt daher der heutigen Nummer ſeinen umfangreichen Bruckner-Proſpekt bei, der viel wertvolles Material zur Erkenntnis der einzigartigen Perſönlichkeit umfaßt, ſo z. B. eine erſtmalige Briefſammlung uſf. Es wird in dieſem Zuſammenhange

interessieren, daß die große und grundlegende Brucknerbiographie von Göllerich-Auer, deren nimmermüde Sammeltätigkeit alle weiteren Forschungen erst ermöglichte, nunmehr mit dem letzten und besonders umfangreichen 4. Band, der drei große Textbände und einen abschließenden Registerband umfaßt, seiner Vollendung entgegengeht. Auch diese Bände bringen zudem noch eine Reihe unbekannten Bild- und Notenmaterials.

Das bekannte Jahrbuch der Musikbibliothek Peters erscheint soeben in seinem 42. Jahrgang und umfaßt wiederum eine Reihe wertvoller Beiträge: Arnold Schering „Musikalische Symbolkunde", K. G. Fellerer „Zur Erforschung der antiken Musik im 16. bis 18. Jahrhundert", Heinrich Schütz-Gedenkaufsätze von Willibald Gurlitt und Walter Gerstenberg.

Dem heutigen Heft liegen eine Reihe von Prospekten bei, die der Aufmerksamkeit unserer Leser besonders empfohlen werden. „Die Kunstwochen 1936" zu Berlin u. das „Mozartfest 1936" zu Tübingen laden zu ihren Veranstaltungen ein. — Die Fa. J. C. Neupert-Nürnberg kündigt ihr neues Cembalo-Modell „Schütz" an, während die Fa. Maendler-Schramm-München auf ihre verschiedenen Clavichord-Modelle hinweist. — Ferner kündigen folgende Verlage ihre Verlagswerke an: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion m. b. H.-Potsdam (Dr. Jos. Müller-Blattau „Hohe Schule der Musik"), L. Staackmann-Leipzig (H. Joachim Moser „Die verborgene Symphonie"), Chr. Friedrich Vieweg G.m.b.H. Berlin (Albert Greiner „Jugendgesang und Volkssingschule") und Musikwissenschaftlicher Verlag-Leipzig (Anna Bahr-Mildenburg „Tristan und Isolde").

ZEITSCHRIFTEN-SCHAU

„Allgemeine Musikzeitung" v. 28. März 36. Paul Zschorlich schreibt zum Thema: „Ist oder wird man Dirigent?" u. a.

In dem Briefwechsel zwischen Cosima Wagner und Houston Stewart Chamberlain, der im vorigen Jahr im Verlag von Philipp Reclam in Leipzig veröffentlicht wurde, befindet sich ein Ausspruch Richard Wagners über Dirigenten, der bisher noch nicht bekannt war. Chamberlain teilt dort Frau Cosima in einem Brief vom 4. November 1894 beiläufig mit, als Hans v. Bülow mit zwanzig Jahren gänzlich unvorbereitet von Wagner an das Dirigentenpult in Zürich gestellt wurde, habe der Meister gesagt: „Der Dirigent wird geboren, nicht erzogen; sein Können ist ein spontanes, kein erlerntes!" Chamberlain knüpft an diesen kategorischen und eindeutigen Satz die Bemerkung: „Das sind göttliche Dinge, von denen die wenigsten etwas wissen".

Dieser auf Erfahrung begründete Glaubenssatz Wagners wird natürlich von all denen bestritten werden, die das Dirigieren jemals gelehrt oder „gelernt" haben. Das ist ganz natürlich. Denn wer auf diese Weise Dirigenten heranbildet oder Dirigent geworden ist, der würde ja die Vorbereitung auf einen Beruf verneinen, dem er sich mit Eifer und Überzeugung gewidmet hat. Der Unterricht im Dirigieren bildet heute ein wesentliches Fach an unseren Musikhochschulen und Konservatorien, während man zu Wagners Zeit an dergleichen planmäßige Unterweisung noch gar nicht gedacht hat. Seit etwa einem Jahrzehnt haben wir ja sogar „Dirigenten-Kurse", und es gibt einige namhafte Orchesterleiter, die sie abhalten.

Wenn Wagner nun sagt, daß man zum Dirigenten nicht erzogen, sondern geboren wird, so müßten logischerweise alle pädagogischen Bestrebungen auf diesem Gebiet zum Scheitern verurteilt sein und sich als null und nichtig erweisen. Dem widerspricht aber die Tatsache, daß an den führenden musikalischen Lehrinstituten Unterricht im Dirigieren erteilt wird! Also befindet sich Wagner — diese Schlußfolgerung ist unausweislich — im Irrtum?

Eine endgültige Einigung wird in diesem Punkt niemals zustande kommen. Daß das Dirigieren, wie jede musikalische Betätigung, eine angeborene Veranlagung zur Voraussetzung haben muß, ist selbstverständlich, denn dirigieren heißt: leiten,

führen! Das Zeug zum Führer muß man haben, sonst wird man es nicht! Was sich erlernen läßt, sind: Übung bis hinauf zur Routine, Technik im Taktschlagen und zuverlässige Gewöhnung an das Notenbild einer Partitur. Sehr fraglich muß schon erscheinen, ob die für den Dirigenten so wichtige Geistesgegenwart anerzogen werden kann. Entscheidend wird hier immer die ursprüngliche Veranlagung sein. Wir wissen, daß z. B. Schumann diese Veranlagung nicht besessen hat. Routine kann sehr wichtig sein, sie ist für jeden großen Dirigenten eine Selbstverständlichkeit, aber sie kann auch zur Gefahr werden und zur Erstarrung führen.

Im allgemeinen werden es doch wohl immer die handwerklichen Fertigkeiten, also sozusagen zweitrangige Eigenschaften, sein, die sich lehren lassen. Es will noch nicht viel besagen, wenn ein Dirigentenschüler den Taktstock zuverlässig handhabt, während einige Sänger oder selbst ein kleiner Chor beim Spielen eines Klavierauszuges ihre Partien singen. Auch die Leitung eines kleinen Kammerorchesters verbürgt noch nicht die Führung eines großen Orchesters. Bei all dem bleibt immer die Gefahr bestehen, daß junge Leute zum Dirigenten gedrillt werden, denen es an der nötigen Führerbegabung fehlt. Denn bei all diesen Übungen spielt das Geistige meist nur eine untergeordnete Rolle.

In der Tat ereignet es sich aber oft, daß ein sehr befähigter junger Mann, sobald er vor das Orchester tritt, fast alles das schon mit sich bringt, was andere in mehr oder minder kurzer Zeit erst lernen müssen. Die Natur fragt nicht danach, ob wir diesen Gradunterschied in der Veranlagung, der sehr beträchtlich sein kann, als ungerecht empfinden. Sie fragt ja auch sonst nicht danach. Sie gibt dem einen eine schon von vornherein schönere Stimme als dem anderen, sie zeichnete darin schon Caruso vor allen anderen Sängern aus, sie verleiht dem einen geschickte Klavier- oder Violinfinger oder geeignete Bläserlippen, während sie einem andern diese Eigenschaften vorenthält. Sie geht noch weiter: sie schenkt dem einen musikalische Veranlagung und enthält sie dem andern vor.

Den Ausschlag wird immer die Stärke der persönlichen Veranlagung geben. Das war es offenbar auch, was Wagner in seinem Ausspruch betonen wollte. In welcher Weise aber die persönliche Veranlagung, d. h. die an die Einzelperson gebundenen Fähigkeiten die vollkommene Überlegenheit sichern können, dafür seien einige Beispiele aus der jüngeren Musikgeschichte genannt.

Der apodiktische Ausspruch Wagners, den Chamberlain verbürgt, bezog sich auf den zwanzigjährigen Hans v. Bülow. Er kam unvermittelt vom juristischen Studium zu Wagner nach Zürich und wurde von diesem auf Grund seiner Fähigkeiten vor das Theaterorchester in Zürich gestellt, um zunächst die Posse „Einmalhunderttausend Taler“, gleich darauf auch die „Regimentstochter“ und „Zar und Zimmermann“ einzustudieren. „Die Sache ist nicht so leicht, wie sie aussieht“, schrieb er damals an seine Schwester, und über seine Leitung von „Zar und Zimmermann“ berichtet er selber, es sei „mit Hängen und Würgen“ gegangen, da er die Partitur erst in der Nacht zugeschickt bekommen habe. Er klagt: „Proben über Proben, Durchsicht und Korrektur der Orchesterstimmen, in welchen die blühendste Unordnung, die krasseste Nachlässigkeit herrscht“. Er hatte beständig Streit mit den Künstlern, und die erste Sängerin kündigte, weil sie nicht mehr unter seiner Leitung singen wollte. Nach zweimonatiger Tätigkeit mußte er aus Zürich weichen, auch Wagner gelang es nicht, ihn zu halten, und selbst in St. Gallen, wohin er ging, hatte er noch die größten Schwierigkeiten. Über die Aufführung einer Oper Lortzings, die er dort zuerst leitete, schreibt er an seinen Vater: „Es ging nicht einmal infam, es ging gar nicht“. Und von der „Regimentstochter“ berichtet er, sie sei „ganz erbärmlich“ gegangen, er habe „in mehr als Todesangst“ am Pult gestanden, sich entschieden geweigert, den 2. Akt zu dirigieren und sich nur mit Mühe überreden lassen. Dies alles wußte Wagner, aber es hat ihn an Hans v. Bülow nicht irre gemacht. Er hatte dessen ausgesprochene Dirigierbegabung sicheren Blicks erkannt und hat Recht behalten! Hans v. Bülow ist einer der größten Dirigenten geworden, die Deutschland aufzuweisen hat.

Es ist merkwürdig, daß Hans v. Bülow ganz das gleiche Experiment vierunddreißig Jahre später mit dem damals ebenfalls zwanzigjährigen Richard Strauß gemacht hat. Als Bülow im November 1884 mit seiner Meininger Hofkapelle nach München kam, wandte sich der Vater von Strauß mit der Bitte an ihn, die kleine „Bläser-Suite“ seines Sohnes, deren Komposition Bülow ein Jahr zuvor selber angeregt hatte, zur Aufführung zu bringen. Bülow war damit einverstanden und wünschte, daß der Komponist sein Werk selber vom Blatt dirigieren sollte. Der junge Strauß, der bis dahin noch nie vor einem Orchester gestanden hatte, war bis auf den Tod erschrocken über diese Zumutung. Der Schreck vergrößerte sich aber noch, als Bülow ihm erklärte, daß eine vorherige Probe ganz unmöglich sei! Strauß versuchte auf alle Weise, vom Dirigieren befreit zu werden, aber da kannte er Bülow nicht! Dieser bestand, sei es nun aus Hart-



näckigkeit oder aus Laune, unbedingt darauf, daß der junge Komponist vor dem Publikum für sein Stück eintrete, andernfalls werde er es vom Programm setzen. Da hieß es also einfach: Vogel Strauß, friß oder stirb! Strauß hat damals dirigiert, er hatte sogar einen großen Erfolg. Später berichtete er selber einmal: „Ich dirigierte mein Stück in einem leichten Dämmerzustand — ich weiß nurmehr, daß ich nicht umgeschmissen habe". Das Gelingen dieses Versuches aber bildete den Ausgangspunkt für seine ganze spätere Dirigententätigkeit, denn bald darauf berief ihn Bülow zum Dirigenten der Meininger Hofkapelle während seines Urlaubs. Welch ein hervorragender Dirigent Richard Strauß dann später, auch ohne Konservatorium und Dirigentenunterricht geworden ist, weiß die ganze Welt.

Im übrigen ist auch Richard Wagner auf ganz ähnliche Weise Dirigent geworden, und zwar ebenfalls im Alter von zwanzig Jahren! Er begann in Würzburg als Chordirigent am Theater mit einem Monatsgehalt von 10 Gulden. Anderthalb Jahre später wurde er Theaterkapellmeister in Magdeburg. So jämmerlich die Theaterverhältnisse dort auch waren, so konnte ihm seine Tätigkeit doch dazu dienen, sich alle unerläßlichen praktischen Fertigkeiten als Dirigent anzueignen. Das Wesentlichste, die ausgesprochene Dirigierbegabung, brachte er mit sich. — — — —

AUS ZEITSCHRIFTEN:

Carl Hagemann-Berlin behandelt in der „Bühne" in umfassenden Ausführungen die Frage, wie die moderne Operette auszusehen habe. Carl Hagemann führt aus, daß die moderne Operette anders auszusehen habe, als das nach einem völlig erstarrten und dazu noch wenig unterhaltsamen Schema gearbeitete monströse Gebilde mit seiner allenfalls routiniert zusammengezimmerten, höchst unwahrscheinlichen Handlung, mit dem verlogen sentimentalen zweiten Aktschluß, mit den sich immer gleichbleibenden Figuren des seriösen Tenors und der Sopran singenden Dame als Partnerin, mit dem albernen jungen Buffo-Paar, das in jedem Akt ein- oder zweimal ein mehr oder weniger sinnloses Tanzduett als Varieténummer hinzulegen hat, mit dem Bauchkomiker und der komischen Alten und ein paar hilflosen Chargenspielern für das Episodische der wenig ergiebigen Vorgänge. Die moderne Operette, wie wir sie ersehnen, muß mit diesen Entartungen aufräumen, muß wieder an das gute, alte Volksstück und an das deutsche Singspiel anknüpfen, das dereinst einen Gluck und einen Mozart zu seinen Förderern gezählt hat. Sie muß ein gesetzmäßig verlaufendes richtiges Theaterstück sein: stofflich packend und irgendwie menschlich bedingt, mit einer spannenden sorgsam geführten Handlung, die sich aus dem Tun und Lassen der einzelnen Figuren zwanglos ergibt und für eine ausgiebige musikalische Ausdeutung geeignet erscheint. Dabei braucht diese Handlung immer keineswegs in der Wirklichkeit täglichen Geschehens angesiedelt sein. Sie kann und soll gelegentlich auch in romantischer Verklärung erscheinen, sich aus dem Wesen und Leben fremdartiger Völker und Verhältnisse, ja selbst aus utopischen Vorstellungen entwickeln. Wenn sie nur als leichtes Spiel mit Musik irgendwie gehobene, künstlerische Werte zu spenden und wie jedes echte Kunstwerk symbolische Wirkungen auszuüben vermag. Gerade auf dem Theater, auf dessen Szene man sich nach des Tages Last und Mühe mit seinesgleichen zu sammeln pflegt. Und daß es künstlerische Unterhaltung geben kann und geben muß, ist doch kein leerer Wahn. Und niemand hat die ästhetische Forderung nach irgendwie bedeutsamer Darstellung auch spielerisch vorgetragener dramatischer Vorgänge derart vernachläßigt, wie die Operettenmacher der letzten Jahrzehnte. Es ist an der Zeit, daß hier Wandel geschaffen wird.

AUS TAGESZEITUNGEN

Gerhard F. Wehle: „Musik und Kunsttanz" (Allgemeine Musikzeitung 3. 4. 36).

Prof. Dr. Ludwig Schiedermair: „Falsche Beethoven-Dokumente" („Kölnische Zeitung", Köln, 5. 4. 36).

Dr. Konrad Huschke: „Richard Wagner und die Neunte" („Völkischer Beobachter", Berlin, 5. 4. 36).



Bildarchiv Z F M

Ernst Gernot Klußmann

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

103. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / MAI 1936 HEFT 5

Ernst Gernot Klußmann.

Von Ernst Laaff, Köln.

Wenn ein junger Komponist heutzutage mit einer großen Sinfonie von dreiviertel Stunden Dauer in einem Zeitraum von etwa zwei Jahren zu mehr als zwanzig Aufführungen kommt und zu einer Reichssendung über alle deutschen Sender, so verdient er schon auf Grund dieser Tatsache besondere Beachtung; noch viel mehr aber, wenn diese Erfolge mit einem Werk erzielt werden, das keineswegs leichtverständlich und gefällig, sondern im Gegenteil musikalisch anspruchsvoll und ernst, von weitem sinfonischen Ausmaß und im Finale obendrein kontrapunktisch schwierig ist. Wenn dazu dieser Komponist seit jenem Opus 6 seiner Sinfonie bis zum Opus 17 gekommen ist und von den neuen Werken mehr als die Hälfte größere Orchesterwerke von ebenso starker Haltung — teils auch mit ähnlichem Aufführungserfolge — sind, dann ist es an der Zeit, die Fachwelt wie die musikalisch interessierte Öffentlichkeit erneut und nachdrücklich auf den Künstler und sein Werk hinzuweisen.

Der wesentliche Einfluß zweier wichtiger Faktoren, einer starken ererbten musikalischen Begabung und einer im Elternhause wie im weiteren Familienkreise vorhandenen echten Hausmusikpflege tritt in Ernst Gernot Klußmanns Jugendjahren aufschlußreich zu Tage. Am 25. April 1901 kam er in Hamburg zur Welt. Sein Vater hat neben seiner Tätigkeit als Regierungsdirektor an der Ober-Schulbehörde dieser Stadt eifrig musiziert und auch komponiert. Schon früh spielte er mit seinem heranwachsenden Sohn die Sinfonien der Wiener Klassiker vierhändig auf dem Klavier, bald wagte er sich mit Schubert und Weber in die Bezirke der Romantik bis zu den Werken eines Brahms und Bruckner, dessen „Neunte" der Vater als 64-jähriger — gewiß ein Zeichen geistiger Aufgeschlossenheit und Fortschrittlichkeit — studierte. Frauenchöre, Lieder und anderes aus des Vaters Feder haben sich als Zeugnisse seiner Produktivität erhalten. Auch die Mutter brachte ein gutes Erbteil künstlerischer Bildung und Begabung mit; ihr Vater — Kirchenrat in Worms — war nicht nur bildhauerisch interessiert, seine Mußestunden widmete er dem Spiel fast aller Streichinstrumente, mit besonderer Vorliebe der Gambe, und auch mit dem Klavier hatte er sich als begeisterter Bachfreund vertraut gemacht. Will man die musikalischen Erbgüter noch weiter zurück verfolgen, so trifft man im Großvater mütterlicherseits auf einen ebenfalls sehr aktiven Musikliebhaber, der — von Beruf Kanzleirat in Halle — nebenamtlich als Chorleiter wirkt und in seiner echten Begeisterung nicht davor zurückscheut, etwa Händels Messias oder Beethovens Streichquartette durch persönliches Abschreiben in seinen Besitz und zur Aufführung zu bringen. — Neben diesen Hinweisen auf direkte Vererbung fordert die Einwirkung des häuslichen Musiklebens, wie es Klußmann im Hause seines Hamburger Onkels Professor H. Behn vorfand, besondere Beachtung; dieser, ein Schüler Anton Bruckners und Freund vieler namhafter Komponisten jener Zeit, wie Schillings u. a., hat als Wagner-Enthusiast fast alle Wagner-Opern vom „Rheingold" beginnend für zwei Klaviere

gesetzt, seinen Neffen mit Liebe und Sachkenntnis zu diesen Werken hingeführt und ihn zugleich zum Studium der Partituren angehalten. Bot das Vierhändig-Spielen mit dem Vater zunächst eine innige Bekanntschaft mit der klassischen und romantischen Sinfonie, so führte das Musizieren mit dem Onkel in die Welt der Oper. Diesen Jugendeindrücken wird man sicher nicht mit Unrecht den in Klußmanns Schaffen so typischen „großen Atem" wie auch die von Wagner und Bruckner herkommende Klang- und Ausdrucksform der Frühwerke zuschreiben müssen. Und beide Meister waren keine schlechten Paten.

Die musikalische Fachausbildung Klußmanns begann schon in den Gymnasialjahren. Neben dem Klavierunterricht genießt er — in bescheidenem Ausmaße — theoretische Unterweisung. In den letzten fünf Jahren vor dem Abitur, mit dem er 1919 das staatliche Gymnasium in Bergedorf bei Hamburg verläßt, beschäftigt er sich autodidaktisch mit der Orgel. In diese Zeit fallen bereits eine ganze Reihe kompositorischer Versuche, charakteristischer Weise hauptsächlich Sinfonien, mit Rücksicht auf die häusliche Musizierpraxis für Klavier zu vier Händen geschrieben, aber reichlich mit Instrumentationsangaben versehen. Daß die Gedanken zu diesen Arbeiten sich auf einer Wanderung durch die fränkische Schweiz (1916) einstellen, daß er bei der Landarbeit in Mecklenburg Fugen komponiert oder daß die Komposition einer solchen Sinfonie hauptsächlich vor sich ging, als der Gymnasiast Klußmann während des Krieges bei der Einbringung der französischen Ernte als Jungmann mithalf, daß das neue Werk im Gedächtnis entstand und dort lange bis zur späteren Niederschrift behalten werden mußte, ist zur Beurteilung seiner Begabung von hohem Interesse.

Für die kompositorische Ausbildung fand sich in Felix W o y r s ch der rechte Lehrer. Theorie, Kontrapunkt und Komposition sind während der Altonaer Studienzeit nicht Gegenstand von Schularbeiten, sondern ein in ausgeglichenen kompositorischen Leistungen zu erprobendes Wissen. Es wird fleißig Partitur gespielt; an Beethoven und Brahms wie auch an Werken des Lehrers erweitert und stärkt sich der Sinn für großzügige Form und intensiven Klang. Im Vordergrund steht nicht etwa kleinliche Detailgestaltung, sondern immer weist der vorwärtsschauende und die Begabung richtig beurteilende Lehrer auf den totalen Gesamteindruck hin. Viel strenge Arbeit wird in den fünf Jahren geleistet, deren Resultat eine erhebliche Bereicherung der Gestaltungssicherheit wie auch der Nuancierungsfähigkeit der musikalischen Gedanken und ihrer klanglichen Einkleidung darstellt.

Im April 1924 siedelt der Hamburger Kompositionsschüler nach München über, wo er sich auf die Meisterklasse für Komposition an der dortigen Akademie der Tonkunst vorbereitet, in die er im Herbst eintritt. Joseph H a a s wird sein zweiter Lehrer. Zunächst bilden kontrapunktische Studien die Hauptaufgabe, die das handwerkliche Können weiterhin vergrößern. Es entstehen Streichtrios, Choral- und Doppelfugen und als Abschluß ein Klavierquintett, das als Opus 1 im Sommer 1925 durch Schmitt-Lindner in einem Akademie-Konzert zur Uraufführung kommt. Daß die strenge kontrapunktische Schulung eine überlegtere und durchsichtigere Schreibweise, eine auch im romantischen Ausdruck klar durchdachte Tonsprache im Gefolge hatte, daß liebevolle Detailausarbeitung mit dem großen und dramatischen Zuge Hand in Hand geht, das wird man als besonderes Verdienst des gründlichen Lehrers Joseph Haas ansehen müssen. Neben der reichen Kompositionsarbeit wird Partiturspiel bei S. v. H a u s e g g e r betrieben, dessen Lehrpraxis über das Technische hinaus wertvolle stilistische Erkenntnisse vermittelt. Und wiederum bleibt die Oper getreuer Partner der Sinfonie: bei H. R ö h r findet die Opernpartitur und Operndirektion eine getreue und sachkundige Pflege.

Die Oper zog den jungen Musiker auch zunächst in ihren Bann. Auf Veranlassung von Dr. Karl M u ck kam er als Korrepetitor und Assistent von Siegfried W a g n e r nach Bayreuth, wo er in fast allen Disziplinen eines werdenden Opernkapellmeisters tätig war. Und die vom Hamburger Onkel H. Behn entfachte Liebe zu Richard Wagner fand so die erste praktische Auswirkung. Bald aber berief Köln den begabten Künstler als Lehrer für Theorie und Komposition an seine „Rheinische Musikschule", wo er seit Herbst 1925 wirkt und zugleich in der Abteilung Schulmusik der „Hochschule für Musik" in den Fächern Partiturspiel und Instrumentation unterrichtet.

Soweit das Schaffen des heute 35jährigen Künstlers vorliegt, lassen sich bereits deutlich drei Epochen geistiger Entwicklung unterscheiden: Bleiben die Frühwerke, soweit sie vor dem Kla-

vierquintett op. 1 liegen, außer Betracht, so schließt sich als erste Gruppe etwa die Werkfolge des Quintetts, mehrerer Lieder und Chöre auf Texte aus Bethges „Japanischem Frühling", von Eichendorff und Löns bis zum op. 6 (erste Fassung) einheitlich zusammen. Alle diese Arbeiten stehen stilistisch gesehen in naher Beziehung zu Brahms und Reger und lassen auch die Einwirkungen der beiden Lehrer Woyrsch und Haas deutlich erkennen. — Mit dem Streichquartett op. 7 treten gänzlich neue Eindrücke in Klußmanns Schaffen: das Ringen um neue harmonische Ausdrucksmittel. In allen weiteren Arbeiten bis zum Cellokonzert op. 14 setzt er sich mit den Problemen einer erweiterten, linear-bedingten und kadenzfreien Harmonik auseinander. Nicht als ob er um des Experimentes willen experimentierte; im Gegenteil: der aufgeschlossene und klar vorwärtsschauende Künstler ringt um einen wahren und tiefen Ausdruck, aber in neuer, weniger traditionsgebundener Form, als sie in den Werken der ersten Schaffensperiode in Erscheinung trat. Dieser Kampf um subjektive Ausdruckswerte, um die Festigung der persönlichen Gestaltungsformen fällt in die Jahre so vieler umstürzlerischer Stilrichtungen, daß ein Suchender notwendig an deren Prüfung gehen mußte. Und es zeugt von Klußmanns ernstem und deutschem Künstlertum, daß er in den Jahren des Gärens und Versuchens nie seinen eigenen Weg verliert, sondern in unerbittlicher, strenger Arbeit und Selbstkritik nur veröffentlicht, was nicht Experiment geblieben ist, nur das, was sich zu gefestigter Kunsterkenntnis, zur Klarheit über die künstlerischen Mittel und zur Übereinstimmung von Idee und Gestaltung durchgerungen hatte. Daß die Lieder mit Streichquartettbegleitung op. 10 mit dem Beethoven-Preis des Provinzialverbandes Rheinland im RDTM ausgezeichnet wurden, beweist, daß der Kunst dieser Zeit überdurchschnittliche Reife eigen ist. Der Festigung einer neuen Diatonik dienten dreistimmige Chöre op. 11. Die wichtigsten Werke dieser Schaffensperiode sind jedoch der „Epilog zu einer antiken Tragödie" op. 9, das „Orgel-Konzert" op. 12, die „Hölderlin-Hymne" op. 13 und das „Cello-Konzert" op. 14, das trotz der späteren Opuszahl vor der Hymne entstand. Der kurze „Epilog" (aufgeführt in Aachen, Dortmund, Duisburg, Hannover, Osnabrück und in Rom über alle norditalienischen Sender) stützt sich trotz seiner ganz aus dem neuen Geiste geborenen Thematik formal auf das Schema der alten dreiteiligen französischen Ouvertüre. Besonders interessiert der geistvolle Kontrapunkt: Von den beiden langsamen Ecksätzen ist der letzte der Krebs des ersten und auch das Thema des fugierten Mittelteils wird gleich dominantisch im Krebs beantwortet. Den Namen „Konzert" verdient das Orgelkonzert am ehesten mit Rücksicht auf die konzertierende Brillanz der einleitenden Toccata; im Grunde ist es eine großangelegte Toccata mit Fuge über den Choral „Wie schön leucht' uns der Morgenstern". Die Ähnlichkeit der beiden Choräle, die diesem Konzert und der Sinfonie zu Grunde liegen, erklärt manche inneren Zusammenhänge. Der Konzertform näher steht das Cellokonzert; besonders in der zweiten Hälfte wirkt die prachtvolle Solokadenz mitsamt dem lyrischen Schlußteil trotz der neuartigen Harmonik als eine überzeugende Verschmelzung echten Gefühls und Musikantentums mit konstruktiven Elementen. In der Hymne mag der Text die Ursache der spürbaren Abklärung des Satzes und Zusammenklanges gewesen sein. Von Hölderlins Hymne „Wo bist du? Trunken dämmert die Seele mir" gibt es zwei ähnliche Fassungen und Klußmann hat — auf eine Anregung seines Verlegers Dr. G. Tischer hin — die Komposition so angelegt, daß nach der vierstrophigen ersten Textfassung die nur zweistrophige und konzentriertere zweite Fassung in Form einer Reprise vertont ist. Eine „Ouvertüre im alten Stil" kann als Gelegenheitsarbeit für das Jubiläum seiner Hamburger Schule übergangen werden. Dann stehen wir vor dem wichtigen Einschnitt, der die dritte Schaffensperiode einleitet: der endgültigen Fassung der c-moll-Sinfonie. Ihre Form ist die der großen romantischen Sinfonie und bestimmend für ihre Gestaltung der Choral „Wachet auf ruft uns die Stimme". Schon am Ende des ersten Satzes taucht er auf. Das Scherzo — wenn man den Satz traditionell so nennen darf — ist thematisch aus dem Choral entwickelt. Das Adagio bleibt zunächst frei von ihm, aber im Finale deutet eine Koppelung des Adagiothemas mit dem Choral auf die innige Beziehung des langsamen Satzes zu dem thematischen Material des Gesamtwerkes. Von besonderem Interesse ist die Struktur des Finales, formal eine große Passacaglia über den Choral. Auf die erste c-moll-Variation folgt eine Reihe von Erscheinungen des cantus firmus in h-moll, die sich anstatt der üblichen Variationstechnik in Gestalt einer Fuge über dem Ostinato aufbauen. Mit der Tonart Des-

dur sind wir in der Tonalität des Adagios, dessen Hauptthema hier mit dem Choral verbunden wird. Die Passacaglia mündet dann in eine zweite größere Fuge, in deren letzter Durchführung der in der Vergrößerung auftretende Choral als Mittelstimme von den Trompeten in klarem C-dur hervorgehoben wird. — Mitten hinein in den dritten Schaffensabschnitt Klußmanns führt seine „Edda-Suite" op. 16. In vier knappen Sätzen schildert das Werk Personen aus der Thryms-Saga der Edda, Thor den Gewaltigen, Loki den Listigen, Freia die Schöne und Mjölnir den Hammer. Das Ganze ist ein Versuch, die Form der Sinfonie in kleinstem Ausmaße (Dauer 16 Minuten, für Kammerorchester) und konzentriertestem Musizieren zur Charakter-, aber nicht Handlungsschilderung zu verwerten. Das Stück entstand im Auftrage des Kölner Reichssenders und ist bisher dort, in Oeynhausen, Berlin (Tonkünstlerfest des ADMV), Hamburg, Osnabrück, Castrop, München und Karlsbad zur Aufführung gekommen. Zuletzt erschien als op. 17 die „Musik zu Goethes Iphigenie". Sie bietet Vorspiele zum ersten, zweiten, vierten und letzten Akt — besonders interessant und gehaltvoll wieder eine große Passacaglia vor dem zweiten Aufzug — sowie das in der Nacht vor der Bielefelder Uraufführung als Melodram komponierte Parzenlied. Gerade in diesem Werke ist die zunehmende Abklärung und Reife der dritten Periode überall zu spüren. Es ist die Ruhe eines Schaffenden, der einen festen Boden nicht nur handwerklich, sondern auch stilistisch unter seinen Füßen weiß; keineswegs eine „professoral" anmutende, lehrhafte Selbstgewißheit und -genügsamkeit, nein, das Ergebnis eines jahrelangen Ringens um klarere und knappere, eindringlichere und persönliche Ausdruckskraft.

Übereilt wäre es, wenn heute schon eine eingehende Untersuchung von Klußmanns Musik ihre stilistische Eingliederung versuchte. Schon das nächste Opus könnte bei einem so entwicklungsfähigen Künstler festlegende Formulierungen über den Haufen werfen. Nur soviel kann man unbedenklich sagen, wenn etwa die Frage nach dem aufgeworfen wird, was diesen Autor für uns heute am meisten charakterisiert und was zu besonderen Hoffnungen berechtigt: Hier schafft ein Musiker, dem es wirklich in erster Linie darum geht, sinfonische Musik zu schreiben. Er hat den seltenen „großen Atem", der energievolle Bögen vom Motiv zum Thema und darüber hinaus zur Themengruppe, zum Satz und zum innerlich-gebundenen Satz-Zyklus spannt. Sein Thema schon ist ein werdendes und gebärendes, das den Keim zum organischen Wachstum, das Streben nach dem Aufgehen in eine größere Formgebung in sich trägt. Und wenn es in seiner Erhabenheit monumental wirkt, so ist das nicht leeres Pathos, sondern ein Musiker voll echten Gefühls wußte in angestrengtester Konzentrationsarbeit auch den Ausdruck einer lyrischen Empfindung über eine alltägliche Empfindungsintensität hinaus aufs Höchste zu steigern.

Wer den Menschen Ernst Gernot Klußmann kennt, der weiß, daß die dritte Epoche seines Schaffens nicht die letzte bleiben wird. Der ungewöhnlich fleißige und selbstkritische Musiker verspricht — darauf deuten unzählige Anzeichen in seinen letzten beiden Werken — eine weitere gesunde Entwicklung seiner Kunst. Daß er allem billigen Erfolg aus dem Wege geht und als typischer Norddeutscher immer nach der Tiefe trachtet, hat er mit seinem Landsmann Brahms gemein. Manche wollen es ihm zum Vorwurf machen, daß er stilistisch von diesem und von Wagner herkam; sie kannten wohl nur die frühen Arbeiten. Und: Stehen etwa die großen Meister der Musikgeschichte von vorneherein als Revolutionäre in der Welt? Oder werden sie nicht vielmehr erst dann Revolutionäre des Geistes, wenn sie durch die Größe ihrer Ideen über den diese nicht mehr fassenden traditionellen Stil und damit über ihre Umwelt hinausgewachsen waren?

Es ist charakteristisch für die Auffassung von Kunst und Künstlertum — oft auch für das Streben nach Erfolg um jeden Preis-, ob es Komponisten für richtiger halten, von Anfang an durch die Neuartigkeit ihres Stiles Aufsehen zu erregen oder ob sie durch die eigene Fortentwicklung ererbter Ausdrucksformen in künstlerisches Neuland vorstoßen. Für Klußmann ist der letzte Weg maßgebend gewesen. Anmaßend könnte es scheinen, aus den naheliegenden Parallelen der Musikgeschichte prophezeien zu wollen. Wozu? Ernst Gernot Klußmann wird weiterschaffen und weiterstreben — ganz im Sinne von Richard Wagners Forderung: „Kinder, schafft Neues!"

Der „wahre" Bruckner?[1]

Von Max Morold, Wien.

Seit Monaten ist in Tagesblättern und Fachzeitschriften zu lesen, daß der „wahre" Bruckner entdeckt worden sei. Nun hat auch der Wiener Universitätsprofessor Dr. Robert Haas, der geistige Urheber der „neuen Bruckner-Bewegung", das verhängnisvolle Wort feierlich ausgesprochen.[2] Der Bruckner, der bisher bekannt, bewundert und gefeiert war, dem so viele ihre stärksten musikalischen Eindrücke, ihre gewaltigste seelische Erhebung verdanken, der zum Gegenstande eines teils hochgelehrten, teils mystisch-überschwänglichen Schrifttums geworden ist, das nicht müde wird, die Form, den Stil, die Sprache Bruckners in ihrer inneren Notwendigkeit und äußeren Folgerichtigkeit zu erklären und zu begründen, der Bruckner, der auch für Dr. Haas zur Quelle seiner Begeisterung und seiner Forschung wurde, der soll auf einmal unecht und verfälscht sein. Handwerker, so meint Haas, haben sich der Partituren bemächtigt, haben nicht nur das Klangbild, sondern auch die Form geändert, haben in kurzsichtiger Zeitbefangenheit einen Bruckner in die Öffentlichkeit gebracht, der sich dem Geschmack der Hörer, den Gewohnheiten der Spieler, entgegen seiner ursprünglichen Absicht, so weit anbequemte, daß die Verbreitung der Werke, das Verständnis des Neuen an Bruckner nicht mehr auf unüberwindliche Hindernisse stieß. So deutet Haas die Tatsache, daß die von Bruckner hinterlassenen Handschriften und die bisher gedruckten Fassungen erhebliche Unterschiede aufweisen und daß in diesen Drucken manche Schroffheiten gemildert sind und die Wagnerschen Einflüsse sich anscheinend stärker geltend machen. Dabei geht es zunächst um Bruckners Fünfte.

Dr. Haas, der Vorsteher der Musiksammlung in der Österreichischen Nationalbibliothek und Leiter der gegenwärtig erscheinenden großen kritischen Gesamtausgabe aller Brucknerschen Werke, nimmt mit Recht auf die von Bruckner hinterlassenen, zum größten Teile in der Nationalbibliothek liegenden, vorher noch nicht genau geprüften Handschriften Bedacht. Bei der Fünften stellte sich heraus, daß namentlich der letzte Satz in der Handschrift wesentlich anders aussieht, als im Druck von 1895. In der Handschrift bilden die Streicher, die Holzbläser und die Blechbläser, ja sogar einzelne Instrumentenpaare, mehr oder weniger selbständige Gruppen, die ziemlich streng von einander abgegrenzt sind und nur selten zusammengehen oder in einander übergreifen; im Druck finden wir die weichen Mischungen und die glanzvollen Häufungen der Orchesterfarben, wie wir sie von Wagner her gewohnt sind und wie wir sie auch bei Bruckner in ihrer eigenartigen „brucknerischen" Verwendung stets als besonders schön und hinreißend empfunden haben. In der Handschrift gibt es nur die wichtigsten Angaben für Zeitmaß und Vortrag und fehlen besondere Erläuterungen für den Dirigenten und die Spieler, während im Druck solche Vorschriften und Hinweise, wie „ausdrucksvoll", „schwer", „sehr zart", „dolcissimo", „drängend", „allmählich belebend" und viele andere, ungemein zahlreich sind und überall der Wunsch nach einer innerlich bewegten Vortragsweise mit mannigfachen Abschattungen zu erkennen ist. Im letzten Satze ist aber auch das Gefüge in der Handschrift ein anderes: hier wird die Gesangsgruppe in einer förmlichen Reprise wiederholt und nähert sich dadurch die Gesamtform trotz der eingebauten gewaltigen Fuge durchaus der altehrwürdigen Sonatenform; während die gedruckte Fassung jene Wiederholung nicht mehr kennt und in einer so mächtigen und geradlinigen Steigerung, wie sie selbst bei Bruckner selten ist, den Gipfel erreicht, in einer Steigerung, die hauptsächlich aus der Fuge gewonnen wird und dadurch dem ganzen Satze ein Gepräge verleiht, das kaum noch an die Sonatenform erinnert. Beinahe selbstverständlich sind die Unterschiede am Schlusse des letzten Satzes. Es ist nämlich

[1] Der Streit um den „wahren" und „echten" Bruckner ist auf der ganzen Linie entbrannt. Die Frage ist für die gesamte deutsche Musikwelt so wichtig, daß wir hier den Aufsätzen der besten Kenner Bruckners, Hofrat Max von Millenkovich-Morold und im nächsten Aufsatz dem Präsidenten der Internationalen Bruckner-Gesellschaft, Prof. Max Auer, Raum geben, denen sich noch eine Erklärung des Franz Schalk-Biographen Prof. Dr. Victor Junk anschließt. B.

[2] In der gedruckten Einführung zur Wiener Aufführung der Fünften in der Urfassung und in einem bei diesem Anlasse gehaltenen Vortrage.

längst bekannt und wird auch von Haas nicht bestritten, vielmehr in dem vor kurzem erschienenen Neudrucke nach der älteren Fassung vermerkt, daß Franz Schalk bei der Uraufführung der Sinfonie 1894 in Graz die Sonderaufstellung eines zweiten Bläserchores für den Schlußchoral vorgenommen, den Bläsersatz entsprechend ergänzt und daß Bruckner dies ausdrücklich gebilligt hat. Diese aus praktischen Gründen empfohlene und seither stets beibehaltene „Auffütterung", wie Schalk derlei Änderungen nannte, findet sich in der Urfassung natürlich nicht. Was folgt aus diesen Unterschieden für die unbefangene Betrachtung?

Bruckner, der nie mit sich zufrieden war, unablässig feilte und besserte, hat offenbar auch die fünfte Sinfonie, als sie zwanzig Jahre nach ihrer Entstehung endlich veröffentlicht werden konnte, gründlich umgearbeitet. Daß hiebei die Entwicklung, die er selbst inzwischen genommen, sich deutlich geltend machte, hat für uns nichts Überraschendes. Wir kennen namentlich aus der Siebenten, von der auch Haas nicht bestreitet, daß sie in der allein gültigen, von Bruckner selbst gewollten Form auf uns gekommen sei, die wundersame Vermählung des Wagnerschen und des Brucknerschen Geistes (was natürlich immer nur Schlagworte sind). Die stufenmäßige, an die Registrierung der Orgel gemahnende Instrumentation, die bei Bruckner nie gänzlich verwischt wird, die seine ureigene Sprache bleibt, macht er sich doch auch die romantischen Misch- und Deckfarben der Wagnerschen Instrumentationskunst zu eigen, verwendet sie aber nie um ihrer selbst willen, nie als leeren Schmuck und äußeren Aufputz, nie um irgend eines virtuosen Effektes willen, sondern nur zur Erzielung des beredtesten und hinreißendsten Ausdrucks für die Brucknerschen Eingebungen. Diese wurden mit jedem neuen Werke immer breiter, tiefer, seelenvoller und geistig bedeutender und bedurften des größten Aufwandes an M i t t e l n der Beredsamkeit, um ihren unermeßlichen Gehalt sofort zwingend zu offenbaren. So entstand die uns geläufige Brucknersche Orchestersprache, die mit dem Namen Bruckners begrifflich eng verbunden ist und die kein kundiger Hörer jemals mit Wagner verwechseln wird. Wir staunen also nicht darüber, sondern begreifen es als das Natürliche, wenn Bruckner n a ch der Siebenten, der Achten und der letzten Umarbeitung der Vierten auch die Fünfte, deren erste Niederschrift ihm stellenweise wie ein Entwurf dünken mochte, mit dem Stile seiner höchsten Reifezeit in Einklang zu bringen suchte. Vollends selbstverständlich ist es für uns, daß er dabei auch den Vortragszeichen und den näheren Angaben für die Ausführung besondere Sorgfalt schenkte. Er hatte ja eine reiche Erfahrung hinter sich: er wußte, wie leichtsinnig und gedankenlos unbegabte Dirigenten die Feinheiten des Ausdrucks verwischen und oft sogar das Wesentliche unkenntlich machen; er hatte aber auch von bedeutenden Dirigenten gelernt, was für unerhörte Wirkungen und überwältigende Offenbarungen mit einem vollkommen leistungsfähigen modernen Orchester zu erzielen sind. Dagegen ist es völlig unverständlich, wenn die „neue Bruckner-Bewegung" geradezu verlangt, es seien beim Vortrage Brucknerscher Werke alle agogischen und dynamischen Übergänge zu vermeiden. Die von Wagner nachdrücklich geforderte, bei j e d e m gehaltvollen Werke unerläßliche „Modifikation" des Zeitmaßes und der Dynamik hätte demnach für Bruckner keine Geltung! Seine erhabenen Schöpfungen sollen in starre Formen gepreßt werden.

Das Bemerkenswerteste sind die Änderungen, die die F o r m des letzten Satzes gegenüber der Urfassung aufweist. Vor allem wurde der Satz bei der Umarbeitung um 122 Takte gekürzt. In der Urfassung findet sich zwar auch die Möglichkeit einer Kürzung angegeben, die ungefähr gleich lang ist, sie betrifft jedoch den ersten Teil der Fuge, während die Kürzung im Druck, wie schon erwähnt, die Wiederholung des Seitensatzes in der Reprise betrifft. Eben dadurch wird das Gefüge ein anderes. Ursprünglich war Bruckner sichtlich noch auf eine schulmäßige Verbindung der Fuge mit der Sonatenform bedacht und wenn es schon mit Rücksicht auf die Ermüdung der Spieler oder der Hörer zu kürzen galt, so sollte doch die Reprise unversehrt bleiben. Durch sein weiteres Schaffen aber und nicht am wenigsten durch seine ersten großen Erfolge, die das Gerede von dem „formlosen" Bruckner immer mehr verstummen machten, gelangte er auch zu immer größerer Freiheit und immer stärkerem Selbstbewußtsein. Am Ende seines Lebens gab es für ihn keine Zweifel und keine Bedenken mehr in der Gestaltung der Schlußsätze, die ihre eigene, rein Brucknersche Form haben: alles Herkömmliche ist in ihnen getilgt und ihr Bau läßt sich nicht mehr wie ein regelrechter Sonatensatz mit den wiederkehrenden

Ordnungen der Architektur, sondern nur mit der wellenförmigen Gestaltung einer Landschaft, der stufenmäßigen Erhebung eines Gebirges vergleichen. Die Kraftlinien, von denen Kurth spricht, begegnen und durchkreuzen, verbinden und verstärken sich in einer Weise, für die nur das innere Gesetz, die Kraft maßgebend ist. Allerdings lassen sich auch hier noch, sei es nun im Schlußsatze der Vierten oder der Fünften, der Siebenten oder der Achten, Ähnlichkeiten mit der Sonatenform nachweisen, Ähnlichkeiten und Erinnerungen, die einfach darauf beruhen, daß ja auch die Sonatenform nichts Künstliches, vielmehr nichts anderes ist als die allmählich gewordene klarste Ausprägung der in jedem Tonstücke waltenden musikalischen und seelischen Grundgesetze. Wie verschiedenartig diese Gesetze in Erscheinung treten können, das zeigt die Entwicklung der Sinfonie vom frühen Haydn bis zum späten Beethoven. Bruckner ist noch weiter vorgeschritten und hat für seine Schlußsätze keine Schablone, keine überkommene Regel mehr brauchen können. Im Schlußsatze der Fünften ist die Fuge das Entscheidende. Wer denkt da überhaupt an die Sonatenform! Kurth, Wickenhauser und andere haben denn auch in ihren behutsamen Zergliederungen aller Brucknerschen Sätze den Schlußsatz der Fünften gar nicht so rätselhaft gefunden und ihn als eine ins Riesenhafte gesteigerte, äußerst kunstvolle Fuge mit bedeutungsvollen, die Form des Ganzen erst recht verdeutlichenden Unterbrechungen und Zwischengliedern gekennzeichnet. Wir finden es eher sonderbar, daß Bruckner zuerst an eine Kürzung der Fuge dachte, und empfinden den Strich, den er später bei der Drucklegung vornahm, als viel natürlicher und überzeugender. Auch belehren uns die zwei verschiedenen Striche am eindringlichsten darüber, daß Bruckner selbst die Bearbeitung für den Druck vorgenommen hat. Ein fremder Bearbeiter wäre froh gewesen, sich an den schon angegebenen Strich halten zu können, und hätte den anderen Strich mit den dazu gehörigen neuen Überleitungen und sonstigen Änderungen überhaupt nie durchführen können.

Dem gegenüber behaupten nun Prof. Haas und die Seinen, Bruckner sei schon seit 1888, seit der letzten Umarbeitung der Vierten, unter „Sanktionen" gestanden und habe seine Werke nicht mehr so veröffentlichen dürfen, wie e r wollte, sondern, wie es a n d e r e wollten. Hier ergibt sich sogleich die Zwischenfrage: Was ist es mit der Siebenten und der Achten? Hat da auch jemand dreingepfuscht? Vor allem jedoch müssen die Hauptfragen beantwortet werden: Wer hat die „Sanktionen" verfügt? Wer hat sie durchgeführt? Und zuerst die Vorfrage: Welchem Zwecke sollten die „Sanktionen" dienen? Diese Vorfrage ist dadurch erledigt, daß der Stil Wagners, mit dem sich bei Bruckner einige Berührungspunkte finden und durch den er sich angeblich bis zur Verleugnung seines ursprünglichen Tonwillens beeinflussen ließ, von der brucknerfeindlichen Kritik aufs grimmigste bekämpft wurde und daß man Bruckner eben seine „Abhängigkeit" von Wagner am lautesten zum Vorwurf machte. Durch eine Zwangsmaßregel, die die Verbindung zwischen Bruckner und Wagner oder zwischen Bruckner und den für Wagner begeisterten Konzertbesuchern verstärkte, wäre weder dem Meister selbst noch seinen Widersachern gedient gewesen. Das beleuchtet schon die erste Hauptfrage: Wer hat die „Sanktionen" verfügt? Darüber schweigt sich Haas aus. Er k a n n die Kritik unter der Führung Hanslicks meinen. Aber der war es doch in keinem Falle darum zu tun, aus Bruckner einen angenehmen und lobenswerten Tondichter zu machen. Sie brauchte geradezu gewisse Härten und Schroffheiten des werdenden Bruckner, um über ihn den Stab brechen zu können. Wenn die „Sanktionen" den Erfolg hatten, daß Bruckner nun auf einmal allen Hörern gefällig ins Ohr klang, dann waren ja seine Gegner besiegt. Haas dürfte also die Freunde Bruckners meinen, die seinen Gegnern die Waffen entwinden wollten und die ihm daher seine Sinfonien „verbesserten". Womit auch schon die zweite Hauptfrage beantwortet wäre: Anordnung und Durchführung ging von d e n s e l b e n Köpfen und Händen aus und diese sind in der nächsten Umgebung Bruckners zu suchen. Haas nennt allerdings keine Namen. Aber es kommen doch nur die drei Männer in Betracht, die zu den nächsten Freunden Bruckners zählten und durch ihre Treue und Ergebenheit als Jünger des Meisters geschichtlichen Ruhm erworben haben: Josef und Franz Schalk und Ferdinand Löwe. Ihr Ruhm soll verkleinert, ihre großen Verdienste sollen empfindlich eingeschränkt werden durch den Vorwurf, daß sie Bruckner nicht verstanden, daß sie i h n verkleinert und sein Bild entstellt hätten. Bisher glaubten wir das Gegenteil: ohne die flammende Begeisterung und das unermüdliche Wirken der Genannten hätte

Bruckner ſchwerlich einen Erfolg erlebt, wäre auch ſein Nachruhm nicht ſo mächtig emporgewachſen; und daß juſt *die* zu ſolcher Tat befähigt waren, die Bruckner *nicht* verſtanden und ihn ſogar perſönlich bedrängt und gedemütigt haben, das will einer ruhigen Erwägung allerdings nicht eingehen. Aber auch die Tatſachen ſprechen dagegen. Im Jahre 1888, als die geheimnisvollen „Sanktionen" verhängt wurden, war Joſef Schalk 31, Franz Schalk 25 und Löwe 23 Jahre alt. Vor dieſen jungen, aufſtrebenden Leuten, die weder durch ihren äußeren Rang, noch durch ihr perſönliches Gewicht zu einer Vormundſchaft berufen waren, ſoll der 64jährige Meiſter ſich gebeugt haben! Zur Zeit der Umarbeitung der Fünften waren die Genannten allerdings ſchon erprobte Kapellmeiſter und beſonders Franz Schalk, der die Uraufführung der Fünften in Graz leitete, könnte da für Änderungen, die nicht von Bruckner herrühren, verantwortlich gemacht werden. Nun ſtelle man ſich aber den immerhin noch als Anfänger zu wertenden Grazer Kapellmeiſter vor, der in ſeiner geradezu aufreibenden Beſchäftigung, die nichts von den Bequemlichkeiten gewährte, die ſich allenfalls ein Hofkapellmeiſter geſtatten darf, und in dem heißen Bemühen, den Grazer Muſikern ein ſo unerhört ſchwieriges Werk wie die Fünfte Bruckners beizubringen, auch noch Zeit und Kraft, Können und — Kühnheit genug beſeſſen haben ſoll, ſo tiefgreifende, wahrhaft ſchöpferiſche Änderungen vorzunehmen, wie wir ſie aus der ſodann veröffentlichten Partitur kennen. Und Bruckner, der zwar durch körperliches Leiden von der Aufführung ferngehalten wurde, deſſen Geiſt aber ungeſchwächt war, ſoll dieſe Änderungen ruhig hingenommen haben. Alle dieſe Möglichkeiten, dieſe Gedankenbilder ſind ſchon durch eines widerlegt: Franz Schalk hat ſeiner Gattin im Jahre 1926, als in einem Wiener Blatte von einer unauffindbaren Handſchrift Bruckners zu leſen war, ausdrücklich mitgeteilt, daß leider auch die Stichvorlagen zur Fünften verloren gegangen ſeien; er ſelbſt, Franz Schalk, habe ſeinerzeit die Partitur abgeſchrieben und Bruckner habe dieſe Abſchrift benützt, um das Werk noch einmal gründlich durchzuarbeiten und mit zahlreichen Änderungen für den Druck zu verſehen. Die Witwe Schalks hat dies in aller Form in der Wiener Öffentlichkeit bekannt gemacht. Es gibt auch noch andere Zeugen in Wien, die berichten können, daß Schalk von Bruckners eigenhändigen Verbeſſerungen, deren Niederſchrift ſich leider nicht erhalten hat, zu ihnen ſprach. Will man nicht den verewigten großen Dirigenten und glühenden Apoſtel Bruckners oder ſeine Witwe und ſeine Freunde der nackten Lüge zeihen, ſo iſt damit die Streitfrage in betreff der Fünften bereits aus der Welt geſchafft.

Die „neue Bruckner-Bewegung" hat ſich dadurch nicht beirren laſſen und will nun den Verdacht auf Löwe lenken. Nehmen wir einen Augenblick an, daß dieſer die Fünfte geändert habe — ſei es hinter dem Rücken oder in ſchnöder Vergewaltigung des Meiſters — ſo ergibt ſich alsbald eine neue Merkwürdigkeit: Franz Schalk, der von hohem Selbſtbewußtſein Durchdrungene, der nicht ſo leicht eine „Autorität" anerkannte und der mit der Fünften beſonders vertraut war, ſoll eine von Löwe völlig veränderte Ausgabe vom Anfang an und Jahrzehnte hindurch, ohne das Geringſte darüber verlauten zu laſſen, mit ſeinem Namen, mit *ſeiner* Autorität gedeckt haben! Wir wiſſen, daß er ſich anderen Ausgaben gegenüber ſehr kritiſch verhalten und beiſpielsweiſe die Partitur der Sechſten vollſtändig durchkorrigiert und den bisherigen Stich als unbrauchbar bezeichnet hat.

So kommen wir immer wieder zu den gröbſten Unwahrſcheinlichkeiten und pſychologiſchen Unmöglichkeiten. Pſychologiſch wäre es auch kaum zu erklären, daß Löwe und Schalk, wenn ſie wirklich beide das Bewußtſein hatten, ihrem Meiſter „geholfen" und ſeine Werke erſt „ermöglicht" zu haben, ſich bis zu ihrem Tode niemals auch nur mit den leiſeſten Worten dieſer Großtat rühmten. Am ärgſten verzerrt wird aber durch alle die unbewieſenen Behauptungen das Bild des Meiſters, von dem wir bisher nichts anderes wußten, als daß er zwar im Verkehr mit der Außenwelt oft recht unterwürfig war, dafür aber ſeinen Schülern und Freunden gegenüber eher herriſch auftrat, in Kunſtdingen überhaupt keinen Spaß verſtand und an der Größe ſeiner Werke niemals zweifelte. Eben dieſe innere Feſtigkeit und Unerſchütterlichkeit war uns mit ein Beweis ſeines angeborenen Genies. Der „neue" Bruckner hingegen hat entweder gar nicht gewußt, was für Meiſterwerke er geſchrieben hat, oder er hat ſich nicht getraut ſeinen Willen durchzuſetzen, er hat vor dem jüngſten Beſſerwiſſer Angſt gehabt. Haas meint ſogar, er habe dieſen beſtändigen Druck nicht ausgehalten und ſei an der Veröffentlichung der Fünf-

ten geſtorben! Hier die Schüler, die über ihren Abgott die Zuchtrute ſchwingen oder ihn ſchmählich hintergehen; dort der betrogene und geknechtete Meiſter, der ſchließlich das traurige, aber kaum noch beklagenswerte Opfer ſeiner beſten Freunde wird! *Darf* man ſo etwas behaupten, wenn man es nicht unwiderleglich *beweiſen* kann? Und iſt das noch eine Verherrlichung des Genies? *Kann* das überhaupt der wahre Bruckner ſein?

Haas und die Seinen führen neben allerlei äußeren Verdachtsgründen, von denen keiner zwingend iſt, auch innere Gründe an: die Urfaſſung der Fünften erſcheine ihnen eben „bruckneriſcher“, herber, größer, die bisherige Fünfte ſei damit nicht zu vergleichen[3] und die von Bruckner leider gutgeheißene Schalkſche „Auffütterung“ des Schlußchorales ſei ein ſtilwidriger „theatraliſcher Effekt“. Solche innere Gründe haben für den, der an ſie glaubt, immer ſtärkere Beweiskraft als irgend ein philologiſcher Nachweis. Aber für niemand anderen. Hier ſind wir völlig im Bereiche des perſönlichen Geſchmacks oder eines zufälligen perſönlichen Eindruckes. Und wie leicht ſich dieſer durch eine vorgefaßte Meinung beſtimmen läßt, das erhellt aus der jäh erwachten Abneigung gegen den Schalkſchen Schluß. Auch in der Ur-Fünften hat Kabaſta bei der Wiener Aufführung die Bläſer am Schluſſe verdoppelt, um die ſieghafte Krönung des Ganzen zu ſichern. Schalk hat im Weſentlichen nichts anderes getan und daß die von ihm verlangten, neu hinzukommenden Bläſer in der Regel erhöht aufgeſtellt werden und ſich ſo dem Auge des Hörers einprägen, hat mit dem Klangbilde und der Partitur nichts zu tun. Der Schalkſche Schluß iſt da und dort auch ohne dieſe erhöhte Aufſtellung, mit Bläſern, die ſchon früher im Orcheſter ſaßen, zur Geltung gekommen. Wer in dieſem Punkte ſehr empfindlich iſt, den ſtört auch der unten ſitzende Bläſer, ſo oft er ſein Werkzeug emporrichtet oder die Backen aufbläſt; den ſtört gewiß nicht ſelten der „fuchtelnde“ Dirigent; und der empfindet vielleicht ſchon das Zeichen, mit dem der Einſatz gegeben wird, als etwas Theatraliſches. Andererſeits wiſſen wir, daß ein guter Dirigent mit ſeiner wirkungsvollen Zeichengebung auch ſehr viel zur Verdeutlichung des Tonwerkes beiträgt. Wer völlig ungeſtört ſein will, der ſchließe die Augen. Er wird, wenn er nicht ſelbſt ein geübter Dirigent iſt, ſchwerlich ſagen können, welcher Schluß geſpielt wird. Paul Marſop hat einſt das unſichtbare Orcheſter auch im Konzertſaal verlangt. Solange wir nur ein ſichtbares haben, müſſen wir es geduldig hinnehmen, daß in der Neunten Beethovens die Einzelſänger erſt zum letzten Satz kommen und ſich von ihren Sitzen immer erſt dann erheben, wenn ſie „drankommen“. Hat man das dem Boten der Freude ſchon verübelt? Wird die Botſchaft nicht dadurch noch eindringlicher, daß ihr Verkünder plötzlich aufſteht und vor uns hintritt und uns ſchon durch ſeine Gebärde in „Stimmung“ bringt? Haas würde ſagen, das ſei ein theatraliſcher Effekt. Aber wie, um Gotteswillen, ſoll dann die Neunte aufgeführt werden?

Die Form der Darbietung ſagt nichts über das Werk aus. Das weiß niemand beſſer als Haas, der ein grundlegendes Buch über die Aufführungspraxis in der Muſik geſchrieben hat. Daß Urfaſſungen meiſt einen ſehr ſtarken Eindruck machen, iſt in ihrem Weſen begründet. Die Urfaſſung iſt ja *auch* ein Werk des Genies und wer etwas Unvollkommenes, Unausgereiftes erwartet hat, der iſt überwältigt durch den ſtrahlenden Glanz, der ſchon von der Urfaſſung ausgeht. So wird uns die neu entdeckte Fünfte, die vor kurzem in Leipzig aufgeführte älteſte Faſſung der Vierten und die Linzer Faſſung der Erſten ſtets wert und teuer ſein und von nun an mit zum Geſamtbilde Bruckners gehören. Aber auch wenn die Meinung, daß der frühere Bruckner eigenartiger, anziehender, in gewiſſem Sinne ſchöner ſei, als der ſpätere altbekannte, auch wenn dieſe Meinung noch weite Kreiſe gewinnen ſollte, ſo würde doch die Tatſache, daß Bruckner ſich ſtetig fortentwickelt hat, daß er ſeine Sinfonien häufig umarbeitete und daß die *letzten* Faſſungen die endgültigen ſind, wiſſenſchaftlich unantaſtbar bleiben. Darum gehören auch die vom Meiſter ſelbſt gewollten letzten Faſſungen und nicht nur die Urfaſſungen in die kritiſche Geſamtausgabe. Erſt die Entwicklung und Abrundung ſeines Schaffens ergibt den *wahren* Bruckner.

---

[3] Die Bruckner-Blätter (Mitteilungen der Internationalen Bruckner-Geſellſchaft und des Muſikwiſſenſchaftlichen Verlages) ſprechen von einer „unerträglich eingeſchnürten und ängſtlich verdämpften Klangform“.

Der Streit um den „echten" Bruckner im Licht biographischer Tatsachen.

Von Max Auer, Vöcklabruck.

Anläßlich der ersten Aufführung der Originalfassung der V. Symphonie Anton Bruckners in Wien am 13. März d. J., der ein Vortrag des Herausgebers der kritischen Gesamtausgabe der Werke Bruckners, Universitätsprofessor Dr. Robert Haas, vorausging, flammte in der Wiener Presse, wie vor einigen Jahren nahe der Erstaufführung der Originalfassung der Neunten der Streit um die Gültigkeit der bisherigen Druckfassungen der Brucknerschen Symphonien wieder auf. Die Meinung, daß die Verschiedenheit der ersten Druckausgaben und der letzten handschriftlichen Fassungen des Meisters erst in letzter Zeit entdeckt wurden, ist völlig irrig. Schon anläßlich der Akademischen Brucknerfeier an der Wiener Universität am 25. Oktober 1906, also zehn Jahre nach dem Hingang des Meisters, forderte der damalige Festredner und Biograph des Meisters August Göllerich u. a. die Herausgabe der Original-Partituren. Vor Jahrzehnten schon wies Georg Göhler auf die wichtigen Aufgaben der Musikwissenschaft hin, die sie zur Aufdeckung des originalen Bruckner zu führen hätten und seither ist der Ruf nicht mehr verstummt.

Mit der Gründung der Internationalen Brucknergesellschaft 1927, die als eine der wichtigsten Aufgaben die Herausgabe der kritischen Gesamtausgabe betrachtet, trat diese Frage in das akute Stadium. Nach Fehlschlägen mit Verlegern kam es zur Gründung des Musikwissenschaftlichen Verlages der Intern. Brucknergesellschaft, der in Arbeitsgemeinschaft mit der Wiener Nationalbibliothek bisher bereits fünf Originalpartituren in der von Robert Haas geleiteten Gesamtausgabe erscheinen ließ. Daß die bisherigen Druckfassungen gegenüber den Originalpartituren große Verschiedenheiten aufweisen, ist eine feststehende Tatsache, strittig ist, wer diese Veränderungen vorgenommen hat und ob Bruckner davon gewußt, resp. seine Zustimmung dazu gegeben hat.

Diese Fragen an Hand biographischer Tatsachen zu beantworten ist der Zweck der folgenden Ausführungen.

Als erstes Werk wurde in der Gesamtausgabe durch Alfred Orel die Originalfassung der IX. Symphonie vorgelegt. Die Unterschiede sind so gewaltig, daß man die Druckfassung als eine „Bearbeitung" ansehen muß. Von wem stammt nun diese Bearbeitung? War sie notwendig?

Nach dem Tod des Meisters galten die drei fertigen Sätze der Neunten im engeren Kreis der Jünger als unaufführbar. Die Frage, ob diese Unaufführbarkeit auch noch im Jahre der Herausgabe der Original-Partitur bestand, drängte sich auf. Sie konnte nur durch eine Wiedergabe durch ein Orchester gelöst werden. Diesen heiligen Dienst an Bruckners letztem handschriftlichen Vermächtnis zu erfüllen konnte nur die Aufgabe eines seiner treuesten Apostel sein. Obwohl Franz Schalk die Herausgabe der Original-Partitur nur für wissenschaftliche Zwecke wünschte, wurde ihm doch die Aufführung derselben in einer Probe vor geladenem Publikum angeboten. Da Schalk bald darauf starb, wurde das hohe Amt durch die Intern. Bruckner-Gesellschaft in die Hände Siegmund von Hauseggers gelegt, der das Werk mit den Münchner Philharmonikern am 2. April 1932 in der Tonhalle zu München vor geladenen Gästen und der Presse zur Uraufführung brachte. Die Wiedergabe zuerst der Druckfassung und dann der Originalfassung ergab, daß hier zwei Welten einander gegenüberstanden und die absolute Lebensfähigkeit der Brucknerschen Handschrift war glänzend bewiesen. Unter dem gewaltigen Eindruck der Originalfassung beschloß der Vorstand der IBG nach eingehender Wechselrede die Herausgabe der Partitur und Stimmen der Originalfassung, die seither in zahlreichen Städten Triumphe feierte. Nach der ersten Aufführung in Wien aber stellte ein um Bruckner übrigens verdienter Referent einer Zeitung die Behauptung auf, es müsse der Meister selbst in einem verloren gegangenen Manuskript die eben zur Aufführung gelangte Symphonie noch umgearbeitet

haben, denn es wäre undenkbar, daß eine fremde Hand die in fast jedem Takt vorgenommenen Änderungen gemacht habe.

Dieser völlig aus der Luft gegriffenen Behauptung seien nun folgende Tatsachen gegenübergestellt.

Bruckner, der das Werk schon 1887 begonnen und nach jahrelanger Pause 1891 wieder aufgenommen hat, vollendete das Adagio am 30. November 1894. Damit sah er die drei Sätze für endgültig vollendet an, da er während der Arbeiten gewisse Teile der einzelnen Sätze immer wieder umgearbeitet hatte. Bald darauf wurde er so schwer krank, daß er monatelang arbeitsunfähig war. Es beseelte ihn nur noch der eine Wunsch, das Werk mit dem Finale zu beenden. In den Frühsommer 1895 fällt seine Übersiedlung in das Belvedere, wo er, wenn es irgend möglich war, an der Niederschrift des Finales arbeitete, das er laut einer Kalendernotiz am 25. Mai 1895 begonnen hatte. Schon aus diesen Daten ergibt sich die Unmöglichkeit, daß Bruckner die drei ersten Sätze selbst nochmals umgearbeitet haben könnte. Dies ist vielmehr erst nach des Meisters Tod durch Ferdinand Löwe geschehen, der wie der ehemalige Cellist des Wiener Konzertvereins Prof. Josef Laser berichtet, das Werk zuerst aus den nach der Originalpartitur geschriebenen Stimmen spielen ließ und in zahlreichen Proben daran immer wieder änderte und feilte, bis am 11. Februar 1903 das Werk in der Gestalt zur Uraufführung kam, die in der ersten Druckfassung jahrzehntelang durch alle Konzertsäle ging.

Es bedürfte nun wohl kaum mehr eines weiteren Beweises, daß die Druckfassung der IX. Symphonie nicht von des Meisters Hand stammt. Aber auch, daß zu einer solchen Bearbeitung der Meister seine Zustimmung nicht gegeben haben kann, soll hier erwiesen werden.

Als Biograph des Meisters gewährte mir Dr. Karl Muck vor vielen Jahren in Bayreuth eine längere Unterredung, bei welcher er mir anvertraute, daß ihm der Meister die Handschrift der Neunten nach Berlin mitgegeben habe, mit der Bemerkung, „daß nix g'schiacht dran"! Später sandte ich Dr. Muck jenen Teil des IV. Bandes der großen Biographie von Göllerich-Auer, der die Erstaufführung der Siebten unter Muck in Graz behandelt, wobei ich als Beweis, wie sehr der Meister seinen jungen Freund schätzte, die eben erwähnte Tatsache anführte. Ich bekam das Manuskript mit einzelnen Bemerkungen als beglaubigt zurück. 1934 hatte ich nochmals Gelegenheit, Dr. Muck in Stuttgart zu besuchen, wo er auf meine neuerliche Frage betreffend die Neunte, seine seinerzeitige Aussage wiederholte. Es müssen schwerwiegende Gründe gewesen sein, die den Meister veranlaßten, die Handschrift aus Wien wegbringen zu lassen!

Darüber, daß Bruckner seinen Schülern Josef Schalk und Ferdinand Löwe ein gewisses Mißtrauen entgegenbrachte und noch viel mehr, berichtete schon 1901 Carl Hruby in seinen „Erinnerungen an Anton Bruckner" (Wien, F. Schalks Verlag), in welchen er, ohne Namen zu nennen, scharfe Kritik an ihrem Verhältnis zum Meister übt. Vor allem steht da Josef Schalk im Mittelpunkt der Erörterungen. Franz Schalk war ja schon seit Anfang der Achtziger Jahre nicht mehr ständig in Wien. Hier wird u. a. berichtet, daß der Meister einem der Schüler das Manuskript der Siebten geborgt hatte, das er trotz wiederholtem Ersuchen nicht zurückerhalten konnte. Als er die Partitur endlich durch seine Wirtschafterin Frau Kathi holen ließ, behauptete er, daß darin eine Trompetenstimme ganz verändert worden sei. Hruby bemerkt allerdings dazu, daß dies nicht der Fall war. Man sieht daraus aber, in welcher Richtung sich des Meisters Mißtrauen bewegt hat. Daß die Schüler, die damals noch blutjung waren, durchaus nicht kritiklos dem Meister ergeben waren, beweist eine Briefstelle Josef Schalks an seinen Bruder in Dresden, der kurz vorher der Uraufführung der VII. Symphonie in Leipzig beigewohnt hatte.[1] In dem Brief vom 8. Januar 1885 heißt es

[1] In seinen Briefen an Josef berichtet Franz Schalk von der eiskalten Aufnahme des Werkes durch das Publikum. Man müsse besonders der Wiener Öffentlichkeit den Erfolg als groß darstellen und auch Bruckner in diesem Sinne beeinflussen. Das war ein Gebot der Taktik; wer würde heute den beiden Männern einen Vorwurf machen, daß sie zum Schutz des Meisters eine andere „Fassung" der Wirklichkeit herausgaben? Heute können wir auch diese „Fassung" fallen lassen und die Wahrheit sagen.

u. a.: „Deine Zweifel betr. Instrumentation einzelner Stellen sind vielleicht doch durch eine ganz vorzügliche Aufführung zu beheben." Der 21jährige Violinist hatte also damals schon Bedenken betr. der Instrumentation! Es wäre daher kein Wunder gewesen, wenn Franz Schalk vor der von ihm mit kühnem Wagemut geplanten Uraufführung der V. Symphonie in Graz solche Bedenken gehabt und sich als nunmehriger Opernkapellmeister Eingriffe in das Werk erlaubt hätte. Aber er mußte wissen, wie der Meister über solches dachte.

Im Frühjahr 1884 besorgte Franz Schalk die Abschrift der Partitur des Te Deum aus der Original-Handschrift. In einem Brief vom 3. Mai 1884 schreibt Bruckner u. a. an ihn: „. . . Muß ferner ersuchen, recht genau zu kopieren. . . . Bitte mich ja in zweifelhaften Fällen zu fragen."

Wie peinlich genau Bruckner auf die genaueste Befolgung seiner Niederschriften bedacht war, davon erzählt auch Friedrich Klose, der wegen einiger Versetzungszeichen in einer Abschrift ein furchtbares Donnerwetter über sich hatte ergehen lassen müssen.

Es ist daher bei genauer Kenntnis dieser Umstände kaum anzunehmen, daß Franz Schalk sich vor der Aufführung der Fünften in Graz am 9. April 1894 Eingriffe erlaubt hätte, wie sie die bisher geltende Partitur gegenüber dem Original aufweist, wenn auch der Meister damals der Aufführung wegen schwerer Krankheit nicht beiwohnen konnte. Aber das sind Vermutungen, die wir zu Gunsten Schalks hier aussprechen. Maßgebend sind aber nur Beweise!

In Bruckners Testament vom 10. November 1893 wird in Absatz IV bestimmt, daß die Originalmanuskripte, die aufgezählt werden, der k. k. Hofbibliothek zur Aufbewahrung übergeben werden sollen. Dann heißt es: „Zugleich bestimme ich, daß die Firma Jos. Eberle u. Cie berechtigt sein soll, die Manuskripte der von ihr in Verlag genommenen Compositionen für eine angemessene Zeit von der k. k. Hofbibliothek zu entlehnen, und soll Letztere verpflichtet sein, den Herren Jos. Eberle u. Cie die Originalmanuskripte für eine entsprechende Zeit leihweise zur Verfügung zu stellen."

Aus diesem Wortlaut geht eindeutig hervor, daß der Meister seine Originalpartituren als Stichvorlagen bestimmt hat. Zu den Werken, die Eberle erworben hat, gehört auch die V. Symphonie.

Vorher schon hatte Franz Schalk in Graz den Plan gefaßt, dieses Werk endlich zur Uraufführung zu bringen. Am 23. September 1893 teilt er dem Meister mit, daß er nach Überwindung unendlicher Schwierigkeiten nun endlich daran denken könne, mit den Proben zu beginnen und fährt fort: „Daher bitte ich Sie nun, theurer Meister, mir die versprochenen Stimmen gütigst schicken zu lassen, damit ich die nächste Woche mit den Proben, deren ich eine Unzahl zu halten gedenke, beginnen kann."

Mit Hinblick auf die Bestimmung des Testaments konnten diese Stimmen nur aus der Originalpartitur kopiert werden, und auch die Partitur, die Franz Schalk für seine Aufführung besaß, konnte nur eine Abschrift der Originalpartitur sein, da diese nach dem angeführten Testament als für den Stich bestimmt und daher für immer giltig erklärt worden ist. Es scheint, daß Bruckner die verlangten Stimmen nicht besaß oder nicht ausschreiben lassen wollte, denn in einem ungenau datierten Brief Franz Schalks an seinen Bruder, wahrscheinlich vom Jänner 1894 heißt es: „Eine viel wichtigere Frage ist die Kopiatur der Fünften. Kannst Du mit Oberleithner etwas erreichen? Ich bin nicht imstande, die Kosten zu bestreiten, komme ich dem Direktor damit, so fürchte ich damit Anstoß zu erregen." Nach dieser Briefstelle ist anzunehmen, daß Bruckner im Herbst das Stimmenmaterial nicht geschickt hat, wohl auch, weil er sich scheute, die Kopiaturkosten zu tragen. Hätte er es aber damals geschickt, so ging aus diesem Brief hervor, daß die Stimmen so stark verändert worden wären, daß eine neue Abschrift notwendig wurde. In diesem Fall würde Schalk in dem genannten Brief doch irgend eine Bemerkung über stattgehabte Proben gemacht haben, auf Grund welcher er die Änderungen vorgenommen habe. Aber nichts davon! Und eine vollständige Neu-Kopierung der Stimmen wäre notwendig gewesen, wenn die Änderungen der ersten Druckfassung schon für die Grazer Uraufführung gemacht worden wären. Nun hat

die Witwe Franz Schalks kürzlich folgende Erklärung an die Wiener Blätter gegeben: „Der im Jahre 1896 erſchienene Erſtdruck der V. Symphonie Anton Bruckners wurde nach einer Vorlage geſtochen, die Bruckner eigenhändig korrigiert und mit Änderungen verſehen hat. Sie bildet laut Ausſage von Franz Schalk aus dem Jahre 1896, diejenige Faſſung, die Anton Bruckner ſeinem Werke für Stich und Aufführung gab."

Dem iſt gegenüberzuſtellen: Bruckner notiert in ſeinem Kalender von 1895 bei April eigenhändig: „Eberle Part. 5. Sinf." bei Mai ſteht von der Hand Meißners: „Mir fehlen: Die Partitur der V. Symphonie, die jetzt zum Druck verwendet wird" Bei Juli heißt es: „Originalpartituren (im geſiegelten Paquet) . . . 5. Symphonie vollſtändig."

Da Anfang Juli die Überſiedlung ins Belvedere bevorſtand, ordnete der Meiſter mit Hilfe ſeines intimen Freundes Anton Meißner ſeine Manuſkripte. Die Originalpartituren wurden in verſiegelten Paketen zur einſtigen Übergabe an die Hofbibliothek verpackt.

Aus dieſen Aufzeichnungen geht hervor, daß die Partitur der V. Symphonie im April an die Notenſtecherei Eberle ausgeliehen wurde, wie es ausdrücklich heißt, ‚die jetzt zum Druck verwendet wird'. Dieſe Aufzeichnung ſteht in ſtarkem Widerſpruch zu der Erklärung von Frau Schalk, denn, wenn Bruckner die Abſchrift Franz Schalks mit ſeinen Korrekturen verſehen zum Druck und zur Aufführung beſtimmt hat, wozu brauchte man dann bei Eberle die Originalpartitur? Und Bruckner war der Meinung, daß die Originalpartitur zum Druck verwendet wurde. Tatſächlich geſchah das aber nicht. Im Juli hatte der Meiſter die Partitur wieder in ſeinem Beſitz, ſo daß er glauben mußte, daß der Stich bereits erfolgt ſei. Der Erſtdruck der Partitur aber erſchien erſt 1896 im Todesjahr des Meiſters. Aus der Zeit vor der Aufführung der Symphonie ſind einige von Frau Schalk veröffentlichte Briefe Franz Schalks[2] an ſeinen Bruder erhalten, in denen ſich keine Andeutung findet, daß irgendwelche inſtrumentale Änderungen nötig ſeien. In dem einen der undatierten Briefe heißt es: „Die Aufführung der Sinfonie ſtößt auf unſägliche Schwierigkeiten. Hie und da denke ich ſchon, warum ich mich ſo herumſchlage. Verſtehen wird ſie ohnedies niemand. Ich werde mir alſo nur ſelbſt ein Vergnügen machen und dazu noch ein königliches. Das kann nicht jeder. —" In einem weiteren Brief heißt es: „. . . Was die Sinfonie anbelangt, ſo entſpringt meine Verzweiflung über ſie der Nichtauffindung eines ihr angemeſſenen Vortrages, insbeſondere des erſten Satzes." Dieſe beiden Briefe dürften aus der Probenzeit in den erſten Monaten von 1894 ſtammen. In dem letzten Brief erwähnt Schalk, daß er „fürchterlich" mit den großen Proben zu „Triſtan" zu tun habe. Dies dürfte auch die weitere Verſchiebung des Konzertes veranlaßt haben, denn in einem weiteren Brief heißt es: „Die Vertagung des Konzertes hatte keinen eigentlichen Hauptgrund, dagegen ein ganzes Heer von kleinen Urſachen, die alle zuſammen mir das Aufſchieben als das Geſcheiteſte erſcheinen laſſen." Nirgends alſo eine Erwähnung, daß die Schwierigkeiten aus der unmöglichen Inſtrumentation des Werkes erwachſen wären. Aus all dem geht mit Beſtimmtheit hervor, daß die Inſtrumentationsänderungen am ganzen Werk damals noch nicht vorgenommen worden waren. Lediglich der zuſätzliche Bläſerchor wurde von Franz Schalk damals geſetzt.

Um im IV. Band der großen Biographie authentiſch berichten zu können, erbat ich mir — es dürfte 1930 geweſen ſein — eine Ausſprache mit Franz Schalk. Er empfing mich in der Staatsoper und es klang wie ein Vermächtnis, als er mir erzählte, wie es zur Einfügung des Bläſerchores kam. Es ſei den Bläſern gegen Schluß des Finales phyſiſch nicht mehr möglich geweſen, die rieſigen Steigerungen herauszubringen, da ſei ihm der Gedanke gekommen, neue Bläſer beizuziehen, wozu er ſich die Einwilligung des Meiſters erbeten habe. Er ſelbſt habe den neuen Bläſerchoral geſetzt und ſei dafür vom Meiſter belobt worden. Dann kam er darauf zu ſprechen, daß der Brucknerſche Bläſerſatz ſich von dem Wagners ſtark unterſcheide. Er führte dies auf die Sechterſche Satz-Konſtruktion auf Grund der Fundamentaltheorie zurück, die auch er bei dem Bläſerſatz angewendet habe. Aus dem Ganzen ging hervor, daß er den Satz dem Meiſter perſönlich gezeigt hat. Von irgendwelchen anderen

[2] Franz Schalk: Briefe und Erinnerungen. (Muſikwiſſenſchaftl. Verlag, Wien.)

Änderungen, auch von den großen Strichen im Finale tat er keine Erwähnung.[3] Ich ſandte ſpäter den Text, der für die Biographie beſtimmt war, an Schalk, der mir ihn nach einiger Zeit ohne jede Korrektur zurückſandte.

Damals mag Bruckner an dem Schlußteil oder an dem neuen Bläſerſatz einige Korrekturen vorgenommen haben, worauf ſich die Erklärung von Frau Schalk bezieht. Daß ſich aber ſelbſt dieſe Gutheißung *nur für die Grazer Aufführung* bezogen haben dürfte, ſoll an weiteren Tatſachen glaubhaft gemacht werden.

Bruckner wußte genau, daß er nicht für ſeine Zeit, ſondern für die Zukunft ſchuf. Dies beweiſt ein Brief an *Felix Weingartner*, der 1891 in Mannheim die Achte zur Uraufführung bringen ſollte. Am 27. Jänner ſchreibt Bruckner an Weingartner: „Wie geht es der achten? Haben Sie ſchon Proben gehabt? Bitte ſehr, *Finale ſo wie es angezeigt iſt, feſt zu kürzen*; denn es wäre viel zu lange und gilt nur ſpäteren Zeiten und zwar für einen Kreis von Freunden und Kennern." In einem weiteren Brief erlaubt der Meiſter auf Wunſch Weingartners allerlei Eingriffe in die Inſtrumentation; es heißt da am 17. März: „Bitte nur zu verfügen, wie es Ihr Orcheſter erfordert; aber die Partitur bitte ich nicht zu ändern, auch bei *Drucklegung* die Orcheſterſtimmen *unverändert* zu laſſen iſt eine meiner innigſten Bitten." Das iſt deutlich genug; das mußten auch die Schüler des Meiſters wiſſen! Gewiß hat Bruckner gelegentlich Anregungen bezüglich der Inſtrumentation von ſeinen allerdings noch ſehr jungen und unerfahrenen Schülern (es ſind darunter immer Joſef Schalk und Löwe gemeint, da Franz Schalk meiſt nicht in Wien war). So berichtet J. V. *Wöß*, wie Bruckner an der Tafelrunde bei Gauſe in der Zeit der Umarbeitung der Achten ein Notenblatt herauszog, die Schüler auf eine Bläſerſtelle verwies und ſagte: „Das hab' i' jetzt ſo g'ſetzt — aber ös Viechkerln, wenn's ma jetzt no' 'was dreinredt's — —" dabei fuhr er zornig mit geballter Fauſt in die Höhe, wie Zeus, wenn er Blitze ſchleudert. Und bei all' dem ſollte es Franz Schalk gewagt haben, die Partitur zur Aufführung in Graz ſo umzuarbeiten, wie ſie im Erſtdruck erſchien, wobei er gar nicht wiſſen konnte, ob der Meiſter nicht doch zur Aufführung erſcheinen werde? Franz Schalk war der ausgeſprochene Liebling Bruckners und hatte mit ihm niemals eine Differenz, wie aus folgender Briefſtelle an Joſef vom 27. Mai 1894 hervorgeht, wo es heißt, nachdem ſich der Schreiber für die belobende Anerkennung ſeiner Aufführung durch den Bruder bedankte: „S' iſt wirklich ein Jammer, daß mit dem alten Herrn ſo ſchwer auszukommen. Ich habe darin viel Glück gehabt, welches ich aber mehr als allem anderen dem Umſtand zuſchreibe, daß es zwiſchen ihm und mir nie eine ernſte Meinungsverſchiedenheit gab."

Aus all dem und aus der Tatſache, daß für den Meiſter ein volles Jahr nach der Aufführung der Symphonie, die *Originalpartitur* als Stichvorlage gegolten hat, ergibt ſich zwingend der Schluß, daß *die inſtrumentalen Änderungen am ganzen Werk erſt nach der Uraufführung gemacht worden ſind.*

Die zweite Aufführung des Werkes fand am 18. Dezember 1895 in Budapeſt unter *Ferdinand Löwe* ſtatt. Hier drängt ſich die Frage auf, wurde dieſe Aufführung aus dem Grazer Orcheſtermaterial, das übrigens bisher nicht aufzufinden war, oder ſchon aus den geſtochenen und daher bereits geänderten Stimmen geſpielt? Es liegt hier die Frage ſehr nahe, ob der vom Meiſter gelegentlich als „mei' Berlioz" angeſprochene Dirigent dieſen Ehrentitel nicht ſchon damals zu ſehr angewandt hat, wie ſpäter bei der Neunten.[4] Und warum hat man Bruckners Wunſch nicht erfüllt, den der Meiſter in dem rührenden Dankesſchreiben vom 12. April 1894 an Franz Schalk ausſpricht, wo er ſchreibt: „Wie ſchmerzlich ich dieſe große Freude, anweſend ſein zu können, vermißte, kann ich nie beſchreiben. Dem hieſigen Wagner-

[3] Da der Grund für die Beiziehung der neuen Bläſer in der Ermüdung der übrigen zu ſuchen iſt, ſo iſt es möglich, ja wahrſcheinlich, daß damals ſchon größere Teile des Finale herausgeſtrichen wurden, denn im Original kommt in weiſer und praktiſcher Vorausſicht vor den letzten großen Steigerungen nochmals die größtenteils für Streicher allein geſetzte Geſangsgruppe, die den Bläſern Gelegenheit gibt, ſich *auszuruhen*. So fällt alſo im Original der Grund der Ermüdung für die Bläſer weg. So hat wahrſcheinlich der *Strich* den Schaden angerichtet.

[4] Daß Franz Schalk den Druck überwacht habe, iſt, da er nicht in Wien war, wohl nicht anzunehmen.

Verein habe ich bereits ans Herz gelegt, daß Sie die 5te in Wien dirigieren sollen. Die Hauptpersonen sind bereits einverstanden. Einmal möchte ich sie auch hören." Damals stand es bereits fest; nach Budapest konnte der Meister nicht kommen und ihm in Wien das neubearbeitete Werk vorzuführen, konnte man doch nicht wagen.

Ob der Meister die in seinem Sterbejahr erschienene Partitur noch zu Gesicht bekam, ist mir nicht bekannt geworden, doch muß ein ganz schwerwiegender Grund vorhanden gewesen sein, daß Josef Schalk und Ferdinand Löwe, wie Hruby und Frau Kathi Kachelmeier berichten, sich bei ihm nicht mehr blicken lassen durften. Wenn sie nachfragen kamen, durfte sie Frau Kathi nicht vorlassen. Einmal scheint für Josef Schalk eine Ausnahme gemacht worden zu sein, worüber er an seinen Bruder am 24. September 1896 schreibt: „Bei meinem letzten Besuch (vor den Ferien) ließ er mich nach einigen Worten unbeachtet stehen und rezitierte krampfhaft mit Wiederholung der einzelnen Sätze immer wieder laut das Vaterunser. . . . Ich hatte Mühe meine Erschütterung zu verbergen und schlich mich weg. Jetzt wage ich nicht mehr zu ihm ins Zimmer zu treten; ich kann das nicht ansehen, es ist zu schrecklich."

Obwohl auch in dieser letzten Zeit noch viele Besuche zu dem kranken Meister ins Belvedere kamen, wird nirgends von einem solchen durch Löwe berichtet.

In dieser letzten Zeit muß es gewesen sein, als Bruckner Dr. Muck das Manuskript der Neunten nach Berlin mitgab, das dieser erst nach dem Tode des Meisters wieder nach Wien brachte.

Aber schon viel früher fühlte sich der Meister von seinen Freunden vernachlässigt. So schreibt er während seiner schweren Erkrankung an Levi, daß er nun frei sei vom Unterricht am Konservatorium und fügt bitter bei: „Ebenso frei bin ich auch von jeder Gesellschaft, selbst von den Wagnerianern, sogar Schalk und Löwe haben mich verlassen." Und an Göllerich schreibt er am 10. März 1893: „Ich fühle mich total verlassen. Niemand will kommen, oder doch höchst selten. Der Wagner-Verein ist ihnen alles! Selbst Oberleithner ist nur dort! H. Schalk scheint ihn ins Garn gezogen zu haben. Schon vor Monaten hörte ich von Bekannten, daß Schalk meine 3. Messe aufführen will. Mir sagte er es erst vor Tagen."

Ein starkes Abrücken Bruckners von den beiden Schülern ist auch aus der Tatsache zu ersehen, daß er damals die Kopierung und Drucklegung, sowie die Verfassung der Klavierauszüge des 150. Psalms und des symphonischen Chores „Helgoland" nicht einem von ihnen, sondern seinem Schüler Cyrill Hynais übertrug. Ebenso ließ er den Druck seiner 1. und 3. Messe durch Oberleithner besorgen.

Eigenmächtigkeiten finden sich auch in den vierhändigen Klavierauszügen von J. Schalk und Löwe, die gegenüber den Partituren Kürzungen und verschiedene Änderungen in Tempobezeichnungen aufweisen. Erst Stradal hat seine zweihändigen Auszüge ungekürzt herausgegeben.

Aus all dem ist ersichtlich, daß der Meister gewisse Gründe für sein Mißtrauen hatte, das jedoch nicht Franz Schalk betraf.

Eine schwere Belastung derjenigen, die den Druck überwachten, bedeutet das Verschwinden sämtlicher Druckvorlagen, mit Ausnahme der einer einzigen Symphonie. Es ist bei den großen Verlagen doch üblich, Druckvorlagen, besonders wenn sie Eintragungen des Meisters enthalten, zurückzugeben oder dem Handschriften-Museum des Verlages einzuverleiben. Es ist z. B. kaum denkbar, daß Franz Schalk auf die von ihm gemachte Abschrift der Fünften, die mit den Korrekturen des Meisters versehen als Druckvorlage gedient haben soll, verzichtet und sie dem Verlag überlassen haben sollte, der das wertvolle Stück aber gar nicht aufbewahrte.

Im Verschwinden der Druckvorlagen lag demnach System. Ebensowenig fanden sich bisher die Orchesterstimmen, die für die Grazer und Budapester Aufführung benützt wurden, und die, welche Löwe zu den Proben der Neunten benützt hatte.

Schließlich möchte ich hier noch feststellen, daß der Gebrauch des Wortes „Urfassung" für die neuen Ausgaben der Symphonien durchaus irreführend ist. Es handelt sich bei den Original-Fassungen Bruckners, die jetzt der Aufführungspraxis übergeben wurden, nicht

um erste, unvollkommene Entwürfe, sondern um oft mehrfache Überarbeitungen und Umarbeitungen durch den Meister selber, der z. B. am Finale der Fünften drei Jahre gearbeitet hat und damals zu seinem Schüler Vockner sagte: „Nicht um 1000 Gulden möchte ich diese Arbeit nochmals machen". Wie hätte er sie in seiner Todeskrankheit wieder aufnehmen sollen?

Selbst die Linzer Fassung der I. Symphonie, die übrigens Franz Schalk ausdrücklich für den praktischen Gebrauch herauszugeben wünschte, ist nicht als Urfassung anzusprechen, denn während der Schöpfung derselben wurde z. B. das Adagio umgearbeitet und in den Achtziger Jahren das ganze Werk etwas revidiert. Vor der Drucklegung bekam es dann die Gestalt der bisher und auch weiterhin geltenden Wiener Fassung, die er ja selbst besorgt hat. Bei dieser letzten Umarbeitung bat ihn sogar Levi, nicht zu viel zu retouchieren, es sei alles gut, auch die Instrumentation. Wenn Bruckners Instrumentation schon 1865 gut war, wie käme es, daß sie bei den späteren Werken nicht entsprochen hätte?

Die erste Fassung der Achten von 1887 ist ein Produkt mehrfacher Umarbeitung einzelner Stellen; sie wurde unter dem starken Druck Levi's, der die Instrumentation unmöglich fand und sich in seiner Verzweiflung an Josef Schalk wandte (siehe Briefe in meiner Briefsammlung bei G. Bosse, Regensburg), vom Meister selbst vollständig umgearbeitet, daher ist diese letzte handschriftliche Fassung, wenn sie auch unter Druck entstand, die gültige Originalfassung.

Bei der Zweiten, Dritten und Vierten auf die Urfassungen zurückzugehen, die niemals aufgeführt wurden, wäre unmöglich. Es handelt sich also bei der Ausgabe des Musikwissenschaftlichen Verlages stets um die vom Meister selbst geschriebenen Endfassungen, die er testamentarisch als Druckvorlagen bestimmt hat.

Die sechste Symphonie hat Cyrill Hynais für den Druck besorgt. Auch von dieser forderte Franz Schalk die Herausgabe der Originalfassung, da Hynais manche Änderungen vorgenommen hatte und brachte diese Originalfassung, allerdings mit eigenen Retouchen beim I. Intern. Brucknerfest in München 1930 zur Aufführung. Auch wünschte Schalk die Originalfassung der f-moll-Messe herauszugeben, die er 1932 in St. Peter zu Salzburg und stets in der Hofkapelle so aufführte, da die spätere Fassung, wie er mir nach jener Salzburger Aufführung sagte, „in den Violinstimmen verkünstelt" sei. Er wünschte diese Fassung vor allem für Kirchenaufführungen. Daß er die Originalfassungen der anderen Symphonien nicht forderte, ist bei seiner Freundschaft vor allem mit Löwe, menschlich begreiflich. Es ist völlig fehl am Platz die Originalfassungen Bruckners, die doch vollkommen ausgereifte Endfassungen sind, mit den Urfassungen des „Faust" in Parallele zu stellen.

Zusammenfassend ist nach allem Vorangehenden festzustellen:

1. Die Druckfassungen (Erstdruck, bei der Dritten zweiter Druck) sind nicht nach den Endfassungen der Handschriften Bruckners gestochen worden.

2. Den von fremder Hand verfaßten Druckvorlagen fehlte die Beglaubigung durch den Meister.

Daraus ergibt sich, daß die im Musikwissenschaftlichen Verlag nunmehr herausgegebenen Original-(End-)Fassungen Bruckners künstlerischen Willen darstellen, über den er sich bei Abfassung des Testamentes am 10. November 1893 doch wohl bereits klar war. Diese Fassungen stellen daher den „echten" Bruckner dar.

Man bedenke doch: Hat das Schicksal je ein großes Genie in die Welt gesetzt und ihm versagt, für seine Geistesschöpfung auch die entsprechende Einkleidung zu finden?

Als ganz großes Genie war Bruckner seiner Zeit voraus; das Bestreben seiner Schüler ging dahin, sein Werk dem Klangideal ihrer Zeit anzunähern und so ihm leichter Eingang zu verschaffen. Das geschah aus großer Liebe zum Meister und seinem Werk. Von „Sanktionen" kann keine Rede sein. Heute aber leben wir in jener vom Meister gesehenen Zukunft, die sein Werk ungekürzt und unverändert will, da wir alle nun doch, wie es in jenem Brief an Weingartner heißt, „Freunde und Kenner" sind. Die Gewöhnung an die bisherigen Fassungen muß eben von der Gewöhnung an das Herbere, Naturhaftere, Brucknerische der Originale abgelöst werden. Wenn z. B. eine gotische Kirche, deren steinernes Maßwerk seit hundert und mehr Jahren übertüncht war, trotzdem die edlen Formen des Bauwerkes zeigte, so werden



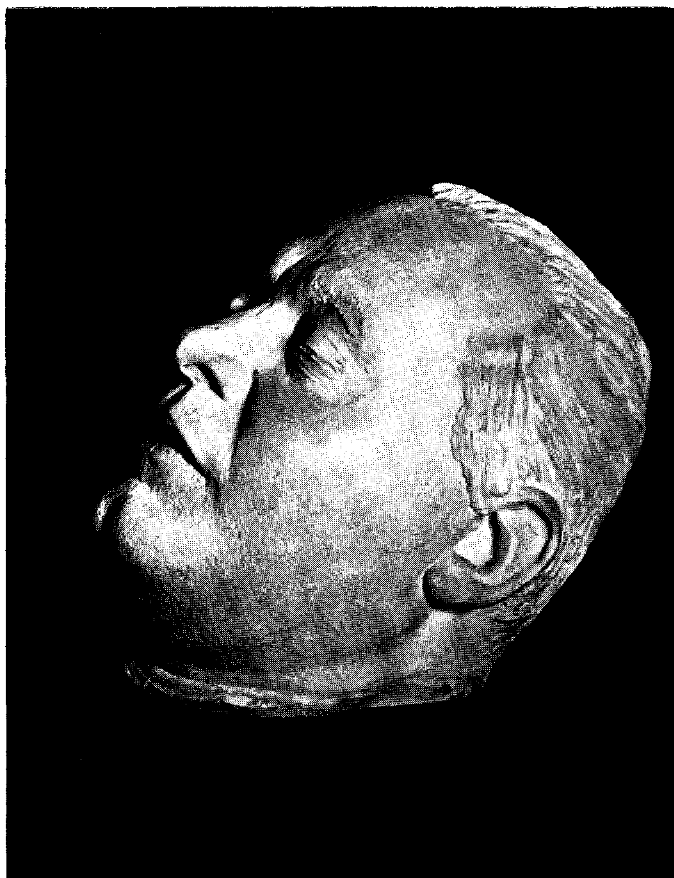


Bildarchiv Z F M

Anton Bruckner-Medaille

der Internationalen Bruckner-Gesellschaft

Geschnitten von Prof. Hans Wildermann-Breslau



Bildarchiv Z F M

Max Regers Totenmaske

(Im Reger-Archiv zu Weimar)

diese Formen bei Bloßlegung des Steins umsomehr hervortreten. Und so ist es auch bei Bruckner. Wir bewunderten ihn in seiner übertünchten und verschleierten Gestalt und werden ihn noch mehr bewundern in seiner originalen Farbenpracht und Größe.

Und wenn Außenstehende bedauerlicherweise harte Worte für die Liebestat der Schüler und vor allem Löwe's finden, dann wollen wir, die der Sache nahe stehen, bedenken, daß der erste Jünger des Herrn, Petrus, seinen Meister sogar dreimal verleugnet hat — und doch ward er berufen seine Kirche zu bauen. Und gerade Löwe war der erste Bauherr der Kirche, der Gemeinschaft aller, die Bruckner verehren.

Zur Urfassung von Bruckners fünfter Symphonie.

Eine Erklärung von Victor Junk, Wien.

Die durch Robert Haas wiederhergestellte und herausgegebene Urfassung der Brucknerschen Fünften hat wohl kaum irgendwo die Gemüter mehr in Aufregung versetzt als in Wien gelegentlich der am 13. März 1936 erfolgten Erstaufführung. Über diese selbst berichte ich an anderer Stelle. Wenn ich außerdem zu den vielen Stimmen, die sich zum Gegenstande äußerten, auch noch ein paar Worte hinzufüge, so geschieht es, weil ich als Verfasser der offiziellen Biographie Franz Schalks, die im VIII. Bande des großen Sammelwerks der „Neuen österreichischen Biographie" erschienen und in dem von der Internationalen Bruckner-Gesellschaft herausgegebenen Sonderheft „Franz Schalk, Briefe und Betrachtungen" wieder abgedruckt ist, die Verpflichtung in mir fühle, auch meinerseits Stellung zu nehmen, um Übertreibungen entgegenzutreten, die dem Andenken an Franz Schalk abträglich zu werden begannen. Zwei Dinge müssen, nach meiner Meinung, auseinandergehalten werden: der Eindruck, den diese neu bekannt gewordene ursprüngliche Fassung der Sinfonie hervorruft und die Frage der Verantwortlichkeit für die Geltung der bisher bei den Aufführungen gebräuchlichen Partitur von 1896. Was den ersten Punkt betrifft, so bekenne ich aus vollster Überzeugung, daß der Eindruck der Urfassung, wie ich ihn durch die herrliche Aufführung unter Kabasta erhielt, auch für mich ein unbeschreiblich großer, ja erschütternder war. Es war auch für mich so, wie es von der Uraufführung der „gereinigten" VI. in München berichtet wurde, daß die Sinfonie „wie ein ganz neues Werk Bruckners wirkte". Abgesehen von den in der Hauptsache instrumentalen Retouchen in den drei ersten Sätzen, ergriff mich besonders der vierte Satz mit dem wiederhergestellten gewaltigen formalen Aufbau geradezu überwältigend und beglückend. Schon der Eintritt des Choralthemas in den Blechbläsern (statt Holzbläsern und Hörnern), dann aber vor allem die lange Durchführung in der Reprise mit den (in der bisherigen Fassung fehlenden) Umkehrungen dieses Choralthemas im Fugatostil und der krönende Ausbau dieses Satzes gegen das Ende zu — das sind so elementare Bestandteile der Form, daß wir sie hinfort nicht mehr missen wollen.

Was nun aber den zweiten Punkt anbelangt, nämlich die kritische Beurteilung des Wertes der bisherigen Fassung, so muß man wohl in Rücksicht ziehen, daß offenbar diese Fassung, die auch der Grazer Uraufführung von 1894 unter Schalk zugrunde lag, es gewesen ist, die Bruckner 1895 zum Stich an Eberle ausleihen ließ. Die Gründe, die zur Abweichung gegenüber dem jetzt zutage gebrachten Original maßgebend waren, sind bekannt: die Kürzung des Finales (als die Hauptabweichung) muß man als notgedrungene Anpassung an die beschränkte Aufnahmefähigkeit der damaligen Mitwelt hinnehmen, aber auch als ausreichende Erklärung gelten lassen. Die Annahme aber, daß Schalk diese Änderungen allein, ohne Bruckners Wissen oder gar gegen seinen Willen vorgenommen habe, ist so horrend und widerspricht so sehr allem, was wir vom Charakter Schalks, von seinem unbeirrbaren künstlerischen Urteil, von seinem Kunsternst und von seiner inneren Verbundenheit mit dem von ihm so hochgehaltenen Meister wissen, daß man sie schon aus diesen subjektiven Gründen aufs Entschiedenste ablehnen muß. Um solchen Gerüchten entgegenzutreten, hat die Witwe Schalks am Tage vor der Wiener Erstaufführung der „Urfassung" eine Mitteilung in die Tagesblätter einrücken lassen, welche lautet: „Der im Jahre 1896 erschienene Erstdruck der

5. Sinfonie Anton Bruckners wurde nach einer Vorlage gestochen, die Bruckner eigenhändig korrigiert und mit Änderungen versehen hat. Sie bildet, laut Aussage von Franz Schalk aus dem Jahre 1926, diejenige Fassung, die Anton Bruckner seinem Werk für Stich und Aufführung gab." Im schroffsten Gegensatze hiezu stehen die Andeutungen, die Prof. Haas in seinem der Wiener Erstaufführung unmittelbar vorangegangenen Einführungsvortrag gemacht hat. Und dieser krasse Widerspruch versetzte denn auch die Zuhörer in eine aufregende Atmosphäre. Prof. Haas ist wohl etwas zu weit gegangen, wenn er — freilich aus aufrichtiger fanatischer Liebe zu Bruckners Werk — sich zu Schlußfolgerungen hinreißen ließ, wie: daß die von Löwe und Schalk vorgenommenen Änderungen verantwortlich zu machen seien für Bruckners gedrückten Seelenzustand, ja sogar für seinen Tod. Wir wissen doch, daß an Bruckners Ende eine schwere Erkrankung schuld war und nicht so sehr geistige Depression; eine solche würde eher aus seinem schließlich ins Krankhafte gesteigerten Hang zur Frömmigkeit abzuleiten sein, als aus der „geistigen Vergewaltigung" durch seine nächsten und besten Freunde! Auch hätte Bruckner, dieser eigenwillige trotzige Cäsarenschädel — soweit kennen wir doch sein geistiges Profil zur Genüge — dazu nicht geschwiegen: er war zum wenigsten der Mann, der sich „vergewaltigen" ließ, er hätte sich doch zum mindesten gegenüber irgendeinem der Freunde, oder gegen seinen Arzt Dr. Schrötter, Luft gemacht — aber nichts von derlei Äußerungen ist jemals bekannt geworden.

Ich glaube, in meiner Schalk-Biographie das geistige Portrait des berühmten Brucknerdirigenten, Bruckner-Schülers und Bruckner-Apostels als das eines durchaus einheitlichen, von keinen Einwirkungen persönlichen Ehrgeizes oder persönlicher Interessen zerspaltenen Charakters aufgezeigt zu haben, und ich streite Jedem das Recht ab, an der Wahrhaftigkeit und Glaubwürdigkeit von Äußerungen Franz Schalks zu zweifeln, auch wenn er sie nur mündlich seiner Frau gegenüber gemacht hat. Ein eigenmächtiges Vorgehen ohne Bruckners Autorisation oder gar gegen diese hätte man einem Franz Schalk gegenüber überhaupt niemals zumuten dürfen, ist doch gerade er es gewesen, der die zum Druck verfälschte (wirklich verfälschte) Partitur der VI. Sinfonie nach dem Original durchkorrigiert und authentisch gereinigt hat.

Es ist, wie mir scheint, überhaupt eine völlig falsche Einstellung zum Problem, hier apodiktisch von Wahr und Falsch, Echt und Unecht zu reden. Solange nicht neue historische Dokumente beigebracht werden, und solange vor allem die unbegreiflicherweise verschollene Stichpartitur von 1895 nicht ans Tageslicht kommt, muß man sich hüten zu verurteilen.

Nach meiner Meinung liegt in der von Schalk für die Grazer Uraufführung von 1894 benutzten und 1896 im Druck erschienenen Partitur das vor, was die Philologen die „Ausgabe letzter Hand" nennen, eine Fassung, die, wie wir der Versicherung von Lily Schalk entnehmen, „von Bruckner eigenhändig korrigiert und mit Änderungen versehen" war. Ein absoluter Wertmesser gegenüber einer früheren Fassung ist damit nicht gegeben — es wird auch manchen geben, dem der „Urfaust" kraftvoller, wirksamer und ursprünglicher erscheint als „Der Tragödie Erster Teil" — und so ergeht es mir persönlich, was ich zuletzt noch einmal betonen möchte, mit der Urfassung von Bruckners Fünfter Sinfonie. Ich darf mich rühmen, gerade diese V. in der Partitur von 1896 bis ins Kleinste kennen gelernt und mir geistig erarbeitet zu haben: in der stillen Studierstube zuhause wie bei unzähligen öffentlichen Aufführungen. Unmöglich hätte die schlichte Urfassung gegenüber dieser mir so vertraut gewordenen prunkvolleren einen so ungeheuren Eindruck auf mich ausüben können, wenn sie nicht der Abglanz des eigentlichen primären vollendeten Einfalls des Genius wäre. Wenn man aber berücksichtigt, daß die Wirkung des Chorals am Schluß doch auch bei unserer Wiener Erstaufführung der Urfassung durch Verdopplung der Bläser so mächtig erzielt wurde, so begreift man erst recht, wieso Bruckner-Schalk für die bisher bekannte Fassung die imposante und prunkvollere Uminstrumentierung dieses Schluß-Chorals vornahmen. Trotzdem gestehe auch ich, obwohl mit der bisher bekannten Fassung völlig verwachsen, daß ich die Fünfte von Bruckner hinfort doch nur in der „Urfassung" hören möchte, schon wegen des wieder zur formalen Einheit ergänzten letzten Satzes.

Clara Schumann.

Gedenkblatt zur 40. Wiederkehr ihres Todestages.

Von Erich Valentin, Magdeburg.

„Und wenn sie von uns gegangen ist, wird nicht unser Gesicht vor Freude leuchten, wenn wir ihrer gedenken? Der herrlichen Frau, deren wir uns ein langes Leben hindurch haben erfreuen dürfen — sie immer mehr zu lieben und zu bewundern."

Johannes Brahms war es, der dieses Wort des innigsten Gedenkens niederschrieb, als ihm die Kunde von dem nicht mehr abzuwendenden Ausklang des Lebens einer der edelsten und schönsten Frauen erreichte. Unendlicher Schmerz der Einsamkeit ergriff ihn, als er, verspätet, davon Nachricht erhielt, daß Clara Schumann am Nachmittag des 20. Mai 1896 den Weg ihres irdischen Daseins beendet habe. Sie starb in verklärter Friedlichkeit, mit jener wundersamen Ergebenheit, mit der sie ihr an Schmerzen wie an Freuden gleich angefülltes Leben durchgekämpft hatte. Gerade dieses Besondere, dieses Persönliche an ihrem Schicksal und Wesen ergreift uns aufs innerste, weil wir, die wir uns von der Größe ihres Künstlertums nur aus Zeugnissen und Äußerungen einen annähernden Begriff zu machen vermögen, das Menschliche herausfühlen und mitempfinden. Das Menschliche an ihr war aber nicht der bestechende Zauber einer brillierenden Weltdame, sondern das Weibliche, eben das Höchste und Echteste, das sie mit opferbereiter Hingabe und Unbedingtheit erfüllte. Sie war Frau und Mutter. Daß sie beides war, gibt uns den Schlüssel zur Erkenntnis ihrer künstlerischen Persönlichkeit.

Man möchte von Naivität bei ihr sprechen, von jener Unverfälschtheit, die keine Doppeldeutigkeiten kennt und im Handeln, Denken und Fühlen die Ausschließlichkeit besitzt, die jedes Opfer auf sich nimmt, zu entsagen und zu helfen. Den Beweis gibt die Ehe mit Robert Schumann. Nichts vermochte die Harmonie dieser Liebe zu stören, die so stark und groß war, daß sie über den tragischen Tod dieses uns Deutschen in seiner seelischen Haltung unvergleichlich erscheinenden Künstlers hinaus in ihr lebendig und schöpferisch blieb. Die Gegenseitigkeit, mit der Clara und Robert ihren gemeinsamen Lebensweg durchschritten, machte ihre Ehe, hoch erhaben über die Alltäglichkeit, zu der vollendeten Kameradschaft, die beide einander anglich und sich ergänzen ließ. Schumann gesteht selbst, daß Clara, schon als Kind, zu dessen ernster, stiller Aufgeschlossenheit er sich hingezogen fühlte, ihn sich treu erhielt, d. h. ihn vor jeder Abwegigkeit bewahrte. Dieses Kindliche, Reine und Schöne sah er immer in ihr, noch in den letzten Stunden seines eigentlich nur durch die Liebe seiner „Chiara" ihm sinn- und wertvoll gemachten Lebens. Es ist nicht zuviel gesagt, wenn wir von einem Heldentum dieser Frau sprechen, die aus ihrer Selbstaufgabe sich kein Verdienst machen wollte, nie davon sprach, sondern eben darin einzig ihre heilige Pflicht sah.

Gibt es etwas Rührenderes als dies ihr Bekenntnis: „Ich bin alle Tage glücklicher in Dir, und ist es, daß ich manchmal nicht so glücklich scheine, so sind es nur andere Skrupel, die ich mir mache — meistens Unzufriedenheit mit mir selbst. Ich möchte Dir würdig zur Seite stehen — darüber zürnst Du mir gewiß nicht! —" Das schrieb sie 1840, im ersten Jahre ihrer Ehe, in das Tagebuch, das Robert angelegt hatte. Seinen Wunsch, jedes von beiden solle abwechselnd seine Bitten darin zum Ausdruck bringen, erfüllte sie mit peinlicher Gewissenhaftigkeit. Es war ihr keine Spielerei, nein, sie folgte mit unnachgiebigem Ernst den „Statuten unseres geheimen Ehebundes", alles zu sagen, alles zu offenbaren. Sie verschwieg nichts. Und wenn sie, mit unerhört feinfühligem Instinkt, Schumann in seiner Arbeit beschäftigt wußte, führte sie — wider die Regel — stillschweigend das „Sekretariat" weiter. Das alles mag als Kleinigkeit, als nebensächliche Laune erscheinen. Aber das Gegenteil ist der Fall. Denn vielleicht gerade dieses Sich-Rechenschaft-ablegen vertiefte die Ungetrübtheit des Eheverhältnisses.

Die Liebe zu Schumann war die eigentlichste, freudige Erfüllung ihres Lebens. Sie gab ihren Vater auf, den strengen, harten, in der Zielstrebigkeit seiner pädagogischen Tat zuweilen einseitig ungerechten Meister Wieck, sie, der früh die schützende Hand der von ihrem Vater

geschiedenen Mutter geraubt wurde, leistete willig auf das Elternhaus Verzicht, um dem Manne zu folgen, dem sie sich angehörend fühlte. Schumanns herzliche Fürsorglichkeit, die schon der junge Musikschüler Wiecks mit allerlei Charaden, Märchen und Späßen bewiesen hatte, erwiderte sie mit der hoffnungsvollen Bereitwilligkeit, ihm alles, was irgend nur von außen her seine schöpferische Kraft behindern konnte, aus dem Wege zu räumen. Aus diesem Grunde wäre es unmöglich und unfaßlich, uns Robert Schumann ohne seine Gefährtin vorstellen zu können.

Auch das ist eine Art ihrer künstlerischen Produktivität. Denn ihr, die ihm ganz und gar Frau war wie sie sich ihren sechs Kindern als wahrhafte Mutter erwies, verdanken wir das meiste, wenn nicht alles, was Robert Schumann geschaffen hat. Durch Clara Wieck, der Eusebius als Chiara in nicht mißzuverstehender Weise in seiner „Neuen Zeitschrift für Musik" einen Ehrenplatz einräumte, erhielt er seine intensivste Anregung zur Klaviermusik; sie entdecken wir im „Carneval", Seite an Seite mit Ernestine, mit der Schumann kurze Zeit verlobt war, dann aber in den beiden Sonaten, vor allem der in fis-moll (op. 11), in der C-dur-Phantasie (op. 17) — „Der Ton im Motto bist Du wohl?" —, in den Davidsbündler-Tänzen" (op. 6), den „Noveletten" (op 21). Den Lyriker Schumann aber entfachte die glückhafte Liebe zu der ihm verlobten Clara („Myrthen" op. 25); es ist beziehungsvoll, daß das Jahr 1840, das Jahr der Eheschließung, auch die liederreichste Periode im Schaffen Schumanns ist, mit der „Dichterliebe" (op. 48) und „Frauenliebe und -leben" (op. 42). Ja, auch sein sinfonisches Werk hat hier seinen Ursprung, so die Frühlingssinfonie (op. 35), deren „poetischer Hauch" Clara tief in ihr Innerstes drang. „Ich küsse Dich zu Ende dieser Woche mit den liebevollsten Gesinnungen —", bekennt Clara im Tagebuch, „doch nicht etwa bloß Deiner Sinfonie wegen, sondern auch des Herzens wegen, aus dem sie entsprungen." Schumanns „Antwort" kommt aus diesem Herzen: „Überhaupt könnte ich gar nicht fertig werden, wollte ich von aller Liebe erzählen, die mir Klara in dieser Zeit erwiesen und mit so willigem Herzen. Unter Millionen hätte ich suchen können, die mir, wie sie, so viel Nachsicht, so viel Aufmerksamkeit schenkt. Nun, lasse Dich küssen, mein gutes Weib, die ich immer mehr liebe und achte."

Clara gehört also zu den guten Geistern, die Schumann lenkten; sie steht würdig neben Bach, Beethoven und Jean Paul. Mit derselben Offenheit, mit der Schumann sie als seine Schutzpatronin anerkannte, stand er zu ihrer eigenen künstlerischen Leistung. Der neunjährigen Pianistin, die, Gott sei Dank, alles andere als unkindliches Wunderkind war, widmete er 1838 das „Traumbild"-Gedicht auf ihren Klavierabend:

Von Oben gekommen ein Engelskind
Am Flügel sitzt und auf Lieder sinnt,
Und wie es in die Tasten greift,
Im Zauberringe vorüberschweift
Gestalt an Gestalt
Und Bild an Bild,
Erlkönig alt
Und Mignon mild,

Und trotzige Ritter
Im Waffenflitter,
Und knieende Nonne
In Andachtswonne.
Die Menschen, die's hörten, die haben getobt,
Als wär's eine Sängerin hochgelobt;
Das Engelskind aber unverweilt
Zurück in seine Heimat eilt.

Trotzdem hat es Schumann später an Kritik nicht mangeln lassen. Clara nahm sie gern und eifrig entgegen. So wenn sie, nach allerdings anfänglicher Depression, seinen Vorwurf, sie spiele nicht immer exakt, sich zu Herzen nimmt: „Ich erfasse immer gleich das Ganze und übersehe darüber wohl manchen kleinen aber bedeutungsvollen Akzent, wie es deren in Roberts Kompositionen sehr viele gibt — fast jede Note hat ihre Bedeutung, das kann man wohl sagen. Ich übersehe über den Kompositionen die Ausführung, und das soll nicht mehr sein, ich will mich bemühen, seinem Ideale nachzukommen." Dieses Geständnis ist aufschlußreich. Einmal zeigt es den Lerneifer Claras, die sich aufnahmebereit durch Schumann in die klavieristische Technik Bachs einführen ließ. Zum andern gewährt es einen Einblick in die Äußerungsweise, mit der sie an das Kunstwerk überhaupt heranging. Daß sie wirklich die ideale Interpretin Robert Schumanns wurde, offenbart die Eindringlichkeit, mit der sie an sich arbeitete. Die Eigenart ihres Klavierspiels, das von allen, die sie kannten und hörten, im besonderen von ihren Schülern gerühmt wird — es seien Florence May, Mary Wurm und Leo-

nard Borwick genannt — eröffnet sich in dieser das Ganze erfassenden Erlebnishaftigkeit, die, gepaart mit der Kultur ihrer Technik, den ganzen bezwingenden, warmherzigen Reiz ihrer Persönlichkeit ausgestrahlt haben muß. Die selbstkritische Entwicklung, die sie ihrem eigenen Können gegenüber wahrte, erhöht den Eindruck ihrer wahrhaft genialen, einem Robert Schumann ebenbürtigen Art. Eben diese Offenheit, mit der sie, die weltberühmte und gefeierte Künstlerin, ihre Schwächen zugibt und den Willen äußert, noch mehr zu lernen und an sich zu arbeiten — wie bitter beklagt sie einmal ihre Unbelesenheit! —, macht sie uns als Künstlerin und Mensch sympathisch. Sie hatte nichts von der Virtuoseneitelkeit, die gerade den Charakter des Musikbetriebes ihrer Tage kennzeichnete. Dafür war sie zu groß, zu persönlich und menschlich. Weil sie an sich selbst kritisch war, gewinnt auch ihr allgemeines Urteil an Bedeutung. Schumann hatte sie dazu angehalten, zu beobachten und zu urteilen. Sie lernt Chopin kennen, Paganini und Liszt. Ihre Einstellung deckt sich aber durchaus mit der Schumanns. Mit der gleichen Begeisterung wie er erschließt sie sich dem jungen Brahms, der ihr in den schwersten Tagen ihres Lebens der getreueste Freund und Gefährte werden sollte. Es ist nicht unsere Aufgabe, weil es auch nicht unser Recht ist, uns Gedanken über das Verhältnis zwischen Clara und Brahms zu machen; die Göttinger Eifersuchtsszene um Agathe von Siebold soll uns keinen Anlaß geben. Sie betrachtete Brahms als den von Schumann selbst eingesetzten Jünger, der seinen künstlerischen Willen zu erfüllen hatte. Mit der künstlerischen Übereinstimmung war es darum auch die menschliche, die beide, von den Ereignissen der Endenicher Tragödie an, bis an den Tod zusammenhielt. Ihr letztes Briefdokument ist die merkwürdig verklärte Geburtstagsgratulation, die sie am 7. Mai 1896, eine Sechsundsiebzigjährige, Brahms schrieb; elf Monate später folgte ihr der treue Freund, dessen „Ernste Gesänge" und „Choralvorspiele" sich um den Tod der Clara Schumann ranken.

Clara Schumann, für deren Persönlichkeit uns unzählige Zeugnisse der Verehrung überliefert sind — Monika Hunnius, Hugo Heermann u. a. —, war nicht nur eine Pianistin von erlesenem Rang, berühmt als Beethoven- und Chopin-Spielerin wie vor allem als Schumann-Interpretin, nicht nur eine beliebte Pädagogin (Frankfurt a. M.), sondern auch in ihrer kompositorischen Tätigkeit überdurchschnittlich begabt. Auch hier ließ sie sich belehren, wie es durch Spohr und Schumann geschah, der ihre Begabung zu fördern trachtete; mit ihm gemeinsam schrieb sie die Rückert-Lieder. Das Klavierkonzert, die entzückenden Romanzen, die Schumann-Variationen, ihr Fugenwerk, sie sind lebendige Kronzeugen für die schöpferische Kraft, die in dieser „herrlichen Frau" ruhte. Sie war zu bescheiden, um diese ihre Fähigkeit zur Geltung bringen zu wollen; sie verzichtete, weil sie sich sogar dessen schämte, neben ihrem Gatten, dessen Werke sie nach seinem Tode redigierte, auch als Komponistin in Erscheinung zu treten; darum begnügte sie sich mit dem Ruhm ihrer Beethoven- und Mozartkadenzen und der Herausgabe der Czerny-Etüden.

Ja, sie „begnügte" sich, die liebende Gattin Robert Schumanns zu sein, seine Erbin als Mutter seiner Kinder und Hüterin seines Werks, das sie als Pianistin und Lehrerin in die Welt trug. Welches Bild wir heute von ihr betrachten, das des liebreizenden, großäugigen Mädchens, der jungen, schönen Braut oder der würdigen, ebenso schönen Greisin —, für uns ist Clara Schumann, die von einem Goethe einst als „kunstreich" gepriesen wurde, nicht nur der Inbegriff einer großen Künstlerin, sondern darüber hinaus das Sinnbild der Frau.

Aus Max Regers Briefen.

Zur 20. Wiederkehr von Regers Todestag, dem 11. Mai 1916.

Von Fritz Müller, Dresden.

Am 11. Mai vor 20 Jahren starb Max Reger. In den folgenden Zeilen soll weder von seinem Leben, noch von seinen Meisterwerken die Rede sein, sondern es werden Proben — meist lustiger Art — aus Regers Briefen geboten.

Gleich Beethoven war Reger ein Freund von Wortspielen. So beglückwünschte er einen Freund als mehrfachen Bräutigam, weil in einer Zeitung gestanden hatte, sein Robert-Franz-Abend hätte „eingetretener Verhältnisse halber" verschoben werden müssen! — Franz

von Hoeßlin redete er in Anlehnung an Buſch ſo an: Lieber *Vetter Franz!* — Als er einen Poſten gekündigt hatte, nannte er ſich „*Freiherr* ohne Ahnen, aber mit Ahnungen". — Dem Juſtizrat Anſchütz ſchrieb er einmal, deſſen Schneider ſolle ihm „keine Norde, keine Süde, keine Oſte, ſondern eine *Weſte*" machen! — Als ſich dieſer Herr einen zweiten Flügel zugelegt hatte, pflaumte ihn Reger an, nun ſei er einer *Gans* ähnlich; denn er habe wie ſie zwei Flügel und könne doch nicht Reger ſpielen! — Den neuen *jungfräulichen* Flügel wollte er ſpielen, aber nicht vergewaltigen. — Als Straube 1915 für tauglich zur Artillerie befunden wurde, ſchrieb Reger an Klengel: „Früher *protzte* Straube auf der *Orgel*; jetzt *orgelt* er auf der *Protze!*" — Der ungariſchen Pianiſtin Frida Kwaſt-Hodapp ſandte er ſein neueſtes Bild (Hochglanz) mit der Bemerkung: „. . . als *glänzendes* Honorar für Ihr Umblättern des Trio".

Im Jahre 1910 bekam dieſe Künſtlerin in jedem Brief eine andere Anrede: Verehrteſte Paſſacaglia prima! — Verehrteſte Klarinettenſonate! — Verehrtes Klavierkonzert! — Bedauernswerteſte (weil Sie das entſetzliche Konzert ſpielen müſſen)! — Verehrtes Largo! — Pianoſchmeichlerin! — Kadenzloſe! — Kapitaliſtin (70 Mark Überſchuß)! — Mutige vor dem Herrn, die Reger ſpielt!

Von *Titeln* war Reger kein Freund. Über den Großherzog von Heſſen äußerte er ſich einmal begeiſtert, daß er im Geſpräch auf *Königliche Hoheit* keinen Wert lege. — Als Anſchütz ihn mit „Profeſſor" anredete, ſchrieb ihm Reger zurück: „Mein Name iſt Reger, nicht Profeſſor . . . Es gibt nur einen Titel, der heißt Doktor, und nur einen Orden, die Lebensrettungsmedaille!" — Daß ihn die Univerſität Jena zum *Ehrendoktor* der Medizin ernannt hatte, war ihm die höchſte Anerkennung ſeines Lebens. — Spaßeshalber unterzeichnete ſich Reger manchmal mit einer ganzen Reihe bunt *zuſammengeſuchter* Titel, wie „. . . Ehrenmitglied des Skatklubs „Gruen" in Eſſen a. Ruhr, Komponiſt, Pianiſt, Dirigent, Hirnbeſitzer, deutſcher Reichsbürger". Einmal fügte er auch „Fagottiſt à la nature" bei!!

Öfter kommen auch *Unterſchriften* folgender Art vor: Dein Fugenmaxel. — Oller Medizinmann. — Ihr alter Muſikmörder. — Ihr ergebener Sextaner (weil er ein Sextett ſchreibt).

Als Reger *Hofrat* geworden war, ſchrieb er: „Bitte nehmen Sie davon Notiz betr. des Programms. Es gibt noch Leute, die ſich darüber ärgern!" — Einem Freund teilte er mit: „Die Geheimräte laden uns immer ein; und wenn Du nicht balde *Geheimrat* wirſt, dann bin ich zu ſtolze etc. etc."

Schmeicheleien lehnte Reger ab. So ſchrieb er an ſeinen Lehrer Lindner, er möchte den Ausdruck *Genius* nicht mehr gebrauchen, und fuhr fort: „Ich glaube an keinen Genius, ſondern an ſtramme, feſte *Arbeit!*" — Aus äußeren Ehren machte er ſich nicht viel. So ſchrieb er ſeiner Frau aus Holland: „Heute Abend bekomme ich mindeſtens fünf *Lorbeerkränze*; denn ſo viel ſind beſtellt, wie ich zufällig erfuhr!" — Mit den *Kritikern* ſtand er oft auf Kriegsfuß. Zwei beſonders mißratene Kritiken ſandte er mit den Worten an Straube: „Da ich mich über den Stuß ſo herzlich amüſiert habe, mußt Du doch auch Freude haben!"

Ein anderes Mal meinte er im Hinblick auf die *Pariſer Weltausſtellung*: „Deutſchland hätte einen großen Artikel auszuſtellen und würde ſicher eine Goldene Medaille erlangen. Dieſer heißt: *Teilnahmsloſigkeit* gegen alle künſtleriſchen . . . Beſtrebungen. Aber dieſer Artikel iſt in Deutſchland zu ſolch enormem Umfange gediehen, daß er nach Paris gar nicht transportabel iſt".

Von enormem Umfang war auch die Gattin von Regers Freund Erler. Am 2. Auguſt 1910 ſchrieb Reger: „Soeben leſe ich in einer engliſchen Zeitung, daß die Marokkoaffäre ſofort gütlich beigelegt wäre, wenn Deutſchland Deine nicht leichtere Hälfte an Frankreich abtreten würde. Damit gewönne Frankreich ſo rieſige Flächen, daß wir Deutſche dafür ganz Marokko erhalten könnten." Er meinte ferner, Frau Erler könne nicht *Kammerſängerin* werden, da ſie höchſtens in eine *Feſthalle* paßt. Dann behauptete er, die Bekleidung der Gattin erfordere einige Quadratkilometer Stoff, und ſpielte auf die hohen Verfrachtungskoſten der „böſeren" Hälfte an!

In Meran band Reger, wie er in einem Briefe mitteilte, einer Prinzeſſin den Bären auf, er habe ſich, um ſchlanker zu werden, als *Landbriefträger* gemeldet, ſei aber wegen man-

gelnder Intelligenz nicht eingestellt worden. — Anschütz erhielt einmal eine Einladung in folgender Sprache: „Tirven wür Sü püden, tas Sü unt Ürrä hochgeöhrte Phrau Kemalün . . ." — Ein andermal bediente sich Reger der Dackelsprache und tat, als ob sich sein Hund für eine Wurst bedankte.

Von großer Eitelkeit zeugte es nicht, wenn Reger einem fremden Künstler, mit dem er sich treffen wollte, eine Art Steckbrief von sich mitteilte und ihn so endete: „Im ganzen recht ruppig aussehend".

Er war sich aber auch seines Wertes als Künstler bewußt. Als Beweis hierfür seien zum Schluß Worte aus jenem Briefe mitgeteilt, mit dem er am 4. August 1902 Frau Elsa von Bercken bat, die Seine zu werden: „Und wenn es auch für Sie schmerzlich sein mag, Ihren adeligen Namen einzubüßen, so wird vielleicht mein Name als Künstler imstande sein, Sie über den Verlust des Adels wenigstens ein wenig zu trösten. Wie Sie wissen, wird mein Name mit jedem Jahre größer und bekannter."

Heute — d. h. 20 Jahre nach seinem Tode — wissen wir, daß Reger damals nicht zu viel behauptet hatte.

Tonraum und Tonbilder.

Eine Anregung von Karl Peucker, Wien.

> Die Ästhetik der einen Kunst ist die der andern; nur das Material ist verschieden. — Dem Maler wird das Gedicht zum Bilde, der Musiker setzt die Gemälde in Töne um.
>
> Robert Schumann: „Denk- und Dichtbüchlein".

„Wenn zwei Menschen eine gleiche Entdeckung gemacht haben, ob auch der eine lange vor dem andern, so ist es angezeigt, daß der jüngere sich mit dem älteren in Verbindung zu setzen sucht. Ich hielt mich für den Entdecker des Farbenraumes und war nun ganz erstaunt in Meyers Lexikon Ihren Namen unter diesem Stichworte zu finden. Sofort besorgte ich mir Ihre Schrift „Schattenplastik und Farbenplastik" . . .[1] Das was ich als Maler von ganz anderen Punkten ausgehend gefunden hatte, fand ich darin wissenschaftlich begründet vor. . . . Ich kam dazu, ausgehend von der Ablehnung des zufälligen Naturausschnittes, verlangend einen von aesthetischen Gesichtspunkten aus geordneten Bildaufbau nach Form und Farbe, jene auch bei Figuren dieser unterordnend, und fand bei so gemalten Bildern den Farbenraum." Dies aus einem Briefe des Malers Dr. Wilhelm Goetz in Homberg, Oberhessen von Jänner 1931 an den Verfasser dieses Aufsatzes. Der Briefwechsel, der daraus entstand, machte mich unter vielem Wertvollen auch auf die „Farbe-Ton-Bewegung", mit Prospekten und Programmen, aufmerksam. Sie weckten in mir den Gedanken eines Farbe-Ton-Raumes, in dem Sinne, daß es möglich sein müßte, beliebige Tonstücke bildhaft darzustellen; es wären dabei Tonhöhe, Tonlänge, Tonstärke, irgendwie berechtigt, als die drei Erstreckungen des gegebenen Raumes aufzufassen und in Farben und Zeichen sinnfällig wiederzugeben. Daß Höhe und Länge abbildbar seien, liegt schon in den Worten, es ließe sich aber auch eine bildhafte Darstellung erreichen der, mit laut und leise, forte-piano, ungleicher Stärke der Töne, und zwar durch Gleichsetzen von laut mit nahe, leise mit fern, crescendo mit sich nähernd, decrescendo mit sich entfernend. Die fünf Abstufungen von pianissimo bis fortissimo müßten also durch ebensoviel Abstufungen irgend einer Raumfarbenreihe als in die Bildtiefe hinein zurückweichend, bezw. aus ihr hervorspringend darstellbar sein. Ich wandte mich nun an Professor Georg Anschütz von der Hamburger Universität als den Ordner und Leiter der Farbe-Ton-Bewegung, deutete ihm, etwa wie hier bisnun, meinen Gedanken an und erhielt auch freundlichen Bescheid (1933); „selbstverständlich interessierten" ihn meine „Forschungen sehr lebhaft und" er „würde gerne Näheres darüber hören". Ob ich „schon etwas veröffentlicht?" Es geschieht erst hiermit. Die Bücher indeß, auf die er mich zunächst verwies, waren mir unbeschaffbar, es kamen andere Sorgen und Arbeiten dazu und dazwischen, und so vergingen

[1] Wien 1898.

wieder Jahr und Tag. Erst eine verregnete Herbstwoche (1935) im Gebirge brachte Ausweg und Fortschritt. „Sehen wir uns endlich einmal so ein „Tonbild" an!" dachte ich, nahm eine „Klavierschule" vor, ein Millimeterpapier zur Hand und begann ein Volkslied anschaulich zu versinnbilden. Hauptgrundsätze: denkbar einfachste Gestaltung — die Noten zwar praktisch die Vermittler bei der Übertragung, an sich aber die Tonbildzeichen unmittelbare Vertreter der Töne. Es wies sich bald, daß da zunächst eben erst das Abc, der Schlüssel für diese ganze neue Ausdrucksweise zu schaffen sei. Er folgt hier in seinen Anfängen (siehe Beilage unter I).

Die Stufenfolge Ia zeigt Auf- und Absteigen der Töne zu Höhen und Tiefen, läßt sich nach Bedarf nach unten wie oben fortsetzen; die Rechtecke sind immer von der Grundlinie sich erhebend zu denken. Die weiteren Ansätze zu Wagrechten bezeichnen Oktavengrenzen. Das „Liniensystem", als rein anschaulicher Behelf der Notenschrift, wurde, den wahren Tonwerten angepaßt, herübergenommen; es ortet die Tonbilder; ingleichen die Tonmarken, die Octavenzeichen und die Taktstriche. Die nächste Zeichenfolge b bietet den Schlüssel zur Tondauer und zu den Pausen. Höhe und Dauer der Töne geben die Grundzüge der Gestaltung der Rechteckfolge eines Tonbildes und ihrer Lücken. Als Ausdruck der Töne gelten dabei einzig die kräftigen Linien der erreichten Höhe, die Seitenlinien nur als Leit- und Verbindungslinien dieser eigentlichen Tonbildzeichen. Das Schwebende der Töne bleibt damit auch ihrem Bilde erhalten. Die Art ihrer Verbindung oder Trennung wird durch Auslassen oder Verlängern jener Seitenlinien bezeichnet. Die Doppelreihe c zeigt die Kreuz- und b-Tonzeichen. Violin- und Baßschlüssel, Verlängerungspunkte, Quadrate u. a. entfallen.

Es können nun schon die Tonbilder von „Ich hatt' einen Kameraden" — einfach als Melodie, und dem „Ännchen von Tharau" folgen, dieses in Doppeltönen und mit Begleitung (s. Beilage unter IIa und b).

Die Bilder enttäuschen vielleicht manchen. Ihre grundsätzliche Einfachheit kommt ihm nicht auf gegen die eindringliche Kraft der Notenschrift, in der so selbstbewußt jeder Ton seinen Kopf für sich hat. — Nun, es handelt sich hier nicht um Vergleich und Wettbewerb, sondern darum, dem Abbildbaren an einer musikalischen Tonfolge bildhaft die denkbar einfachste Gestalt zu geben. Ich sagte es schon. Die Notenschrift hatte und hat ein ganz anderes Ziel. Diese Einfachheit — die der des Tones entspricht — bezweckt einen durchgehenden Gleichlauf des Gesehenen mit dem zu Hörenden. Es wird durch Gleichsetzung von Tonmaßen mit Raummaßen zu erreichen gesucht, bei der Tonhöhe im übertragenen Sinne, bei der Tondauer von Zeitlängen in Raumlängen, bei der Tonstärke sozusagen vom Hörmaß ins Augenmaß. Man wird noch sehen, ob solche Tonbilder einen Wert für sich haben, jedenfalls aber erleichtern sie die kritische Analyse der Notenschrift, deren Fehler gegen strenge graphische Darstellung auch in Fachkreisen als solche angekreidet werden.[2] Also, bitte, nichts von Enttäuschung!

Wir kommen ans „Schwertlied". Hier bewegen sich schon die Takte bald nahe, bald fern, sie wogen auf und ab im Raum; unser Tonbild verlangt das auszudrücken, d. h. verlangt eine Darstellung in ungleichen Bildtiefen.

So sind wir wieder beim F a r b e n r a u m, und müssen nun wohl doch, in schicklicher Kürze, etwas näher auf ihn eingehen.

Bekannt ist er bis jetzt nur im engeren Fachkreise der Geographen und bei Kartentechnikern; die bezüglichen Lehrbücher führen ihn (bei der Darstellung der Bodenerhebungen) als „Farbenplastik" an. Die Naturwissenschaft weiß nichts vom Farbenraum; sie folgt hier nur Newton und Wilhelm Ostwald, die ihn auch nicht kennen. Dem Künstler im allgemeinen ist bezüglich der Farben zunächst alle Theorie grau; er lehnt sie ab mit dem Bemerken, mehr oder weniger unbewußt befolge man längst solche Gesetze. Nur Wilhelm Goetz schreibt mir soeben (Jänner 1936): „Ich baue alle Bilder im Farbenraum auf und kann alle Ihre Angaben und Theorien in der Praxis und auf dem Gebiete der Kunst nur bestätigen; leider dämmert es noch nur vereinzelt bei den Mitmenschen." Und doch hat schon G o e t h e die räumlichen Eigenschaften der Far-

[2] Illo Peters „Die mathematischen und physikal. Grundlagen der Musik (1924), unter V „Rhythmus und Notenschrift" nennt insbesonders die graphische Nichtbeachtung der Halbtöne — neben anderem — einen „mathematisch unverzeihlichen Fehler".



Clara Schumann

Abdruck mit Genehmigung der Musikabteilung der Staatsbibliothek



Bildarchiv ZFM

Paul Zſchorlich

Geb. 8. April 1876

ben lebhaft betont; und da sich jetzt die Nachfolge seiner Farbenlehre zu rühren beginnt,[3] so kann sich auch von dieser Seite die „Dämmerung" lichten.

Goethes Farbenlehre bezeichnet die von Gelb ableitbaren als Farben der „Nähe", die von Blau als „ferne", „zurückweichende" Farben (I 696, 780). Rot ist „Zenith" und immer wieder „Steigerung" (523; 699, 700 u. a.), und wenn — unter „Haltung" (867) — „die Luftperspektive die Abstufung der Gegenstände in mehr oder minderer Deutlichkeit durch Entfernung sehen läßt", so muß auch umgekehrt und andrerseits eben durch jene Abstufung die (wachsende) Entfernung sichtbar werden. Jedenfalls gehören solche Sätze schon zur Theorie des Farbenraumes, nach welcher gewisse Farbreihen Koordinaten der Bildtiefe sind, Bildmittel der dritten Erstreckung. Die Natur zeichnet sie vor. Strenge Systematik hat sie für einen künstlichen Farbenraum nur von Zufälligkeiten zu befreien und ihre Wirkung zu sichern.

Eben dieses systematische Zusammenfassen ist es, das die Lehre vom Farbenraum unterscheidet von der seit alters bekannten Empfindung räumlicher Eigenschaften gewisser Farben und Farbstufungen. Da haben wir zunächst die Farbreihen abnehmender Sättigung jeder beliebigen reinen oder gemischten Farbe: je augenferner, desto farbschwächer. Dann die Reihen auf der Grundlage der Erscheinung der vorspringenden und zurücktretenden Farben; es sind die Plus-Minus-Farben des polaren Gegensatzes bei Goethe, aneinandergereiht, und damit zugleich die der spektralen Farbenfolge, aus der Bildtiefe heraus: Blau — Grün — Gelb — Orange — Rot.[4]

Auf die Tonstärken verteilt, dürfte man nur niemals vergessen, die Raumwirkung ihrer Stufen durch ein Verschmelzen mit der Entsättigungsreihe zu sichern. Es läßt sich jede Farbe so kräftig auftragen, daß sie andere schlägt, d. h. gegen sie vorspringt. Hierin, in den Grundreihen, in deren Ergänz- und Verschmelzbarkeit liegt ein Reichtum an Bildmitteln für die dritte Erstreckung, der sie dem Auge bis in beliebige Raumtiefen erschließt, die Wirkung des zweiaugigen Sehens großzügig ergänzend, ja für Kunst und Wissenschaft oft vollen Ersatz dafür bietend. Eine dritte Grundreihe haben wir noch; wir entnehmen sie dem Blick in Vertiefungen und in Höhlen: je augenferner, umso lichtschwächer, die Weiß-Graureihe. Mit dieser noch verschmolzen, würde die Abstufung in die Ferne hinaus vollends deutlich.[5]

Die Farbenraumlehre[6] zeigte damit, was ihr in dieser Hinsicht möglich wäre. Sie hat sich aber neben dem Zweck auch nach dem Gegenstande zu richten. Die Musik verlangt eine zarte Symbolik. Es wäre arg, ihrem Pianissimo eine schmutzige Schlechtwetterfarbe zuzuteilen. Wir gedenken da lieber des Goethischen: „Wie wir den hohen Himmel, die fernen Berge blau sehen, so scheint eine blaue Fläche auch vor uns zurückzuweichen" (480), und geben, zugleich stufenweis farbsatter, die Gleichsetzungen: *pp* = nordisch himmelblau, *p* = frühlingsgrün, *mf* = rehbraun, *f* = braunorange, *ff* = rot. Die Trübung der gelblichen Stufen erfolgt, um sie von der Papierfarbe deutlicher abzuheben.

Wenn sich nun in das Auf- und Abwogen der Töne im Raume Gefühlswerte legen lassen — vielleicht ließen sie sich hie und da auch an einfachen Tonstücken sorgfältiger ausbauen —? Ihr so ausdrucksvolles Auftreten in den Tonbildern könnte wohl einmal dazu anregen.

Handelt es sich aber um Druck und Farbensparen, dann läßt sich auch mit der Entsättigungsreihe einer kräftigen Einzelfarbe das Auskommen finden.

Die Farben mit ihren Bruchformen (Lavierung, Raster) sind als Umrahmung und Flächendeckung der Rechtecke gedacht.

Notwendig wäre die Einfarbenreihe für die Tonstärke, gälte es mehrstimmigen Gesang, ein Quartett, oder gar ein Konzert in Tonbildern vorzuführen. Da braucht man, was oben streng zu meiden war, Farbenunterschiede schlechthin.

---

[3] Ernst Barthel: „Goethes Relativitätstheorie der Farbe", Bonn 1922. — Derselbe: „Goethe, das Sinnbild deutscher Kultur", 2. Aufl. 1931.

[4] Einige Raumfarbenreihen (in gutem Druck) brachte Karl Peucker „Höhenschichtenkarten" (in Buchform) Stuttgart 1910.

[5] Zwei weitere raumbildende Reihen wären die Glanz- und die Leuchtreihe, jene im Druck durch Firniszusatz wirksam gemacht, diese in Zukunft vielleicht einmal mit Leuchtfarben zu verwirklichen.

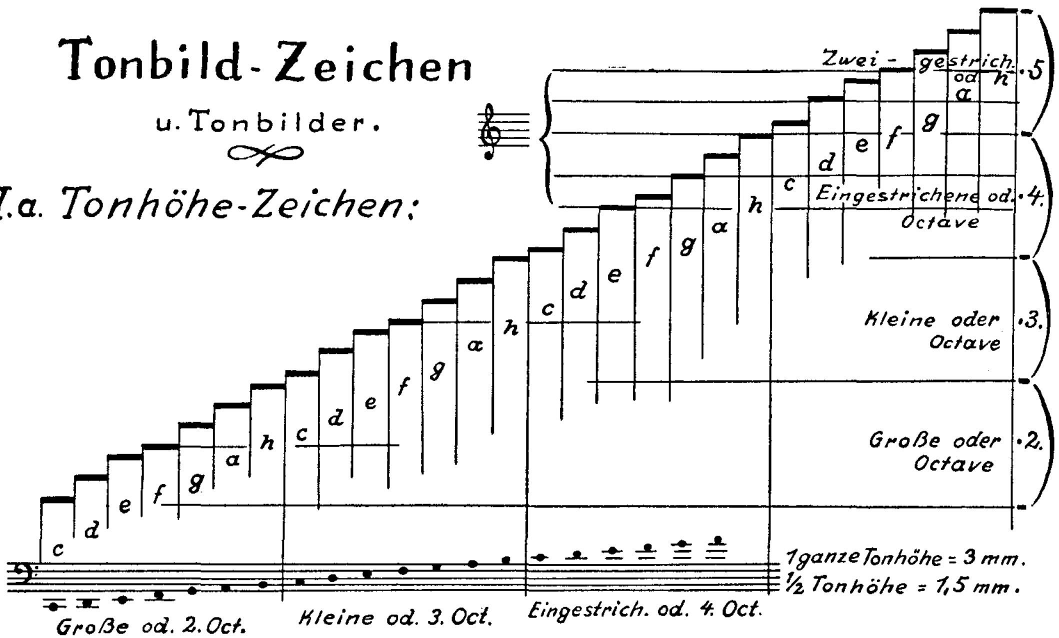
[6] Karl Peucker „Der Farbenraum" — Natur und Kultur, München 1919/20.

Tonbild-Zeichen

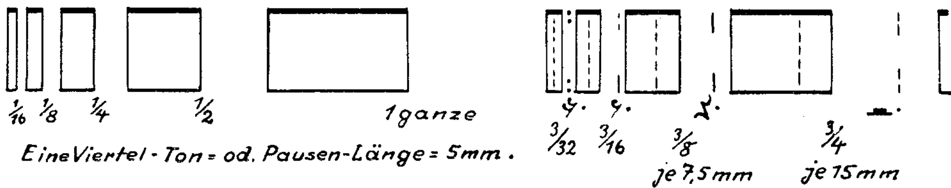
u. Tonbilder.



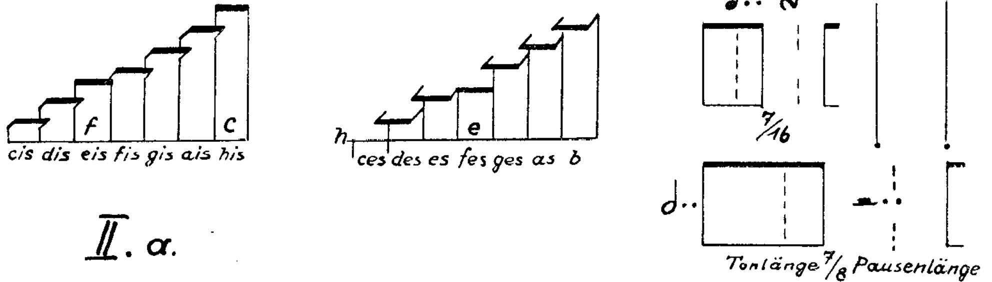
I.a. Tonhöhe-Zeichen:



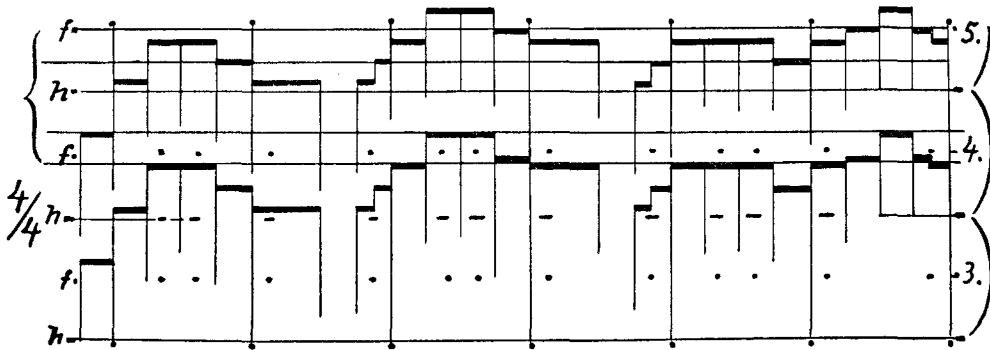
b.) Tondauer- u. Pausen-Zeichen:



c.) Kreuz- und Be-Tonzeichen:



II. a.



II. b.

III. a Tonstärke:

b.

c.

Da braucht man vor allem aber auch Ergebniſſe der bisherigen *Farbe-Ton-Forſchung*.

Wenn Sopran — Alt — Tenor — Bariton — Baß zum Teil nur Tonhöhen-Unterſchiede wären, welche Farbe iſt der menſchlichen Stimme „weſensanalog“,[7] welche vielleicht der weiblichen, welche der männlichen, welche den unterſchiedlichen Blas-, Saiten- und Schlaginſtrumenten? Oder welche Klänge und Farben wecken ſich gegenſeitig? Daß den grell klingenden grelle Farben entſprechen werden, glaubt man erraten zu können.

Aber Dinge wie das „Chromatophon“, das „Farbenklavier“, Vorträge wie über „Farbenreihen und Syſtembildung“, „Spektralfarben und Tonqualitäten“ wirken doch in ihren Titeln bis in Einzelheiten verheißungsvoll.

Darf man Äußerungen zuſtändiger Stellen hierüber erwarten —?

An ſolchen Tonbildern muß ſich vielleicht in der Beſchränkung der Meiſter zeigen; — jedenfalls wäre wirre Buntheit ſinnlos, es müßte die Harmonie der Farben mit der der Töne und Klänge gleichlaufen. Gewollte Kakophonie müßte man ſehen.

Die Grundlage aber bildet die *Maßtreue* und die *Maßanſchaulichkeit* des Tonbildes mit den drei formalen Grundelementen der Muſik, der Tonhöhe, Tondauer und Tonſtärke. So läßt es Muſik gleichſam *mit den Augen hören*. Das Höchſtmaß einer bedingten „Ähnlichkeit“ beider erſcheint erreicht und einmal bloßgelegt jenes „gewiſſe Verhältnis der Farbe zum Ton, das man“ — nach *Goethe* (747) — „von jeher gefühlt hat“. Damit, ſollte man meinen, könnten auch die *Tonbilder* — neben dem ſchwer antaſtbaren Werte der Notenſchrift als Spielvorlage — ihren *höranſchaulichen Eigenwert* behaupten.

Betrachten wir einmal die Bedingungen jener Ähnlichkeit. Muſik iſt ein zeitliches Geſchehen, ihr Bild ein räumliches Erſcheinen. Der einzige Träger dieſes Geſchehens aber iſt die Tondauer, die damit zugleich Träger der Tonhöhe und Tonſtärke wird, an ſich zeitloſer Eigenſchaften des Tones. Die Gleichſetzung des Artbegriffes „Tonhöhe“ mit dem Höhenmaß in der Bildebene geſchieht auf dem Wege der Gedankenverbindung über das gleichlautende Wort „Höhe“, alſo als ihr Sinnbild. Unſere Darſtellung hat es immer nur mit dem Ton als ſolchen, niemals mit der Art ſeiner Entſtehung zu tun.

Die Tonſtärke, ſahen wir bereits, läßt ſich ſchon innerhalb der Muſik räumlich deuten, vorſtellungsmäßig. Für die Tonlänge iſt die Länge in der Bildebene die naturgemäße Abbildung; mißt und erſieht man doch von alters her den Zeitverlauf an Bewegungsſtrecken, am Stande der Sonne und, bei unſeren Uhren, am Winkelmaße der Zeigerdrehung. Im Tonbild aber ordnen und geſtalten ſich Höhe und Länge ſtreng innerhalb eines rechtwinkligen Koordinatenſyſtems, wobei die Koordinaten y die Tonhöhen, die Abſciſſen x die von Ton zu Ton fortſchreitende Länge des Muſikſtückes ſind — grundzüglich ſo ja ſchon in der Notenſchrift! Der Laie aber ſieht als Endergebnis jenes Geſtaltens eine Art *Taſtenbild* vor ſich, wobei es iſt, als hätten ſich dieſe Taſten, außerſtande, wie ihr Urbild, etwa angeſchlagen, ein Hämmerchen zu heben, um Saiten Töne zu entlocken, als hätten ſich dieſe Taſten im zwingenden Pflichtbewußtſein ihrer neuen Aufgabe die Töne bildhaft darzuſtellen, in die ihrer Stelle zugehörige Enge zuſammengezogen, Breite ausgedehnt und Höhe unwiderſtehlich emporgezogen gefühlt, um nun hier gleichſam zu erſtarren und in ihrem ungleichmäßigen Auf und Ab wenigſtens ein einwandfreies *Hörbild* zu bieten — ſo gut ſie's können.

Ebenfalls rechtwinklig, und dies zur Bildebene, fügt ſich das Bild der Tonſtärke als Bildtiefe ein, damit für alle Kraft und Zartheit des Ausdruckes die Töne auch im Bilde freien Spielraum haben Das iſt nun freilich nicht der ſachlich nach allen drei Erſtreckungen gleichmaßige Bewegungsraum; es iſt der Bildraum. Damit aber keine Einſchränkung, nichts Minderes! Faſſen wir die Natur ſelber anders? Liegt nicht immer, wo wir auch ſtehn oder wandern, die dritte Erſtreckung, die Ferne, in der Bildtiefe? Und wie wollte man anders Fernen darſtellen?[8] Jedes Landſchaftsbild zeigt ſie uns ſo.

---

[7] Ernſt Barthel „Weſensanalogie und Weſensgegenſatz der Farben und Töne“. — Vortrag, angekündigt für den II. Kongreß der FTF, Hamburg 1930.

[8] Außergrundrißlich, wobei Höhe die Rolle der Ferne übernimmt.

Immerhin, zum strengen Begriffe einer Ähnlichkeit fehlt es an allen Enden. Wie sollte das auch anders sein, wo doch Ton und Farbe, beide als „elementare Wirkungen" (749) für verschiedene Sinne in verschiedenen Grundformen, dort Zeit, hier Raum, verlaufend, auch nach Goethe dem Wesen nach schlechthin unvergleichbar (748) bleiben! Nicht aber wie Goethe will, beide „auf eine höhere Formel bezogen", sondern wohl mehr an ihren elementaren Ursprüngen, an einer Wurzel, die beiden gemeinsam, gefaßt, fanden sie sich in ihren Maßen vergleichbar. Deren Gestaltbarkeit ist es nun, die eine Art Ähnlichkeit, oben als „bedingte" bezeichnet, schafft.

Für andere bedeutsame Beziehungen ließ sich nur eben Platz halten.

Wir wollen nun wieder an's „Schwertlied" kommen. Der Tonraum, den es beansprucht, käme, gedruckt, in den fünf Stufen Weiß, Punkt-, Strich-, Kreuzraster, Vollton — in Rot natürlich — zur Abbildung. Die Reihe befriedigt nicht; sie mutet dem Augenmaße des Tonsehers zuviel zu. Wirklich fehlt auch noch die lehrmäßige Sicherung der Tiefenwirkung, wie solche bei der Farbenreihe (s. S. 553) neben der Entsättigung der Farbenwechsel bietet.

Dafür gilt es nun Ersatz zu schaffen.

Es gibt da ein wunderbares Büchlein, ist in einem guten Verlage erschienen und betitelt „Alte und neue Lieder in Bildern und Weisen". Eine wahre Dreieinigkeit der Künste! Die Lieder führen; der Dichter bringt ihre Textworte in Druckschrift; sie stellen den Geist. Nun die Bilder; die zeichnet der Maler und bannt damit Leib und Leben, in die er den Geist gefaßt hat. Endlich der Töner[9]; er fügt in Notenschrift die Weisen bei und verinnerlicht damit alles: durch die Seele.

Dem entnehmen wir für unser Ziel zweierlei: einmal den Unterschied unserer „Tonbilder" gegen solche Lebensbilder der Kunst. Schemata sind jene, von der Wissenschaft herangebracht, gleichsam ein Fachwerk, in dessen Leeren das Auge die Fülle, eine Fassung, in die es Schmelz und Glanz hineinsehen soll und eben damit die Töne heraushören. Auch an den Umrißzeichnungen, etwa von Ludwig Richter oder Moritz von Schwind, vermißt man nicht die fehlenden Farben, weil auf der anderen Seite der Zeichner ins Naturbild die Linien hineinsieht — und da liegt das Andere, das wir jener Zusammenstellung entnehmen: Die Linie als Bildmittel. Schon an der Schultafel bedeuten die breiten Kreidestriche — stofflich aufgeschüttete Kreidedämme, millionenmal verkleinert, als Gebilde der Sehsphäre langgestreckte Flächen — bedeuten sie mathematische Linien, was sie als bildhafte Darstellung sind; denn für das Auge sind sichtbare Linien das einfachste und einzig ihrem Begriffe sich anpassende Bildmittel. So auch bei der Wiedergabe eines Naturbildes. Ob auch Linien — es sei denn für's Haar bei Bildnissen oder im zierlichen Wintergezweig an Bäumen einer Landschaft — nirgends im Naturbilde sich finden, sondern nur immer Farbflächen, hart aneinanderstoßend, wirkt ein Bild in bloßen Umrißlinien niemals unnatürlich. Die Linie ist eben auch für jeden Grenzbegriff das einzig gegebene einfachste Bildmittel.

Eine Linie, dick oder dünn, fein oder grob gezeichnet, hat niemals einen Flächenwert, sondern will durch die Art ihrer Ausführung stets nur trennen, unterscheiden oder verdeutlichen, Entfernung ausgleichen, also auch Näherung ausdrücken. Alle dekorativen, alle bühnenmäßigen und Zeichnungen für Massenbelehrung erweisen das. Damit haben wir die Umrißlinie, wie und wo wir sie brauchen: als Raumbildmittel: Leise, ferne Töne bilden sich an unseren Tonbildern in zarten Linien, anschwellend sich nähernde im Anschwellen ihres Bildmittels, lautes, kräftiges, nahes Tönen in kräftig umrissenen Maßbildern zwangläufig ab.

Die gesuchte Sicherung der Raumtiefenwirkung ist gefunden. Sie erspart bei Farbe-Ton-Bildern für das Raumbild einen Mehrfarbendruck, ja hier für diese bescheidene Anregung den Farbendruck überhaupt. Wir geben in der Beilage (III) diesen farblosen Schlüssel für die Tonstärken (a) und endlich auch das Tonbild des Schwertliedes (b). Eine zweimalige Linienspaltung steigert noch die Unterscheidbarkeit der aus der Raumtiefe aufsteigenden Stufen.

[9] Um statt des entsetzlichen Komponisten ein dem Maler und Dichter ebenbürtiges Wort zu wagen, bis ein anderer das glücklicher trifft. Tondichter und Tonbildner sind Anleihen, Tonschöpfer ginge eher, aber wie geschraubt wäre nicht Bildschöpfer statt Maler! Musiker ist jeder, der Musik beruflich ausübt. Tonsetzer erinnert an Schriftsetzer und Hafner. — Das Vertonen von Gedichten — Klingers Beethoven als Jupiter tonans!

Zum Abschlusse Schuberts „Lindenbaum“ für Singstimmen und Laute (gepunktet), ein paar Takte nur. Man muß auf die Weckfarben warten. Vielleicht widersprechen vorläufig nicht der Laute gelbbraun, der Stimme kobaldblau —?[10]

Volkskultur.

Von Hubert Samper, Kreiskulturwart, Darmstadt.

Keine Kunst läßt sich befehlen. Aber wir dürfen jedes künstlerische Erzeugnis an der Volksgemeinschaft messen, das heißt die Frage stellen und beantworten, ob wir als Volksganzes ein Werk genießen und also Kraft für unseren Lebenstag daraus gewinnen können. Denn wir werden nicht zum Volk durch den äußeren Gleichschritt etwa des 1. Mai allein — es muß schon wenigstens ein Stück inneren Gleichschrittes hinzukommen.

Ist eine Kunst, woran unser Volk als Ganzes teilhat, möglich?

Der Sache zuliebe sei Persönliches angedeutet.

Ich kenne die ländliche und städtische Volksschule aus langer amtlicher Erfahrung und ebenso die höhere Schule. Ich kenne den deutschen Männergesang und das Laientheaterspiel aus vielfacher Übung und Einübung mit Arbeitern, Bauern und Handwerkern und damit die seelisch-geistigen Fähigkeiten, Eigenschaften, Möglichkeiten, Bedürfnisse des einfachen Volksgenossen. Aber ich kenne auch die Art der schulgebildeten Stände von bevorzugter Lebenshaltung. Solche Doppelaussicht nach den zwei verschiedenen gesellschaftlichen Höhenlagen unseres Volkes ist nötig für die Beantwortung der Frage, ob eine uns alle umfassende Volkskultur möglich sei. — Was hier aber wesentlich von der Musik aus gesagt wird, gilt zweifellos auch für die anderen Künste.

Es gibt eine hohe musikalische Kunst, die nur wenigen Volksgenossen wirklich zugänglich ist. Das gilt etwa von der Kunst Beethovens in Streichquartetten, Sonaten und Sinfonien. Ähnlich steht es um Wagners „Tristan“, um Hugo Wolfs italienisches und spanisches Liederbuch, um fast den ganzen Reger, Richard Strauß, Brahms, Bruckner, Pfitzner. Diese Kunst zwingt dem einfachen Volksgenossen zwar Achtung ab, aber sie dringt ihm nicht in Herz und Hirn. Für die Seelensprache eines einsamen Großen hat er kein Ohr. Auch feingeistiger Humor liegt ihm nicht, so wenig wie Fugen- und Variationsform. Wer Jahre hindurch mit einfachen Volksgenossen musikalisch gearbeitet hat, und wem sie sich rückhaltslos geben, wer sie also nicht vom bloßen Hörensagen kennt und von blauem Dunst umgeben sieht, wird diese Feststellung bestätigen.

Äußert man aber eine solche Ansicht bei Kulturberatungen, so fällt alsbald das Wort „Erziehung“: sie sei ja nicht leicht, aber wenn man's nur richtig anfange, dann erreiche man stufenweise sicher auch die höchsten Ziele.

Das ist aber ein Irrtum, der Zeit, Kraft, Lust, Liebe auf beiden Seiten kosten kann. Was ist denn Erziehung? Doch nur fürsorglich geleitete Entwicklung eines Keimes, einer Knospe, einer Anlage. Nun hat der musikalische Volksgenosse selbstverständlich eine Anlage, die sich ohne oder mit Zutun entwickelt. Aber diese Entwicklung hat aus äußeren oder inneren Gründen früher ein Ende, als der bloß begeisterte oder von Scheinerfolgen geblendete, oder in seine eigenen vermeintlichen Erziehungserfolge verliebte Lobredner unserer einfachen Volksgenossen glaubt. Auf alle Fälle hat sie — von Ausnahmen abgesehen — ein Ende unterhalb alles Gedankenschweren, Formbeladenen, Feingeistigen, Feinnervigen. Es ist auch falsch zu glauben, die Musik sei reine Gefühlssache, und jeder fühlende Mensch besitze also den Schlüssel zu ihren Schätzen. Nein, die Musik erfordert oft eine Durchdringung des Gefühls durch den Verstand, der Seele durch den Geist, eine seelisch-geistige Gesamthaltung also, die keinem als fertiges Geschenk der Götter in den Schoß fällt. Peter Raabe, Präsident der Reichsmusikkammer, erzählt, daß „Kraft durch Freude“ Scharen von Arbeitern in eine Aufführung der Matthäuspassion von Bach gebracht habe. Sie hätten ratlos, gelangweilt dagesessen,

[10] „Natürlich würde eine solche farbige Wiedergabe das Verständnis Ihrer Darlegungen erleichtern“, schreibt mir der Herausgeber im Anblick einer bezüglichen Skizze.

im zweiten Teil dann ihre Butterbrote ausgepackt und die Paſſion eben als Unterhaltungsmuſik zum Abendeſſen genoſſen . . . Und wenn zu einem Freikonzert Elly Ney's ſtatt 1100 Arbeitsloſen kaum deren 100 erſchienen, ſo kann ſich auch darüber nur wundern, wer ſie oder die von Elly Ney vermutlich geſpielten Werke oder alle beide nicht kennt. Der Weg vom einfachen Volksgenoſſen zu Bach und den anderen Großmeiſtern iſt meiſt ſo lang und dunkel, daß er durch keinen Mittler und durch keine Einführung genügend verkürzt und erhellt werden könnte. Tatſache iſt — und wir müſſen uns wohl oder übel damit abfinden: es gibt eine Kunſt, zu der viele Volksgenoſſen für gewöhnlich in kein inneres Verhältnis kommen, es hat ſolche Kunſt wohl immer gegeben, auch im Mittelalter, und es wird und ſoll ſie auch in Zukunft immer aufs neue geben. — Zum Verſagen jener Arbeiter in der Matthäuspaſſion und im Freikonzert Elly Ney's iſt allerdings eine Randbemerkung nötig: nicht jeder, der *keine* Butterbrote auspackt, iſt unſer Mann; wenn die Ziviliſation von allen Konzertbeſuchern und Kunſtgenießern einmal ſichtbar abfiele, wieviel bliebe da manchmal wohl an Kultur zurück?

Doch gibt es auch kulturliches *Flachland*, das uns untereinander trennt, das wir nie alle bewohnen wollen und können. Dabei darf man auf dem Muſik- und Vereinsgebiet nun nicht an den Männergeſang denken: hier ſind die Zeiten des Kitſches ſo gut wie überwunden. Kitſch ſind aber noch die weitaus meiſten *Laientheaterſtücke*. Wenn man doch die Verlagsſpeicher, wo ſie in ſchweren Mengen aus vergangenen Zeiten lagern, zwangsweiſe entrümpeln könnte! Und dieſe Stücke, zu deren Kennzeichnung kein Wort zu ſcharf iſt, werden von unſeren Vereinen gekauft und geſpielt. Wo's „zum Weinen" iſt, wird gelacht, und wo's „zum Lachen" iſt, da wird geweint! Ja, wenn man unſere Vereinsleute nur kennen lernte, wo ſie ſich dieſen verlogenen Flachheiten und überſtändigen Hohlheiten kindiſch-kindlich hingeben, dann möchte man an einer kultürlichen Begegnung der beiden Flügel unſeres Volkes nicht weniger zweifeln und verzweifeln als nach der Erzählung Peter Raabes.

Aber: ſo ſchlimm iſt es nicht! Denn die gleichen Leute, die ſich in der Matthäuspaſſion langweilen und in der „Verlobung unterm Chriſtbaum" verluſtieren, ſingen im Geſangverein mit Liebe und Andacht etwa das „Sanctus" aus Schuberts deutſcher Meſſe und ſeinen 23. Pſalm, die „Nacht" und den herrlichen „Nachtgeſang im Walde" und ein ſo reizendes Rokokoidyll wie das „Dörfchen". Sie fanden neulich kein Ende des Rühmens über den Berliner Lehrergeſangverein, der im Rundfunk Chöre aus Werken Wagners mit Orcheſter geſungen hatte. Sie ſammelten irgendwo einmal groſchenweiſe das Geld, um die Noten zu dem wunderſchönen „Ritornell" von Schumann „Die Roſe ſtand im Tau" kaufen zu können. Sie ſingen von Brahms „In ſtiller Nacht", von Mozart „Brüder, reicht die Hand zum Bunde", Chöre von Weber, Rietz, Kreutzer, Marſchner, Silcher; ſie haben ein gutes Gefühl für die muſikaliſchen Schönheiten der beſten Balladen von Hegar und neuer Chöre etwa von Armin Knab. Und es iſt ganz ſicher: kein Profeſſor der Muſik *darf* dieſe Lieder *geringer* ſchätzen als ſie es tun, und niemand *kann* dieſe Muſik *höher* ſchätzen als ſie. Oft erſchließt ihnen die Muſik die Schönheiten von Werken unſerer großen Lyriker und Balladendichter, und wiederum iſt ihnen das Gedicht Deutung der Muſik —; ſo hören ſie „An der ſchönen blauen Donau" von Strauß mit dem zwar vergröbernden, aber deutenden Text lieber denn als reine Muſik. In ihren eigenen Konzerten laſſen ſie ſich gerne Lieder beſtimmter Art von Schubert, Schumann, Wolf vorſingen, und ganz beſonders lieben ſie die Balladen von Loewe. Auch in der Opernmuſik hat es ihnen all das angetan, *was handgreiflich rhythmiſch, ſinnfällig melodiſch und ausgeſprochen romantiſch* iſt; denn ſie ſind es ſelber mit ihren Widerſprüchen und ihrem ſprunghaften Weſen. Bei den *Volksliedern* iſt es durchaus nicht nur der Dominantſept-Akkord, den ſie ſchätzen, und wenn es ſchon ſo wäre, ſo bedeutete Silcher immer noch eine anſtändige Höhe. Und ich glaube, ſie würden in ihrer großen Mehrzahl aufhören, jene kitſchigen Theaterſtücke zu ſpielen, wenn — *ja, wenn wirkliche Dichter wirkliche Kunſt für ſie ſchrieben.* Denn ſie bewundern Anzengrubers „Pfarrer von Kirchfeld" und bedauern, das Stück ausſprachlich nicht ſo zu beherrſchen, daß ſie es aufführen könnten.

Was ſollen dieſe faſt aufs Geratewohl herausgegriffenen Beiſpiele zeigen? Sie wollen zeigen, *daß es eine gemeindeutſche Kunſt gibt.* Nicht wollen ſie ſagen, jeder Volks-

genoſſe müſſe tätiges Mitglied eines Geſangvereins werden (obwohl das nicht übel wäre), vielmehr wollen ſie dazu auffordern, dieſen gemeinſamen Kulturboden mit Lupe und Sonde zu unterſuchen, um eine *Formel von allgemeiner Gültigkeit* für die „Syntheſe“ des Künſtleriſchen und umfaſſend Volkstümlichen zu finden. Hat man einmal erkannt, was uns trennt und was uns eint, dann wird kein Verantwortlicher mehr in einer Kulturberatung ſagen, der Arbeiter müſſe aus ſeinem Geſangverein austreten, und in der Mittagspauſe habe ihm ſeine Fabrik „wirkliche Kunſt“, nämlich etwa ein Stück aus einem Quartett Beethovens, darzubieten. Wir ſollten nicht länger ſo mit der Stange im Nebel herumfahren, ſondern fürſorglich auf Höhen verzichten, wo nicht jeder atmen kann, und Sumpfgebiete meiden und entſchlammen. Gewiß iſt der Boden, auf dem wir *alle* ſtehen können, nach einem Zeitalter des Ichtums auch in der Kunſt dünn und ſchmal. Aber wir können zweifellos neue Erde hinzugewinnen. Wie das?

Man muß unter ſorgſamer Beachtung der gefundenen Formel aus den *bekannten Schätzen* der Vergangenheit *auswählen*. Oder iſt unſer reiches Kulturerbe etwa ſchon durchforſcht worden nach dem neuen Geſichtspunkt innerer Volksgemeinſchaft, von Volksgenoſſen, die es ebenſo gut kennen, wie ſie Seele und Geiſt der beiden Kulturflügel unſeres Volkes kennen? Und man muß *ausgraben*. In Darmſtadt ſpielt das Landestheater ſoeben „Doktor und Apotheker“ von Dittershof und eine Bearbeitung von Hillers „Lottchen am Hofe“ mit großem Erfolg in der ganzen Bevölkerung. So harrt noch manches fröhlicher Auferſtehung im Zeitalter der Volksgemeinſchaft, was überſpitztes Ichtum begraben hat. Endlich aber muß umfaſſend Volkstümliches *neu geſchaffen* werden. Hiervon gilt nun freilich der Satz, daß ſich keine Kunſt befehlen laſſe. Aber noch immer hat ſich der Geiſt einer Zeit auch in ihrer Muſik geſpiegelt — nicht von heute auf morgen, aber endlich doch. Wenn man meint, Mozart habe keine Revolutionsmuſik geſchrieben, obwohl er den großen franzöſiſchen Umſturz erlebte, ſo darf daran erinnert werden, daß er ſchon 1791 ſtarb und daß ſein „Figaro“ eben doch auf Beaumarchais, einen Wegbereiter der Revolution, zurückgeht. Und es darf geſagt werden, daß Mozarts Muſik als Ganzes eben doch das Gepräge der joſephiniſchen Aufklärung und des Rokoko trägt, unter deren Einfluß ſein *ganzes Leben* ſtand.

So wird es auch künftig ſein. Der *Geiſt Adolf Hitlers*, die *Volkwerdung der Deutſchen*, wird ſich nicht ſchon heute oder morgen in der großen Kunſt zeigen. Wenn aber ein Hitlerjunge den göttlichen Funken in ſich hat, dann wird er einſt dieſer deutſchen Volkwerdung ein klingendes Denkmal ſetzen *müſſen* — mag er auch in einer anderen Stunde das Seelengeſpräch eines Einſamen mit ſich ſelbſt führen.

Internationales zeitgenöſſiſches Muſikfeſt in Baden-Baden
vom 3.—5. April 1936.

Von Elſa Bauer, Baden-Baden.

Jede Kunſt erwächſt aus ihrer Zeit und deren Forderungen und alle Nationen nehmen Anteil an der zeitgenöſſiſchen Muſik; das enorm geſteigerte Ablaufstempo der allgemeinen Entwickelung, die Fülle der Strahlungen macht ſich in ihr bemerkbar. Es iſt dabei wohl zu unterſcheiden, ob das Neue die unumgängliche Folge einer neuen Gefühlsweiſe und einer aus dieſer mit Notwendigkeit hervorgegangenen neuen Form iſt, oder nur eine Zuflucht, ein um jeden Preis anders ſein wollen. Im Grunde kommt es darauf an, daß ein Stoff und eine Perſönlichkeit zuſammentreffen, die innerhalb der uns gehörsmäßig verſtändlichen und faßbaren Formen eine Variabilität der muſikaliſchen Geſtaltung hervorbringt, die wir als weſensnahe empfinden. Das, was „erklingt“, bleibt letzten Endes die Hauptſache. Der ſeeliſche Gehalt eines Werkes allein wird alle Metamorphoſen ſeiner äußeren Einkleidung überdauern. Wir Deutſche leben in einer Zeit der Aufdeckung ſtärkſter innerer Gemeinſamkeit zwiſchen der Kunſt und dem Pulsſchlag des äußeren Lebens. Alle Möglichkeiten der Geſtaltung liegen offen, Höhen und Tiefen künſtleriſch zu verſchmelzen. Vielleicht war es für die jungen Komponiſten nie ſchöner und verheißungsvoller zu ſchaffen. Jedoch kaum ſonſt muß ſich



Aufnahme F. v. Pagenhardt, Baden-Baden

GMD Herbert Albert beim Partiturſtudium mit Karl Höller

Links der organiſatoriſche Leiter des Feſtes E. Benckiſer



Aufnahme Jungmann & Schorn, Baden-Baden

Die Komponiſten des Feſtes

Obere Reihe von links nach rechts: Werner Egk, Max Trapp, Karl Höller, L.-E. Larſſon

Untere Reihe von links nach rechts: Wolfgang Fortner, Gerhard Frommel, Petro Petridis, GMD Herbert Albert, Jean Françaix, Wilh. Maler, Joſip Slavenski, Ernſt Pepping, Conrad Beck, Knudage Riiſager, Franceſco Malipiero

Vom Internationalen zeitgenöſſiſchen Muſikfeſt in Baden-Baden.
3.—5. April 1936.

(Zum gleichzeitigen Bericht)



Aufnahme Jungmann & Schorn, Baden-Baden

Karl Höller, GMD Herbert Albert, Max Trapp



Jean Françaix und Wolfgang Fortner



Elisabeth Bischoff, Knudage Riisager, Jean Françaix

Aufnahmen Kühn, Baden-Baden

Vom Internationalen zeitgenössischen Musikfest in Baden-Baden.
3.—5. April 1936.

(Zum gleichzeitigen Bericht)

der Künstler seiner Verantwortung strenger bewußt sein, das Gesetz in sich und über sich zu suchen, wie in dieser Zeit.

Die zeitgenössische Musik der schon Anerkannten wie Graener, Hindemith, Malipiero, Wolf-Ferrari, Strawinsky hat neue Ausdrucksfaktoren erschlossen, sie sind Bodenbereiter für einen langsamen Läuterungsprozeß sämtlicher musikalischer Gegebenheiten der lebenden Vergangenheit zu neuer Einheit. So bietet das Musikfest querschnittartig eine Plattform vor allem durch Hinzuziehung der Werke junger Anwärter aus Deutschland, Dänemark, Schweden, Frankreich, Schweiz und Jugoslavien für das augenblickliche musikalische Schaffen.

Das erste Orchesterkonzert verzeichnete Werke von Lars-Erik Larsson, Karl Höller, Werner Egk und Petro Petridis.

Lars-Erik Larsson wurde 1908 in Akarp, Schweden, geboren, machte 1924 sein Organistenexamen, studierte mit einem Staatsstipendium der Musikakademie Stockholm in Österreich und Deutschland und lebt seit 1931 in Akarp als Lehrer und Komponist. Die von ihm in Deutschland hier zum ersten Male aufgeführte Konzertouvertüre Nr. 2 Werk 13 ist in Sonatenform mit abweichender Durchführung geschrieben, statt dessen wurde in der Exposition mit verschiedenen Themen gearbeitet; Coda bleibt ganz weg. Das Werk ist als kurze Einleitung zu einem Konzert gedacht. Seine Musik ist im wesentlichen epigonal, es spiegeln sich in ihr romanische und germanische Stilelemente, ohne jedoch in der Erfindung und Ausarbeitung Bedeutendes zu sagen.

Karl Höller: Seine Sinfonische Fantasie über ein Thema von Girolamo Frescobaldi hinterließ auch hier einen starken Eindruck. An der Kirchenmusik und dem strengen Stil seit seiner Kindheit geschult, beherrscht er neben der Tradition auch die musikalischen Gebiete der Neuzeit. Als Vorwurf zur Sinfonischen Fantasie diente ein Thema von Frescobaldi, dem italienischen Orgelmeister, der 1583—1643 lebte. Ein schlichtes siebentaktiges Thema, das vom Ausgangston e in ausdrucksvoller Linie über fis zur Terz g steigt, dann wehmütig über f wieder zum Ausgangston e zurückkehrt, eröffnet den langsamen, doch immer fließenden ersten Satz und steigert sich breit zu höchstem Ausdruck. Diese Tonreihe, besonders der spannungsvolle Schritt fis—f wird nun in dem Werk gefühlsmäßig zu durchdringen versucht. Das Thema, von der Flöte im ersten Satz vorgetragen, erfährt im zweiten scherzoartigen Satz alle erdenklichen Umgruppierungen, Teilungen und Klangverschmelzungen. Nach einem wundervollen gesangsreichen langsamen Satz folgt der sehr lebhafte Schlußsatz, eine Verschmelzung von Rondo und fugierter Form. Das Werk ist von Anfang bis Ende trotz freier symphonischer Gestaltung von ganz klar umrissener Form und innerer Bindung und einem souverän herrschenden, fast wie Kirchenmusik anmutendem Kolorit mit sehr vielen Feinheiten im Orchestralen und starken Steigerungen durch die Klanggruppen der Blechbläser.

Die Geigenmusik mit Orchester von Werner Egk, die hier uraufgeführt wurde, dürfte sich nach dem durchschlagenden Erfolg wohl bald alle Konzertsäle erobern. Das Werk umfaßt drei Sätze: Allegro molto tempo giusto, Andante sciolto, Vivace, und stellt eine Unterhaltungsmusik mit virtuosem Einschlag inhaltlich der klassischen Divertimenti dem Sinn nach dar, aber es ist reich an Einfällen und Überraschungen. Einmal gibt es dem Solisten Gelegenheit, all sein geigerisches Können von geschliffenster Technik bis zur schönsten Kantilene unter Beweis zu stellen, zweitens sind die Themen derart eingängig, ja volkstümlich anmutend, daß sie sofort ins Ohr gehen und dort haften bleiben, so daß man sich später dabei ertappt, sie zu summen als seien sie längst bekannte Dinge. Dabei ist das unerhört schwierige Werk von einer Frische, humorvoll, im letzten Satz von mitreißendem Rhythmus und durchaus originellen Taktverschiebungen, daß man förmlich elektrisiert wird. Im zweiten Satz wird ein sehr klangvolles kantables Geigensolo in apartem Stil von der Harfe und Celesta untermalt und begleitet, bis plötzlich das volle Orchester wieder die Führung übernimmt. Werner Egk war seinem Werk der denkbar beste Interpret, sowohl dirigiertechnisch als auch in der Gestaltung und Linienführung. Elisabeth Bischoff spielte den Solopart mit feingeschliffener Technik, schwingendem Ton, Klarheit der Linienführung und warmer Kantilene, in jeder Beziehung eine hochmusikalische kultivierte Leistung des Komponisten, Solisten und nicht zuletzt des Orchesters.

Petro Petridis: Griechische Suite für großes Orchester zum ersten Male in Deutschland aufgeführt. Sätze: Prélude (allegro), Pastorale (largo tranquillo), Scherzo (vivo), Berceuse (largo con moto), Danse (allegretto vivace). Der griechische Komponist begegnete mit seinem Werk einem starken Interesse. Der Komponist ist in Konstantinopel 1892 geboren und lebte später lange Zeit in Paris. Die reiche griechische Folklore und byzantinische Kirchenmusik lebt in seinen Werken wieder auf. Zwar spürt man die Beeinflussung der neueren französischen Musik, jedoch erfüllt seine Suite eine starke persönliche Note. Er malt die Heimatlandschaft in feinkoloristischen Farben mit viel Harmoniegefühl, belebt sie mit folkloristischen Anklängen in einer sehr gekonnten Instrumentation und im Scherzo, sowie im danse (Hassapikos) ist die Musik von einem fremdartigen blutvollen Rhythmus durchpulst. Besonders gefiel das singende Adagio des Pastorale mit der Einkleidung des Themas durch das Englischhorn und der Kadenz, die zum zweiten und dritten Thema und der Verschmelzung mit dem Anfangsthema führt.

Im Kammerkonzert wurden Werke von Beck, Fortner, Graener, Françaix und Strawinsky aufgeführt.

Conrad Beck: Serenade für Flöte, Klarinette und Streichorchester, zum ersten Mal in Deutschland aufgeführt. Der in Basel lebende junge Schweizer versucht in diesem Doppelkonzert eine leicht verständliche Musik zu schreiben, die einen träumerisch-spielerischen Rahmen nicht verläßt. Auch formal ist das Stück nicht schwierig, der erste Satz improvisatorisch, der zweite liedartig, der rasche dritte Satz greift zu imitierenden und fugierten Mitteln. Es fesselt durch die Art, wie die Instrumente miteinander musizieren, sehr expressiv, im Ganzen hätte das sauber komponierte Werk etwas mehr thematische Erfindung vertragen.

Wolfgang Fortner war mit einem Konzert für Cembalo und Streichorchester vertreten. Das Werk ist eine freie Umgestaltung des im Jahre 1932 in Basel aufgeführten gleichen Werkes für Orgel und Streichorchester. Es handelt sich nicht um ein konzertantes Wechselspiel, sondern die verschiedenen Hauptteile sind dem Solo oder Orchester zugeteilt, um vor allem der klanglichen Proportion zwischen dem lautschwächeren historischen Instrument und dem lautstarken modernen Orchester zu erhalten. Das improvisatorische Präludium eines Orchestermotivs und Figurenwerks des Cembalo leitet über eine Kadenz zur Passacaglia über. Über dem vom Solovioloncello vorgetragenen Ostinato werden Variationen der Streicher entwickelt, denen gegensätzliche des Cembalo gegenüberstehen. Es folgt eine Doppelfuge Cembalo, Streicher und Tutti. Es entstehen Reibungen, die höchste technische Anforderungen stellen, manches bleibt problematisch und eine gewisse Stildivergenz zwischen dem Soloinstrument und der Begleitung macht sich bemerkbar, Ernst und Ehrlichkeit des Strebens verdient uneingeschränkte Anerkennung. Li Stadelmann betreute den Solopart auf dem Cembalo mit gewohnter Meisterschaft.

Professor Paul Grümmer verhalf Paul Graeners Konzert für Violoncello mit Kammerorchester Werk 78 Allegro, Adagio, vivace zu einem starken Erfolg. Wir hatten wieder Gelegenheit, sein virtuoses Spiel und seinen warmen Ton in der Kantilene des zweiten Satzes zu bewundern. Das Werk ist ungemein geistvoll instrumentiert, eingängig und birgt neben geschmackvollen Gesangsstellen in den Ecksätzen einen feinen Humor.

Eine ungewöhnliche Begabung ist der junge Franzose Jean Françaix. 1912 in Mans geboren; schrieb er schon als vierjähriger Bub seine ersten Kompositionen. Er erhielt seine Ausbildung bei seinem Vater, dem Direktor der Musikakademie in Mans, ging später nach Paris zu Philipp und erhielt im Laufe seiner Studien zahlreiche Ehrenpreise und Auszeichnungen. Das in Deutschland zum ersten Male aufgeführte Werk entstand 1932. Sätze: Prélude, Lent, Menuett, Finale (Rondo allegro). Eine Komposition voll Esprit, unproblematisch, doch sehr originell in der Erfindung, beschwingt, schmissig voller Humor, so spielte es auch Jean Françaix, der selbst am Flügel saß. Es war merkwürdig. Die Menschen im Saal lächelten, als hätten sie ein Geschenk bekommen, das Orchester spielte fein und durchsichtig, innerlich beschwingt, es war alles sonnig und heiter und köstlich. Die Komposition wurde stürmisch da Capo verlangt, so daß der letzte Satz wiederholt werden mußte.

In welchem Gegensatz dazu stand das Concerto per due pianoforti soli von Igor Strawinsky von ihm selbst und seinem Sohn Soulima interpretiert. Schwerste Problematik, Ballung der Gedanken, ungehemmte Kühnheit übersteigerter musikalischer Kultur, hämmernder Rhythmus, Primitivität und Raffinement unerbittlich bis zur letzten Konsequenz zusammengeschmolzen. Man verschloß sich nicht dem starken Eindruck des Werkes und des hervorragenden Spieles von Vater und Sohn. Jedoch liegt der Kampf um die seelischen Bezirke der deutschen Musik auf einer anderen Ebene, wir empfinden diese Musik als Fremdkörper.

Zweites Orchesterkonzert: Wolf-Ferrari, Malipiero, Frommel, Trapp und Slavenski.

Die Italiener knüpfen an ihre große Vergangenheit an und betonen den nationalen Charakter, unter dem die jüngere Musik gewertet werden muß. Die sich kreuzenden Strömungen stoßen auf die deutsche Romantik, wie sie in den Werken Wolf-Ferraris und Malipieros auflebt neben einer Art Impressionismus. So bleiben sie davor bewahrt, sich allzu weit in der Negation der musikalischen Elemente zu bewegen.

Die venezianische Suite für kleines Orchester Werk 18 von Ermanno Wolf-Ferrari zum ersten Mal in Deutschland aufgeführt bietet keine Probleme. Es sind klangkoloristische Lösungen einer musikalischen Landschaftsmalerei breit ausgeführt. Auf der Lagune, Barkarole, Nachts und festlicher Morgen, doch sind diese Titel eigentlich kaum notwendig zur Erklärung, man sieht bei der Musik sowieso Landschaftsbilder vor dem geistigen Auge auftauchen, neue Wege werden nicht aufgezeigt, es ist gute alte Schule.

Das Gleiche gilt von Francesco Malipieros Sinfonia in quattro tempi come le quattro stagione. Eine Reihenfolge der vier Jahreszeiten, zarte Farbgebung im quasi Andante, dem ein allegro, lento ma non troppo und allegro quasi Allegretto folgen. Sehr gediegene thematische Kleinarbeit; die Kräfte der Polyphonie, der Farbe und rhythmischen Bewegung zu höherer Einheit zusammengefaßt mit unbeschwerter Musizierfreudigkeit durchaus romantisch.

Starke Anerkennung fand die Suite für kleines Orchester von Gerhard Frommel: Der aus der bekannten Theologenfamilie stammende junge Komponist wurde 1906 in Karlsruhe geboren, studierte bei Grabner, Leipzig, und war Meisterschüler Pfitzners, lebt in Frankfurt und gründete dort den Arbeitskreis für neue Musik. Der geistige Ausdruck der Suite — Präludium, Balletto, Etüde, Skizze, Finaletto — ist durchaus persönlich und eigenartig, der musikalische Gehalt kräftig und von männlicher Art. Das Ringen des in starker Bewegung gehaltenen ersten Satzes ist gut entwickelt, in der Schlußsteigerung wirkungsvoll. In der thematischen Arbeit der knappen Sätze sind die musikalischen Wesenheiten der Polyphonie, Linie und des Rhythmus', letzterer namentlich im Aufbau des Finaletto sehr geschickt verwandt.

Das dramatisch gestaltete blutvolle und lebendige Konzert für Orchester, Werk 32 — Allegro, Larghetto, Allegro moderato — von Max Trapp hatte zündende Wirkung. Die Ouvertüre ist von wuchtigen rhythmischen Spannungen getragen, weiträumig im Aufbau und wirkungsvoll in den Steigerungen. Der langsame Satz schlägt schön gefaßte tiefe Töne an und ist mit zarter Lyrik durchwebt. Der lerzte Satz birgt starke Spannungskomplexe, rhythmisch, koloristisch und melodisch kombiniert — es meistersingert zwar heftig — was jedoch der mitreißenden Wirkung keinen Abbruch tat.

Nun wäre noch der sehr umstrittenen Filmmusik Josip Slavenskis zu gedenken, die hier ihre Uraufführung erlebte und wie anzunehmen für Deutschland die letzte sein dürfte. Alle Kompositionen des Jugoslaven, der in Belgrad als Professor der Musik lebt und lehrt, leben aus dem Geiste der Balkanmusik, er beherrscht das dortige sogenannte Naturtonsystem und den reichen Schatz der Volksmusik. Wie der Komponist selbst sagte, sind der Filmmusik Gedankengänge „Musik als Religion der Zukunft“ unterlegt. Vielleicht verträgt die balkanische Volksmelodie und das Naturtonsystem keine Übertragung auf unsere modernen Orchesterinstrumente. Geklungen hat die Musik — auch nach mehrmaligem Anhören, auch bei Einzelproben — wie ein falsch verstandener Strawinsky, die endlos gehämmerten, immer wiederkehrenden Themen allerdings sitzen beim Hörer.

Kammermusik.

Das Stroß-Quartett, Prof. Wilhelm Stroß, Prof. Anton Huber, Prof. Valentin Härtl, Prof. Anton Walter, ergänzt durch Kammermusiker Karl Aßmuß und Kammermusiker Alfons Stennebrüggen, Baden-Baden, brachte im Rahmen des Musikfestes Werke von Knudage Riisager, Wilhelm Maler und Albert Moeschinger.

Knudage Riisager ist Däne, lebt in Kopenhagen, ist 1897 geboren, studierte in Dänemark, in Paris und bei Grabner in Leipzig Musik, schrieb neben Kammermusik drei Sinfonien, zwei Balletts (in Kopenhagen aufgeführt), Klavier- und Violinwerke, Männerchöre und Ouvertüren.

Das Concertino für 5 Violinen und Klavier op. 28a besteht aus 3 Sätzen, Allegro, lento, Allegretto, und ist als Schul- oder Spielmusik gedacht. Diese kleine Kammermusik setzt sich aus einem Allegro bezeichneten kleinen Sonatinensatz zusammen, dem ein liedmäßiges Andante und ein allegretto folgt. Es ist geschlossen in der Form, hat einen besonderen Eigenwert, fesselnde Toneffekte. Der liedmäßige Teil wurzelt im nordischen Volkslied, die Ecksätze zeigen moderne barocke Motorik.

Einen starken Erfolg errang Wilhelm Maler mit seinem Streichquartett in G. Maler ist 1902 in Heidelberg geboren, studierte bei Grabner, Haas und Jarnach und lebt als Lehrer der Hochschule für Musik in Köln in Bonn. Das Streichquartett ist eine heitere Musik in zwei Sätzen. Der erste Satz con moto, hat Rondoform, ist außerordentlich ansprechend und apart im Wechsel des ruhigen Ritornell mit tanz-, marsch- und scherzohaftem Zwischensatz. Der zweite Satz bringt 8 kleine Variationen über ein Harpsichordstück von Purcell. Maler geht hier eigene Wege der Variationskunst, die sehr stilvoll sind, eine harmonische Linie haben und durch die ineinandergehenden Überleitungen eine besondere Note erhalten, auch in den Klangmischungen, wie in der beachtenswerten Satztechnik. Das Werk hatte einen außerordentlichen Erfolg, und ist als Schul- und Laienmusik sehr zu empfehlen.

Mit der Fantasie und den Variationen über das Volkslied „Es isch kei sölige Stamme" für Klavier, 2 Violinen, Bratsche, Cello, Werk 41 des Berner Komponisten Albert Moeschinger war wirklich nichts anzufangen. Es war weder in der Thematik, noch in der Gliederung, noch im Aufbau irgendwie fesselnd oder interessant, es machte höchstens ungeduldig in der Länge. Das Stroßquartett, unterstützt durch unsere Kammermusiker und Prof. Mantel, sowie Franz Josef Hirt, Bern, am Flügel, ließ in der Wiedergabe der Werke keinen Wunsch offen, was Technik, Gestaltung, Zusammenspiel und Tongebung anbetrifft, so daß die Werke bei ihnen in den besten Händen waren.

Adrian Aeschbacher spielte mit virtuoser Technik und feiner musikalischer Gestaltung, temperamentvoll eine Sonatine und zwei Romanzen für Klavier von Ernst Pepping. Sehr ansprechende gekonnte Werke ohne seelische Tiefenlotung.

Eine Sonate in E-dur für Violine und Klavier von Paul Hindemith, sehr konziliant, ausgewogen im Stil und Thematik sagte über den Komponisten nichts Neues und errang einen Publikumserfolg. Karl Freund, Schwerin (Violine) und Adrian Aeschbacher (Flügel) deuteten die Komposition meisterhaft.

Die Gesamtleitung lag bei Herbert Albert. In wochenlanger Probenarbeit hat er sich für die Werke eingesetzt. Bis ins Kleinste war jedes Detail ausgearbeitet, mit den anwesenden Komponisten nochmals nachgeschliffen und ausgefeilt. Wie sich der Dirigent manchmal dreimal am Abend bei den verschiedenen Stilelementen umstellte, war über alles Lob erhaben. Einen besseren Wegbereiter kann sich die junge Generation nicht wünschen. An Werktreue und künstlerischer Mitarbeit hatte er eine wertvolle Stütze an unserem unermüdlichen Orchester, dessen Mitglieder teilweise hochwertige Soloarbeit zu leisten hatten.

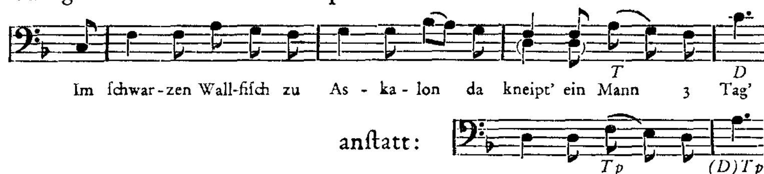
Alles in allem Tage regster Aktivität, lebendigster Diskussion, voll interessanter Eindrücke musikalischer und menschlicher Art.

Einige Beobachtungen im Gebiete des „Zersingens“ von Melodien.

Von Alfred Lorenz, München.

Ausgezeichnete Gelehrte haben durch Vergleich schriftlicher und gedruckter Quellen feststellen können, daß im Volke lebende Weisen im Laufe der Zeiten Veränderungen, meist Verschlechterungen, erfahren, daß sie im Gebrauche triviale Wendungen annehmen, daß sie, wie man sehr gut gesagt hat, „zersungen“ werden.[1] Es ist, glaube ich, nicht ganz unwichtig, solche Erkenntnisse aus der Wahrnehmung jetzt noch im Volke lebender Musik zu bestätigen, was ja auch schon vielfach geschehen ist. Durch Zufall konnte ich kürzlich ein paar kleine Beobachtungen machen, die ich mitteilen möchte, da sie nicht nur die Tatsache, sondern auch ihren musikpsychologischen Grund in Erscheinung treten lassen.

An einem Pfingstsonntag in einer Hütte des Alpenvorlands hatte sich an einem Nebentisch eine große Gesellschaft von Bergfreunden zusammengefunden, welche ganz gegen jede Regel der Alpinistik — anstatt die „Hüttenzeit“ zu befolgen — zu meinem Leidwesen bis spät in die Nacht in schier unaufhaltsamer Folge bunt durcheinander Alpen-, Volks-, Studentenlieder und Schnadahüpfeln sangen. Da kam nun u. a. auch der „Schwarze Walfisch zu Askalon“ daran. Das ging bis zum dritten Takte ganz gut. Da aber sprang die Melodie nach einem wacklig gesungenen „kneipt“ eine Terz herauf, so daß die Modulation in die *Tp* verschwand und das ganze Lied in der Haupttonart blieb.



In den ersten Strophen sangen einige noch richtig, doch entschieden sich im Lauf der Strophen alle für die obere Leseart, die einen klaren Sieg davontrug. Man sieht daraus, daß der Übergang nach der *Tp* den Leuten „zu schwer“ war, daß ihnen die Veränderung natürlicher erschien. Gleichzeitig erkennt man aber auch, daß die Theorie, die *Tp* sei nur eine harmonische „Stellvertretung“ für die *T*, wirklich richtig ist und daß auch einstimmige Melodien im Abendlande harmonisch und nicht nach linearer Intervallistik empfunden werden.

Sehr viele Zersingungen kommen, namentlich bei Soldatenliedern, auf folgende Weise zustande: Gemäß der Mehrheit der Bässe werden in Deutschland Lieder meist sehr tief angestimmt. Die Tenöre kontrapunktieren dann bei allen möglichen Stellen in natürlicher Musikalität höhere Terzen und Sexten dazu. Schließlich setzt sich, besonders am Schluß des Liedes, die höhere Stimme durch und die originale Linie wird vergessen. Beispiele hierzu brauche ich nicht zu bringen. Man höre einfach unseren braven Soldaten beim Aus- oder Einmarschieren zu, und man wird unzählige solcher Fälle beobachten können.

Psychologisch ist bemerkenswert, daß in einer Melodie lange Noten und Pausen auf schwerem Taktteil dem Volke unbequem sind. Daher werden diese durch Hineinschlagen einer zweiten kontrapunktierenden Stimme meist ausgefüllt. Beispiel: Das bekannte Lied „O Deutschland hoch in Ehren“, wo zu der Stelle



und zu deren Entsprechungen sich stets Leute finden, die in irgend einem ergänzenden Ton dazwischenrufen:

[1] J. Moser („Das Volkslied in der Schule“ S. 21) wendet das Wort „Zersingen“ erst an, wenn das Lied ganz unkenntlich geworden ist. Ich spreche nur vom Wege dahin.



Dasselbe Bedürfnis haben die Studenten, wenn sie in dem lustigen Scheffelliede „Wohlauf die Luft geht frisch und rein, wer lange liegt, muß rosten" in die hier folgende Pause auf das dritte Viertel eine Wiederholung des letzten Wortes einwerfen, was besonders nach dem Worte „mähen" erheiternd wirkt.

Der Halbmusikalische hat nicht die rhythmische Ruhe in seinem Herzen, lange Töne oder Pausen nach ihrem vollen Wert auszuhalten — was übrigens auch manche „berühmte" Kapellmeister nicht können! —. Er hilft sich daher manchmal durch die besprochenen Einschaltungen, manchmal aber auch durch tatsächliche Verkürzungen des Taktes. Ein drastisches, sehr naheliegendes Beispiel hierfür bildet das „Horst-Wessel-Lied", in welchem die Pause des vierten Taktes vom Volk stets ungeduldig verkürzt wird:

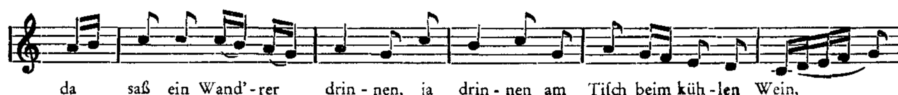


Das ergab im Anfang unserer Bewegung an dieser Stelle jedes Mal für kurze Zeit einen unfreiwilligen Kanon, bis endlich die Kapellen nachgaben, so daß dieser Takt nunmehr allgemein einfach als $^{3}/_{4}$-Takt behandelt wird.[2] Es wäre zu untersuchen, ob der bekannte Taktwechsel in den oberbayerischen „Zwiefachen" nicht großenteils auf dem gleichen Vorgang beruht.

Habe ich bisher Zersingungen auf harmonischem und rhythmischem Gebiet behandelt, so möchte ich am Schluß noch einen Fall zeigen, der auf das musikformale Gebiet übergreift. In Hohenschwangau hörte ich eine lustige Reisegesellschaft, die sich vom Rasseln ihres Auto-Omnibus' bei einem Mittagstrunk erholte, das Lied „Im Krug zum grünen Kranze" singen. Dieses Lied hat bekanntlich „Gegenbarform" (m n n, d. i. ein Aufgesang, dem ein wiederholter Abschlußteil — Gegenstollen — folgt).

Im Krug zum grünen Kranze
da kehrt' ich durstig ein, } = Aufgesang

I. Gegenstollen mit „offenem" Schluß =



Der II. Gegenstollen wiederholt die Stelle wörtlich, gestaltet bloß das Ende „geschlossen".

Die Sänger hatten aber das Bedürfnis nach Variation und brachten, nachdem sie den I. Gegenstollen ganz richtig gesungen hatten, im II. Gegenstollen die Worte „da saß ein Wand'rer drinnen" eine Terz höher, was wahrscheinlich in der oben geschilderten Weise mit Weglassung der ursprünglichen Unterstimme entstanden war. Außerdem aber fielen nun etliche Frauen mit einer sehr reizvollen Nachahmung ein, so daß das Ganze folgende Gestalt annahm:



Die Lehren, die wir aus diesem letzten Beispiel ziehen können, sind zwei: 1. Volkes Seele hat eine innere Sehnsucht, bei Wiederholung von gleichartigem musikalischen Geschehen Variationen anzubringen. 2. umgekehrt: Der wissenschaftliche Betrachter fertiger Kunstwerke muß

---

[2] Ein Aufsatz „Das Horst Wessel-Lied" von Müller-Blattau („Die Musik", Febr. 34) verteidigt das taktverkürzende Volksempfinden gegenüber den „klugen Fachleuten".

auch scheinbar verschieden gestaltete Stellen, wenn sie nur irgendwie eine Beziehung untereinander zeigen, als einer Wurzel angehörig erkennen und darf daher solche Stellen als 2 Entsprechungen (sei es als gleiche Strophen, Stollen oder Satz und Reprise) bezeichnen. Natur und Kunst reichen sich hier die Hand.

Wie kurzsichtig wäre also ein Theoretiker, der in der Kunstmusik z. B. die Barform leugnete, wenn der 2. Stollen verändert ist, oder die Bogenform einem Werke absprädie, in dem die Reprise andere harmonische Entwicklung zeigt. Wie viel weiter kann doch in dieser Beziehung der Künstler gehen, wenn sogar dem Volk die absolute Gleichheit langweilig wird, so daß es „Zersingungen" vorzieht. „Drum möcht' es Euch nie gereuen, daß . . . herab aus hoher Meisterwolk' ihr selbst Euch wendet zu dem Volk."

Berliner Musik.

Von Fritz Stege, Berlin.

Wenige größere Ereignisse beanspruchen ein allgemeines Interesse. Im Reich der Oper ist der Versuch des „Deutschen Opernhauses" bemerkenswert, Bellinis fast vergessene, kaum mehr als geschichtliche Bedeutung beanspruchende Oper „Norma" zu neuem Leben zu erwecken. Das künstlerische Ergebnis bewies, daß dieses Werk auch heute noch nachhaltige Wirkungen auszulösen vermag, wenn es aus einem zeitnahen kultischen Erleben heraus inszeniert wird und in seiner musikalischen Auffassung in der Tiefe eines echt deutschen Gemütes verankert wird. Die konzentrierte Bühnenbearbeitung von Werner Oehlmann stellt allgemein menschliche Züge in den Vordergrund, und in Aufbau und Steigerung der Geschehnisse vertiefte die Regie von Hans Batteux die nordisch-kultischen Elemente der Handlung namentlich in der Massenwirkung der Chöre in vorbildlich abgetönten Farben. Die Priesterin der Druiden, die ihre sündige Liebe zu einem Römer mit dem Flammentode sühnt, verkörperte Elisabeth Friedrich in einer gesanglich vollendeten und schauspielerisch ergreifenden Darstellung. Ihre innere Wandlung zur liebenden, um ihre Kinder bangenden Mutter war von glaubwürdiger Kraft erfüllt. Gerade dieser Gegensatz zwischen Mutter und Priesterin verleiht der Oper einen eigenen Charakter, den man schwerlich mit ein paar billigen Phrasen übergehen kann. Die Achtung vor der Eigenart versunkener Kulturen dürfte uns Veranlassung sein, die Konsequenz der Handlung anzuerkennen, die mit der gleichen Berechtigung ihrem unabwendbaren tragischen Ende zugeführt wird wie beispielsweise im „Moloch" von Max von Schillings. Kommt nun eine Inszenierung hinzu, die in ihrer Gesamtheit dem deutschen Wesen Rechnung trägt, so ist man einigermaßen erstaunt, gar keinen allzu großen Widerspruch zwischen dem nordischen Stoff und der Melodienseligkeit des südländischen Komponisten wahrzunehmen und freut sich, in die Begeisterung des Publikums einstimmen zu können, das angesichts der unverkennbaren Schönheiten der Musik gern ein paar leichte, in der gesanglichen Ausführung gemilderte Trivialitäten in Kauf nimmt. Unter der gediegenen musikalischen Leitung von Artur Rother trugen weiterhin Constanze Nettesheim, Wilhelm Schirp und Hans Fidesser zum künstlerischen Gelingen bei.

Einige große Konzerte zeigen, daß Berlin erfolgreich die Grenzen einer nur lokal bedingten Musiktätigkeit zu überschreiten trachtet und seine internationale Bedeutung weiterhin befestigt. Es ist bezeichnend, wenn nach vielen Jahren ein Dirigent wie Ernest Ansermet an das Pult der Philharmoniker zurückkehrt, wenn zum ersten Male ein jugoslavischer Stabführer die Leitung des Philharmonischen Orchesters übernimmt. Lovro von Matačić vom Kroatischen Landestheater in Zagreb erwies sich als ein genialer, hinreißender Dirigent. Er brachte als Zeugnisse jüngerer heimatlicher Schöpfung Musikproben aus dem Ballett „Das Lebzelterherz" mit, sowie „Sinfonischen Reigentanz" von J. Gotovac. Beiden Werken ist die den Jungslaven eigene rhythmische Kompliziertheit und die akzentbeschwerte lärmhafte Äußerlichkeit gemeinsam. Baranovics „Lebzelterherz" enthält wertvolle Stilelemente.

Zu dem wachsenden Zuspruch von Ausländern tritt der triumphale Erfolg auswärtiger deutscher Künstler wie Eugen Jochum, der eine Gegenwartsschöpfung in Erinnerung brachte, die heute neben Hindemiths „Mathis der Maler" das bedeutendste Orchesterwerk darstellt:

Höllers Orchesterhymnen. Eine Reihe der namhaftesten Stabführer vereinte der Beethoven-Zyklus der Philharmoniker, darunter Peter Raabe, Rudolf Siegel, Karl Böhm, der die seit Wochen ausverkaufte „Neunte" mit dem Bruno Kittelschen Chore erstehen ließ. Bei seiner Auffassung bleibt jedoch der Eindruck zurück, daß ein Mangel an letzter, weihevoller Verklärung einzelne Tiefen des dritten Satzes unerschlossen läßt. Bewundernswert war ein Brahmsabend, den Hermann Abendroth leitete und der eine monumentale Größe der nachschöpferischen Kraft enthüllte. Elly Ney wuchs in der Gestaltung des B-dur-Konzertes weit über sich selbst hinaus. Die Osterzeit brachte die gewohnte Zahl der Passionsaufführungen, unter denen die Wiedergabe der Matthäuspassion durch den Chor der Singakademie unter Stabführung des unermüdlichen Georg Schumann nicht fehlen durfte.

Die Akademie der Künste, deren Musikabteilung unter Georg Schumann in geradezu vorbildlicher Weise für die lebenden Komponisten eintritt, veranstaltete in der Singakademie ein großes Konzert mit dem Philharmonischen Orchester. Der Leipziger Komponist Fritz Reuter dirigierte persönlich sein von Walter Zöllner gewandt gespieltes „Konzert für Orgel und Streichorchester". Das Werk kommt in der Glätte der Stimmführung dem an Bach geschulten Ohr des Hörers entgegen. Obgleich das Adagio in der rhythmischen Behandlung des sequenzmäßig fortgeführten Themas etwas eintönig wirkt, verdient die Ehrlichkeit eines gesunden künstlerischen Empfindens Anerkennung. Ein stärkeres Persönlichkeitsbewußtsein besitzt Edmund von Borck, der ein „Konzert für Orchester" dirigierte. Im Gegensatz zu Reuter, der vor allem auf die abgerundete Schönheit der Linienführung bedacht ist, stehen bei Borck die Töne oft unversöhnlich hart im Raum. Vieles bleibt problematisch, die kurzatmige Thematik des ersten Satzes trägt mehr improvisatorischen Charakter, wirkungsvoll ist die große Anlage des Mittelsatzes mit seiner erregenden Steigerung. Trotz befremdlicher Einzelheiten zeigt Borcks diskussionswerte Schöpfung den zündenden Funken besonderer Begabung, der von seiner weiteren kompositorischen Reife Günstiges erwarten läßt. Zum Schluß leitete der kürzlich aus Australien heimgekehrte Gerhard von Keußler seine Sinfonie in C-dur. Man wird dem rückwärts gewandten, erfahrenen Blick des bejahrten Tonsetzers auch dann seine Achtung nicht versagen, wenn manchem Hörer die behagliche Ruhe des breiten, gemächlichen Stromes klangschwelgerischer Gedanken namentlich im weitschweifigen zweiten Satz wenig zu sagen wußte. Dankbarer Beifall lohnte die anregenden Darbietungen.

Musik in Köln.

Von Hermann Unger, Köln.

Das 6. Gürzenichkonzert sah Karl Elmendorff als gefeierten Dirigenten mit Humperdincks musikfrohen Vorspielen zum 1. und 3. Akt der „Königskinder" und Richard Straußens Frühwerk „Aus Italien", das allerdings nicht mehr ganz die Frische und Farbigkeit eingehalten hat, die man ehedem an ihm bewunderte. Haydns Sinfonie „Der Bär" gab das eingängige Mittelstück des Abends. Im 7. Konzert der gleichen Reihe vermittelte GMD Fritz Zaun als Erstaufführung die sinfonische Fantasie „In memoriam" von Ernst Rehan und verhalf dem einfallsreichen, echt musikantisch gefühlten und meisterlich gestalteten Werk zu einem lebhaften Erfolg. Rehan, in Kiel 1901 geboren und in Straßburg und Schondorf von Pfitzner herangebildet, darf neben Hermann Ambrosius als der begabteste Adept des Meisters gelten, und der Referent rechnet es sich zur Ehre und Freude an, sich für diesen, sich allzu bescheiden zurückhaltenden Autor und sein Werk eingesetzt zu haben, von dem noch viel Schönes zu erwarten sein wird. Der Titel der Fantasie (die jedoch recht streng nach sinfonischen Gesetzen aufgebaut ist) zielt auf Rehans Straßburger Zeit und bringt als Leitthema die Glockensekunden, die uns auch aus Pfitzners „Palestrina" erinnerlich sind, desgleichen das Straßburg-Soldatenlied. Trotz aller selbstverständlichen inneren Verbundenheit mit Pfitzners Tonsprache weist Rehans Musik doch auch eigenpersönliche Züge und vor allem einen tiefen, deutschen Ernst auf, der ihn abseits stellt von so manchem, noch heute sich vordrängendem „Neutönertum" atonaler Herkunft. Mit seinem Kammerorchester kam Edwin

Fischer im Rahmen der Meisterkonzerte nach Köln und gewann sich durch die eindringende Art seiner Interpretation in Mozarts c-moll und Beethovens C-dur Klavierkonzert wie in Mozarts D-dur Sinfonie und Beethovens B-dur Fuge den begeisterten Dank seiner Hörer. Nachhaltige Eindrücke vermittelte auch der Besuch der Kurt Thomas-Kantorei aus Berlin, die in der Markuspassion ihres Begründers und Leiters alten deutschen Motetten- und Passionsstil zu einer Einheit bringt und lyrisch wie dramatisch gleich überzeugt. Eine Matthäuspassion des, vom Großen Kurfürsten geförderten Johann Sebastiani, vom Chor der Karthäuserkirche unter Robert Engel stilsicher dargeboten, zeigte eine wichtige Verbindungslinie von Schütz zu Bach und wirkte vor allem im Klang der begleitenden Gamben außerordentlich tiefgehend. Eine weitere wertvolle geschichtliche Ausgrabung bedeutete die Aufführung der Kantate „Der Ostermorgen" von Sigismund Neukomm, einem Schüler und Freund Josef und Michael Haydns, für die sich die Kölner Chorvereinigung unter Studienrat Bredack mit Glück einsetzte, ein Werkchen ausgesprochen rokokohafter Haltung. Die Fachschaft Volksmusik der Reichsmusikkammer zeigte, nach einleitenden und orientierenden Ansprachen des Landschaftsleiters Deußen und des Fachberaters für Programmgestaltung, Dr. Brandes-Berlin, worin die Forderung nach arteigener Musik ausgesprochen wurde, in Darbietungen der einzelnen Gruppen (Orchester, Guitarren, Zither usw.) beachtliche Leistungen und bot Gelegenheit zu anregender Aussprache. Neue Werke der Kammermusik lernten wir an einem Abend des Kölner Streichquartetts (Kunkel) kennen, wobei des an der Musikhochschule wirkenden Philipp Jarnach aus dem Jahre 1916 stammendes Werk in c-moll als ehrliche und gekonnte Musik sympathisch berührte, Wilhelm Malers, der an der gleichen Stelle amtiert, Quartett in G-dur nach neuen Bahnen strebt und die Lieder des Düsseldorfers Winfried Zillig (des Komponisten des „Roßknechts" von Billinger) vertrackte Atonalität aufzeigten und der Sängerin Herta Zillig recht ungewohnte Aufgaben stellten. Georg Schumann als Begleiter seines F-dur Klavierquintetts wurde als Vertreter deutscher Nachromantik mit Recht warm begrüßt und zusammen mit dem ausgezeichneten Quartett gefeiert. Das Ottersbach-Trio zeigte sich den Anforderungen Schubertscher Musik überall gewachsen, und Elisabeth Vossen streute Gesänge des Meisters ein, darunter die Romanze aus „Rosamunde", denen sie ihren, besonders dem Dramatischen zuneigenden Sopran lieh. Im 3. Stipendienkonzert des Hauses Bechstein kam Eduard Erdmann, der einstige Klavierlehrer der Musikhochschule zusammen mit Alma Moodie und dem Cellisten Schwamberger (Lehrer an der Rheinischen Musikschule), um Dvořák und Weber, dazu Beethoven in großliniger Nachschöpfung erklingen zu lassen. Das Priskaquartett widmete seinen 6. Abend dem Schaffen Schuberts, wobei vor allem das selten zu hörende C-dur Quintett sich klangschwelgerisch ausbreitete und im B-dur Trio Karl Delseit als Pianist von feinster kammermusikalischer Kultur sich auswies. Das Kölner Streichquartett beschloß seinen Zyklus mit einem Abend, der Beethoven zugedacht war und als Ausklang die wunderschöne D-dur Serenade brachte. Als Sängerin außerordentlicher Bedeutung stellte sich die englische Sopranistin Sybil Crawley vor, die u. a. Zelter, Reichardt, Medtner und Kilpinen innerlich und durchgeistigt darbot. An pianistischen Taten erlebten wir einen Brahms-Chopinabend der einheimischen Sascha Bergdolt im Kölner Frauenklub, Werner Heyers mit einem gutgelungenen, nur im Technischen nicht ganz vollendeten Chopinkonzert und den Münchener Schmid-Lindnerschüler Aldo Schoen, dem man nach seiner Wiedergabe der Regerschen Telemann-Variationen eine große Zukunft voraussagen darf. Elly Ney spielte im Verein zur Vermittlung von Heimarbeit Beethovensche Werke in der an ihr gewohnten temperamentvollen und überlegenen Weise und Claire Gödderz zeigte an Lisztschen Virtuosenstücken anerkennenswerte Reife der Nachgestaltung. Frieda Stahl endlich, die an der Rheinischen Musikschule wirkende Meisterlehrerin bewies an Schumanns g-moll, an Schuberts Es-dur und Brahmsens f-moll Sonate eine musikalisch wie technisch gleich vollendete Kunst, so daß Köln stolz darauf sein kann, eine solche Künstlerin als Pädagogin in seinen Mauern zu wissen. Im Opernhause, wo, wie schon einzeln berichtet, Siegfried Wagners „Sternengebot" zur erfolgreichen Erstaufführung gelangte, brachte man in neuer Inszenierung d'Alberts „Tote Augen" mit Elsa Oehme-Förster als hervorragender Interpretin der tragenden Figur der blinden Griechin und Felix Knäpper als Arcesius, Steland als Galba und Else Veith

als Arſinoe, alle in würdiger Form der Wiedergabe. Die Münchener Tanzgruppe Günther zeigte im Solo- wie im Gruppentanz ausgezeichnete Leiſtungen, vor allem in den eindrucksvollen Tänzen zu Ehren von Nacht und Tag, während im Metropol-Theater das Ruſſiſche Ballett der Pariſer Komiſchen Oper zu Gaſte war und in Wiener, ungariſchen und polniſchen Tänzen die alte Tradition der Ruſſen wiederaufleben ließ. — Im Reichsſender Köln bringt die Sendung „Das Schatzkäſtlein", betreut von Abteil.-Leiter für Kunſt P. H. Gehly wertvolle alte und neue Muſik und ſtellt auch jungaufſtrebende Talente vor das Mikrophon. So erlebte man Werke von Matheſon, Bach, Schütz und Händel, vorgetragen vom Kammerduett Werner-Biſchoff, weiter von der jungen Geigerin Iſabella Schmitz, begleitet durch Erich Rummel, der auch in der Sendung „Zum Feierabend" mit dem Bariton Pfarr und der Geigerin Marg. Klatt klaſſiſche und romantiſche Kunſt eindringlich vortrug. Die neueingerichtete Sendung „Werkpauſe" bot Lieder und Tänze von Schumann bis Sibelius, und der Feier des Heldengedenktages galt ein Konzert unter GMD Eugen Papſt, das Schuberts Unvollendete und das Mozartſche Requiem ſtimmungsvoll erklingen ließ. Alte vlämiſche Muſik hörten wir umrahmt von einer Geſchichte Felix Timmermanns, ſo wie O. J. Kühn Suiten von Niemann, Reger und eine Serenade von Kötſchau beſchwingt nachgeſtaltete.

Muſik in Leipzig.

Von Horſt Büttner, Leipzig.

Neues Theater. Nach der Aufführung von Stiebers „Eulenſpiegel" wandte ſich unſere Oper zunächſt wieder der Pflege des „Eiſernen Beſtandes" zu; bei der ſzeniſchen Geſtaltung ermöglichten die neuen techniſchen Errungenſchaften des Bühnenhauſes manch ſchöne Wirkung. Einer gelungenen Inſzenierung von Suppés „Boccaccio" folgte in vollſtändiger Neugeſtaltung Verdis „Aida"; die Bühnenleitung von Hans Schüler und Max Elten wußte durch eine phantaſievolle Ausnutzung des Raumes nach allen Dimenſionen hin, aber auch durch geſchmackvolle Miſchung einer reichen Farbenpalette ſtarke Eindrücke zu erzielen. Da es viele Mitglieder des Gewandhauschores und des Lehrergeſangvereins nicht für unter ihrer Würde gehalten hatten, ſich einmal ägyptiſch zu koſtümieren, konnte die Siegesfeier des zweiten Aktes mit einem Chor-Maſſenaufgebot aufwarten, das ſchlechthin großartige Wirkungen zur Folge hatte. GMD Paul Schmitz meiſterte den rieſigen Apparat allerdings auch ebenſo überlegen wie temperamentvoll. Die Bevorzugung der Bühnen-Diagonale durch eine mächtige Treppen-Architektur war wohl der Grund, die Bewegungsregie im weſentlichen auf das Ballett zu beſchränken; von der ſtatiſch aufgegliederten Maſſe des Volkes und der Prieſter hob ſich die Bewegung umſo eindringlicher ab. Daß Operndirektor Schüler ſich auch auf die Bewegungsregie großer Volksmaſſen ausgezeichnet verſteht, hat er ja im „Eulenſpiegel" bewieſen, und es wird dem Ruf der Leipziger Oper ſicher nur zugute kommen, wenn er ſeine Qualitäten auf dieſem Gebiet durch eine Pflege einſchlägiger Werke betätigen würde. „Boris Godunow" haben wir hier lange nicht, „Turandot" überhaupt noch nicht geſehen, die Geſtaltungsmöglichkeiten der Diagonale ließen ſich im erſten Akt des „Paleſtrina" gut anwenden. Schließlich könnte ſich das Neue Theater auch einmal eines Werkes annehmen, das ſeine Aufmerkſamkeit verdiente und deſſen Nichtachtung durch die deutſchen Bühnen wir einfach nicht verſtehen: Friedrich Kloſes „Ilſebill". Zwei weſentliche Vorausſetzungen für eine Aufführung dieſes großartigen Werkes ſind hier gegeben: Eine moderne Bühnenmaſchinerie und eine phantaſievolle Maſſenregie. Einmal muß doch irgendwo der Anfang damit gemacht werden, die „Ilſebill" dem deutſchen Bühnenſpielplan einzuverleiben; warum ſollte das nicht in Leipzig geſchehen können!

Unter den darſtellenden Kräften der „Aida"-Aufführung gab der Radames von Auguſt Seider Ausgezeichnetes; der eigenartige metalliſche Klang ſeiner Stimme kam hier endlich einmal einer Rolle zugute, die ihn auch wirklich vertrug. Packend der Amonasro von Walther Zimmer. In einigem Abſtand die anderen Leiſtungen (ſoweit ich ſie bisher hören konnte): Ilſe Schülers Aida bietet im erregten dramatiſchen Ausdruck wohl Gutes, doch bedarf ihre Höhenlage nach wie vor einer klanglichen Kultivierung; die ausgeſprochenen lyriſchen Stellen

gerieten auch nicht immer nach Wunsch. Camilla Kallab als Amneris versagt nur zu leicht, wenn es gilt, die Affekte der Eifersucht und des Schmerzes (Gerichtsszene) wirklich menschlich-lebenswahr auszudrücken. Daß unserer Oper ein seriöser Baß fehlt, der über eine machtvolle, füllige Tiefe verfügt, mußte man auch wieder einmal feststellen (Ramphis!). Manchmal etwas gewollt — energisch im Ausdruck der König von Walter Streckfuß, der wohl ein viel zu guter Buffo ist, um sich in der Haut eines so gestrengen Herren restlos wohlzufühlen.

Als Leonore wirkte Ilse Schüler wesentlich überzeugender. Ihre Veranlagung scheint sie auf Partien zu verweisen, die scharfe, dramatische Charakteristik mit möglichst wenig Lyrik verlangen. Ansprechend der erste Eindruck von den stimmlichen Qualitäten Hedda Helfings. Im „Rheingold" ließ manche empfindliche Störung der Illusion keinen ungetrübten Genuß aufkommen: die feste Postierung der singenden Rheintöchter hinter der Szene und das virtuose Schwimmen der sichtbaren ergaben Zwiespältigkeiten zwischen Klang und Bild, das Mißverhältnis zwischen Fasolts Erscheinung und seiner kleinen Stimme wirkte peinlich. Doch gab es auch sehr Gutes, vor allem den hervorragenden Loge von Alfred Bartolitius.

Die Neueinstudierung von Kienzls „Evangelimann" ist in unseren Augen lediglich ein Beweis für die Notwendigkeit aller Bestrebungen, die auf eine moderne Volksoper von echter, unverfälschter Haltung abzielen und dadurch den vorläufigen und schlechten Ersatz dieser Volksoper, eben den „Evangelimann", überflüssig machen. Die Gefühlsattrappen dieses Werkes sind eigentlich schon durch die wertvollen Märchenopern der neueren deutschen Opernliteratur unmöglich gemacht; denn man braucht nur an Humperdincks „Königskinder" zu erinnern, um den Unterschied zwischen wahrer Innerlichkeit und groben Attacken auf die Tränendrüsen zu empfinden.

Diese Neueinstudierung, über deren künstlerische Notwendigkeit man sehr geteilter Meinung sein kann, verleitet uns auch dazu, an einige andere, nicht ganz von der Hand zu weisende Pflichten zu erinnern: Bestimmte Geburtstage bedeutender zeitgenössischer Opern-Komponisten nimmt man gewöhnlich zum Anlaß, Werke von ihnen herauszustellen. Doch schon im vorigen Jahr überging man Reznicek stillschweigend, und vorläufig hört man nichts davon, daß man den nicht ganz unbekannten Wolf-Ferrari, den Sechzigjährigen, endlich einmal aufführen wird. Dabei war schon im Jahre 1934 gedruckt zu lesen, daß „Susannens Geheimnis" in Aussicht genommen sei, ein Werk, das auch gemeinverständlich, dabei aber geschmackvoll ist. Gerade Wolf-Ferrari wäre für unsere Oper sehr geeignet, da sie ja über sehr gute Buffo- und Soubrettenkräfte verfügt. Pflege des „Eisernen Bestandes" ist sehr schön und wichtig, darüber hinaus hat eine Großstadtoper aber auch noch andere Aufgaben.

Orchester-Konzerte. Keines der letzten Gewandhauskonzerte ging ohne Beethovensche Klänge vorüber. Hermann Abendroth führte mit dem prachtvoll singenden, durch Mitglieder des Lehrergesangvereins verstärkten Gewandhauschor die C-dur-Messe auf, unterstützt von einem trefflichen Solistenquartett: Adelheid Armhold, Hildegard Hennecke, Dr. Hans Hoffmann und Johannes Oettel. Er fand sich mit Wilhelm Backhaus zu einer wahrhaft klassischen Wiedergabe des Es-dur-Konzertes zusammen; der Pianist band klare, geistige Durchdringung des Werkes, Innerlichkeit und Temperament zu einer Einheit, die einen bezwingenden Eindruck hinterließ. Edwin Fischer musizierte mit seinem Kammerorchester die Große Fuge in B-dur mit einer dämonischen Besessenheit, das erste Klavierkonzert in C-dur spielerisch-gelöst. Mozart bildete den ersten Teil des Programms. Schließlich gab Abendroth der Spielzeit den herkömmlichen Abschluß durch eine ausgezeichnete Wiedergabe der „Neunten"; im Soloquartett ragte Rudolf Watzke durch seine hohen gestalterischen Qualitäten hervor. Im fünfzehnten Konzert erklang neben der Beethoven-Messe auch wieder einmal Brahms' „Schicksalslied", in dem der Komponist die klassische Ausgewogenheit des Hölderlinschen Gedichtes völlig in romantischen Schönklang auflöst und dadurch einen Zwiespalt zwischen Dichtung und Musik hervorruft. Schuberts „Unvollendete" als einziges Instrumentalwerk im Rahmen des Chorkonzertes wirkte fast als Höhepunkt des Ganzen.

Die verdienstlichste Tat Abendroths in dieser letzten Zeit war aber zweifellos die Wiederaufnahme von Max Regers „Sinfonietta", jener Schöpfung, die der Kenner von Regers Orchesterwerken zusammen mit dem „Sinfonischen Prolog" und der „Serenade" allen anderen

voranstellen muß, da sich Reger in diesen drei sinfonischen Werken noch wesentlich eigenpersönlicher gibt als in den formglatteren Variationen und Suiten. Vor allem der „Sinfonietta" ist eine unerhörte Ausdrucksgewalt zu eigen, die eine unendliche Fülle seelischen Reichtums einschließt und bei genauerer Bekanntschaft mit dem Werk zu der Erkenntnis führen muß, daß wir es hier mit einer Spitzenleistung der sinfonischen Literatur zu tun haben. Es liegt nicht an der angeblichen „Überladenheit" des Werkes, wenn es noch nicht richtig durchgedrungen ist und noch andauernd falsch eingeschätzt wird. Der Stil dieser Sinfonie erfordert vielmehr ein besonderes Einhören, er hat mit der motivisch-thematischen Arbeit der Wiener Sinfonik ebensowenig etwas zu tun wie mit dem kontrapunktisch-thematischen Vorgehen Bruckners. Man könnte ihn als eine Art polyphoner Themenfortspinnung bezeichnen, die Entwicklungszug auf Entwicklungszug aus sich heraustreibt, einander überschneiden läßt und dadurch ein scheinbar verwirrendes Quellen und Strömen erzeugt, das in Wirklichkeit von einer bezwingenden Logik getragen ist und durch die gewaltigen Hintergründe des Werkes seine überzeugende Kraft erhält. Äußerste Klarheit der Darstellung, genaueste Abstufung der verschiedenen Klangträger ist allerdings Voraussetzung der Aufführung; auch bei einem erstrangigen Orchester läßt sich das nur durch eine größere Anzahl Proben erreichen, als sie für die Gewandhauskonzerte zur Verfügung stehen. Abendroth war deshalb offensichtlich gezwungen, mehr die großen Linien zu gestalten. Daß er für dieses Werk besonders günstige Voraussetzungen mitbringt, wurde aber ohne weiteres klar, und so bleibt nur ein Mittel, um es schließlich doch durchzusetzen: immer wieder aufführen, damit Orchester und Publikum allmählich den Zugang zu diesem in jeder Beziehung außergewöhnlichen und deshalb nicht sofort einschlagenden Werk finden.

Eine eigentlich selbstverständliche, in den letzten Jahren aber sehr vernachlässigte Gepflogenheit griff das fünfte Orchesterkonzert des Landeskonservatoriums wieder auf: Werken von Lehrern und Schülern der Anstalt die Möglichkeit der öffentlichen Aufführung zu bieten. Karl Hoyers „Introduktion und Chaconne für Orgel und Orchester" verrät seine Herkunft aus dem Jahre 1914 dadurch, daß es die Orgel auf eine Art behandelt, von der wir heute abgekommen sind: als Orchesterinstrument, das jede Selbständigkeit und damit auch seinen eigentlichen Charakter verloren hat. Hermann Wagner hat seine ursprünglich für Flöte und Klavier geschriebene Suite für Flöte, Streichorchester und Cembalo umgearbeitet und damit die konzertante Grundhaltung des Werkes wesentlich klarer herausgestellt und farbiger ausgestaltet. Die Vorstufe des Klaviersatzes erweist sich zwar manchmal als etwas hemmend für einen wirklich original-orchestral wirkenden Klang, doch erfreut unbedingt die sprühende, phantasievolle Frische der Erfindung, die turmhoch über all dem saftlosen Komponieren „im alten Stil" steht, mit dem von der Mittelmäßigkeit so gern aufgewartet wird; vor allem das köstliche Menuett ist ein absoluter Treffer. Dem Spiel des tüchtigen Flötisten Franz Waloszczyk merkte man es an, daß er Gefallen an der schönen Neuheit für sein Instrument gefunden hatte. Das Orchester unter Walther Davisson führte den Orchesterpart tadellos aus und legte den „Don Juan" von Richard Strauß mit jugendlicher Frische, aber auch beachtlicher Klangkultur hin. Das Vorspiel zu „Tristan und Isolde" geriet ebenfalls sehr gut, während im „Liebestod" die stimmlich begabte Wally Geist nicht immer durchdringen konnte.

Unser anläßlich des Reichs-Bachfestes geäußerter Wunsch, die „Kunst der Fuge" möchte ein alljährlich wiederkehrendes Ereignis im Leipziger Musikleben werden, scheint sich erfreulicherweise schnell zu erfüllen. Das letzte Sinfonie-Konzert der NS-Kulturgemeinde (in Gemeinschaft mit dem Reichssender Leipzig) brachte das gewaltige Werk in der Graeserschen Fassung, GMD Hans Weisbach erschöpfte es mit dem Leipziger Sinfonie-Orchester nach allen Richtungen hin; lediglich in einer Bläserfuge verursachte ein falscher Einsatz einige Mißklänge. Sehr gut das Cembalospiel von Walter Zöllner und Friedbert Sammler. Unbegreiflich nur das Verfahren des Rundfunks, einen mit der Gewandhausorgel nicht vertrauten Organisten von weither zu holen, der die Leistungshöhe der Aufführung unerträglich herabdrückte; unbegreiflich angesichts der Tatsache, daß es am Ort selbst einige nicht ganz unbefähigte Organisten geben soll. Die Problematik der Graeserschen Instrumentation wird bei öfterem Hören allerdings immer klarer; bindend über sie zu urteilen ist allerdings erst auf Grund eingehenden Studiums möglich und muß besonderer Veranlassung vorbehalten bleiben.

Ein volkstümliches Sinfoniekonzert der NS-Kulturgemeinde gab dem Leipziger Konzert-Orchester unter seinem tüchtigen Dirigenten Sigfried Walther Müller wieder einmal Gelegenheit, öffentlich hervorzutreten. Berücksichtigt man den Umstand, daß die Orchestermitglieder sich nicht nur hochkünstlerischen Aufgaben widmen können, so ist die im Vortrag von Beethovens zweiter Sinfonie bewiesene Schlagfertigkeit und Klangkultur unbedingt anzuerkennen. Des Dirigenten „Heitere Musik für Orchester" op. 43 hat sich ja dank ihres im besten Sinne unterhaltsamen Charakters, ihrer geistvollen Arbeit und farbigen Instrumentation schon viele Freunde erworben. Die G-dur-Fantasie für Klavier und Orchester von Tschaikowsky lohnte eine Ausgrabung allerdings nicht, da ihre Substanz zu dünn und salonhaft ist; so konnte sie auch Jörg Retzmann mit seinem geschmack- und temperamentvollen Klavierspiel nicht retten.

Das gleiche Orchester spielte vor einiger Zeit auch unter dem holländischen Dirigenten Roel Hagenberg, der sein Bestes in einer heute schon verblaßt wirkenden B-dur-Sinfonie von Ernest Chausson gab. Tiefere Eindrücke vermochte seine etwas schwerfällige Dirigierweise nicht zu vermitteln. Fritz Weitzmann war im letzten Augenblick für den erkrankten Solisten eingesprungen und bewährte sich mit Bachs d-moll-Klavierkonzert wieder als trefflicher Pianist.

Solistenkonzerte. Dreimal zog der Zauber schöner Stimmen die Musikfreunde in seinen Bann:

Maria Müller sang in einem Liederabend, der von der Gewandhaus - Konzertdirektion veranstaltet war, eine Gruppe Beethoven- und Schubertlieder, im zweiten Teil Reger und Pfitzner. So gut ihr auch Lieder gelingen, die einen erregteren, freudigen Gemütszustand schildern: geradezu unnachahmlich ist diese Sängerin in der Gestaltung lyrischer Gebilde, die einer ganz schlichten, verinnerlichten Haltung Ausdruck geben; etwa Regers einfaches Liedchen „Zum Schlafen" erschließt bei diesem Vortrag eine wahre Fülle seelischen Reichtums. Von anderer Art ist Erna Sack. Auch sie singt ausgesprochene Lyrik wie Schumanns „Mondnacht" und den „Nußbaum"; doch wirken diese Lieder bei ihr nicht so sehr durch starke Beseelung als vielmehr durch die wundersame Leuchtkraft dieser begnadeten Stimme an sich. Ihr ureigenstes Gebiet ist ja der Ziergesang, und da kann man allerdings phantastische Dinge erleben; man glaubt den Frühlingsstimmenwalzer völlig neu zu erleben. Warum eine solche außergewöhnliche Künstlerin das Gold ihrer Kehle an das Talmi schlagerhafter Musik verschwendet, begreift man allerdings nicht; sie hat so etwas doch am letzten nötig.

Nach diesen beiden mächtigen Eindrücken hatte es selbst eine Sängerin vom Range Adelheid Armholds schwer, zu bestehen. Ihre ebenfalls hohen stimmlichen Qualitäten würden sicher noch wesentlich besser zur Geltung kommen, wenn sie im Dienst eines mehr ungezwungenen, schlichteren Ausdrucks ständen. Sehr zu begrüßen die Aufnahme wertvoller Volkslieder ins Programm; das norwegische Echolied war ein klangliches Kabinettstück. Ihr Begleiter Wolfgang Riedel gab auch solistisch eine gute abgerundete Leistung, Maria Müller und Erna Sack hatten in Michael Raucheisen bzw. Rolf Schroeder Begleiter von feinster Kultur des Anschlags.

In die Klavierabend-Programme brachte Sigfried Grundeis erwünschte Abwechslung durch einen Liszt-Abend, und wenn die zwölf „Etudes d'exécution transcendente" derart überlegen-virtuos gespielt werden, dann können sie auch noch heute ihrer Wirkung sicher sein. In den langsamen Stücken vermißte man jene Vielfältigkeit der Klangbrechungen, die diese im Grunde schon impressionistischen Stücke verlangen.

Kammermusik. Das Dresdener Streichquartett hat sich auch nach Auswechslung einiger Mitglieder seine außerordentliche Leistungsfähigkeit voll bewahrt. Klassik und Romantik interpretiert es gleich ausgezeichnet; eine besonders wertvolle Gabe war das originelle Es-dur-Quartett von Dittersdorf.

In der sechsten Gewandhaus-Kammermusik kam neben bekannten Werken von Mozart und Schumann ein neues Werk von Johann Nepomuk David zur Uraufführung, ein Trio in G-dur für Violine, Viola und Violoncello. Wohl ist das Werk einsätzig, wohl hat der erste Satz eine ausgesprochene Sonatenhauptsatzform und wohl fügen sich die einzelnen Sätze im

Zeitmaß und im allgemeinen Ausdruckscharakter dem Vorbild der klassisch-romantischen Sonatengroßform. Neu ist aber die geistige Kühnheit, mit der dies alles zum Mittel polyphonen Musikdenkens und -fühlens gemacht wird. Chaconne, Kanon und Fugendurchführungen werden der Sonatengroßform als wesenhafte Bestandteile eingefügt und ergeben dadurch Ausdruckswerte von reizvoller Eigenart, z. B. im dritten Satz; dort tritt zwischen zwei Fugendurchführungen ein Trio im Charakter einer Musette, die das variierte Fugenthema über eine freie Mittelstimme als Kanon in Gegenbewegung bringt. Das Trio wirkt daher wie ein Zwischenspiel zwischen zwei Fugendurchführungen, das Ganze also wie eine große Fuge. All dies geht durchaus im Rahmen des üblichen dreiteiligen „Scherzos" vor sich, das hier freilich nicht als Formschema, sondern als lebendiger, wandelbarer Bedeutungsträger empfunden und gestaltet wird. Eine Chaconne als langsamer Satz ist schon deshalb sehr gut möglich, weil die Chaconnenform ja die polyphone Spielart des Variationsprinzips darstellt, die motivisch-thematische Variation im klassisch-romantischen Sinne also organisch vertreten kann. Im Gefüge dieser Formen breitet sich eine Fülle kontrapunktischer Feinarbeit aus; die Vertauschung der oberen Stimmen am Reprisenbeginn des ersten Satzes (Violine und Bratsche gegenüber der Exposition im umgekehrten Verhältnis) und im letzten Satz das übermütige Spiel, das mit den drei Teilmotiven des Themas getrieben wird, sind besonders erwähnenswert. Vor allem aber: all das geschieht derart ungezwungen und spricht durch eine starke Ausdruckserfülltheit so an, daß bei aller polyphonen Kunst das Empfinden unmittelbar berührt wird; der wundervollen Innerlichkeit der Chaconne und der sprühenden Heiterkeit des letzten Satzes wird sich auch bei unvorbereitetem Hören niemand entziehen können. So kam sogar ein lebhafter Publikumserfolg zustande, und das trotz der Tatsache, daß den ausführenden Herren des Gewandhausquartetts der ungewohnte polyphone Stil des Werkes offenbar einige Schwierigkeiten bereitete und sie bei aller einwandfreien technischen Ausführung mehr in als über dem Werke stehen ließ. Angesichts dieses Streichtrios und auch angesichts der letzthin aufgeführten und noch aufzuführenden Vokalwerke bedarf die bisher gängige Meinung, die mit dem Namen David fast nur den Begriff „Orgelkomponist" verband, einer sehr erheblichen Berichtigung und Erweiterung.

Die von der NS-Kulturgemeinde im „Gohliser Schlößchen" durchgeführten Kammermusiken mit zeitgenössischen Werken widmeten dem Leipziger Komponisten Hans Weyrauch ein ganzes Konzert und bereiteten damit eine erhebliche Überraschung, da sich Weyrauch in zweierlei Beziehung als recht beachtliches Talent auswies. Einmal schreibt er einen ausgezeichneten polyphonen Satz, der wohl von Bach herkommt, aber doch ganz ausgeprägt gehandhabt wird und in der „Triosonate für Violine, Bratsche und Violoncello" bereits ein vollgültiges Werk von einer sehr eigenwüchsigen Haltung zeitigt. Eine „Sonate für Viola und Klavier", die man auch Choralpartita nennen könnte, fesselt durch ihren echt religiösen Ausdrucksgehalt. Eine „Partita für Klavier" dagegen erscheint stilistisch noch nicht ganz ausgeglichen. Daß Weyrauch auch eine starke und glückliche Begabung für eine schlichte, dabei im schönsten Sinne des Wortes moderne Liedkunst besitzt, ist bei einer solchen polyphonen Veranlagung doppelt bemerkenswert. Die Liedreihe „Tod und Leben", vier Lieder nach Sprüchen von Matthias Claudius, bietet mit den einfachsten Mitteln lyrische Gebilde, die sofort überzeugen. Von der ersten Gruppe ist auch „Ein Maienlob" ein sehr schönes Stück. Das weitere Schaffen Weyrauchs wird man aufmerksam verfolgen müssen; wir können es uns nicht leisten, derartige Begabungen nur im Verborgenen blühen zu lassen.

In einer Abendmusik spielte schließlich Walter Niemann eigene Werke, und wenn es in Leipzig eine Stätte gibt, die für Niemanns kultivierte Klavierkunst wie geschaffen scheint, so ist es der abendliche Oesersaal im Schein der Kerzen. Niemanns wohl heute einzig dastehendes enges Verhältnis zum Klavier kommt in diesem wundervollen Raum pianistisch wie kompositorisch zur schönsten Geltung. Als Anschlagskünstler verfügt Niemann über einen derart erstaunlichen Reichtum an Klangfarben, daß ihn mancher angesehene Pianist darum beneiden könnte, und man muß sich nur wundern, daß er im öffentlichen Musikleben nicht vielbegehrt ist. Ihn inspiriert auch der Klavierklang noch so unmittelbar, daß seine Werke durch dieses intensive Klangerlebnis selbst dann persönlichen Eigenwert gewinnen, wenn er

die klavieristische Satzweise älterer Klaviermeister heranzieht, wie in der „Scarlattiana-Sonate", oder wenn er kostbares Volksliedgut früherer Zeiten zu kleinen, aber umso eindringlicher wirkenden Klavierstücken ausformt wie teilweise in den „Alten Holländern". Unnachahmlich ist die zwingende Bildhaftigkeit dieser kleinen Stücke, die sich aber nie in der Schilderung eines bildhaften Vorwurfes erschöpfen, sondern diesen nur zum Anlaß für die Aussprache eines seelischen Affektes nehmen. In der „Hermann Hesse-Suite" erscheint die „Arietta" in ihrer besinnlich-verdämmernden Stimmung fast als das schönste Stück. Für die ungebrochene Schaffensfreudigkeit Niemanns zeugt die uraufgeführte „Sonatina für das Gohliser Schlößchen" op. 147. Wenn es die würdigen Erbauer des Schlößchens geahnt hätten, daß ihrem architektonischen Kleinod nach 180 Jahren noch ein so wohlklingendes Kompliment gemacht werden würde, so hätten sie es dem Wohlehrenfesten und Großgünstigen Hofrat Böhme und seiner Hochedlen Gattin wahrscheinlich schon damals aufgetragen, dem Urheber dieser entzückenden „Schlößchen-Musik" ihren allergnädigsten Dank abzustatten. Doch auch ohne diese besondere Aufforderung wird sich das bekannte Mitternachtsgeflüster der beiden Grafschen Bilder lebhaft mit der „Schlößchen-Sonatine" befaßt haben, in welchem Sinne, das können wir uns bei dem guten Geschmack der beiden Herrschaften schon denken, und die Kritik kann in diesem Fall ihre Feder verabschieden.

Wiener Musik.

Von Victor Junk, Wien.

Ein denkwürdiges Ereignis im wahrsten Sinne des Wortes war die Wiener Erstaufführung der Fünften Sinfonie Bruckners in ihrer ursprünglichen Gestalt. Auf den Widerstreit der Meinungen, der in Bezug auf die beiden vorhandenen Fassungen in Wien mit besondrer Heftigkeit entbrannt war, komme ich an anderer Stelle zu sprechen. Hier sei nur hervorgehoben, daß die Wiedergabe der Urfassung in Oswald Kabasta an der Spitze des auf voller Höhe stehenden Orchesters der „Wiener Sinfoniker" einen besten Interpreten fand, dem ebenso der leidenschaftliche Eifer und die ehrfürchtige Inbrunst innewohnt, als auch das Verständnis und die Gabe für die Herausarbeitung all der reizvollen Gegensätze und vor allem für die neuerschlossene Größe des Finalsatzes. Das Werk riß in dieser für uns neuen, auch klanglich überraschenden Gestalt unwiderstehlich mit sich fort. Insbesondere war es der unerhörte Aufschwung des Finales, der in dieser Fassung viel formstrenger und daher auch viel überwältigender den Höhepunkt des machtvoll-feierlichen Schluß-Chorals vorbereitet. Der Sinfonie ging der 150. Psalm voraus, in einer ebenso ausgezeichneten Aufführung durch den Singverein mit Luise Helletsgruber als Solistin. Der seltene Abend gestaltete sich zu einer wahrhaftigen und erhebenden Bruckner-Feier. —

Für Wien neu war vieles aus dem Schaffen von Othmar Schoeck, was in einem unter dem Ehrenschutz des Schweizerischen Gesandten veranstalteten Festkonzert zu Gehör kam; so ein kraftvolles, kontrapunktisch durchgearbeitetes „Präludium für großes Orchester", dem nur mehr dynamische Abschattierung zu wünschen wäre, ferner mehrere Gesänge zu dem Goethe'schen Singspiel „Erwin und Elmire", die dem Text angemessen und vielfach sehr schön zu nennen sind und von Elisabeth Forini in Stimmung und Ausdruck vorzüglich gesungen wurden. Daß der Komponist, dessen beste Seite die lyrische zu sein scheint, auch im Bereich des Düsteren und Tragischen zuhause ist, zeigte der Zyklus „Lebendig begraben" für Baritonstimme und Orchester. Hier ergeht er sich in einer, kaum durch Kontraste gemilderten, in ihrer Eintönigkeit imponierenden Ausmalung der Stimmungen der Kellerschen Dichtungen. In Felix Loeffel aus Bern hatte sich Schoeck, der sein Konzert selbst leitete, einen guten und verläßlichen Interpreten mitgebracht. Ein sehr gefälliges, leider nur ganz kurzes Stück, die Serenade aus der komischen Oper „Don Ranudo" wirkte als Zwischennummer zwischen den vokalen Teilen erfrischend. — Ein „Sinfoniekonzert österreichischer Komponisten der Gegenwart" begann mit einem etwas lärmenden „Sinfonischen Vorspiel" von Karl Mainau, an das sich eine der besten Arbeiten der jüngsten Zeit anschloß: das Konzert für Trompete und

Orchester von Karl Pilß; in diesem Stück (in dessen Solisten Helmut Wobisch wir einen Trompetenvirtuosen von allerbester Qualität zu begrüßen haben) wetteifert die voll Liebe und Verständnis behandelte Solotrompete an Geläufigkeit mit den Geigen und Flöten, ohne zu übertreiben oder ihre Eigenart aufzugeben. Ein wertvoller Adagiosatz entscheidet vollends zugunsten des begabten Komponisten, bei dem alles prächtig klingt, tonal und doch neuartig, und vor allem gut geformt ist. Eine ländliche Suite „Das Dorf" von Karl Eisele begnügt sich, in veristisch malender Weise den Stimmungen einer Dorfszene musikalisch nachzugehen. Den Abschluß bildete die 4. Sinfonie von Leopold Welleba, sicher dahinfließend und vorzüglich instrumentiert, gleich ihren Vorgängerinnen mit begründetem Beifall aufgenommen. Das von Karl Auderieth geleitete „Notstandsorchester" (das, wie wir hören, aus lauter absolvierten Musikakademikern besteht, die keine Anstellung finden können) ist eine hervorragende, gut disziplinierte Vereinigung von Künstlern, der wir gerne öfter zu begegnen wünschen würden. — Ein neues Orgelwerk von Franz Schmidt machte Aufhorchen: es ist betitelt „Toccata und Fuge in As-dur"; der Titel entspricht aber nicht der Anlage, denn es durchdringen sich hier Toccata und Fuge gegenseitig: in den Verlauf des durch mannigfaltige Zäsuren geteilten Stücks schieben sich zwei größere Fugensätze ein, mit merkwürdig ausgezackten spröden Themen, stellenweise auch reine Monodien. Wie bei Schmidt nicht anders zu erwarten, erweist sich sein kontrapunktisches Können auch in diesem neuen und ganz neuartigen Werk als bewundernswert und meisterhaft. Man kann Schmidt wohl den absolutesten Musiker nennen, vielleicht zu sehr absolut, wenn das gesagt werden darf, denn es macht die Unnahbarkeit seiner Musik erklärlich. Zu den Schwierigkeiten des Stücks, die begreiflicherweise sehr groß sind, wenn sie auch von einem Orgelmeister wie Franz Schütz „spielend" überwunden werden, gehört auch das Erfassen einer eigenwilligen und unsteten Harmonik, ja selbst den Eindruck gesuchter Kakophonien wird man nicht immer los, wenigstens nicht beim ersten Anhören. Auf die Uraufführung dieses Stückes folgte eine Wiedergabe der „Achten" von Bruckner, wieder unter Kabasta, der seinen Ruf als großer und echter Brucknerdirigent mit jeder Aufführung aufs neue bestärkt.

Im Gesellschaftskonzert brachte Kabasta als Neuigkeit die „Sinfonische Spielmusik", eine Sinfonietta, von Friedrich Bayer, die wiederum die freundlich-gefällige Note dieses feingebildeten Musikers aufwies. — Guido Binkau führte im Konzert des „Brucknerfonds" (zugunsten des Unterstützungsvereins der Wiener Sinfoniker) seine eigene Erste Sinfonie auf; sie ist betitelt „Die Nacht" und weiß die Stimmungen dieses Sujets mit Erfindung und virtuoser Klangbehandlung musikalisch auszumalen. — Julius Lehnert ließ in dem Konzert des Orchestervereins das selten gehörte, jugendlich unbeschwerte Musizierfreude atmende Violinkonzert von Richard Strauß spielen, hierauf ein, russische Volksweisen geschickt verwertendes Klavierkonzert von Alexander Tscherepnin, endlich die zweite Sinfonie von Serge Bortkiewicz, ein Stück von schöner Melodik. — Zwei hervorragende Chorvereinigungen ließen sich bei uns hören: der Posener Domchor, der, aus Männer- und Knabenstimmen bestehend, ausgezeichnet diszipliniert ist und mit Sicherheit alle dynamischen Gegensätze beherrscht, geleitet von W. Gieburowski mit einem reichen Programm selten gehörter deutscher, italienischer und polnischer Chorwerke; als Solist wirkte der Orgelvirtuose Br. Rutkowski verdienstlich mit. Und nicht minder zu loben: der lettische „Reitera koris", ein vollendetes Künstlerensemble, benannt nach seinem ausgezeichneten Leiter, dem Rigaer Opernkapellmeister Theodor Reiter; die Zartheit des Gesangs und die fabelhaften Klangwirkungen bezauberten das Wiener Publikum und nötigten zu mehreren Wiederholungen.

Auch große heimische Veranstaltungen sind zu nennen. So eine Prachtaufführung der „Johannespassion" unter Kabasta, dann das siebente Konzert des Konzertvereins, das den 50. Todestag Liszts mit einer Aufführung der „Ideale" und des Klavierkonzerts in A-dur feierte: die Wirkung des von Josef Pembaur ganz unvergleichlich gespielten Klavierkonzerts war besonders stark, denn diese Komposition gehört zu den einfallsreichsten Schöpfungen Liszts und das Spiel Pembaurs ist ein so persönliches, er selbst so mit der Kunst Liszts innerlich verbunden, daß hier eine vollständige Einheit entsteht, die weit über alles bloß Virtuosenhafte hinausreicht. Den zweiten Teil des genußreichen Abends bildete die Siebente von Bruckner, die Anton Konrath in ihrer vollen Größe vor uns erstehen ließ. — Weingartner benützte

eines seiner Philharmonischen Konzerte, um ein umfangreiches Neuheiten-Programm zu absolvieren — an sich schon eine Neuheit in der Übung der Philharmonischen Konzerte —, noch dazu lauter österreichische Komponisten: Werke von Egon Wellesz, Wilhelm Kienzl, Josef Rinaldini, Josef Marx und von Weingartner selbst. — Der Wiener Männergesangverein widmete, gemeinsam mit den Philharmonikern, ein Festkonzert dem Erträgnis für die Errichtung eines Kaiser-Franz-Josef-Denkmals für Wien; im Mittelpunkt stand Wagners „Liebesmahl der Apostel", eine bekannte Glanzleistung des Vereins. — Karl Lafite hatte den guten Gedanken, einen Abend des von ihm geleiteten Gesangvereins der österr. Eisenbahnbeamten der Chorballade zu widmen; er brachte dabei neben älteren Meisterstücken dieser Gattung (wie Hegars „Blütenfee" und Kamillo Horns „Gothenzug") gute neue Chöre zur Aufführung: darunter als besonders gelungene „Die apokalyptischen Reiter" von Louis Dité und Lafites „Bannermann".

Raummangels wegen kann ich von den vielen Wiener Solistenkonzerten nur kurz die folgenden erwähnen: Franz Schütz mit einem Bach-Abend auf der Orgel; Hilde Kalser mit Liedern jüngerer österr. Komponisten (J. N. David, Karl Winkler, A. Uhl und anderen) und einem guten Kammermusikwerk, dem Quintett von Hugo Zelzer; die rührige Wiener Mozartgemeinde mit einer romantischen Suite von Max Springer, sowie Liedern, die Grete Hipp ausdrucksvoll zu Gehör brachte; Günther Ramin, den Thomasorganisten, mit einem hochgestimmten Bach-Reger-Abend; die Gitarrekünstlerin Luise Walker; den Klaviervirtuosen Roland Raupenstrauch, mit einer prächtigen Wiedergabe von Regers Telemann-Variationen; vom größten Format die Liederabende von Paul Bender und Franz Völker; daneben eine für Wien neue Erscheinung: den Tenor der Stockholmer Oper, Jussi Björling, einen hervorragenden Künstler in Lied und Arie; einen Abend Hans Duhans mit der „Winterreise"; Isolde Riehl, kultiviert wie immer in Gesang und Programmwahl; den Gamben- und Cellokünstler Wilhelm Winkler, der uns unter anderem mit einer bemerkenswerten Suite für Oboe, Viola d'amour und Gambe von Heinrich Simbringer bekannt machte.

Schließlich noch ein Wort über die Staatsoper. Die Dirigentenfrage ist noch nicht gelöst. Als Gast leitete Wolfgang Martin von der Berliner Staatsoper, ein gebürtiger Österreicher, eine Repertoire-Aufführung des „Maskenball", die kein genaueres Urteil zuließ, aber gut vonstatten ging. Auch das Gastsingen von Giacomo Lauri-Volpi als Radames verdient verzeichnet zu werden. Wichtiger sind mehrere Neustudierungen: von „Samson und Dalila", veranlaßt durch den 100. Geburtstag des Komponisten, der zu Weingartners besonderen Lieblingen gehört; ferner der „Bajazzo", diesmal aber nicht mehr wie bisher mit der „Cavalleria" zusammengekoppelt, sondern mit Puccinis reizvollem Einakter „Gianni Schicchi", getragen von Alfred Jerger, und unterstützt von Luise Helletsgruber, Aenne Michalsky und Emerich Godin. Hans Duhan, der erzmusikalische, waltete zugleich als Spielleiter und Dirigent.

Und zuletzt hat sich die Staatsoper sogar wieder einmal zu einer wirklichen Neuigkeit aufgeschwungen: einem abendfüllenden Ballett, betitelt „Der liebe Augustin", Choreographie von Margarete Wallmann, Musik von Alexander Steinbrecher. Ein „Wiener Barockballett aus der Zeit der Pest- und Türkennot" heißt es im Untertitel. Der Held ist die sprichwörtliche Figur des Wiener Volksmusikers Augustin; der Inhalt aber hat wenig von dem unverwüstlichen Humor dieser Gestalt und noch weniger von der heiteren Kunstepoche des Barock an sich. Es sind 12, nebeneinander gestellte und durch keinerlei feste Handlung verknüpfte pantomimische Bilder, zweieinhalb Stunden in Anspruch nehmende, pompös aufgetürmte Revue von realistischen Volksszenen, die wenig Originelles bieten (die Wäschermadeln vom Krapfenwaldl, das Faßlrutschen in Klosterneuburg, mit Eifersuchtsmomenten und Raufereien), sodann von vier Pestbildern: die Pestjungfrau erscheint an einer schwelgerischen Tafel à la „Jedermann", ein Reigen des Todes nach dem Vorbild der mittelalterlichen Holzschnittzyklen, der Zug der Pest, der schier kein Ende finden kann, eine „danse macabre" schließen sich an; der Tod erscheint als Geigenspieler, als Trommler und Sensenmann, vor dem alles zu Leichen wird, was sich nicht — in die Kirche flüchtet. Dort aber predigt — ein neues Bild, aber auch nur ein Bild — der

bekannte Augustinermönch Abraham a Santa Clara. Im 2. Teil ein Tanz der Donaunixen, die den lieben Augustin aus der Pestgrube heben, während ihn aus einer zweiten Gefahr, in die er sogleich gerät: aus der Türkennot, die Wiener Wäschermadln befreien. Ein Schlußbild zeigt unter Kanonenschüssen das befreite Wien, die „Vienna gloriosa", mit Huldigungen an die siegreichen Heerführer, Aufmarsch der Zünfte, und allgemeiner „Gaudi" im ersten Wiener Kaffeehaus, bei der sich — ein Höhepunkt naturalistischer Regie! — ein durchdringender Kaffeegeruch im ganzen Haus verbreitet. — Die Bühne ist beständig von bewegten Massen erfüllt. Einzelne Schicksale oder einzelne Tänze gibt es nicht, sodaß der Endeffekt doch nur der einer gewissen Starre bleibt. Denn es ist verfehlt, das individuelle Moment aus der Ballettpantomime (und dem Drama überhaupt) verbannen zu wollen. Die neue Schöpfung der Wallmann entpuppt sich als ein schlechter Nachzügler jener Richtung, die noch vor 10 Jahren geltend war, die Wirkung einzig auf Massenaufzüge und chorische Massenbewegung gründete und daher auf alle individuell-künstlerische Einzelleistung verzichten zu können glaubte. Daß diese Richtung der bloßen Bewegungs-Chöre (Reinhardt-Labans), dieser künstlerische Kollektivismus, der seine Herkunft aus einer blutmäßig angeborenen kommunistischen Geistesverfassung deutlich an der Stirne trug, gründlich abgewirtschaftet hat, könnte man endlich auch in Wien wissen. Aber wo keine künstlerische Persönlichkeit am Werk ist, kann sie sich eben auch nicht im Werk zeigen. All die prächtigen Bühnenbilder, Dekorationen und Kostüme, alle technischen Wunderleistungen und erdrückenden Massenaufgebote können über solche Grundmängel auf die Dauer nicht hinweghelfen. Auch nicht die Musik Alexander Steinbrechers, die hie und da recht eingänglich tönt und Anklänge aus alter und neuer Zeit geschickt zu arrangieren weiß, dabei aber einer größeren formalen Zusammenfassung unfähig und schlecht instrumentiert ist. Das Wiener Ballett-Ensemble, diese hervorragende Vereinigung bedeutender Talente, war vollzählig beschäftigt, verdiente aber, doch endlich wieder einmal seine besonderen Fähigkeiten im einzelnen und in dankbareren größeren Einzelrollen zeigen zu können.

MUSIKALISCHE RÄTSEL-ECKE

Musikalisches Silben-Preisrätsel.

Von Walter König, Schäßburg/Rumänien.

Aus nachstehenden Silben sind 14 Wörter zu bilden, deren Anfangsbuchstaben von oben nach unten und deren Endbuchstaben von unten nach oben einen Komponisten und eine Figur aus einer seiner Oper ergeben:

ah — al — an — au — ba — ber — ca — ca — ca — cher — da — e — em — fal — ga — gäns — gel — la — lant — le — lo — ma — mi — mungs — nach — ni — nus — on — or — pfind — po — po — sam — satz — sett — so — trieb — u — va — val — vi — wi.

Die zu bildenden Wörter bedeuten:

1. Deutscher Geschichtsschreiber des Mittelalters; in der Musikgeschichte bekannt als Komponist einer Ostersequenz;
2. Musikinstrument;
3. Italienischer Opernkomponist;
4. Stimmregister;
5. Freund Webers;
6. Figur in einer bekannten Rokoko-Oper;
7. Ein Grund zur Entstehung der Musik überhaupt;
8. Stilart;
9. Französischer Opernkomponist;
10. Figur in einer bekannten französischen Oper;
11. Etwas, was jeder Bläser braucht;
12. Begeisterungszuruf aus dem Publikum;
13. Stilart;
14. Einklang.

Die Lösung dieses Rätsels ist bis zum 10. August 1936 an Gustav Bosse Verlag in Regensburg zu senden. Für die richtige Lösung der Aufgabe sind sieben Buchpreise aus

dem Verlag von Guſtav Boſſe (nach freier Auswahl der jeweiligen Preisträger) ausgeſetzt, über deren Verteilung das Los entſcheidet und zwar:

ein 1. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—,
ein 2. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—,
ein 3. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—,
vier Troſtpreiſe: je ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 2.—.

Für richtige Löſungen, die in eine beſonders gelungene Form eingekleidet ſind, behalten wir uns eine geſonderte Prämiierung (gegebenfalls auch Veröffentlichung) vor. Z.

Die Löſung des heiteren muſikaliſchen Komponiſten-Preisrätſels

von Joſeph Sykora, Elbogen.

Aus dem im Januarheft abgedruckten kleinen Muſikſtück waren folgende Kompoſitionen bzw. deren Komponiſten aufzufinden:

Robert Franz „Die Heide iſt braun“,
Franz Liſzt „Les Préludes“,
Seb. Bach „1. Praeludio aus dem Wohltemperierten Klavier“,
G. F. Händel „Largo“,
G. Verdi „O wie ſo trügeriſch“.

Dieſe Komponiſtennamen, denen noch ein „es“ einzufügen iſt, ergeben folgende Frage eines Gaſtes an den Kellner in einem Wiener Gaſthaus:

Franzl iſt's Bachhendl ferti?
(Franz Liſzt (es) Bach Händel Verdi)

Dieſer ſeinerzeitige „Auftakt“ zum Faſchingsheft im Februar hat bei unſeren Rätſelfreunden viel Freude ausgelöſt und brachte uns, trotz ſeiner Schwierigkeit, eine ganze Anzahl richtiger Löſungen.

Die ausgeſetzten Preiſe entfallen auf folgende Einſendungen:

der 1. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—) auf Paul Oehme, Leipzig;
der 2. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—) auf Hugo Hoffmann, Bielsko/Polen;
der 3. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—) auf Prof. Georg Brieger, Jena;
je ein 4. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 2.—) auf Georg Eismann, Zwickau, Thereſe Pilz, Warnsdorf/ČSR, Prof. Eugen Püſchel, Chemnitz, Hildegard Vogler, Jena.

Mit den richtigen Löſungen erhielten wir auch wieder eine ganze Reihe von Kompoſitionen und Dichtungen, die wir mit einem Sonderpreis bedenken. An erſter Stelle ſteht auch diesmal, in altbewährter Weiſe, KMD Richard Trägner, Chemnitz, der uns mit einem vortrefflichen kleinen „Allegretto gracioso“ (à la Menuette) für Streichquartett erfreute, und den wir unſererſeits mit einem Sonderbücherpreis im Werte von Mk. 8.— erfreuen wollen.

Einen Sonderbücherpreis im Werte von Mk. 6.— erhält Oberlehrer Martin Georgi-Thum für ein Gedicht, abſchließend mit dem nachfolgenden kleinen Kanon, die Antwort des Kellners:

1. 2. 3.
Hal-ten zu Gna-den, Herr Ba - ron, da lauft Fran - zl ſchon! Es Back-hän - dl is fer - ti;
Mahl-zeit wün-ſchen därf i. Mahl-zeit, Mahl-zeit, Herr Ba - ron!

Unſere Dichter haben uns diesmal bewieſen, daß ſie ſich nicht bloß in idealen Gefilden bewegen können, ſondern auch in materiellen Bezirken ganz wohl zu Hauſe ſind! So erhielten wir verſchiedenſte „genußreiche“ Einſendungen von Frl. Martha Brendel-Augsburg, Dr. Förſter, Studienrat i. R., Bergedorf, Rektor R. Gottſchalk-Berlin, Lehrer Max Jentſchura-Rudersdorf,

KMD Arno Laube-Borna, Fritz Müller-Dresden, KM Dominik Muffeleck-Wittlich, Lehrer Bruno Wamsler-Laufcha/Th., denen wir je einen Sonderbücherpreis von Mk. 6.— zuerkennen.

Richtige Löfungen erhielten wir ferner noch von:

Hans Bartkowfki, Berlin-Friedenau — Hans Becker, Lehrer, Unterteutfchenthal b. Halle — Paul Döge, Borna b. Leipzig —
Guftav Gland, Amtsgerichtsrat, Schlotheim — Arthur Görlach, Poftinfpektor, Waltershaufen/Th.
A. Hacklinger, Landshut — A. Heller, Karlsruhe/B. —
H. Jacob, Domorganift, Speyer — Alfred Jülich, Jena —
L. Kautz, Offenbach/M. — Reinhold Klaer, Organift, Altona — Lehrer Rudolf Kocéa, Wardt über Xanten —
MD Hermann Langguth, Meiningen — Studienrat Ernft Lemke, Stralfund —
Paul Möhring, Pianift, Camburg —
Amadeus Neftler, Leipzig —
Martha Palme, Mufiklehrerin, Georgswalde/ČSR — Johannes Peters, Paftor i. R., Hannover — K. H. Pillney, Köln —
John Julia Scheffler, Kreischormeifter, Hamburg — Kantor Walter Schiefer, Hohenftein-Ernftthal — E. Schönnamsgruber, Nördlingen — Paul Schwarz, Paftor, Glogau — Hermann Stahl, Konzertmeifter, Gröna b. Bernburg — Albert Staub, Hamburg — Wilhelm Sträußler, Breslau —
Sanitätsrat Dr. Weigel, Ohrdruf i. Thür.

NEUE BÜCHER UND MUSIKALIEN

NEUERSCHEINUNGEN

Jeny Berntfen: Ein Meifter der Stimmbildungskunft. Erinnerungen an meine Studienzeit bei George Armin. 36 S. Fr. Kiftner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

J. Alex. Burkard: Hab ich Talent zum Klavierfpiel? Eine Vorfchule des Klavier-Mufikunterrichts. 24 S. Mk. 1.—. Selbftverlag, Frankfurt a. M.

J. Alex. Burkard: Kanon zum Singen und Spielen, verbunden mit Gehörfchulung. Heft 1. 32 S. Mk. 1.50. Selbftverlag, Frankfurt a. M.

Kurt Doebler: Orgelbuch für die deutfchen Gefänge des katholifchen Kirchenjahres. Querformat. 156 S. Mk. 12.50. Wehrverlag Jofeph Bercker, Berlin — Anton Böhm & Sohn, Augsburg.

J. K. F. Fifcher: Ausgewählte Klavierwerke. Herausgegeben von Erich Doflein. 16 S. Mk. 1.50. B. Schotts Söhne, Mainz.

J. J. Froberger: Ausgewählte Klavierwerke. 15 S. Mk. 1.50. B. Schotts Söhne, Mainz.

F. J. Giesbert: Ein altes Spielbuch. Heft I und II. Zuf. 107 S. Je Mk. 2.50. B. Schotts Söhne, Mainz.

Karl Haffe: „Von deutfcher Kirchenmufik." Zur Neugeftaltung unferes Mufiklebens im neuen Deutfchland. Band III/IV. (Band 51/52 der Reihe „Von deutfcher Mufik"). Geh. Mk. 1.80, Ballonleinen Mk. 3.—. Guftav Boffe Verlag, Regensburg.

Jofeph Haydn: Sechs Efterhazy-Sonaten für Klavier. Herausgegeben von Bruno Maerker. Heft I und II. 35 bzw. 24 S. Je Mk. 1.80. B. Schotts Söhne, Mainz.

Max Henning: Romanze für Kontrabaß mit Orgel oder Klavierbgltg. op. 107. 5 S. Mk. 1.50. Weftend-Verlag, Berlin.

J. Ph. Kirnberger: Tanzftücke für Klavier. Herausgegeben von Kurt Herrmann. 16 S. Mk. 1.50. B. Schotts Söhne, Mainz.

M. Kolinfki: Konfonanz als Grundlage einer neuen Akkordlehre. 60 S. Mk. 3.50. Rudolf M. Rohrer, Brünn-Prag-Leipzig-Wien.

Walter Lang: Feftliche Sonate für Streichorchefter. op. 25. Partitur Mk. 4.50. Stimmen Mk. 4.—. Ries & Erler, Berlin.

Walter Lipphardt: Gefellige Zeit. Liederbuch für gem. Chor. 2. Teil Meifterwerke des 16. und 17. Jahrhunderts. Kart. Mk. 1.40. Bärenreiter-Verlag, Kaffel.

Lilias Mackinnon: Musical secrets. Oxford University Press, London.

Sigfrid Walther Müller: Concerto grosso D-dur f. Trompete und gr. Orchefter. Aufführungsdauer 15 Minuten. Ernft Eulenburg, Leipzig.

J. Pachelbel: Ausgewählte Klavierwerke. Herausgegeben von Erich Doflein. 20 S. Mk. 1.50. B. Schotts Söhne, Mainz.

Adolf Preuß: Sechs Lieder für Tenor und Sopran mit Klav. nach Gedichten von Otto Weddigen. Fr. Kiftner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Praeludia. 157 Vor-, Zwifchen- und Nachfpiele zeitgenöffifcher Komponiften in allen Dur-, Moll- und Kirchentonarten für Orgel. 192 S. Mk. 4.50. B. Schotts Söhne, Mainz.

Fritz Reuter: Konzert für Orgel und Streichorchefter Werk 32. Ries & Erler, Berlin.

Karl Rieß: Musikgeschichte der Stadt Eger im 16. Jahrhundert. 144 S. Mk. 7.—. Rudolf M. Rohrer, Brünn-Wien-Leipzig.

Heinz Schubert: Lyrisches Konzert für Bratsche und Kammerorchester. Aufführungsdauer ca. 27 Minuten. Ries & Erler, Berlin.

Kurt Schubert: 3×3 Kleine Klavierstücke. Albert Stahl, Berlin.

Kurt Taut: Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1935. 42. Jahrg. C. F. Peters, Leipzig.

Richard Wintzer: Lieder und Gesänge für eine Singstimme und Klavier: op. 39 Vier Gesänge Nr. 1 und 3, je Mk. 1.50, Nr. 2 Mk. 1.20, Nr. 4 Mk. 1.—; op. 41 4 Heitere Tierlieder: Nr. 1—3 je Mk. 1.20, Nr. 4 Mk. 1.50; op. 42 Zwei Balladen: Nr. 1 Mk. 2.—, Nr. 2 Mk. 1.50; op. 43 4 Besinnliche Lieder: Nr. 1 und 4 je Mk. 1.20, Nr. 2 und 3 je Mk. 1.—. Ries & Erler, Berlin.

BESPRECHUNGEN

Bücher:

KARL GEIRINGER, Wien: Johannes Brahms. Leben und Schaffen eines deutschen Meisters. — Verlag Rudolf M. Rohrer, Wien/Leipzig/Brünn, 1935.

Die Sonderbedeutung dieser Brahms-Biographie für des Meisters Persönlichkeit und Leben liegt in der Verwertung des einzig dem Verfasser — Custos an Bibliothek und Museum der Wiener „Gesellschaft der Musikfreunde" — zugänglich gewordenen und von ihm als Erstem eingesehenen Briefmaterials aus Brahms' Nachlaß (es sind weit über 1000 Briefe an Brahms von den verschiedensten Briefschreibern in seiner Bibliothek). Ihren Kern bilden die Briefe der Eltern und Geschwister. Für das Schaffen des Meisters nicht minder bedeutungsvoll die von der gleichen „Gesellschaft der Musikfreunde" bewahrten Skizzen, Originalmanuskripte und Sammlungen seiner gedruckten Werke mit eingezeichneten Korrekturen und Abänderungen für spätere Auflagen.

Ich möchte gleich betonen, daß der biographische Teil den etwas aphoristisch gehaltenen, analytisch-nachschaffenden unvergleichlich hoch an Neuem, an Bedeutung und innerem Wert überragt. Bei aller leisen akademischen Nüchternheit und Trockenheit der Gesamtdarstellung ganz ausgezeichnet, sorgsam und erschöpfend! Kein Brahmsfreund und Brahmskenner wird namentlich die nunmehr „dokumentarisch belegten" Aufhellungen des Folgenden ohne stärksten inneren Gewinn lesen: das fein gezeichnete norddeutsche Profil und die liebevolle Charakteristik von Brahms' Vater, Mutter und Stiefmutter, die Zerstörung der Legende von Brahms' angeblich unzulänglichem Hamburger Unterricht im Kindesalter (Voß, Hoffmann), die Ehrenrettung Joachims als Komponisten mit der seltsamen Ähnlichkeit der Notenschrift beider Freunde, die Lösung des Rätsels der Widmung von Brahms' f-moll-Sonate an die Gräfin von Hohenthal (sein Bruder Fritz erhielt Anstellung als Musiklehrer im Hause Hohenthal), die erschöpfende und zugleich des Meisters romantisierende Auffassung kennzeichnende Darstellung von Brahms' tiefer Liebe zur alten Musik, die Belege des langsam, aber unerbittlich fortschreitenden Prozesses wachsender Vereinsamung und Verschlossenheit in des Meisters Leben und der fatalistische Zug — die Unfähigkeit des „Sich-Aussprechens" oder „Sich-Einfühlens" in andere Menschen — im Charakter dieses nach seinem Selbstbekenntnis „armen" oder „gar argen Abseiters", der am glücklichsten war, als die Welt ihn noch als „Abseiter" in Ruhe ließ. Dieser fatalistische Zug war es auch, der Brahms der Reihe nach seine besten und treuesten Freunde verlieren ließ. Nicht minder aufschlußreich sind die taktvollen und zartfühlenden Ausführungen über die schönen Wienerinnen von Luise Dustmann bis zu Hermine Spies und Alice Barbi, die als Künstlerinnen vorübergehend mit Brahms' Musik auch Brahms' Herz eroberten.

Vor allem aber muß man der Offenheit und Ehrlichkeit seine Sympathie zollen, mit der der Verfasser „die einzige wirkliche Niederlage" in Brahms' Leben — die Ablehnung seiner Vaterstadt Hamburg zum Dirigenten der Philharmonischen Konzerte — in den Vordergrund rückt. Brahms hat sie nie überwunden und seiner Vaterstadt, bei aller zärtlichsten Liebe, bis in sein Alter hinein gegrollt. Ja —, er gab ihr direkt die Hauptschuld, daß er dadurch in seinem Leben ohne die ersehnte „feste bürgerliche Existenz" zum „Vagabunden", wie er sich übertrieben ausdrückte, geworden wäre.

Weiter erfährt man, wieviel Ablehnungen (Düsseldorf, Leipzig, Köln) Brahms Wien gekostet hat, warum das Ehrendoktorat von Cambridge — einfach aus Furcht vor der Seekrankheit, vor der fremden Sprache und der zwangvollen englischen Etikette — nicht zustande kam, daß das geliebte Italien und Holland die einzigen Länder waren, die er trotz ihrer fremden Sprache nicht als fremde betrachtete. Auch die Ausführungen über die negativ-egoistische Einstellung des robusten, kerngesunden Menschen Brahms zu Kranken — er mied sie als unangenehm, ja, unheimlich —, wie seine Abneigung gegen freundschaftliche Bindungen jeglicher Art sind überaus lesenswert. Ja, man darf

sagen, daß der dritte Teil des Buches, „Die Persönlichkeit", der wertvollste und in der Darstellung des „Widerstandes entgegengesetzter Kräfte" — Drang nach Freiheit, Streben nach Gebundenheit — tiefstschürfende von Allem ist.

Es widerstrebt mir, an einer derartig ernsten, sachlichen, sorgfältigen, verantwortungsbewußten und liebevollen Darstellung — welch' angenehmer Gegensatz zu dem geschwätzigen und „geistfunkelnden" Wiener Feuilleton eines Richard Specht! — „Kritik" im Sinne kleinlicher und besserwisserischer Beckmesserei zu üben. Was ich kritisch sage, sollen nur ein paar vielleicht willkommene kleine Bausteine für die nächsten Auflagen sein: Wie Österreich dem Deutschen ein unbegreifliches und unbekanntes Land, so Deutschland, im besonderen Norddeutschland, dem Österreicher. Die heute etwa 15 000, in Brahms' Jugend etwa 5000 Einwohner zählende kleine Hauptstadt Dithmarschens, Heide, die Vaterstadt Claus Groths, ist ebensowenig ein „Dörfchen", wie etwa Winsen (zwischen Hamburg und Lüneburg) oder Pörtschach am Wörthersee. Auch war die Großstadt Krefeld schon damals keine „kleine Stadt" mehr, und von Schwerin nach Königsberg war's früher sogar noch weiter wie heute (Eisenbahnfahrt etwa 12 Stunden)! Baden-Baden's „bewaldete Berge" sind der Schwarzwald, und Clara Schumann's „Düsterbrock" löst sich leicht in Kiel's Stadtteil und kleines Seebad an der Kieler Föhrde Düsternbrook auf.

Der angebliche „Adel" von Brahms' Großmutter ist der holländisch-friesisch-niedersächsische Bauernadel („van"). Mit Arthur Rubinstein ist natürlich Anton Rubinstein gemeint. Grädener (Vater) war weniger Dirigent, als einer der charakteristischesten Komponisten norddeutscher Nachromantik (Kammermusik). Die Hamburger sind, wenn sie vom Wert und Können eines Menschen überzeugt sind, ganz und garnicht kalt; jedenfalls lange nicht so lau, abwartend und skeptisch wie die Leipziger. Die Einstellung zum Schaffen von Liszt und Bruckner ist bei aller Richtigkeit im Detail die einseitige und überholte des rechtgläubigen „Brahminen".

Diese kleinen Schönheitsfehler können den hohen Ernst und Wert dieser ausgezeichneten und handlichen Brahms-Biographie, die mit 21 teilweise zum ersten Male veröffentlichten Bildnissen und Autographen geschmückt ist, nicht im geringsten herabmindern. Wir wünschen ihr auch in Deutschland den verdienten großen Erfolg!

Dr. Walter Niemann.

MAX AUER: Anton Bruckner. Sein Leben und Werk. Mit 309 Notenbeispielen und 31 Abbildungen. Musikwissenschaftlicher Verlag Wien-Leipzig. Rm. 8.—.

Dieses Buch ist nicht zu verwechseln mit dem „Lebens- und Schaffensbilde" Anton Bruckners von August Göllerich, das Max Auer fortgesetzt und vollendet hat. Es ist vielmehr die Neuausgabe jenes selbständigen Werkes von Auer, das schon gleichzeitig mit dem ersten Bande des viel größer angelegten und nur allmählich erscheinenden Werkes Göllerichs vom Amalthea-Verlag veröffentlicht wurde. Die Entstehung des Buches reicht sogar noch viel weiter zurück. Es enthielt schon in seiner ursprünglichen Form die Ergebnisse weitreichender und tiefgehender Forschungen, die Auer in freundschaftlichem Einvernehmen und in steter Fühlungnahme mit Göllerich betrieben hatte. Durch seine weitere Forschungstätigkeit aber und durch die gründliche Verarbeitung der von Göllerich hinterlassenen Aufzeichnungen hat sich seine und unsere Kenntnis um das Leben und Schaffen des oberösterreichischen Meisters noch außerordentlich vermehrt, so daß sein knappes, aber inhaltreiches Brucknerbuch auf die Dauer weder ihm selbst, noch den Lesern genügen konnte. Es ist daher auf das freudigste zu begrüßen, daß nunmehr die Neuausgabe durch den Musikwissenschaftlichen Verlag in Wien, der auch die große kritische Gesamtausgabe der Brucknerschen Werke begonnen hat, möglich geworden ist. Das Buch erfüllt seinen bestimmten Zweck und behauptet seinen Wert neben der vor allem rein wissenschaftlichen Zwecken dienenden Arbeit von Göllerich und Auer, die durch ihren Umfang und durch die Fülle des Stoffes sich von vornherein an andere und engere Kreise wendet. Das Buch von Auer gehört allen, die von Bruckner die stärksten Eindrücke empfangen haben und nun auch mit den wichtigsten Fragen seines Lebens und Schaffens vertraut sein möchten. Es enthält das, was der gebildete Musikfreund von Bruckner wissen soll und zu erfahren wünscht. Auf streng wissenschaftlicher Grundlage und in wahrhaft künstlerischer Form gibt Auer auch hier ein „Lebens- und Schaffensbild", das in seiner Art schwerlich übertroffen werden kann. Dabei ist die Neuausgabe nicht nur durch die Vermehrung der Notenbeispiele und durch die Mitteilung von Tatsachen, die zur Zeit der ersten Ausgabe noch nicht bekannt waren, sondern auch durch die erweiterte und vertiefte Darstellung etwas wirklich Neues geworden. Man kann die eigentümliche Entwicklung des Menschen und Künstlers Anton Bruckner, die Besonderheit seiner Kunstform und den ihr innewohnenden Zauber nicht klarer und schöner mit den einfachsten Worten veranschaulichen, als es Auer hier gelungen ist. Sehr beachtenswert sind die Einführungen in jedes einzelne Brucknersche Werk, die zusammen mit den zahlreichen, glücklich gewählten und gut gefaßten Notenbeispielen einen mustergültigen Führer durch das Gesamtwerk bieten. Nicht minder zuverlässig ist Auer als Führer durch das Leben, dessen Einzelheiten er mit liebevoller Genauigkeit, aber niemals durch Weitschweifigkeit ermüdend, vor dem Leser

ausbreitet. Die Technik für ein solches „Lebens- und Schaffensbild“ ist eine eigene Kunst. Leben und Werk verlangen oft eine verschiedene Betrachtungsweise. Wir besitzen denn auch viele Bücher, die nur Lebensbeschreibungen, und solche, die nur Werkbetrachtungen sind. Die Werkbetrachtung kann wieder mehr auf den persönlichen Ursprung oder auf den stilgeschichtlichen Zusammenhang des Geschaffenen hinweisen. Auer hat sich weder für das eine, noch für das andere entschieden, er bringt alles vereint in derselben Ganzheit, die ja auch den Tondichter auszeichnet. Und wer noch mehr wissen möchte, der findet bei Auer jeden nötigen Hinweis auf das sonstige Schrifttum über Bruckner. Alles in allem: eines der besten Bücher, die wir haben, eine vorbildliche schriftstellerische Leistung und ein herrlich schönes Denkmal für den unsterblichen Meister. (Übrigens auch eine Musterleistung des Verlages.)

Max Morold.

ROBERT HAAS: Anton Bruckner. In der Sammlung „Große Meister der Musik“, Potsdam, Athenaion-Verlag 1934, 160 Seiten, 7 Tafeln, 58 Abbildungen, 361 Notenbeispiele.

Seit dem Jahre 1924, in dem anläßlich der 100. Geburtstagsfeier Bruckners die geistesgeschichtlichen und stilkritischen Werke von Kurth, Lang und Orel erschienen, ist zwar durch das Vorwärtsschreiten der großen Biographie von August Göllerich, die Max Auer herausgibt, manches Neue über das Leben aber nichts Grundlegendes über das Werk Anton Bruckners zu Tage gefördert worden. Das ist nun, nach weiteren 10 Jahren, in dem Buch des Wiener Ordinarius Robert Haas, das soeben in der Reihe „Große Meister der Musik“ des Athenaion-Verlages in der bekannten vorzüglichen Ausstattung erschienen ist, in hohem Maße der Fall. Haas hat in seiner Eigenschaft als Vorsteher der Musiksammlung der Nationalbibliothek Wien in langjähriger, mühevoller Arbeit Handschriften und Lebensdokumente Bruckners für die von ihm geleitete Gesamtausgabe gesammelt. In diesem Buche liegen nun die Ergebnisse des Textvergleiches und anderer strenger philologischer Kleinarbeit vor, und sie sind geeignet, das Bild Bruckners sehr wesentlich zu verändern und eine neue Deutung seines Werkes in die Wege zu leiten. Die Durchforschung der Sinfonien nämlich (der gemäß ihrer Bedeutung über ein Drittel des Buches eingeräumt ist) fördert zwei wichtige Tatsachen zutage: es liegen einmal für einen Großteil der Sinfonien nicht eine, sondern mehrere ständig wieder umgearbeitete Eigenfassungen Bruckners vor, deren genauer Vergleich eine ganz neue Problemlage, den Formungs- und Schaffensvorgang betreffend, aufdeckt. Zum anderen aber ergibt sich der sehr merkwürdige Umstand, daß hier zum ersten Mal als Unterlage für die formale und gehaltliche Ausdeutung der Sinfonien der wirklich originale Text verwendet worden ist. Alle früheren Erforscher Bruckners haben sich mit den Druckausgaben begnügt, in denen aber Schüler und Freunde Bruckners durch Kürzungen oder durch Veränderungen instrumentatorischer und dynamisch-agogischer Art den sehr charakteristischen Klang- und Formwillen Bruckners, wie er eindeutig in den Handschriften niedergelegt ist, umgebogen haben. Die bisher veröffentlichte Urfassung der IX. Sinfonie sowie die Faksimilebeilagen des Haas'schen Buches, vor allem die zur IV. und V. Sinfonie, gewähren einen Einblick in die Sachlage; näheres muß die Gesamtausgabe aufklären, da in dem Rahmen des Buches solche Abweichungen vom Originaltext nur gelegentlich erwähnt werden konnten. Dagegen sind die verschiedenen Eigenfassungen Bruckners — besonders wenn sie, wie bei der ersten, dritten, vierten Sinfonie, 3—4fache tiefgreifende Umarbeitungen darstellen — zur Aufhellung der formalen Zusammenhänge weitgehendst herangezogen worden. Aus den jeweils vorangeschickten textkritischen Erörterungen kann man ein Bild gewinnen, welche Schwierigkeiten dabei zu überwinden waren. Von der Studiensinfonie in f-moll bis zu dem hier erstmalig analysierten Finalefragment der IX. Sinfonie sind alle sinfonischen Werke (unter Einbeziehung der Lorenz'schen Formbegriffe) auf ihren Bauplan und ihre motivisch-gedankliche Verklammerung hin untersucht und zugleich durch allgemeine Charakterisierungen als Glieder einer sinfonischen Kette dargestellt, die das Sinfonie-Ideal Bruckners allmählich immer reiner heraustreten läßt.

Diesem wichtigsten Schlußabschnitt des Buches gehen Untersuchungen voraus, die das übrige Schaffen nach Werkgattungen sowie Leben und geistiger Gestalt behandeln. So ist hier vor allem das Sechtersche Lehrsystem, so wie Bruckner nach ihm unterrichtete, erläutert und die Tradition, deren Endglied es bildet, sowie die Auswirkung auf das kompositorische Schaffen vornehmlich in den symphonischen Erstlingen aufgewiesen. Ferner erfahren, wie die Sinfonien, die kirchenmusikalischen Werke Aufstellung nach Entstehung (so wird z. B. die I. Fassung des Tedeum herangezogen) und Aufbau. Die Ausführungen, die sich mit den großen geistlichen Chorwerken der Reifezeit, mit den drei großen Messen, dem Tedeum und dem 150. Psalm befassen, gehören zu den besten des Buches. Neben einer tiefschürfenden Interpretation aus dem Wort heraus, die auch den Motetten der Spätzeit zugute kommt und neben der Aufdeckung motivischer und formaler Zusammenhänge erlangen andere Beobachtungen große Bedeutung. Manche Einzelzüge von Bruckners Kompositionsstil — etwa die Doppelchorpraxis und eine Art Parodieverfahren in der

Messenkomposition, die Hinneigung zur Gregorianik im Tedeum und in manchen Motetten können (da sie keinesfalls bewußt archaïsierender Natur sind) vielleicht einmal zu einer Revision der herkömmlichen Meinung über die musikgeschichtliche Stellung Bruckners führen. Haas hat selbst in den Abschnitten „Werke der Jugend und der Vorbereitung" und „Musikgeschichtliche Vorbedingungen" den Boden beschrieben und abgegrenzt, aus dem Bruckners Schaffen erwachsen ist. Damit aber wird immer wieder die Frage brennend, wie aus der nicht wegzuleugnenden Schlichtheit der nachklassischen Kirchenmusik, die Bruckners musikalische Nahrung gewesen ist und deren Züge seine Jugendwerke tragen, ein Werk, wie beispielsweise das Tedeum, entstehen konnte. Es scheint hier wirklich die Methode einer einfachen und eindeutigen Zuordnung zu einem historischen Traditionszusammenhang zu versagen.

Vielleicht sind gerade die erwähnten Beobachtungen von Haas geeignet, der Erkenntnis neue Wege zu weisen, denn Kurths Formel von der ‚Mystikerseele' hat zwar die Tiefe, aber nicht die begriffliche Bestimmtheit, die allein eine zuverlässige Klärung schaffen kann. Haas betont ja (in der Darstellung von Bruckners Leben) sehr stark die rätselhafte Wandlung, die, nach den völlig traditionsgebundenen Frühwerken, Bruckner um das 40. Lebensjahr gleichsam in sich selbst hineinwirft. Vollends aus dem Kapitel über die innere Haltung und die geistige Heimat von Bruckners Persönlichkeit und Werk, das Haas seinem Buch als Einleitung voranstellt, wird das klar: in dieser eigenartigen Erscheinung ist Geschichtsgebundenheit und Zeitenthobenheit, Selbstdemütigung und wirklich bewußtes Selbstsein, mühevolle Arbeit und unbegreifliche Begnadung so ineinander verwoben, daß noch mancherlei zu tun ist, bis die ernste Forschung das eigentliche Wesen Bruckners erfaßt haben wird. Dem Buch von Haas kommt dabei eine ausschlaggebende Bedeutung zu, weil hier erst einmal die Grundlagen gesichert sind (diese entsagungsvolle philologische Kleinarbeit kann nicht hoch genug geschätzt werden!), weil ferner hier aus wirklicher geschichtlicher Kenntnis heraus die Grenzen abgesteckt und zugleich erweitert sind und auch schließlich die Erkenntnis soweit vorgetrieben ist, wie es in dem von vorneherein begrenzten Rahmen nur eben möglich und zuläßig war. Dieser Eindruck des Buches wird noch dadurch verstärkt, daß hier auf die in der bisherigen Bruckner-Literatur leider sehr gebräuchliche Wort-Überschwänglichkeit zugunsten sprachlicher Schlichtheit und Einfachheit verzichtet ist; auch gewinnt das Gesagte durch eine gute, knappe Literaturübersicht, durch Bildbeilagen, viele anschauliche Notenbeispiele und höchst wertvolle, fast durchweg unbekannte Faksimile-Beigaben an Fülle und Lebendigkeit.

F. O.

JOHANNES RESCHKE: Studie zur Geschichte der brandenburg-preußischen Heeresmusik. Verlag Emil Bosse, Charlottenburg.

So wenig glaubhaft es bei der ausgesprochenen Vorliebe des Deutschen für Heer, Geschichte und Musik auch klingen mag: es liegt bisher über die Geschichte der deutschen Heeresmusik noch keine zusammenhängende, ausführlichere wissenschaftliche Darstellung vor, wie sie in anderen Ländern (z. B. Frankreich) vorhanden ist.

Umso mehr ist es zu begrüßen, daß Dr. phil. Johannes Reschke, Berlin, diese Lücke mit einer „Studie zur Geschichte der brandenburg-preußischen Heeresmusik" auszufüllen sucht und durch seine Veröffentlichung einen reichhaltigen Überblick dieses kulturgeschichtlich wie militärisch und musikalisch interessanten Gebiets der Allgemeinheit zugänglich macht.

In weiser Beschränkung unterzieht der Verfasser nur die militärdienstliche Seite der Heeresmusik einer historischen Untersuchung. Der hier zu Grunde gelegte Begriff „Heeresmusik" umfaßt also kurz gesagt

a) den musikalischen Laut, der als Signal oder Tonstück (im wesentlichen Marsch) geformt für militärische Zwecke nutzbar gemacht wird (die musikalische Produktion),

b) die Wiedergabe dieser musikalischen Produktion durch Menschen und Instrumente in der verschiedenartigsten Zusammensetzung — vom einfachen Trommler und Pfeifer bis zum hochentwickelten, vielköpfigen Musikkorps.

Die Entwicklung der Heeresmusik ist nun zum einen Teil abhängig von der Wechselwirkung dieser beiden Faktoren, die ihrerseits durch den Stand der allgemeinen Kultur (Kunst, Musiksprache, Ausdrucksmittel, Instrumentenbau usw.) bedingt sind. Zum andern wird sie maßgebend beeinflußt vom Stand des Heerwesens, der Heeresorganisation und Kampfweise; hieraus ergibt sich erst, in welchem Umfang und in welchem Bereich man die Musik für militärische Zwecke fördernd einsetzen kann und will.

Dies ist wohl der Kerngedanke, der sich einem beim Lesen der Studie aufdrängt.

Im Einzelnen bringt der Verfasser zunächst eine Einleitung mit allgemeinen Bemerkungen über die Wechselbeziehungen zwischen Kunstmusik und Militärmusik, über die Bedeutung der Heeresmusik für das Soldatentum überhaupt, und über die Anregung, die die Heeresmusik — namentlich älterer Zeit — den bildenden Künsten gegeben hat.

Dann widmet er einen Abschnitt der Heeresmusik vor 1700. Beim 8. Jhdt. beginnend weist er auf die beiden Wurzeln der späteren Militärmusik hin: die Hof- und Feldtrompeter und Heerespauker, deren hoch angesehener „ritterlich freier" Stand sich bis ins 13. Jhdt. zurückverfolgen läßt, und die Stadt-

pfeifer, deren Zunft seit 1288 besteht. Von besonderem Interesse sind hier die Ausführungen über das Aufkommen der Heerespauken und der Trommel, über den Trommelmarsch der Landsknechte, die Dienstanweisungen der Feldtrompeter und Pfeifer, die scharfe Rivalität dieser beiden Gruppen, das Eindringen der Janitscharenmusik u. a. mehr.

Eine Heeresmusik in unserem heutigen Sinn beginnt erst mit der Einführung der verschiedenen stehenden Landesheere (seit 1633). Mit deren Entwicklung bleibt auch die der seit 1688 bei den verschiedenen Kontingenten aufgestellten Regimentsmusiken und der Heeresmusik überhaupt verbunden. Der Verfasser greift hier die Geschichte des brandenburg-preußischen Landesheeres bis 1806 heraus. In diesem Abschnitt erfahren wir manches Interessante über die Entstehung frühester, bis heute lebendig gebliebener Märsche: über den „Dessauer-Marsch", den „Hohenfriedberger-Marsch", über die Kompositionen Friedrichs des Großen, über den „auf Militärmusik geradezu versessenen" Landgrafen Ludwig IX. von Hessen-Darmstadt, über die 1724 gegründeten Hoboistenschulen, über die Entwicklung des Marschtempos, die Signale und die instrumentale Zusammensetzung der frühesten Musikkorps bei den verschiedenen Waffen. Manch fadenscheinige Legende einer romantisierenden Zeit wird hierbei richtiggestellt.

Während der Freiheitskriege und der anschließenden Zeit nimmt die Heeresmusik einen neuen Aufschwung. Es sind die treibenden Kräfte einer neuen Zeit, die auch auf dem Gebiete der Militärmusik spürbar werden.

Diese Epoche (bis 1860) behandelt ein weiterer Abschnitt. Die Musikkorps werden vergrößert, neue Besetzungen für Infanterie, Jäger und berittene Truppen werden eingeführt, dabei neuerfundene Instrumente nutzbar gemacht und eingefügt, so daß der Klangkörper insgesamt beweglicher und zur Ausführung vielseitigster Aufgaben befähigt wird. Auch die Entwicklung der Taktik macht ihre Forderungen bei Gestaltung der Musikkorps geltend.

Der verdienstvolle Vorkämpfer und überragende Organisator der neueren preußischen Militärmusik ist Wieprecht, der erste Armeemusikinspizient. In dieser Zeit beginnen die Militärmusikkorps infolge der erweiterten klanglichen Möglichkeiten auch die Kunstmusik zu pflegen. Die Marschkomposition nimmt einen neuen Aufschwung, bedeutende Komponisten schreiben für Militärmusik (Beethoven, Schubert, Liszt, Lortzing, Berlioz, Wagner u. andere). Mit diesem Höhepunkt der Entwicklung der Heeresmusik — 1860 — endet die Darstellung, die durch einige, bisher kaum zugängliche, interessante Notenbeispiele wertvoll ergänzt wird.

Von besonderem Wert erscheint als letzter Abschnitt eine — 691 Nummern zählende — Bibliographie, die erstmals in solcher Reichhaltigkeit eine Übersicht über das Heeresmusikwesen (unter Einbeziehung des Auslandes) bietet.

Die Broschüre gewinnt über das allgemeinhistorische Interesse hinaus an Wert gerade in einer Zeit, da der Aufbau der neuen Wehrmacht auch neue Probleme hinsichtlich der Gestaltung der Heeresmusik — organisatorisch und künstlerisch — stellt, man denke nur an die Neuschaffung der Musikkorps der gesamten Luftwaffe, man denke an die Aufgaben der Programmgestaltung bei nationalen Feiern und an das dringende Bedürfnis nach neuer, aus dem Geist unserer großen Zeit erwachsener und genährter Blasmusik. Die Schrift kann in dieser Hinsicht vielleicht das Verständnis wecken, wie die Heeresmusik immer den Aufgaben ihrer Zeit gerecht zu werden trachten muß, sie kann zum Nachdenken anregen und vielleicht durch den Vergleich mit den verschiedenen Entwicklungsphasen der Vergangenheit zu neuen Versuchen über die Zusammensetzung der einzelnen Klanggruppen in den Musikkorps hinführen. Im übrigen erscheint die Broschüre ein wertvolles Hilfsmittel für die militärmusikgeschichtliche Ausbildung der Militärmusikmeister.

Wenn hier ein Wunsch ausgesprochen werden darf, so ist es der, daß sich der Verfasser entschließen möge, seine Studie zu einer Geschichte der deutschen Heeresmusik, ausgestattet mit Bildern und Notenbeispielen, auszubauen. Er deutet an, daß die restlose Durcharbeitung dieses Stoffes „eine Lebensaufgabe darstelle". Aber es wäre diese Aufgabe wohl eines solchen Einsatzes wert.

Paul Winter.

WALTER BOHE: „Richard Wagner im Spiegel der Wiener Presse". Verlag Konrad Triltsch, Würzburg. RM. 3.80.

Eine sehr fleißige Arbeit, die das Verhalten der Wiener Presse zum Schaffen Wagners vom „Rienzi" bis zu seinem Tode (1842—83) zum Gegenstande hat. Der Verfasser gibt zunächst einen kurzen Überblick über die Entwicklung der musikalischen Kritik in Wien von der ersten lobenden Bemerkung im Jahre 1708 bis in die 40er Jahre des vorigen Jahrhunderts, in denen die bloße Berichterstattung über musikalische Ereignisse bereits grundsätzlich der Beurteilung, der Kritik Platz machte. Doch geschah dies vorwiegend in Fachblättern, während die Tagespresse sich immer noch eine große Zurückhaltung auferlegte. Das Kritisieren sollte den Kennern überlassen bleiben, ein kritisierender Laie kam schon in den Verdacht revolutionärer Gesinnung. Das änderte sich nun freilich durchgreifend mit dem Jahre 1848. Die Pressefreiheit und der moderne Geist machten sich auch darin geltend, daß die Zeitungen nicht nur über alles schreiben durften, sondern sich auch in allen Dingen für maßgebend hielten und daß nun alle Künste und Wissenschaften „unter dem

Strich" von anonymen Richtern und Henkern, die keineswegs lauter Kenner waren, abgeurteilt und hingerichtet werden konnten. Wer in solcher Art das Publikum am besten unterhielt, der konnte getrost seine Anonymität aufgeben und wurde ein berühmter Mann. Dabei stellte sich jedoch nicht selten heraus, daß die wahre Volksmeinung kein Wort von dem glaubte, was der „gefürchtete" Kritiker als Urteil verkündete, und es konnte vorkommen, daß der angesehenste Kunstrichter sich fortwährend blamierte. Merkwürdiger Weise brachte ihn dies weder um seinen guten Namen, noch um sein Brot. Der seltsamste Fall dieser Art war mit Eduard Hanslick gegeben, dessen Fehlurteile den größten Teil der von Bohe gesammelten Pressestimmen ausmachen. Neben ihm spielten auch Speidel und Schelle im Kampfe gegen Wagner eine beachtliche Rolle. Bohes Schrift war ursprünglich eine Seminararbeit und daraus erklärt sich das Vorwiegen des Stofflichen vor dem Geistigen und das Bestreben, allen Teilen Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Der Verfasser will uns das Verfahren Hanslicks geistesgeschichtlich verständlich machen und befürwortet eine gewisse Milde gegenüber Hanslicks Schwächen. Aber die Tücke und Bosheit, mit der dieser seines Amtes waltete, verdient keine Milde und geistesgeschichtlich, als Philosoph und Aesthetiker, hat Hanslick immer eine klägliche Rolle gespielt. Die Selbstanzeige des Verfassers, die der Verleger ausgeschickt hat, spricht mit Recht von einer entarteten und verjudeten Presse, deren sich ein dem Untergange geweihtes Zeitalter bedient habe. Der Leser wird daher einigermaßen enttäuscht sein, wenn er in dem Buche für die schlimmsten Entgleisungen Hanslicks immer noch eine Rechtfertigung oder eine wohlwollende Entschuldigung antrifft. Da es sich aber im wesentlichen nur um die Zusammenstellung des gegebenen Stoffes handelt, so bleibt die Arbeit trotzdem sehr verdienstlich und jeder kann sich selbst seinen Reim auf die Ungereimtheiten Hanslicks und Speidels machen. Zu bedauern bleibt nur, daß das Buch nicht schöner gedruckt und daß es durch arge Druckfehler entstellt ist.

Max Morold.

HANS ZURLINDEN: Wolfgang Graeser (mit zwei Bildbeigaben). C. H. Becksche Verlagsbuchhandlung München.

Name sowie inneres und äußeres Schicksal Wolfgang Graesers sind für immer mit Bachs „Kunst der Fuge" verbunden. Nach dem unenträtselbaren Ratschluß eines vorbestimmenden Willens verläuft der kurze Lebensgang dieses jungen Stürmers und Drängers. Die vorliegende Studie des Freundes widmet dem so tragisch Geendeten eine Würdigung seiner kulturellen Leistung. Das Schicksal des Frühreifen begegnet uns im Leben und Schaffenswerk Graesers: die Tat des Siebzehnjährigen (geb. am 7. September 1906 in Zürich) mit der Entdeckung und Wiederherstellung der Bachschen „Kunst der Fuge" und das Erlöschen dieser glutvollen Lebensflamme im Selbstmord des 21jährigen am 13. Juni 1928. Z. würdigt die Hauptleistung Graesers um die äußere Neuerschließung und innere Erkenntnis des „letzten Bach", dessen gigantisches Fragment dem jungen Graeser im Jahre 1923 in der Züricher Fassung von 1802 in die Hände fällt. Mit leidenschaftlichem Eifer vertieft sich der Abiturient in die Wunderwelt dieser Partiturblätter und darf bereits im Laufe des Jahres 1924 vor ernstem musikwissenschaftlichem Kreise über das Ergebnis dieser Forschungsarbeit berichten. Der 26. Juni 1927 bringt dank Straubes Einsatz die Uraufführung der „Kunst der Fuge" unter Graesers Leitung in der Leipziger Thomaskirche.

Das in heißer Erlebniskraft verankerte Buch vom „Körpersinn" erfährt als aufschlußreiches Dokument der jungen Nachkriegsgeneration ebenfalls eine eingehende Würdigung. Ein kurzgefaßter Abriß der Ereignisse aus diesem tragisch überschatteten Dasein gärender deutscher Jugend beschließt die warmherzig geschriebene Studie. Das gehaltvolle Buch muß als wertvoller Forschungsbeitrag zur modernen Musik angesprochen werden.

Dr. Paul Bülow.

Musikalien:

für Klavier

HEINZ SCHÜNGELER: Der neue Weg. Etudenschule für Klavier (3 Hefte je Mk. 2.—). Verlag P. J. Tonger, Köln.

Im Vorwort des Verfassers heißt es: „Der neue Weg soll sein, was sein Titel verspricht" — wir können erweitern: Der neue Weg hält, was Titel und Vorwort versprechen! — In 3 Heften (Vor- und Unterstufe, Unter- bis Mittelstufe, Mittel- bis Oberstufe) ist hier auf gedrängten Raum aus vorhandenem, bewährtem Etudenmaterial (Czerny, Bertini, Burgmüller, Berens u. a.), dem sich Bearbeitungen und eigene Kompositionen des Verfassers anschließen, eine Auswahl zusammengestellt, die zur Erzielung einer zuverlässigen und gleichmäßigen Technik, des Gefühls für Rhythmus und Dynamik, und eines gesangvollen Anschlags für den Schüler ein stetiges Aufwärts bedeutet. Sie verlangt daher das Studium einer jeden Etüde; sie schleppt bewußt nicht den Ballast einer Reihe zu überschlagender Stücke mit sich, wie es so oft der Fehler von Schulen oder sonstigen technischen Übungswerken ist. Der junge Klavierspieler wird von der 5 Töne-Etüde bis zur Weitgriffigkeit des Oktaven- oder Dezimensprunges, der einfachen Phrasierungsstudie bis zum Legato größerer Melodiebögen geführt, ebenso wie er durch zeitigen Hinweis auf Transponieren zum Überwinden der Schwierigkeit von Vorzeichen gebracht, insbesondere aber auf den reichen Tonartenwechsel des Schlußheftes vorbereitet wird. Eingeschobene Übungen dienen teils einem technischen Sonderkurs, teils

der Vorbereitung auf die folgende Etüde. Trotz des instruktiven Gesamtcharakters wurde die psychologische Seite einer solchen Etüden-Sammlung nicht übersehen, die Freude des Schülers — namentlich des Anfängers — am unterhaltend-anregenden und wohlklingenden Stück. Kurz: diese Schule steckt dem Laien das heute doppelte begrüßenswerte Ziel, sich ein tüchtiges Maß hausmusikalischen Könnens anzueignen, dem späteren Berufsmusiker, sich die lückenlose Grundlage zum Weiterstudium zu verschaffen — und endlich gibt sie dem Klavierlehrer die Möglichkeit und nicht zu unterschätzende Erleichterung an Hand, aus einem fast unübersehbaren Etüdenstoff hiermit das nach sorgfältigen und modernen pädagogischen Grundsätzen Notwendigste ausgewählt zu sehen.

H.

für Orchester

HERMANN WUNSCH: Fest auf Monbijou. Ernst Eulenburg, Leipzig. Op. 50.

Diese Orchester-Suite für kleines Orchester in fünf Sätzen ist im besten Sinne des Wortes eine gute Unterhaltungsmusik. Wenn man sich an den modernen Stil, der dem Komponisten eigen ist, gewöhnt hat, wird man sehr bald die einzelnen Sätze, die alte Überschriften tragen, lieben lernen. Der letzte Satz „Halali" hat gegen Ende das bekannte Lied „Es blies ein Jäger wohl in sein Horn". Wenn diese Suite auch nicht so witzig ist wie die kleine Lustspielsuite desselben Komponisten, so hat sie dennoch genug Humor. Die kleine Orchesterbesetzung dürfte Aufführungen auch in kleineren Städten ermöglichen. MD Kurt Barth.

OTTO WARTISCH: Rondo für großes Orchester. Ernst Eulenburg, Leipzig.

Dieses Rondo für großes Orchester steht auf einer ähnlichen Stufe, nur ist es m. E. natürlicher in seiner Harmonik und Rhythmik empfunden. Ein sehr lebhaftes E-dur-Thema zu Anfang des Werkes hat zum Gegensatz in den Nebenabteilungen des Rondos eine getragene Melodie. Das ganze Werk ist außerordentlich geschickt verarbeitet.

MD Kurt Barth.

MIKLOS ROSZA: Thema. Variationen und Finale. Op. 13. Ernst Eulenburg, Leipzig.

Ein, abgesehen von der für uns schon monoton wirkenden ungarischen Rhythmik, ein sehr genial erfundenes Werk, das, mit großem Schwung und Feuer vorgetragen, ein Virtuosenstück für ein Orchester bedeutet. Das Thema ist im Max Regerschen Sinne entsprechend verarbeitet. In dem ganzen Werk ist pulsierendes Leben spürbar.

MD Kurt Barth.

für Gesang

ARMIN KNAB: „Drei Marienlegenden". Für eine Singstimme mit Klavier. Verlag Breitkopf u. Härtel, Leipzig.

Kein anderer als der Lyriker Armin Knab konnte diese stillen Marienlegenden aus den Wunderhornliedern mit solcher Innigkeit und zarten, herzlichei Wärme erfüllen. Die schon zwei Jahrzehnte zurückliegenden Lieder bezwingen durch ihre Schlichtheit, die das Wesen dieser volkstümlichen Legendenpoesie wiedergibt. Das rheinische Volkslied „Maria und der Schiffer" zeigt das am deutlichsten in seiner einfachen Melodik und harmonischen Führung, die sich immer um den gleichen Zusammenhang bewegt, um sich symbolisch (aber nicht programmatisch) am Schluß („Sie läuten groß, sie läuten klein") zu weiten. Die andeutende Imitation finden wir auch in der „Inschrift" (Procopdi Mariale Feshivale) „Hör mich, du arme Pilgerin", einem strophisch gebauten Volkslied. Größere Form und motivische Charakteristik weist das letzte der Lieder, „Zugvögel" auf, in der gleichen edlen Gewähltheit der Sprache, wie sie uns etwa Walter Courvoisier in seinen Marienliedern gegeben hat. Dr. Erich Valentin.

SCHWEIZER VOLKSLIEDER, 1. Folge, mit Gitarresatz versehen von Alfred Stern und Hermann Leeb. Heft 8 der „Schweizer Sing- und Spielmusik", herausgegeben v. Alfred Stern und Dr. Willi Schuh. Verlag Gebr. Hug & Co., Zürich und Leipzig. 32 Seiten.

Eine hübsche Auswahl von 26 deutsch-schweizerischen Volksliedern aus den Sammlungen von Otto v. Greyerz („Im Röseligarte"), J. R. Wyß („Kuhreigen") u. a. mit neuen Begleitsätzen für Gitarre, die sich über den Stumpfsinn manchen landläufigen Gezupfes erheben, ohne in Künsteleien oder polyphone Verschnörkelungen zu verfallen.

Dr. H. Möller.

HERMANN SIMON: Das rubinrote Lied und andere Weisen nach Ruth Schaumann. Anton Böhm & Sohn Augsburg. 3 Lieder für Singstimme mit Klavier.

Trotz sparsamster Mittel eindrucksstarke Lieder.

Dr. Kratzi.

HERMANN SIMON: Jubilate. Ein geistliches Chorwerk für Jugend- oder Frauenchor (1—3stg.) mit Sprecher (Singstimme, Mezzosopran oder Sprechchor) und Orgelbegleitung nach liturgischen Texten von M. Ignatia Breme O. S. U.

Offenbar gedacht zum Gebrauche in katholischen Kirchen. Art und Anlage bestätigen das. Der frische Eingangs- und Schlußchor haben ebenso wie die Rezitative Orgelbegleitung. Die 5 kurzen Antiphone sind a cappella gesetzt, meist kanonisierend. Auch in diesem Werke wenig Mittel, aber intensive Wirkung, die sich im Choral (Gemeinschaftsgesang) und Schlußchor hervorhebt. Dr. Kratzi.

LUDWIG ROSELIUS: Marienlied für hohe Stimme und Klavier. Op. 13, Nr. 1. — Ed. Bote & G. Bock, Berlin.

Eine zarte, innige Melodie auf Worte von Manfred Hausmann. In der Klavierbegleitung, die äußerst behutsam angefaßt werden muß, glitzert es in reizvollen Dissonanzen. Dr. Hans Kleemann.

KREUZ UND QUER

Rudolf Freiherr von Procházka †.

Von Stephan Unger, Prag.

In Prag ſtarb am 23. März im Alter von 73 Jahren der weit über die Grenzen ſeiner engeren ſudetendeutſchen Heimat bekannte und geſchätzte ſudetendeutſche Tondichter und Muſikſchriftſteller Rudolph Fr. Procházka. Der Verſtorbene entſtammte einem angeſehenen altböhmiſchen Freiherrngeſchlechte und hatte ſich der Muſik zunächſt als Liebhaber zugewendet, um ihr bald — nach Studien bei Grünberger und dem bedeutenden tſchechiſchen Komponiſten Zdenko Fibich — ganz ſeine Kraft zu widmen. Procházka war ohne Zweifel der für die ſudetendeutſchen Muſikangelegenheiten maßgebendſte Tonkünſtler der letzten Jahrzehnte. Er war auch derjenige Muſiker, der als überhaupt Erſter das ſudetendeutſche Muſikleben als ſelbſtändige Kulturangelegenheit erkannt hat. Aus dieſer Erkenntnis heraus entſtanden ſeine großen organiſatoriſchen Arbeiten zum Wohle des ſudetendeutſchen Muſiktums, deren Durchführung ihm als erſtem und neugeſchaffenen Landesmuſikreferenten für Böhmen erleichtert wurde. Die Neuordnung des Muſikſchulweſens, die Reform des Muſik-Schulunterrichtes, die Ausgeſtaltung der Muſikinſpektorate und die Umgeſtaltung der Muſik-Staatsprüfungen. Das größte Verdienſt für die ſudetendeutſche Muſik und die ſudetendeutſchen Muſiker aber erwarb ſich Procházka wohl dadurch, daß er nach der Gründung des Tſchechoſlowakiſchen Staates, als das bis dahin utraquiſtiſch deutſch-tſchechiſche Prager Muſikkonſervatorium in tſchechiſchen Beſitz überging, jene zentrale höhere deutſche Muſiklehranſtalt als energiſchſter und erfolgreichſter Anwalt mitbegründete, die dem ſudetendeutſchen Volke heute zur unentbehrlichen muſikaliſchen Bildungsquelle ſeiner Söhne geworden iſt: Die „Deutſche Akademie für Muſik und darſtellende Kunſt in Prag“. In ähnlicher Weiſe wie als Muſikorganiſator hat ſich Procházka auch als Muſikforſcher und Muſikſchriftſteller für die ſudetendeutſche Muſikſache eingeſetzt. Ihm dankte man die erſten zuſammenhängenden Abhandlungen über ſudetendeutſche Muſik und Muſiker, die nur der chronologiſchen und gebietsumgrenzenden Ordnung und Sichtung bedürfen, um den wertvollen Grundſtock zu einer ſudetendeutſchen Muſikgeſchichte zu geben. Als Muſikforſcher iſt Procházka übrigens in mancher Hinſicht Autorität geweſen; ſeine Mozart-Studien ſind nicht minder geſchätzt als ſeine großen biographiſchen Arbeiten über Robert Franz, den großen deutſchen Liedmeiſter, und über den großen Wiener Walzer- und Operetten-Komponiſten Johann Strauß. Auch der Tondichter Procházka hat der ſudetendeutſchen Muſikſache bewußt gedient. Dadurch, daß er den ſudetendeutſchen Geſangvereinen Werke lieferte, die wirkungsvolle Mittler ihrer Kunſt wurden. Die großen Chorwerke „Palmen“ und „Seeroſen“ ſind Standwerke ſudetendeutſcher Chorgeſangskunſt geworden. Aber der Tondichter Procházka hat auch und vor allem den Ruf der ſudetendeutſchen Tonkunſt über die Grenzen der ſudetendeutſchen Heimat verbreitet; durch ſeine großen Werke, die poeſieerfüllte Märchenoper „Das Glück“, die Orcheſtervariationen, vornehmlich aber durch ſeine Sammlungen tief empfundener Lieder, die einzeln zum erſtenmale in der Stuttgarter Neuen Muſikzeitung, deren Mitarbeiter Procházka war, veröffentlicht wurden und ſpäter als Sammlungen im Muſikverlag von Henry Litolff in Braunſchweig erſchienen ſind. Procházka, der Schüler Fibichs, zeigt in ſeinen Schöpfungen ebenſo die vornehme und gediegene Satzweiſe dieſes großen tſchechiſchen Meiſters wie deſſen poetiſche Art. Was Procházka ſeinem Lehrer aber voraus hat, iſt die Wärme des Gefühles und der echt lyriſche Ton. Im Liede iſt Procházka überhaupt der Lyriker in Reinkultur, der Lyriker, der Geſangsmelodie und harmoniſche Liedbegleitung zu innigſtem Gleichklang verbindet. In neueſter Zeit hat ſich Procházka auch als muſikdramatiſch ſtark ſchöpferiſcher Geiſt durchgeſetzt, in dem Myſterium „Chriſtus“, einem geiſtlichen Melodrama, das formal und inhaltlich eine neue Art des geiſtlichen Oratoriums bedeutet. In den letzten Jahren hatte ſich der Tonkünſtler mehr und mehr vom öffentlichen Leben und Muſikleben zurückgezogen, um ganz ſeiner ſtillen Forſcherarbeit und der Kompoſition zu leben. Die Ehrenſtellen, die er früher bekleidete, waren zahlreich: als Präſident der Deutſchen Muſikakademie in Prag, als Präſident des Deutſchen Kammermuſikvereines in Prag, als Vorſitzender der deutſchen

Muſikſtaatsprüfungskommiſſion in Prag etc. etc. Erſt im Jahre 1933 wurde Procházka durch Verleihung des tſchechoſlowakiſchen Muſikſtaatspreiſes ausgezeichnet.

Ein Beiſpiel deutſchen Kritikertums.

Paul Zſchorlich zum 60. Geburtstag am 8. April 1936.

Von Walther Abendroth, Berlin.

Will man ein klares Bild vom Weſen und Wert der Kritik, dieſer heute ſo heftig umſtrittenen, überwiegend abgelehnten und faktiſch weitgehend unwirkſam gewordenen Kulturerſcheinung, gewinnen, ſo muß man ſich vergegenwärtigen, was ſie in Zeiten ihrer uneingeſchränkteſten Wirkungsfreiheit bedeutet und geleiſtet hat. Es iſt dabei ihr zweifaches Aufgabengebiet ins Auge zu faſſen: das rein fachkritiſche und das kulturpolitiſche.

Was das erſtere betrifft, ſo läßt ſich davon ſagen, daß es niemals überflüſſig oder auch nur entbehrlich werden kann, ſolange es ein öffentliches Kunſtleben gibt mit Aufnehmenden, deren Gefallen oder Mißfallen an der gebotenen Kunſt erfahrungsgemäß keinen Wertmaßſtab abgeben kann und alſo ſowohl für den Augenblick wie auch auf weite Sicht verhängnisvolle Fehlwertungen zu zeitigen und feſtzuhalten pflegt, und mit Darbietenden (Schaffenden und Nachſchaffenden), deren natürlicher Einfluß auf jene Aufnehmenden, verſtärkt gar durch Selbſtanpreiſung (Reklame und Propaganda) eines Regulativs, einer Neutraliſierung von dritter Seite bedarf. Dieſe doppelte Aufgabe der Verſtändnis-Vermittlung und der Eindrucks-Korrektur iſt in der Tat ſo wichtig, daß die ſelbſtverſtändlich möglichen und ja auch genügſam hiſtoriſch erwieſenen bedeutenden perſönlichen und ſachlichen Schädigungen, welche aus menſchlichem Irrtum des Urteilers und individueller Bedingtheit des Urteils erwachſen können, nicht im Entfernteſten an den Schaden heranreichen, der den Erforderniſſen einer wahren künſtleriſchen Kultur durch die Ausſchaltung des kritiſchen Elementes erwachſen muß. Das erhellt hinreichend aus dem bereits Angedeuteten. Darüber hinaus aber iſt zu bedenken: es gibt kein fruchtbares Geiſtesleben ohne Reibung, Auseinanderſetzung, Widerſpruch und Kampf. Wer wollte aber behaupten, daß das Publikum hierfür als Gegenpart des Künſtlers in Betracht käme? Es beklatſcht, was ihm behagt und es flieht, was ihm nicht behagt. Da kann irgendwelche produktive Wechſelwirkung garnicht erſt zuſtandekommen; entweder der Künſtler bequemt ſich dem Geſchmack der Menge — und der iſt in Kunſtdingen immer Altgewohntem verpflichtet (man zähle die muſikliebenden Laien, die heute noch das Ende der „eigentlichen“ „ſchönen“ Muſik nicht mit Wagner oder Brahms datieren!) — oder er rennt offene Türen ein.

Was das zweite kritiſche Aufgabengebiet, das kulturpolitiſche, betrifft, ſo will es gegenwärtig manchem ſcheinen, als ſei dieſes nunmehr vollends gegenſtandslos geworden, nachdem ein autoritativer Staat die geltenden kulturpolitiſchen Richtlinien endgültig feſtgelegt und ihre Befolgung mit Einſatz aller ihm zur Verfügung ſtehenden Machtmittel ſelbſt unter ſeine Überwachung genommen habe. Inwiefern dieſe Schlußfolgerung irrig und oberflächlich iſt, das dürfte jedem Sachkenner klar ſein; denn wenn auch die parteipolitiſchen Kulturkämpfe zur Ruhe gekommen ſind, die bis vor wenigen Jahren einen beträchtlichen Teil der kritiſchen Tätigkeit in Anſpruch nahmen — im weiteren Rahmen des grundſätzlich durchgeſetzten nationalen Kulturwillens bliebe auch hier einer fachlich begründeten Vermittlung zwiſchen den verſchiedenen Trägern und ausführenden Organen dieſes Willens einerſeits und der aufnehmenden Öffentlichkeit andererſeits genug zur Klärung, Läuterung, Durchſetzung und Befeſtigung der leitenden Ideen beizutragen. Mögen hierüber heute noch nicht durchweg hinreichende deutliche Vorſtellungen herrſchen, ſo zeigt ſich wenigſtens die kulturpolitiſche Bedeutſamkeit berufener Kritik im hellſten Lichte beim Rückblick auf die Vergangenheit. Man darf behaupten, daß die Hinüberrettung eines einigermaßen verläßlichen Unterſcheidungsvermögens zwiſchen Gut und Böſe, Echt und Unecht, Kunſt und Kitſch, Geiſt und Intellektualismus aus früheren Zeiten über die ſeeliſch-totkranke Nachkriegsepoche in unſere Tage kaum gelungen wäre ohne die hochgemute Überzeugungstreue und unerſchrockene Widerſpruchsfreude einer verſchwindenden Minderheit verantwortungsbewußter Kritiker. Denn das Publikum, das Volk

— das kannte sich damals längst schon garnicht mehr aus und blieb darum vorsichtshalber lieber allen wirklichen und vorgeblichen Kunstereignissen grundsätzlich fern. Die Künstler aber, sofern sie nicht einfach fröhlich den gerade herrschenden Fahrwind nutzten, waren (von wenigen, berühmt gewordenen Ausnahmen abgesehen) viel zu ängstlich und vorsichtig, um ihre vom Zeitgeist abweichende Gesinnung allzu laut zum besten zu geben.

Unter jenen hochverdienten kritischen Bekennern deutscher Kunstgesinnung ist während seines langen journalistischen Wirkens einer der feurigsten Paul Zschorlich gewesen, der am 8. April, fern dem bisherigen Boden seiner schriftkämpferischen Taten, seinen 60. Geburtstag feierte. Vor kurzem erst zog er sich von der Öffentlichkeit zurück, um sich künftig ganz seiner eigenen musikschöpferischen Arbeit zu widmen. So verlor die Berliner Fachkritik, der er zuletzt als Referent der „Deutschen Zeitung" angehörte, einen ihrer charaktervollsten und originellsten Vertreter.

Was mit der ersten Kennzeichnung gesagt sein soll, bedarf vielleicht einer gewissen Erläuterung. Denn es mag unter der nachrückenden jüngeren Generation heute bereits vergessen sein, welcher Eigenschaften des Geistes und des Herzens es bedurfte, um in den Jahren des internationalistisch-jüdischen Kulturregimes in Deutschland als ein Verfechter deutschen Wesens und deutscher Werte seinen Posten auszufüllen und zu halten. Es bedurfte dazu einer gehörigen Ration Unerschrockenheit, einer wagemutigen Kämpfernatur und wahrhaft „artgemäßer" Unbeugsamkeit; doch mußten diese Temperaments- und Willenskräfte auch wirksame Waffen führen: treffsicheres Urteil und eine offene Sprache. Über alle diese Voraussetzungen verfügte der Kritiker Zschorlich in weitestem Maße. Er führte eine Feder, deren Schärfe ihr Ziel nie verfehlte und war ein unentwegter Schwimmer gegen den Strom alles Zeitgemäßen-Allzuzeitgemäßen. Allein er wurde darin nicht zum trockenen Schulmeister und langweiligen Prinzipienreiter; sondern — und das machte eben seine schriftstellerische Originalität aus — seine Gedanken, Formulierungen und taktischen Züge geschahen immer aus dem Augenblick heraus, aus dem jeweiligen Fall, zum jeweiligen Zweck, und zwar mit blendendem Witz und anregendstem Geistreichtum. Selbst, wenn es vorkam, daß er in der Sache einmal daneben hieb (was jedem heißblütigen Fechter passieren kann), so hatte man doch Freude am Spiel der Klinge, sodaß auch Gegner oder Gleichgültige seinen Kritiken wohl alles mögliche nachsagen mochten, nur das Eine nicht: daß sie farblos oder akademisch seien. Wer aber in dem Lager stand, für das er focht, der wußte außerdem, daß Zschorlichs Kritikertum nicht Lust am Nörgeln und Schimpfen, daß es vielmehr echte Leidenschaft für das Gute, Gesunde, gerad Gewachsene und unbestechlicher Wahrheitsfanatismus war.

Das Recht zur Kritik nahm Zschorlich aus eigener, gründlicher Sachbeherrschung. Nach gutem Zunftbrauch legte er immer Wert darauf, durch eigenes Schaffen zu zeigen, daß er sein Handwerk versteht und daß sein Musikertum solid begründet sei. Von früher Jugend an hat er die Kompositionsfeder geführt und auch auf diesem — ihm eigentlich am meisten ans Herz gewachsenen — Arbeitsgebiet stets mit fanatischem Ernst und unermüdlichem Fleiß nach dem Höchsten gestrebt. Lieder, Kammermusikwerke, Orchestermusik und Opernpartituren sind die Zeugnisse dieses schöpferischen Ringens. Als sein Lebenswerk betrachtet der Komponist seine geistliche Oper „Ahasver", die, vor mehr als fünfzehn Jahren vollendet, noch immer der Uraufführung harrt und aus welcher vor einiger Zeit Bruchstücke im Konzertsaal erklangen, die genug interessierten, um wünschen zu lassen, daß das ganze Werk einmal auf der Bühne seine Lebenskraft erproben und bewähren möge. Der Kritikerberuf verpflichtete ja bisher den schöpferischen Musiker in Zschorlich zur Zurückhaltung, sodaß seine Kompositionen erst letzthin mehr zur Kenntnis der Öffentlichkeit kamen. Viel Anklang fand neuerdings auch seine wertvolle Rosegger-Symphonie, die vor eineinhalb Jahren in der Berliner Hochschule aufgeführt wurde und im März dieses Jahres in Königsberg sehr warmen Widerhall fand.

Paul Zschorlich weiß wohl, warum er nunmehr, da die Zeit der Kämpfe und Auseinandersetzungen vorüber ist, das Zeitungsblatt endgültig mit dem Notenpapier vertauschte. Wir wünschen ihm in seiner oberbayerischen Arbeitsmuße ein weiterhin gesegnetes Tagewerk und erinnern uns mit Dank und Freude seiner Mitkämpferschaft und seines erfrischenden, anfeuernden Beispiels.

Hermann Grabner fünfzig Jahre.

Von Dr. Horst Büttner, Leipzig.

Langsam und folgerichtig ist Hermann Grabner, der am 12. Mai in die Reihe der Fünfziger einrückt, das geworden, was er uns heute bedeutet: einer der charaktervollsten, für das deutsche Musikleben der Gegenwart bedeutsamsten Komponisten. Der Lebensweg dieser Persönlichkeit und ihr bisher vorliegendes Werk wurde unseren Lesern im Juliheft 1935 nahegebracht; schon bei dieser Gelegenheit wurde als der auffälligste Zug von Grabners Wesen die erstaunliche Vielseitigkeit und Mannigfaltigkeit herausgestellt, die von der tragischen Oper „Die Richterin" und der polyphon-hymnischen Pracht des „Gesangs zur Sonne" bis zum volksliedhaften Chorlied die unterschiedlichen Bezirke des Ausdrucks durchschreitet. Gerade dieser seelische Reichtum ließ aber erwarten, daß uns Grabner selbst noch manche Überraschung bereiten würde, und sei es in der Form, daß sich die verschiedenen Sphären des Innenlebens zu einer immer innigeren Einheit verbinden würden. In seinen letzten Werken, der Musikkomödie „Meister Reinhold'" und in den „Frohen Weisen" für eine Singstimme mit Klavierbegleitung hat sich Grabner auch zu einem schlichten, unbeschwerten und doch neuartigen Ausdrucksstil bekannt, dem alle Mittel musikalischer Darstellung verpflichtet sind; kultiviertes Musizieren und Einfachheit der Haltung schließen hier einen engen Bund und bescheren uns damit Werke, die in ihrer klaren Ausgewogenheit die Sehnsucht unserer Zeit nach edler, dabei aber gemeinverständlicher Kunst befriedigen. Grabner begann einst als Reger-Nachfolger; daß er jetzt zu einem solchen Schaffensstil gefunden hat, ist wohl der stärkste Beweis für seine außergewöhnliche schöpferische Kraft. Damit gelten aber auch die Wünsche zum „Fünfzigsten" nicht nur dem Komponisten, der bereits viel Wertvolles geschaffen hat, sondern vor allem jener schöpferischen Natur, die unermüdlich vorwärtsschreitet und von der eine volkhafte deutsche Musikkultur noch viel Gutes, wenn nicht gar Entscheidendes erwarten darf.

Max Regers Totenmaske. Mit einer Bildbeilage.

Das Max Reger-Archiv in Weimar bewahrt das Original der Totenmaske des großen Tonmeisters Max Reger, die Professor Max Engelmann noch im Laufe des Todestages abgenommen hat. Es ist noch heute unfaßlich, wie unerwartet der Meister, der abends noch in Leipzig im Freundeskreise verweilte, in der Nacht vom 10. auf den 11. ds. Ms. im Hotel „Henschel" am Roßplatz verschied. In wie friedlichem Kampf der Meister in den ewigen Schlaf hinübergegangen ist, spiegeln die Züge der Totenmaske wieder. Die Überführung der Leiche erfolgte nach Jena, der damaligen Wohnstätte. Die Asche ruht jetzt im Waldfriedhofe München auf einem Ehrenplatz, den die Stadtgemeinde zur Verfügung gestellt hat.

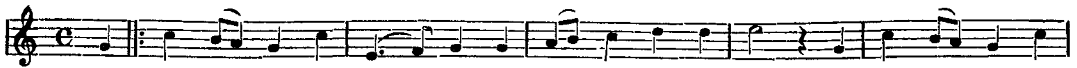
Wegen des Ankaufes der Totenmaske gibt der Kustos des Reger-Archivs in Weimar Auskunft.

Eine neue deutsche Nationalhymne.

Von Siegfried Kallenberg, München.

Es erscheint als eine ganz seltsame Laune des Schicksals, daß dem deutschen Volk, in der Musik das am schöpferischsten der Welt, eine der eigenen Volksseele erwachsene Nationalhymne bis heute versagt geblieben ist. Bekanntermaßen haben wir in Bezug auf das Gemeinschaftslied von jeher Anleihen bei fremden Völkern machen müssen. Bei allen offiziellen Feiern erklang entweder das steife, eigentlich ganz undeutsch geartete „Heil dir im Siegeskranz", nach dem englischen „God save the king", oder anläßlich mehr volkstümlich beschaffenen Festen Haydn's schönes Kaiserlied, dessen Originalmelodie aber, wie auch nicht allgemein bekannt, ein kroatisches Volkslied ist, das Haydn als Vorlage benützte zu seiner so rasch populär gewordenen Hymne. Zwar haben wir dann dieser Melodie die packenden Worte Hoffmann v. Fallerslebens unterlegt, die in ihrem Rhythmus und patriotischen Schwung der hinreißenden Musik Haydns gewiß in nichts nachsteht. Nun hat aber der gleiche Hoffmann von Fallersleben — und auch davon dürften heute nur Wenige etwas wissen — in der Freude über die Neu-

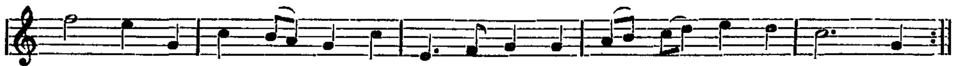
gründung des Reiches einer Händel'schen Melodie ebenfalls herrliche Wort vaterländischen Empfindens unterlegt, und diese Melodie ist von so lapidarer Größe, Einfachheit und von solch weittragender Kraft der Empfindung, daß sie wohl einen vollgültigen Ersatz für die österreichische Kaiserhymne zu bieten vermöchte, die ja trotzdem nach wie vor ihren alten Ehrenplatz behaupten mag. Die Verse des Dichters lauten wie folgt:



1. O du, mein heiß Ver - lan - gen, du mei - ner Wün-sche Spiel. Du mei - nes Her-zens
2. herr - lich auf - er - stan - den bist du mein deut-sches Reich! Keins von den an-dern
3. dei - ne Ban-ner flie - gen und hal - te hoch dein Schwert, du bist mit dei - nen



Ban - gen, du mei - ner Hoff-nung Ziel. Seit ich dich sucht' und fand, gibts Schön'-res nicht auf
Lan - den kommt dir an Ed - lem gleich. Im Sturm wir hal - ten Stand und wol - len freu - dig
Sie - gen ja al - ler Eh - ren wert. Der Schwur, mit Herz und Hand, dir stets die Treu zu



Er - den, als dich, als dich mein Va - ter-land, als dich mein Va - ter - land. 2. Gar
ster - ben, für dich, für dich mein Va - ter-land, für dich mein Va - ter - land. 3. Laß'
hal - ten, gilt dir, gilt dir mein Va - ter-land, gilt dir mein Va - ter - land.

Das Verdienst, die schöne Weise erstmals dem Publikum vermittelt zu haben, gebührt dem früher am Münchner, jetzt Nürnberger Sender tätigen feinsinnigen Musiker Konrad Scherber, der auch einen ganz ausgezeichneten Orchestersatz dazu geschrieben, wie der Münchner Konzertsängerin Luise Pflüger, die das Lied an einem ihrer Konzertabende unter jubelndem Beifall zum Vortrag brachte.

In musikalischer Hinsicht ist nun noch das Folgende ungemein interessant. Die ersten 8 Takte der Händelschen Weise finden sich nämlich bis auf eine geringfügige Abweichung auch in einem alten katholischen Marienlied, das jedem Schulkind geläufig ist. Es wäre also die Frage zu entscheiden, welche von den beiden Fassungen die ältere ist, ob sich Händel bei dem Entwurf seiner Melodie an die Notation des Kirchenliedes gehalten oder ob das Umgekehrte der Fall war. Wir für unsere Person möchten uns für die erstgenannte Möglichkeit entscheiden. Händel hat sich für seine Arien häufig alter Volkslieder bedient. Was kann also näher liegen als die Annahme, daß er die in Rede stehende Melodie, die sich in einem weniger bekannten Oratorium von ihm befindet, und später bei uns Aufnahme in einen Band Volks- und vaterländischer Lieder gefunden, auf das alte Kirchenlied zurückgegriffen und damit seiner deutschen Heimat unbewußt ein Geschenk von höchster Ordnung gemacht.

Was nun steht dem eigentlich im Weg, daß die Händelsche Melodie und der Hoffmannsche Text offiziell zur deutschen Nationalhymne erhoben werden? Denn Zeit dazu wäre es wahrhaftig, daß wir uns in dieser Sache endlich auch auf unsere eigene Kraft besinnen, und nicht länger damit zurückhalten, was wir an nationalem Gut seit Jahrhunderten besitzen. So stellen wir hiemit die ganze Angelegenheit zur öffentlichen Diskussion und möchten vor allem das Lied für eine der nächsten größeren Sängerveranstaltungen in Vorschlag bringen.

Heroisches Lebensgefühl in der Musik.

Eine Randbemerkung zum Baden-Badener Musikfest.

Von Hermann L. Mayer, Karlsruhe.

In einer Rede, die Paul Graener in der Fachschaft Komponisten der RMK über das Thema „Der Komponist im neuen Deutschland" gehalten hat (wiedergegeben im Oktober-Heft 1935 der ZFM) geht der Führer der Fachschaft von der Tatsache aus, daß „die nationalsozialistische Weltanschauung die Kunst auf Tiefste berührt und daß es die Aufgabe der Künstler und vor allem der schaffenden Künstler ist, sich mit ihr auseinanderzusetzen". Hält man sich an die Begriffe „Aufgabe" und „Auseinandersetzung", könnte man Graeners Worte leicht nur

als energische Forderung an die Musikschaffenden verstehen, sich mit bewußter Intensität mit der nationalsozialistischen Weltanschauung zu „befassen". Graeners Ausführungen über das Kapitel „Gesinnung" schließen zwar jedes Mißverständnis aus, aber vielleicht wäre doch im Kreis der Schaffenden noch nachhaltiger davon zu reden gewesen, daß es auch eine mehr oder minder unbewußte, intuitive Auseinandersetzung mit dem nationalsozialistischen Gedankengut gibt, daß man sich mit ihm nicht nur befassen, sondern sich von seinen bestimmenden Grundkräften und seinen Lebensäußerungen erfassen lassen soll. In diesem Erfaßtwerden, das nichts anderes ist als ein Sichauftun gegenüber dem neuen Lebensgefühl, als ein Sichdurchströmenlassen von den gewaltigen, freigewordenen ethischen und völkischen Kräften, darin eben liegt die große Entscheidung. Im Unbewußten des künstlerischen, gefühlsmäßigen Erlebnisses vollzieht sich die „Auseinandersetzung" mit dem Neuen. Und es ist von ausschlaggebender Bedeutung, daß das neue Lebensgefühl, das wir — ohne nähere Umschreibung und in der Überzeugung, ohne weiteres verstanden zu werden — als heroisches Lebensgefühl bezeichnen dürfen, nicht nur in die zweckbestimmten Formen (kultische Feiermusik, Gemeinschaftschöre usw.) eingeht und dort seinen betonten Ausdruck findet, daß es vielmehr auch in die absolute Musik mit seiner ganzen Macht einströmt. Für die Entwicklung der neuen Musik, in der sich die Inhalte unserer Zeit und unseres Lebens in sinngemäßer Form spiegeln sollen, wird weit mehr als noch so heißes Ausdrucks-Bemühen und -Wollen die Frage von Geltung sein, ob und in welchem Umfang das neue Lebensgefühl die schöpferische Kraft erfaßt und durchdringt.

Dafür lieferte das Internat. zeitgenössische Musikfest in Baden-Baden zwei Beispiele, die — ohne ungerecht zu sein — aus der Gesamtfolge herausgegriffen werden dürfen, weil sie in besonderem Maße markant und symptomatisch sind: Karl Höllers Frescobaldi-Fantasie und Max Trapps Konzert für Orchester. Ungeachtet der Beweiskraft inhaltlicher und formaler Einzelheiten, auf die in dieser Kürze nicht eingegangen werden kann, muß als Gesamteindruck der prachtvollen Wiedergabe Herbert Alberts und seines Orchesters festgehalten werden, daß sich in Trapps Konzert, namentlich in den Ecksätzen, eine heroische Monumentalisierung einfachen thematischen Materials kundgibt, die nichts mit gewolltem Pathos im Sinne einer Überspannung und Übersteigerung zu tun hat, in der aber das heroische Lebensgefühl unserer Zeit als mächtige dynamische Kraft zu verspüren ist. Auf den schöpferischen Vorgang selbst bezogen, ist die Frescobaldi-Fantasie noch aufschlußreicher. Was bei Höller aus einem, im Grunde nur intervallmäßig fesselnden Orgel-Thema Frescobaldis entstand, ist eine aus einer kühnen Intuition kommende heroisch-pathetische Projizierung ins Monumentale, wobei entscheidend ist, welche Kräfte diese Projektion antrieben und zu so gewaltigen Maßen führten, ohne daß die thematisch-gedankliche Basis zerbrach. Gewiß ist diese Intuition eine individuell-schöpferische Angelegenheit; sie hätte angesichts der Orgelherkunft und der polyphonen Disziplin Höllers zweifellos zu einem ganz anderen, nicht weniger bedeutsamen gestalterischen Ergebnis führen können. Daß sie aber eine dermaßen heroisch-expressive Form gewann, ist m. E. nur aus einer Immanenz stärkster, geistig-seelischer Spannungen über dem Lebensgefühl unserer Tage, aus einer Polarität zwischen eigenem und völkischem Lebensgefühl, zu deuten. Musik, wie sie uns in diesen beiden Werken von Trapp und Höller begegnet, kann — dabei seien individuelles Werden und geschichtliche Entwicklungsvoraussetzungen in vollem Umfang in Rücksicht gezogen — heute nur ein Deutscher schreiben. Das ist eine große, beglückende und entscheidende Erkenntnis, der gerade im internationalen Rahmen dieses Festes unbedingte Gewißheit zuteil wurde.

Ein Musikfilm, zu dem man ja sagen kann.

Von Dr. Wilhelm Zentner, München.

Dem Franz Liszt-Film „Liebesträume" ist auf der 3. Internationalen Filmkunstausstellung in Venedig 1935 der Preis für die gelungenste Gestaltung aus dem Leben einer nationalen Persönlichkeit zuerkannt worden. Man freut sich, daß — auch vom Standpunkte des Musikers und Musikfreundes aus — der nachhaltige Eindruck dieser Filmschöpfung die Wahl der Preisrichter rechtfertigt.

Das hohe Ziel eines echten „Musikfilms“ wird vor allem dadurch erreicht, daß die Musik nicht, wie sonst so häufig, lediglich tönende Verbrämung eines romanhaften Geschehens, sondern tatsächlich Angelpunkt und Lebenskern des Ganzen bedeutet. Die von Heinz Hille erdachte, musikgeschichtlich durchaus haltbare Handlung zeigt in eindringlicher, den Weg zum Herzen des Zuschauers bahnender Weise, wie die Kunst der Töne, in ihres Wesens Herzpunkt erfaßt, den Menschen zu wandeln, zu läutern und höchstem menschlichen Adel entgegenzuführen vermag. Musik: ein Ideal, in dessen Dienst kein Opfer zuviel, kein Verzicht zu teuer erkauft ist. Ihr Jünger zu sein, wird gleichbedeutend mit menschlicher Auserwählung. Nur ein Weg leitet empor zu deren letzten Höhen: Arbeit und selbstlose Hingabe. Das läßt sich ganz anders an, als die billige „Künstlerromantik“ der Dutzendfilme!

In sehr geschmackvoller und nachahmenswerter Weise werden die titelgebenden „Liebesträume“ (die gleichnamige Liszt'sche Komposition) keineswegs auf das Privatleben des Meisters bezogen, sondern in Verbindung gebracht zu einem jungen Paar, das, durch eingewurzelte Standesunterschiede zunächst voneinander königskindergleich getrennt, im einenden Willen zur Kunst und nicht ohne Liszts väterlich gütevolle Fürsorge zueinander kommt. In solcher Rolle des Mittlers und Beraters vermögen sich Liszts überragendes Menschentum, der Adel seines Wesens, die Lauterkeit seiner Gesinnung, die Harmonie seines Charakters, die Weisheit des Welt- und Menschenkenners weit überzeugender und schlackenloser kundzugeben, als wenn man den Meister zum in persönliche Beteiligung verstrickten Mittelpunkt eines romantisierenden Geschehens gemacht hätte. Trotz solchen mehr passiven Abstandhaltens der Hauptfigur, die Franz Herterich voll vergeistigender Kraft darstellt, durchdringt der idealistische Zug ihres Wesens alles, was mit ihr in Berührung gerät, mit dem Hauche einer schönen und erwärmenden Menschlichkeit, die den Zuschauer ahnen läßt, in einem wie tiefen, allumfassenden Sinne Musik eine seelenläuternde Macht ist, die jeden, der ihr gläubigen Herzens genaht, sich zu höheren Sphären heben läßt.

In einem Punkte ist allerdings der Ermöglichung des filmüblichen „happy ends“ ein Zugeständnis gemacht worden, an dessen Wahrscheinlichkeit zu glauben dem Musiker schwer fällt. Denn es erscheint völlig ausgeschlossen, daß die junge Komtesse Duday ein so anspruchsvolles Stück wie das Es-dur-Klavierkonzert, zumal noch bei der offiziellen Liszt-Feier in Budapest, ohne jede Verständigungsprobe mit dem Dirigenten (der im Film nichts anderes ist als der verloren geglaubte Geliebte) durchzuführen imstande wäre. Auch mag man als kleinen Schönheitsfehler empfinden, daß die Klaviervorträge, die Liszt selbst am Flügel zeigen, nicht einer pianistisch außerordentlichen und damit einigermaßen ebenbürtigen Persönlichkeit anvertraut worden sind. Aber davon abgesehen hat die in des Meisters Geiste sich bewegende, den Lisztschen Kompositionen einen filmisch eindringlichen Resonanzraum schaffende musikalische Bearbeitung von Ernst Erich Buder sich ihrer gewiß nicht leichten Aufgabe mit Takt und Feinnervigkeit unterzogen, so daß sich auch in dieser Hinsicht zu dem die Möglichkeit des Musikfilms durchaus erhärtenden Werke durchaus ja sagen läßt!

Konzertdirektion Geo Albert Backhaus-Berlin.

In unserem April-Heft brachten wir unter „Verschiedenes“ die Notiz, daß die Konzertdirektion Geo Albert Backhaus erloschen sei. Die diesbezügl. Nachricht im Handelsregister der Berliner Börsenzeitung bezieht sich jedoch nur auf die Form der „Gesellschaft mit beschränkter Haftung“, die bei der Firma Geo Albert Backhaus liquidiert wird, wobei zugleich die Firma dem bisherigen Hauptgesellschafter Konzertagent Georg Albert Backhaus-Berlin übertragen wurde. Wir berichtigen also unsere Nachricht ausdrücklich dahin, daß die alte bekannte Konzertdirektion Geo Albert Backhaus von Herrn Konzertagenten Georg Albert Backhaus in Berlin weiterbetrieben wird. Wir haben uns durch Einblick in die Tätigkeit der Konzertdirektion überzeugen können, daß die Tätigkeit in unvermindertem Umfange weiterbetrieben wird und daß sich unter den durch diese Konzertdirektion vertretenen Künstlern berühmte Namen wie Wilhelm Backhaus, Caspar Cassado, Walter Gieseking, Alfred Hoehn, Ludwig Hoelscher, Wilhelm Kempff, Lubka Ko-

lessa, Elly Ney, Julius Patzak, Florizel v. Reuter, Wilhelm Stroß, Dr. Ludwig Wüllner und viele andere befinden.

Hitler-Jugend und Musik.

Unter diesem Titel brachten wir in unserem April-Heft einen Aufsatz von Reinhold Zimmermann-Aachen, der sich mit einer Rede des stellvertr. Leiters des Kulturamtes der Reichsjugendführung, Obergebietsführer Cerff befaßte. Wir müssen diesen Aufsatz dahingehend berichtigen, daß die von Reinhold Zimmermann zitierten Stellen aus der Rede von Obergebietsführer Cerff nicht von diesem stammen, sondern eigene Ausführungen des Berichterstatters der Essener „Nationalzeitung" sind, deren Ausgabe vom 5. November 1935 Reinhold Zimmermann bei seinem Bericht als Unterlage gedient hat. Die Kritik an der Rede von Obergebietsführer Cerff wird dadurch hinfällig. Wir bedauern den Irrtum und die dadurch hervorgerufene irrige Fassung des obigen Aufsatzes.

MUSIKBERICHTE

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Robert Heger: „Der verlorene Sohn" (Dresdner Staatsoper, 3. 4.).

Arthur Kusterer: „Diener zweier Herren" (Freiburger Stadttheater).

Max Peters: „Sohn der Sonne" (Hannover, 5. 4.).

Bodo Wolf: „Ilona", Heroische Oper (Landestheater Meiningen, 12. April).

Konzertwerke:

Kurt Atterberg: „Klavierkonzert" (durch Hermann Hoppe-Berlin).

J. N. David: „Streichtrio G-dur" (Leipzig, Gewandhaus).

Werner Egk: Geigenmusik mit Orchester (Intern. zeitgen. Musikfest Baden-Baden).

Hans Fleischer: 6. Sinfonie (Frankfurter Museumsgesellschaft).

Wolfgang Fortner: Concertino für Bratsche und kleines Orchester (Hamburg).

Hans Gebhard: Klavierkonzert (Philharmonische Vereinskonzerte Nürnberg / Solist Mischa Rubasch, Ltg. Alfons Dressel).

Alex Grimpe: „Suite für Streichorchester" Werk 25 (Hamburg).

Karl Hallwachs: „Siebzehn romantische Walzer" (Kassel).

Rudolf Herbst: „Bayerische Tänze für Klarinette, Violine, Cello nach Melodien aus der Oberpfalz (Reichssender München).

Rudolf Herbst: „Drei Sulzbürger Tänze" für Orchester (Reichssender Breslau und Deutschlandsender).

Helmuth Jörns: „Musik für Orchester op. 2" (Hildesheim).

Walter Niemann: „Pompeji" Kleine Suite für Streichorchester und Flöten (nach op. 48) (Reichssender Königsberg, unter Dr. Rud. Kaestner).

Walter Niemann: „Sonatina für das Gohliser Schlößchen" op. 147 (Gohliser Schlößchen, Leipzig, durch den Komponisten, 19. 4.).

Josef Rauch: „Serenade für Orchester, Werk 7" (Nürnberg).

Otto Siegl: „Abendopfer" für Altsolo, Violine, gem. Chor und Orgel (Kölner Bachverein unter Prof. Bröll).

Karl Schäfer: „Klavierkonzert op. 37" (KM Adolf Mennerich, München).

Wolfgang Scheiger: „Musik für Orchester" (Heilbronn).

Karl Schönemann: „Ernste und heitere Weisen" (Mainz, 5. Schloßkonzert der NS-Kulturgemeinde am 4. 2. unter GMD Karl Fischer).

Karl Schönemann: „Kurhessenmarsch" (Blasorchester) (Kassel, 1. 5.).

Carl Spannagel: „Streichquartett III" (Berlin, 8. 4.).

Bruno Stürmer: Requiem für Chor und Orchester (Kassel unter R. Laugs).

Helmuth Vogt: „Suite im alten Stil für Streichorchester" (Hamburg).

Eberhardt Wenzel: „Die Versuchung" für gem. Chor a capp. (29. Febr. Vesper in der Kreuzkirche).

Richard Wetz: „3. Sinfonie" (Reichssender Hamburg).

Richard Würz: „Acht Romantische Miniaturen" für Geige und Klavier und sechs Duette (München).

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Ottomar Gerster: „Enoch Arden" Oper (Hamburg).

Mussorgski-Tscherepnin: „Die Heirat" (Duisburger Oper, Mitte Mai).

Erich Sehlbach: „Galiläi" (Duisburger Oper).

Konzertwerke:

F. Max Anton: „Cellokonzert" (Prof. Schulz-Weimar).

Hans Brehme: „Klavierkonzert op. 32" (Mai, Dresden, unter van Kempen mit dem Komponisten am Flügel).

Fritz Büchtger: „Drei kleine Motetten f. gem. Chor" (Tonkünstlerversammlung des ADMV in Weimar).

Fred Lohse: „Deutscher Reigen" für Orchester (Dresden, 21. Mai, unter van Kempen).

Erich Sehlbach: „Musik für Klavier und Orchester" (Sinfoniekonzert Weimar unter Professor Dr. Felix Oberborbeck).

Kurt von Wolfurt: Serenade für Orchester (Dresden, Zeitgen. Musikfest 21./22. Mai).

Alfred Zehelein: „6 Klavierstücke" (München durch K. Merker, 15. Mai).

Winfried Zillig: „Romantische Sinfonie in C-dur" (Reichstagung der NS-Kulturgemeinde München, unter RKM Franz Adam).

MUSIKFESTE UND TAGUNGEN

I. CHOR-KREISTAGUNG ZU AACHEN

am 5. April 1936.

Von Reinhold Zimmermann, Aachen.

Wer aus mannigfacher Erfahrung weiß, wie schwer es ist, Singvereinigungen unter einen Hut zu bringen, der wird die Bedeutung der 1. Aachener Chor-Kreistagung der im Reichsverband der gemischten Chöre Deutschlands zusammengeschlossenen 19 städtischen und ländlichen Bünde nach Gebühr ermessen können. Das Verdienst der Einigung gebührt in vorderster Reihe dem rührigen und aufopferungsvollen Wirken Karl Scheins', der dafür vom Chorgauführer Erhard Krieger mit Recht zum Kreisführer ernannt wurde. In zweiter Reihe ist es natürlich den betr. Vereinen selbst zu danken, daß sie künftig als eine geschlossene Einheit dastehen werden. Als äußeres Zeichen der neuen Verbundenheit beschenkten 4 Aachener gemischte Chöre die Tagungsteilnehmer durch ein Festkonzert mit ihren Gaben: Der Lehrer- und Lehrerinnen-Gesangverein (Willi Weinberg) mit dem 1. Teile der „Passionsmusik nach dem Evgl. Markus" von Kurt Thomas, der (soeben erst von seiner glänzend verlaufenen Konzertreise zurückgekehrte) Dom-Chor (Th. B. Rehmann) mit Chören von R. Schwarz, O. Jochum und G. Rüdinger, der Madrigalkreis (Josef Kuck) mit Werken von Schein und Lassus und der Städtische Gesangverein (Herbert von Karajan) mit einer Wiederholung von Bachs gewaltiger Kantate „Nun ist das Heil und die Kraft". So auffallend die Unterschiede in der Zahl der Mitwirkenden bei den einzelnen Darbietungen waren (der Madrigalkreis mit 23 Singenden z. B. gegen die mehreren Hundert des Städt. Gesangvereins!), so einheitlich war doch das künstlerische Wollen und tatsächliche Gelingen. Die Vielheit in der Einheit und Einheit in der Vielheit wirkten mit stärkster Sinnbildhaftigkeit und dürfen als gute Vorbedeutung für die Zukunft gewertet werden. Zu dem guten Gelingen des Ganzen trug nicht zuletzt der Organist der Christuskirche Dr. Klotz (Bachs Es-dur-Präludium und Chorbegleitung) bei.

In dem Festvortrag „Musik ist Verpflichtung" stellte Erhard Krieger die Dreieinheit Volk, Meistertum der Schaffenden und Werktreue der Nachschaffenden in den Mittelpunkt seiner Ausführungen und schlug damit die geistigen Brükken sowohl über die Jahrhunderte als auch über die Unterschiedlichkeiten in der Vortragsfolge des Festkonzertes.

Die erste öffentliche Veranstaltung des Chorkreises Aachen im RV der gem. Chöre Deutschlands darf als in jeder Beziehung gelungen bezeichnet werden. Weitere Zusammenarbeit, vor allem mit den ländlichen Vereinen, wird das glücklich begonnene Werk nach allen Seiten hin zum Gedeihen bringen.

TAGUNG DER REICHSMUSIKKAMMER IN DARMSTADT.

Von Paul Zoll, Darmstadt.

Im festlich geschmückten Plenarsaal des ehemaligen Landtaggebäudes veranstaltete Oberbürgermeister Wamboldt aus Anlaß der Anwesenheit des Präsidenten der RMK, Prof. Dr. Peter Raabe, einen Empfang von Vertretern der Behörden, der Bewegung, der Wehrmacht und der Musikerschaft. In seiner Begrüßungsansprache wies Pg. Wamboldt darauf hin, daß Darmstadt sich seines guten Rufes als alte Kunststadt würdig erweisen wolle und werde, daß gerade eine solche Überlieferung für die Zukunft eine große Verpflichtung in sich trage; daher auch die in Verbindung mit der NS-Kulturgemeinde in Aussicht genommene große Darmstädter Musikwoche (Oktober 1936), die bereits jetzt schon im ganzen Reich großen Widerhall findet. Mit dem Dank an Raabe für dessen Bereitwilligkeit, das Winterhilfskonzert der Darmstädter NSKG zu leiten, verband Oberbürgermeister Wamboldt den Wunsch, daß alle Teilnehmer an der Tagung die besten Eindrücke von dieser Stätte alter Musikpflege mitnehmen möchten. — Nachdem noch Landeskulturverwalter Müller-Scheld die besonderen Aufgaben des Rhein-

Main-Gebiets als südwestdeutsches Kulturzentrum gewürdigt hatte, sprach Professor Raabe über „Die Aufgaben der Reichsmusikkammer". Er zeigte, daß die RMK erst im Dritten Reiche, d. h. nach der Beseitigung der Zersplitterung in so viele Parteien möglich wurde, also erst nach der Aufrichtung der ständischen Gliederung. Der Gestaltungswille der Kammer erhält dreierlei Richtung, einmal aufs Kulturelle hin, dann aufs Wirtschaftliche (wobei ein Abgleiten ins Gewerkschaftliche verhütet werden muß), und schließlich auf das Rechtliche hin. Die RMK ist kein „Zentralstellenvermittlungsamt", sie ist nicht für den Einzelnen, sondern für die Gesamtheit da; sie betreut auch die schlechten Musiker. Für die Einteilung und Bewertung ist die Gelegenheit des Musikmachens entscheidend. Nachdrücklich warnt Raabe vor der Überfütterung des Publikums mit Konzerten. Was die Ausführenden angeht, so ist (bei der Voraussetzung politischer Zuverlässigkeit) der Leistungsgrundsatz oberstes Gesetz. Besonders die bodenständige Musik ist zu pflegen, liegt doch gerade in deren Vielfältigkeit die außerordentliche Stärke der deutschen Musikkultur. Bedeutsam sind ferner die Fragen der Heranziehung des Nachwuchses, vor allem des Laiennachwuchses (Lehrkonzerte für Schüler usw.) und die der Wiedererweckung der Hausmusik, die ja nicht nur seelische Werte schafft, sondern sich auch auf viele Wirtschaftszweige günstig auswirken könnte. Für unsere künftige Musikkultur wird die Ausbildung der Einzelpersönlichkeit ausschlaggebend werden. Hat der Einzelne Kultur, dann wird sie auch das Volk haben; denn Musik wird in ihrem Letzten immer einsamstes Erlebnis sein. — Das herrliche Bekenntnis zu den Ewigkeitswerten deutscher Musik aus Raabes Wiesbadener Rede beschloß die Feierstunde, die von Darbietungen des Schnurrbuschquartetts umrahmt war und bei allen Teilnehmern tiefen Eindruck hinterließ. Der Landesleiter der RMK Hessen-Nassau, Kammermusiker Fichtmüller, stattete den Dank an Raabe ab und schloß die Tagung mit dem Gruß an den Führer.

Noch am gleichen Abend dirigierte Prof. Raabe dann das diesjährige Winterhilfskonzert der NS-Kulturgemeinde. Das Landestheaterorchester folgte Raabe bis in die feinsten Einzelheiten und Schattierungen, so daß eine prächtige Leistung zustande kam. Die Oberon-Ouvertüre erstand in ihrem ganzen romantischen Zauber. Regers Beethovenvariationen (die Raabe vor zwanzig Jahren übrigens uraufführte) gelangen in einer klanglichen und dynamischen Abschattierung und in rhythmischem Schwung, der — zumal nach der imposanten Fuge — alles zu Begeisterungsstürmen hinriß, die sich nach der hervorragend ausgedeuteten siebenten Sinfonie von Beethoven noch steigerten!

Peter Raabe kann dessen sicher sein, daß Darmstadt ihn nur sehr ungern nach so kurzer Zeit scheiden sah, daß die Landesmusikerschaft Hessen-Nassau in treuer Gefolgschaft zu ihm aufschaut, und daß die NS-Kulturgemeinde Darmstadt, deren Winterhilfskonzert er zu einem solchen Erlebnis gestaltete, seiner stets in Dankbarkeit und Treue gedenken wird.

HUNDERTJAHRFEIER DES MUSIKVEREINS EISENACH.

Von Martin Platzer, Eisenach.

Der Musikverein Eisenach kann in diesem Jahre auf hundert Jahre seines Bestehens zurückblicken. In der Geschichte seiner Konzerte fehlt kein Name von Klang, sie ließen den Verein zu einem der wichtigsten Faktoren nicht nur der Bachstadt, sondern ganz Mitteldeutschlands werden. So rahmte ein großes Konzert mit Recht den Festakt ein, der im Zeichen Bachs und Beethovens stand. Conrad Freyse, der langjährige Dirigent des Musikvereins und Custos des Bachhauses, leitete mit dem Städtischen Orchester durch die feinsinnig abgestufte Wiedergabe der Bachschen Ouverture und Suite in D-dur Nr. 2 das Konzert ein. Im Es-dur-Klavierkonzert op. 73 Beethovens zeigte Prof. Alfred Höhn-Frankfurt seine temperamentvoll zupackende, männlich gestaltende, hinreißende Meisterschaft und seine wundervolle Vertiefung des Seelischen im Adagio mit dem überirdisch schön gespielten Übergang zum Allegro.

Der Führer des Musikvereins, Oberstudiendirektor Dr. Andernacht betonte in seiner Festrede die Einheit des politischen Lebens, in dem alle Gebiete parallel laufen. So sei auch das kulturelle Wirken des Musikvereins eine Vorbereitung auf die Gegenwart, die uns die Erfüllung jahrhundertelanger Sehnsucht gebracht habe, und diese Taten des Vereins bedeuteten eine Verpflichtung für die Zukunft. Nach den Glückwünschen des Vertreters des Reichsstatthalters Sauckel und des Oberbürgermeisters der Wartburgstadt, Dr. Jansen, der die musikalische Sendung der Bachstadt unterstrich, rezitierte Dr. Irmgard Weithase, die Lektorin der Landesuniversität Jena, Gedichte von Goethe und Schiller. Die schwungvoll wiedergegebene Chorphantasie op. 80 Beethovens, mit Alfred Höhn am Flügel, ließ den Festakt prächtig und jubelnd ausklingen.

Bei einem anschließenden Frühstück wurden die Glückwunschschreiben zur Verlesung gebracht, die außer vom Reichsstatthalter Sauckel und Ministerpräsidenten Marschler noch von Peter Raabe, Prof. Schering, Prof. Oberborbeck und verschiedenen musikalischen Verbänden eingegangen waren. Eine Ausstellung zeigte in Akten und Material die Wirksamkeit des Vereins im verflossenen Jahrhundert.

Während eines **Festballes** veranschaulichten sehr schöne Tanzvorführungen die verschiedenen geschichtlichen Epochen des Vereins. In der ersten Stunde des neuen Tages gedachte man des Geburtstages des Führers mit einer Rede Oberstudiendirektors Dr. **Andernacht** und mit einem Glückwunschtelegramm.

EIN NEUER PARSIFAL IN HAMBURG

Gedanken zum Inszenierungsproblem des Wagnerschen Bühnenweihfestspiels

von **Heinz Fuhrmann**, Hamburg.

Als einen fesselnden und, im großen und ganzen, durchaus geglückten Beitrag zum Problem der „Parsifal"-Inszenierung darf man die, zwei Wochen vor Ostern in der **Hamburgischen Staatsoper** herausgebrachte Neuherausstellung von Wagners einzigartigem Bühnenweih-Festspiel bewerten. Das Problem einer solchen Inszenierung ist bekanntlich ebenso alt wie die Lebenskraft dieses Werkes. Das wäre ein gutes halbes Jahrhundert. Nach neuen Erkenntnissen, die gerade jetzt das Wahnfried-Archiv in Form von dokumentarischen Zeugnissen zutage förderte, weiß man heute daß Wagner selbst die Bayreuther Uraufführung in ihrer praktischen Inszene-Setzung als unvollkommen, wenn nicht als problematisch empfand. Sieht man sich heute allein die rein bibliophilen Überlieferungen der Bühnenbilder der damaligen Uraufführung an, so weiß man, daß man in unseren Tagen dem Inszenierungskanon dieses religiös-menschlichen Musikbekenntnisses nicht mehr von der Warte der damaligen Zeit, das heißt, von einem verzettelnden, verwirrenden Makartstil her beikommen kann. Ein stilistisch wandelbarer Kunstgeschmack sowie eine fortschrittlich gesonnene Bühnentechnik tragen das ihre dazu bei, die Dringlichkeit einer werk-, das heißt vor allem **musik**gerechten Inszenierung dieses Meisterwerkes vom Standpunkt eines neuen deutschen Geschichtsabschnittes aus besonders augenscheinlich werden zu lassen. Die Bayreuther „Parsifal"-Inszenierung von 1934 mit den **Rollerschen** Bühnenbildern darf in diesem Zusammenhang als ein fesselnder, wenn auch praktisch noch nicht vervollkommneter Beitrag zu diesem Problem angesehen werden.

Auch in Hamburg, wo der „Parsifal" alljährlich zur Osterzeit mit unverminderter Weihkraft gegeben wird, war eine Neuinszenierung besonders dringlich. Seit 1914, dem Jahr, wo der „Parsifal" für Deutschland frei wurde, seit den Bühnenbildern Sven Gades also, haben die Hamburger keine Neuinszenierung dieses Bühnenweihfestspiels an ihrem Operninstitut mehr erlebt. Wenn wir hier in erster Linie das Problem der Bühnenbilder nennen, so, weil dieses Problem wohl heute innerhalb der Gesamtproblematik der Parsifal-Inszenierung, darüber hinaus bei der Erörterung des Wagnerschen „Gesamtkunstwerkes" an erster Stelle steht — wobei selbstverständlich die Musik des Meisters jederzeit die bestimmende Tonica abgibt.

Von diesem Gesichtspunkt gehen auch die Bühnenbilder des bekannten Bayreuther Mitkämpfers Prof. Emil **Preetorius** aus, den man für diesen Zweck zur Lösung der Bühnenbildfrage nach Hamburg verpflichtete. Haben sie auch inzwischen ein heftiges Für und Wider ausgelöst, so ist ihnen auf alle Fälle das Positive eines weiteren tatkräftigen Inszenierungsvorstoßes in dieser Richtung nicht abzusprechen. Sie wollen in erster Linie vom Standpunkt des Verhältnisses von Bild und Ton her bewertet werden. Und in der Tat: ihnen ist eine „Musikalität" in diesem Sinne nicht abzustreiten. Gralstempel und Zaubergarten stehen in diesem Zusammenhang an vorderster Stelle. Gewaltig ragt **jener** mit je drei Paaren glatter Gralstempelsäulen zum Lichtblau sendenden Bühnenhimmel. Die Chöre scheinen nicht von der (nur angedeuteten) Kuppel her, sondern von einer riesigen Treppe her zu erklingen, die in der Mitte, nach hinten zu, im blauen Äther verdämmert. Es ist eine glückhafte Dimensionierung der religiösen Weihestimmung. — Voll tropischer Üppigkeit **dieser** — der Zaubergarten. Seltsam werden hier die sinnlichen Mischfarben auf den weichen Harmonieteppich des Wagnerischen Orchesterklanges übertragen, auf dem sich Kundrys Verführungskünste abspielen. Das Ganze — und darin werden auch die übrigen, mehr konventionellen Szenenbilder von Preetorius einbezogen — steigert sich zu einer poesievollen, teilweise zauberhaften Transzendenz, in der die schöne Bindung seiner Bühnenbilder zu Wagners Musik wohl am deutlichsten wird.

Hand in Hand mit der bildhaften Erweiterung geht die Regie Oscar Fritz **Schuhs**, der den Bayreuther Bewegungsritus lockert, ohne ihn zu entfesseln. So wird die weihevolle Aufführung in der Hamburgischen Staatsoper, mit Kapellmeister **Schmidt-Isserstedt** am Pult, mit dem Gastsänger **Laholm** als Parsifal, mit Karl **Kronenberg** als Amfortas und Gusta **Hammer** als Kundry, zu einem reinen, unzeremoniellen, religiösen Gemeinschaftsklang, der auch die Züge christlicher Duldsamkeit, die das Wagnersche Werk besitzt, trefflich auflöst und in sich einbezieht.

Wagners „Parsifal" bedeutet für den Meister die Krönung seiner Regenerationslehre, die nicht nur philosophisch-betrachtend, politisch-handelnd, sondern vor allem auch religiös-bindend, im geistig überhöhten Sinne, ist. „Das Kunstwerk ist die lebendig dargestellte Religion" — so heißt es in des Meisters Betrachtungen über „Das Kunstwerk der Zukunft". In diesem Zusammenhang, das zeigte wiederum auch die Hamburger Neu-

herausstellung, geht dieses religiöse Weihespiel heute, mehr denn je, alle Deutschen an, die eine Einheit ihrer Weltanschauung gerade aus der Einheitlichkeit der totalen, heute so seltsam zeitnahen Gedankenwelt der Wagnerschen Generationslehre zurechtzuzimmern im Begriffe sind.

„IM FESTKRANZ DES JAHRES"

Schlußsingen der Städtischen Singschule in München.

Von Dr. Wilhelm Zentner, München.

Seit mehr als 100 Jahren wirkt die städtische Singschule in München im Dienste eines hohen künstlerischen und menschlichen Ideals, der Pflege des volksverbundenen, mit gemeinschaftsbildender Kraft durchdringenden Chorlieds. Welt- und Lebensauffassung der einzelnen Geschlechter und Epochen haben sich in dieser Arbeit, die einmal eine große zusammenfassende Darstellung finden sollte, widergespiegelt, und nicht immer hat sich wolkenlos heiterer Himmel über so rastlosem Schaffen gewölbt; ich erinnere nur an die Krise kurz vor Anbruch des Dritten Reiches, wo das Dasein dieser höchst lebenswichtigen Schule ernstlich in Frage gestellt schien. Allein die damalige scheinbar hoffnungslose Lage, die durch das Unverständnis gewisser von der brennenden Notwendigkeit solch positiver Kulturpflege nicht zu überzeugender Kreise noch verschärft worden war, hat die Führung nur fester und widerstandsmutiger gemacht in ihrer Kampfentschlossenheit um ein Gut, auf das wir keinesfalls verzichten durften, wollten wir damit nicht ein Herzstück unseres Wesens opfern.

Das längst zur Überlieferung gewordene Schlußsingen der Schule ward nun zu einer eindrucksmächtigen Rechtfertigung solchen Durchhaltens. Ein schon im äußeren Bilde erhebender Anblick: die große Kongreßhalle des Deutschen Museums erfüllt von einer äußerst zahlreichen Besuchermenge, indes auf der Bühne in gegenseitiger Ablösung von je einigen Hundert nach und nach fast 2000 Kinder von der eingeborenen Liebe unseres Volkes zu seinem Liede, weiß dieses nur den wesenseigenen, inneren Widerhall weckenden Ton zu finden, tönendes Bekenntnis ablegten. Denn das ward an diesem Abend, der so erquickend weit entfernt blieb von dem geschäftlich kalten Betrieb des „Monstrekonzerts" und dafür Musik am Urquell genießen ließ, geradezu gleichnishaft deutlich: das Kind wirft den Einsatz seines unverbildeten, warmblütigen Empfindens einzig in das, was es als sich gemäß, als artverwandt und dem gleichen Blutpuls zugehörig erkennen kann. In dieser Hinsicht ward das Schlußsingen zum wirklichen Prüfstein für das Echte, Ungesuchte und Gesunde, das hier, wie es in einem der vorgetragenen Chöre heißt, „vor Kindesaug' zu bestehen hat". Im Kindesauge verblinkt nämlich sofort der leuchtende Begeisterungsglanz, wenn ein künstlicher Ton einschleicht, die Melodie sich in unnatürlichen Intervallschritten bewegt. So wird das kindliche Gemüt zum unbestechlichen Richter darüber, inwieweit eine Liedweise wirklich erfühlt ist, die Art ihrer Bearbeitung, ihres Satzes dem tatsächlichen Volksempfinden entspricht. Gewiß, auch jenes Künstliche und Konstruktive, von dem unser Chorlied als von einer Anlagerung gewisser modischer und versuchstastender Strömungen in manchen Fällen noch zu entschlacken bleibt, wurde von den Kleinen mit staunenswerter Sicherheit wiedergegeben, indes, man konnte es gar nicht überhören, wie hier die Stimmen an Ausdrucksinnigkeit, an seelischem Vibrato plötzlich verloren und, indem die Herzen sich zuschlossen, lediglich kleine Virtuosen weitersangen.

Die Vortragsfolge war mit ungemeiner Sinnigkeit zusammengestimmt worden. Sie zeigte „das deutsche Lied im Festkranz des Jahres", also die zahllosen Anläße musikauslösender Art, die unaufhörlich fließenden Verbindungsströme zwischen Leben und Musik, Volk und Gesang. Zu den Festen, wie die Natur sie bereitet, Frühlingsanfang und Sonnenwende, Erntedank und Herbstsegen, traten die religiösen und weltlichen Feiern, die großen Gemeinschaftsfeste unserer Gegenwart wie Muttertag oder Tag der Arbeit. Auf diese Weise wurde die Erkenntnis befestigt, wie sehr Chor- und Gemeinschaftsgesang der Ausdruck eines erhöhten Lebensgefühls ist, das alle und alles durchblutet. Damit dringt man zu einem ethisch-metaphysischen Kern des Singens, wird der Begriff „Volk" im künstlerischen Gleichnis lebendig.

Aus diesem Geiste heraus mußte dem einstimmigen Liede, als dem sinnfälligsten Abbild solchen Lebensgefühls, breiter Spielraum gewährt werden. Auch die Begleitung bewegte sich in entsprechenden Bahnen: einfacher Streichersatz oder Blasinstrumente (Flöte, Trompeten). Die Vortragsfolge setzte sich fast ausnahmslos — auch dieser Leitgedanke war sehr begrüßenswert und erzieherisch bedeutsam — aus zeitgenössischen und Münchener Komponisten zusammen. Erfreulich war dabei die Tatsache, daß unter ihnen die überwiegende Mehrzahl in einem Geiste schafft, der eine Scheidung von Kunst- und Volksmusik nicht kennt, sondern beide, in Erkenntnis der gemeinsamen Wurzel, wohl zu verschmelzen weiß. Köstliche Dinge gab es da zu hören, so die fröhlich-saftigen Weisen Gottfried Rüdingers „Lenzeserwachen" und das marschartige „Lied der Arbeit", das von Hans Sachsse bearbeitete „Lob des Bauernstandes" aus Nordmähren, Richard Trunks hymnischen Gesang „Morgenrot, Deutschland" und daneben die Innigkeitsweisen von Heinrich Kaspar Schmids „Aus Feld und Wiese" und gar das unvergleichlich schöne „Der Mutter vorzusingen" von Joseph Haas, ein tiefer Atemzug der deutschen Seele, aus innerster Brust geholt. Auch im mehrstimmigen Lied war die Ausbeute nicht gering. Hier hatte

neben Otto Jochum vor allem Adolf Pfanner ein gewichtiges Wort zu ſprechen; ſein „Ich habe Luſt im weiten Feld“, deſſen zweiſtimmige Volksweiſe Streicher und Flöte ſo reizend ſekundieren, und insbeſondere ſein „Weihnachtschoral“ (nach dichteriſch goldhaltigen Worten Max Nells), ein Stück unſagbar keuſchen Ausdrucks, waren allein ſchon lohnenden Gewinnes genug. Auf dieſe Seite waren zudem Schöpfungen von Armin Knab, Joſeph Haas, Cäſar Bresgen, Eduard Pilland und Markus Koch zu buchen; auch die Uraufführung des Abends, Lorenz Bachmaiers „Und ihr habt doch geſiegt“, die ſchlicht monumentalen Stil anſtrebt, vermochte nachdrücklich zu feſſeln.

Der Abend wurde für den Geſamtleiter Konrad Sattler zum wahren Triumph, an deſſen hohen Ehren aber auch die übrigen muſikaliſchen Vorbereiter und Dirigenten, die mit denkbar großer Hingabe um alle Tugenden gepflegten Chorgeſangs bemüht waren, teilhaben konnten. Unter B. Scheidler, R. Reiſchl, Fr. Rappel, A. Merxmüller, Fr. Lettinger, K. Röckl und R. Kiermeyer ſangen die einzelnen Klaſſen mit vorbildlicher Intonationsreine, ausgeprägt rhythmiſchem Impuls, feingeſtuft in der Dynamik und unverkrampft im Ausdruck. Um die Klavierbegleitung machten ſich die Herren Moſer, Brummer, Baudrexel und Heßler verdient, auch die Münchener Philharmoniker hatten ſich in den Dienſt der Sache und der einzelnen Dirigenten werkbereit und hingabefreudig geſtellt. Ein Gemeinſchaftsmuſizieren alſo in des Wortes wahrſter und beglückendſter Bedeutung!

WEIMARER MUSIKSTUDENTEN AUF FAHRT.

Zweite Thüringenfahrt der Muſikhochſchule Weimar

Von Günther Köhler, Eiſenach.

Freikonzert! „Walze I“.

Noch liegt der Markt des kleinen Werraſtädtchens Themar in ſeiner Alltagsruhe und niemand ahnt, daß vier große Poſtomnibuſſe bereits nach wenigen Minuten einbiegen und daß ein über 25 Mann zählendes Orcheſter und ein über hundertköpfiger gemiſchter Chor ausſteigen, um der Einwohnerſchaft ein muſikaliſches Ständchen zu bringen. Nun eilt alles herbei, der Handwerker vom Werkſtuhl, die Frauen und Mädchen, der Lehrer mit ſeinen Schulkindern und Freude iſt auf allen Geſichtern, wenn das Blasorcheſter flotte Märſche ſpielt und der Chor dazwiſchen Volksweiſen aus alter und neuer Zeit ſingt. Mit zündenden Sprechchören, die zur Wahl Hitlers auffordern, verabſchieden ſich die Muſikanten und weiter geht’s, dem nächſten Ziele zu!

„Jugend muſiziert für Jugend!“

„Liebe deutſche Jungens und Mädels, wir wollen heute mal ein Stündchen zuſammen muſizieren und ihr ſollt auch tüchtig mitſingen!“ So beginnt Prof. Oberborbeck die Muſikſtunde in der Aufbauſchule zu Hildburghauſen (und tagszuvor im vollbeſetzten Landestheater Meiningen). Mit erklärenden Worten führt er den Kindern die Inſtrumente vor, die dann im Orcheſter zuſammenklingen, und feierlich erklingt Beethovens „Coriolan“. Der zweite Satz der „Sinfonie concertante“ Mozarts für Violine und Bratſche mit Orcheſter folgt. Und nun beginnt das gemeinſame Muſizieren: im Nu ſind eine bunte Reihe „Singrädlein“ eingeübt, der Kernchor iſt die Hochſchule und in der Mitte ſteht der Singleiter Prof. Oberborbeck. Es gibt keinen Unterſchied zwiſchen Lehrer und Schüler mehr, alles iſt eine ſingende Gemeinſchaft. „Wer muſicam verachten tut, der iſt nicht wert ſie zu hören gut!“ Als Abſchluß ſingt der Chor noch heitere und ernſte Volksliedſätze und dann gibt es Beifall ohne Ende. Immer und immer muß der Chor noch ein Lied ſingen, bis ſchier gewaltſam Schluß gemacht werden muß.

Feierliche Paſſionsmuſik in der Kirche.

Während Kammermuſikgruppen in Werkräumen, Krankenhäuſern und Spitalen muſizieren, iſt eine andächtige Gemeinde der kleinen Kirche zu Kühndorf verſammelt, um in gottesdienſtlicher Feierſtunde Werke unſerer großen Meiſter der Kirchenmuſik zu hören: Bachs Präludien und Fugen, geiſtliche Chorlieder, Einzelgeſänge und Orgelchoräle erklingen von der Chorempore herab, und vom Altar ſtimmen Worte der Schrift in den Lobgeſang mit ein.

Chor- und Orcheſterkonzerte am Abend.

Abends findet ſich der ganze Klangkörper wieder zum Chor- und Orcheſterkonzert zuſammen. Nicht das typiſche Programm der Konzertreiſe wird dann geboten, ſondern durch das Gepräge der Veranſtaltung wird die Reihenfolge beſtimmt. In Zella-Mehlis iſt Stiftungskonzert der Alt-Liedertafel und auf dem Zettel ſtehen: Beethovens „Coriolan“, Wetz’ „Hyperion“, Paganinis Violinkonzert (geſpielt von Frida Cramer, Lehrerin der Hochſchule) und Wagners „Apotheoſe“ aus den „Meiſterſingern von Nürnberg“. Im Meininger Landestheater ſieht das Programm etwas anſpruchsvoller aus: Mozarts „Idomeneo“-Ouverture, Haydns Oboen-Konzert (geſpielt von Kammermuſiker Stock, Lehrer der Hochſchule und ſtändiges Mitglied des Bayreuther Feſtſpielorcheſters), Beethovens 1. Sinfonie und wieder Paganinis Violinkonzert. Dazwiſchen ſingt der Chor Volksliedſätze mit und ohne obligate Inſtrumente. — In der berühmten Römhilder Kirche iſt eine Bachmuſik mit Kantaten („Komm du ſüße Todesſtunde“ und „Jeſu, der du meine Seele“) und Orgelwerken. Lauſchend folgte die Gemeinde der Kunſt des großen Eiſenacher Meiſters.



Freikonzert — Walze I in Crawinkel



Musikaufenthalt in Benshausen



Morgenständchen in Kühndorf bei Meiningen



Die andächtige Gemeinde in der Kirche zu Kühndorf



Platzsingen auf dem Markt in Sonneberg



- - und die musikbegeisterte Spielzeugstadt Sonneberg hört zu!

Aufnahmen Günther Köhler-Eisenach

Weimarer Musikstudenten auf Fahrt

(2. Thüringenfahrt der Weimarer Musikhochschule)

(Zum gleichzeitigen Bericht)



Hervart und Herdis

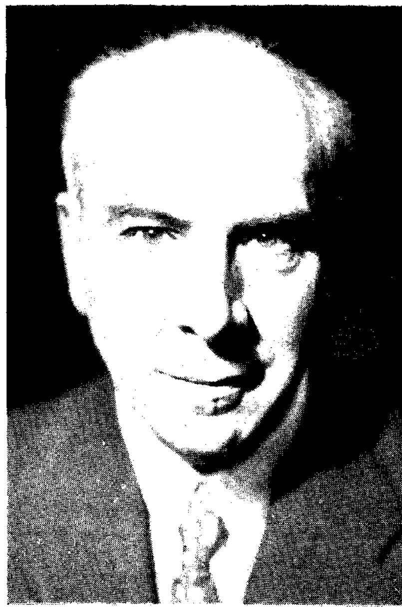


Aufnahmen Curt Appelt-Chemnitz

Szenenbilder zur deutschen Uraufführung

von Kurt Atterbergs „Hervarts Heimkehr“ im Opernhaus in Chemnitz

(Zum gleichzeitigen Bericht)



Prof. Robert Heger



Torsten Ralph — Martha Fuchs



Maria Cebotari — Torsten Ralph

Aufnahmen Berger-Dresden

Zur Uraufführung von R. Hegers „Der verlorene Sohn"
in der Staatsoper zu Dresden

(Zum gleichzeitigen Bericht)



Carl Hauß, Josef Correck, Wilhelm Patsche



Maria Engel — Grete Kraiger



Carl Hauß — Karl Giebel

Aufnahmen E. Humann-Hannover

Zur Uraufführung von Karl Peters' „Sohn der Sonne"
an den städtischen Bühnen Hannover

(Zum gleichzeitigen Bericht)

Alle diese Elemente der Programmgestaltung gaben der Musikfahrt das Gepräge. Dabei war der Unterschied zur vorjährigen Fahrt nicht groß. Der äußere Aufbau hatte sich bewährt und brauchte nur mit neuem musikalischen Inhalt gefüllt zu werden. Im vergangenen Jahr wurden aus Anlaß des Bachjubiläums die Städte Rudolstadt, Ohrdruf, Arnstadt (Dornheim) besucht. Diesmal ging die Fahrt nach Südwestthüringen: Zella-Mehlis, Meiningen, Hildburghausen, Römhild und Sonneberg. Stand im letzten Jahr die Verkündung des Werkes Johann Sebastian Bachs im Mittelpunkt der Programmgestaltung, so stellte sich in den Vortagen der gewaltigen weltgeschichtlichen Ereignisse die Hochschule in den Dienst des Kampfes um deutsche Kulturwerte: Meisterwerke deutscher Instrumentalmusik erklangen in den Abendveranstaltungen und Kirchenkonzerten, deutsche Volkslieder kündeten deutsche Art und Sitte in den Freikonzerten in vielen, vielen kleineren Orten, die auf der Fahrt berührt wurden, und Sprechchöre forderten zum Bekenntnis für den Führer auf. Und in diesem Kampf um deutsche Kultur war die junge Mannschaft noch fester zusammengeschlossen und innerlich reifer geworden. Hatte schon die Fahrt des vergangenen Jahres das herrliche Ergebnis, aus den 140 Spezialisten eine zusammenstehende Schar von jungen Kämpfern zu machen, so in diesem Jahr nur noch in verstärktem Maße. Und so begeistert die Hochschüler an ihre Aufgabe herangingen, so freudig wurde überall die Volkstumsarbeit aufgenommen. Die Äußerung manch alten Mannes oder manch alter Frau, die begeistert die Musik der Freikonzerte hörten, das verklärte Gesicht eines kleinen Untertertianers im Jugendkonzert oder die lauschenden Arbeiter beim Werksingen in der Arbeitspause sagten mehr als die hohe Fachkritik. Und mancher junge Musiker wird noch aus Unterhaltungen mit den freundlichen Gastgebern viel zu erzählen wissen, welch frohe Zustimmung und Begeisterung gezollt wurde. Dieselbe Zustimmung und denselben Dank übermitteln auch die Musikstudenten ihrem Leiter Prof. Dr. F. Oberborbeck, der die Vorbereitung und Durchführung der Fahrt betreute, dem Künder des Gedankens dieser praktischen Volkstumsarbeit der Thüringer Hochschule, Hauptamtsleiter und Gauleiter Pg. Wächtler und dem thüringischen Volksbildungsministerium.

OPERN-URAUFFÜHRUNGEN

KURT ATTERBERG: „HERVARTS HEIMKEHR".

Deutsche Uraufführung im Opernhaus Chemnitz.

Von Prof. Eugen Püschel, Chemnitz.

In dem Zyklus „Die Oper der Nationen" fand im Chemnitzer Opernhaus die deutsche Erstaufführung von „Hervarts Heimkehr" von Kurt Atterberg statt. Den Kern der bereits 1919 entstandenen Oper bildet die romantische Liebesgeschichte des nordischen Sängers Hervart, der mit seinem Vater vor dem Christentum in die Wälder geflohen ist, um den alten Göttern treu zu bleiben. Von Sehnsucht nach der ihm anverlobten Herdis getrieben, kehrt er nach Jahren in die Heimat zurück — gerade an dem Tag, an dem die Jugendgeliebte zur Nonne geweiht wird. Da er sie aus der Kirche rauben will, wird er in Ketten gelegt und soll sterben, wenn er nicht Christ wird. Allen Martern und Todesdrohungen setzt er mannhaften Trotz entgegen. Schließlich versucht Herdis ihn zu bekehren. Mit ihr allein gelassen, singt er sein Glaubensbekenntnis, singt so begeistert von Sonne und Erde, Wasser und Wald, vom stetig sich erneuernden Leben, daß Herdis ihr Gelübde vergißt und mit ihm in die Freiheit der Wälder flieht. Das an opernhaften Unwahrscheinlichkeiten reiche Buch baut sich also auf dem Gegensatz eines finster-fanatischen Christentums und eines lichten pantheistischen Naturglaubens auf; dementsprechend sind die Gestalten in anspruchsloser Schwarzweißmanier gezeichnet.

Atterbergs Musik knüpft an die neuromantische Wagnernachfolge an. Sie schwelgt im glatten Fluß der unendlichen Melodie und im Vollklang einer stimmungmalenden Orchesterbehandlung, der Strauß und vor allem Schillings als Vorbild dienten. Sie haben auch seine Harmonik beeinflußt, die weiche Vorhalte, Puccinische Alterationen, Straußische Durchgangsakkorde liebt. So ist das Klangbild mehr von südlicher Weichheit und Gefühlsseligkeit als von nordischer Herbheit bestimmt, die doch der Stoff eigentlich verlangt. Daß Atterberg eine echte Musikantennatur ist, zeigt sich in verschiedenen Einzelheiten von lyrischer oder epischer Haltung. Freilich gibt es auch Strecken, die trocken und undramatisch sind, wie die erste Hälfte des 2. Aktes. — Kapellmeister Charlier und Oberspielleiter Dr. Tutenberg brachten die Neuheit in einer sorgsam vorbereiteten, im Klanglichen und Szenischen mit Feingefühl überwachten Aufführung auf die Bühne. Den Titelhelden sang Hans Schweska mit bezwingender Kraft. Neben ihm trugen Dorle Zefille (Herdis), Ferdinand Frantz (Richter Tord) und Emmy Neff-Thieß (Gerd) die Handlung.

Der Oper ging die Aufführung von Atterbergs heiter-burleskem Tanzspiel „Peter der Schweinhirt" (nach Andersens Märchen) voraus, in dem die schwedische Volksmusik viel stärker durchklingt. Hier sprudelt Atterbergs Erfindung kräftig, ist flüssig im Melodischen, mannigfaltig im Rhythmischen, reich an witzigen harmonischen und instrumentalen Einfällen. KM Charlier, Dr. Tu-

tenberg und Toni Stein, die erfindungsreiche Führerin der Tanzgruppe, entzückten durch eine musikalisch, szenisch und choreographisch gut gelungene Wiedergabe der köstlichen Pantomime.

ROBERT HEGER: „DER VERLORENE SOHN“

Oper in zwei Akten.

Uraufführung in Dresden am 31. März 1936.

Von Gerhart Göhler, Dresden.

In der Staatsoper Dresden hörte man erstmals die Oper „Der verlorene Sohn“ des früheren Wiener, jetzt Berliner Staatskapellmeisters und Operndirektors in Kassel, Robert Heger in einer Uraufführung, die, aufschlußreich in sehr vieler Hinsicht, beim Publikum nicht die dem Rang der Aufführung entsprechende Würdigung, vielmehr nur einen Achtungserfolg errang; man freut sich der Instinktsicherheit, mit der ein zu gleichen Teilen aus Kennern und Interessierten zusammengesetzter Kreis bekundete, daß man auf diesem Wege die Weiterentwicklung der deutschen Oper nicht sehen will und nicht sehen kann. Über die Aufführung selbst ist kein Wort des Lobes zu viel: unter der Leitung von GMD Professor Dr. Karl Böhm fand das in jeder Hinsicht äußerste Anforderungen stellende Werk eine Wiedergabe, die beispielgebend in jeder Hinsicht genannt werden muß, Torsten Ralf, Nilsson, Schöffler, die Damen Fuchs und Cebotari sangen die Hauptpartien, die durchweg größte Anforderungen zumal an die Wandlungsfähigkeit jedes Künstlers stellen, dem nach verschiedenen Vorbildern drei, vier, ja fünf grundverschiedene Aufgaben in den einzelnen Bildern zufallen.

Nach Wagner-Régenys „Günstling“ und nach der jüngsten Strauß-Oper (die freilich wohl mehr traditio zur Aufführung erworben wurde) ist Hegers „Verlorener Sohn“ die dritte neuzeitliche Oper, welche seit Dr. Böhms Amtsantritt hier zur Uraufführung gelangte. Das festzustellen, ist interessant, denn wenn man gemeinhin — und mit Recht — einen Dirigenten in solcher Stellung beurteilt nach seinen Leistungen als Dirigent der klassischen Werke: aufschlußreich, und geradezu ein Prüfstein für seine Persönlichkeit, sind die Uraufführungen, welche ein Dirigent in seiner Tätigkeit bringt. Die Uraufführung der Oper von Heger bestätigt in vielem das Bild, das man von Dr. Karl Böhm in seiner Dresdner Tätigkeit gewonnen hat: die ihresgleichen vergeblich suchende Meisterschaft der Partitur, die Sicherheit, mit der Heger in einem Werk ganz à la Strauß, eine italienische Arie, ein feierliches Te deum, einen modernen Tanz, ein pastorales Ensemble hinlegt, muß selbstverständlich den Dirigenten eines Orchesters reizen, das, wie die Dresdner Staatskapelle, ein Instrument ist, welches den höchsten technischen Anforderungen gewachsen ist, zugleich aber feinstens auf alle Stimmungen reagiert, alle Stilunterschiede meistert, wie sie in diesem Werke wie kaum in einem zweiten der zeitgenössischen Literatur, dabei jedoch fein säuberlich geschieden und durchweg prägnant zu Gehör treten.

Weniger, ja fast gar nicht, empfindet man eine Inspiration in dieser überlegen gekonnten, von einem erfahrenen Musiker geschriebenen Partitur, vollends fehlt aber der Sinn für dramatische Notwendigkeiten, und das nimmt doppelt Wunder bei einem Musiker, der wie Heger, jahrzehntelang am Theater tätig war und ist. Zudem geht er leider auch weit über das hinaus, was eine Bühne dem Publikum an Handlungsarmut und an dramatischer Spannungslosigkeit zumuten sollte.

Das Gleichnis vom „Verlorenen Sohn“ ist Heger zum hohen Liede der Vaterliebe, darüber hinaus zum Lobgesang aller Heimatverbundenheit geworden: am Beispiel eines aus dörflichem Musikantenhaus stammenden Seminaristen tut sich dem Textdichter der Gegensatz von schöpferischer Stille und lockender äußerer Welt auf. Hier ist die schwache Stelle des Werkes und seiner Anlage, denn nicht zum Ausgangspunkt einer realen Handlung, vielmehr nur Gegenstand von Visionen und Träumen des Titelhelden wird, was als Wirklichkeit einen Berufenen seiner Sendung zuführen würde, als Traum und Vision aber Gaukelspiel ohne Überzeugung und Zeugungskraft ist. Da überdies die Visionen Schauplätze und Milieu bevorzugen, die wir auf unseren Bühnen überwunden glaubten und die zum überwiegenden Teil aus zweiter Hand sind (es fehlt nicht die Eintänzer-Atmosphäre einer luxuriösen Strandcafészene, es begegnen uns Zuhälter und andere Außenseiter der Gesellschaft), ist die Gesamtwirkung alles andere als sympathisch. Hegers Musik erklingt dazu in schillernder Vielfalt und oft behutsamer Abtönung, sie begleitet uns auf dem Weg über solch wahrhaftig vorgestrige Stationen: mehr als Kapellmeistermusik und doch nur das Werk eines großen Könners nicht eines Künstlers, der neue Wege zu weisen hätte.

JOHANN ADAM HILLER: „LOTTCHEN AM HOFE“

Uraufführung der Neufassung von A. Anzengruber und Fr. Herburger, am Hessischen Landestheater in Darmstadt, am 31. März 1936.

Von Paul Zoll, Darmstadt.

Hillers Singspiele, auf volksmäßigem Boden erwachsen, einst fremdem Geistesgut entgegengestellt, hatten ja bekanntlich große Erfolge aufzuweisen, auch „Lottchen am Hofe“, das 1767 in Leipzig herauskam und dem heute, nach fast 170 Jahren, allerdings nach einer durchgreifenden Neubearbeitung, ein durchschlagender Erfolg beschieden war.

Das liegt einmal an der wirklich noch lebendigen, guten Musik und dem wirksamen, handlungs-

mäßigen Vorwurf, dessen Kernstellen geradezu für unsere Zeit geschrieben zu sein scheinen, zum anderen aber im wesentlichen auch an der Neufassung: Was Anne Anzengruber, die Enkelin des bekannten Dichters, beisteuerte, ist ganz aus dem Geist des Werkes heraus gesehen, theaterwirksam und — sauber. KM Fr. Herburgers musikalische Bearbeitung hat uns das Werk näher gerückt, ohne es dem Geist des Originals zu entfremden; die organische Durchdringung von Dialog, Gesang und melodramatischen Stellen ist ganz ausgezeichnet geglückt.

Das Werk wurde mit einem Können und einer Sorgfalt betreut, daß man seine helle Freude haben konnte; Reinh. Lehmann (Spielleitung), Elli Büttner (Bühnenbild) und KM Herburger am Pult trafen den anmutig-liebenswürdigen und volkstümlich-besinnlichen Ton sehr sicher. Regina Harre (Lottchen), Hermann Schmid-Berikoven (Hannes) und Hildegard Kleiber (Emiliane) boten hervorragende Leistungen, ebenso Anna Jakobs und Eugen Vogt als Intrigantenpaar.

Wenn Herburger, dessen wahrhafte Bemühungen um eine gute, unterhaltende Bühnenkunst hohe Beachtung verdienen, dieses Singspiel als Beispiel einer anständigen, sauberen, doch nie langweiligen „Operette" dem vielfachen Kitsch entgegengesetzt, der den Namen Operette für sich in Anspruch nimmt, so hat er dabei nicht nur unseren Beifall verdient, sondern auch den des Publikums, das alle Beteiligten unzählige Male vor die Rampe rief!

MAX PETERS: „DER SOHN DER SONNE"

Uraufführung im hannoverschen Opernhaus.

Von Dr. Ludwig Unterholzner, Hannover.

Vor einem runden Jahrzehnt hat die Entdeckung der Grabstätte Tutanchamons die Öffentlichkeit in einem Maße beschäftigt, daß nicht nur die Mode förmlich in altägyptischen Mustern schwelgte, sondern, daß auch in breiteren Massen des Volkes eine gewisses Interesse an der alten wunderreichen Geschichte des Pharaonenlandes geweckt wurde. Damals ungefähr auch war es, daß Max Peters, der langjährige Solorepetitor des hannoverschen Opernhauses und Komponist vieler Lieder und Balladen, Kammermusik und Kantatenwerke, den Plan zu einer Oper „Der Sohn der Sonne" faßte, zu der er in einer Dichtung von Ingo Krauß den Stoff fand. Wie Tutanchamon in seiner sonst bedeutungslosen und nur kurzen Regierung durch die Wiedereinführung des Amons-Kultes, dem noch Alexander der Große auf seinem Zug nach Theben huldigte, im Buch der Geschichte Ansehen und Gewicht gewonnen hat, so vor ihm Amenhotep IV., sein Schwiegervater, durch Aufhebung eben dieses Amons-Kultes und dessen Verdrängung durch die Verehrung Atons, der Sonne, als des alleinigen Gottes, nach dem er sich schließlich Echnaton, Sohn der Sonne, nannte. Der Sohn der Sonne also, den sich Max Peters zum Helden seiner Oper gewählt hat, ist eine geschichtliche Figur; genau so seine Mutter Teje, die vor ihm die Hauptkraft der Regierung war, und auch Nofretete, die Geliebte und Gemahlin Echnatons, tritt uns als Taduchipa in der Oper entgegen. Nicht nur die Figuren, von denen die Handlung der Oper getragen wird, auch die Handlung selbst gründet sich auf geschichtliche Wirklichkeit. Freilich wird Werk und Wirken Amenhoteps IV., das 20 Jahre erfüllte und die beinahe psychologisierende wirklichkeitsnahe Amarna-Kunst hervorrief, auf einen engsten Zeitraum zusammengedrängt. Kampf und Sieg über den Amonskult, der Religion des Nutzens, der Selbstsucht und des Materialismus, ist eine einfache Folge des Thronanspruches und der Selbstkrönung durch den jungen Pharao, der als ein Geweihter Atons im Symbol der Sonne Geist, Liebe, Wahrheit und Schönheit verehrt und eine Welt des reinen Idealismus errichten will. Seinem Sieg folgt freilich ein schneller Untergang. Denn so hoch und heilig sein Streben nicht nur, sondern auch seine Person ist, er vermag Irrtum, Mißverstand, Sorge um die Macht und niedere, von der Leidenschaft diktierte Liebe selbst nicht bei seinen Nächsten auszutilgen. Sein Freund Horemheb ist der Ameonstochter Amensat verfallen und selbst Taduchipa vergeht sich gegen seinen Willen aus Sorge um sein Wohl. So fällt er, eine tragische Heiligen- und Erlöserfigur, weil seine Kraft nicht ausreicht und nicht ausreichen kann, die Sündhaftigkeit auszulöschen, die im Wesen der Menschen wurzelt, weil die Macht der Dinge immer wieder über den Menschen triumphiert und ihn in geistige Unfreiheit schlägt.

Ein mit so tiefen Bedeutungen angefüllter, an letzte Fragen des Menschseins rührender Stoff konnte sich nicht zu einer Oper von üblichem Gepräge fügen. Das war auch gar nicht die Absicht des Komponisten und daß sein idealistischer Drang kühn genug war, alle daraus folgenden Konsequenzen auf sich zu nehmen, gewinnt seinem Werk besondere Sympathien. So mächtig, dämonisch und wild auch im einzelnen die Leidenschaften sind, die hier in den Menschen angeregt werden, ihren tieferen Grund nahm die Musikwerdung der Handlung im Symbolischen, in dem Willen, das Reine und Gute an sich in Musik auszudrücken und es der Welt des Eigennutzes und der bösen Triebe gegenüberzustellen; endlich ein tragisches Weltgefühl hervorzurufen, den unlösbaren Zwiespalt aufzuzeigen, in den der Mensch und seine Welt als ein Doppelreich des Kreatürlich-Animalischen und des Göttlich-Geistigen von Anbeginn an geworfen ist. Fürwahr ein hohes Beginnen, das sich mit wesenhaftem Recht der Musik als Ausdrucksmittel bedient! Eine besondere Schwierigkeit lag dabei allerdings darin, für abstrakte,

philoſophiſche Erkenntniſſe und Anſchauungen elementariſche Klangſymbole zu finden, die Welt des Denkens ganz in einer Welt der unmittelbaren Gefühle wiederzuſpiegeln. Max Peters iſt dabei zweifellos den richtigen Weg gegangen, wenn er ſich dabei an die einfachſten, urſprünglichſten Elemente muſikaliſchen Ausdrucks hielt, an hymniſche Melodiebögen, an reine Harmonien, unkomplizierte Diſſonanzen und an kräftige ungebrochene Farben und den Wechſel von Dur und Moll, der dem Klang ſo oft ein bedeutſam iriſierendes Leuchten gibt. So fand er ſchließlich nicht nur einprägſame Motive, die den Gegenſatz zwiſchen der lichten Welt Atons und der dunklen Amons ohrenfällig machen, ſondern er traf auch zugleich — ohne das Maleriſche um des Maleriſchen willen in einer exotiſchen Klangfarbe zu ſuchen, die ihn auf alle Fälle in eine gefährliche „Aida"-Nähe gebracht und vom Geiſt des Stoffes weggeführt hätte — einen recht charakteriſtiſchen Ton für die hieratiſch gebundene Welt Alt-Ägyptens. Vielleicht, daß die ſtrenge Beibehaltung typiſcher Klangbilder und Motive für gleiche Situationen und Charaktere eine gewiſſe Monotonie und mitunter auch eine merkwürdige Unfruchtbarkeit der muſikaliſchen Entwicklung mit ſich brachte; aber ſie bezeugt doch ein richtiges und zugleich wohlüberlegtes Gefühl für den ins Metaphyſiſche hinüberſpielenden Sinn, den es hier zu geſtalten galt. Und übrigens mangelt es der Handlung trotzdem nicht an Gelegenheiten zu machtvollen Steigerungen, zu ſinnlich-leidenſchaftlichen Ausbrüchen, zu zarten lyriſchen Empfindſamkeiten und packenden dramatiſchen Wirkungen. Da wären, um einige Beiſpiele herauszugreifen, der Sonnenhymnus zu nennen, der gleich am Anfang des Werkes ſteht, Amenhoteps Lobpreiſung Atons, der Fluch des Amonsprieſters, das Duett und Terzettfinale des zweiten Aktes, das gierig ſinnenaufgewühlte Duett Amenſats und Horemhebs und das durch ein lichtfrohes Begleitſtimmengerank ins unausſprechlich Kindhaft-Selige geweitete Duett Amenhoteps und Taduchipas im dritten Akt.

Ein beſonderes Augenmerk hat der Komponiſt dem Rezitativ zugewendet. Mit einer, wie er ſelbſt bezeugt, durch das Erlebnis der Händel-Renaiſſance neugeweckten Hinwendung zum Secco-Rezitativ, das er vorwiegend durch Akkordinſtrumente ſtützt, ſichert er dem Wort größtmögliche Verſtändlichkeit. Nicht nur das, er gewinnt ſich auch die Möglichkeit, die notwendigen Erklärungen zur Handlung auf eine ſchnelle Weiſe zu geben und äußere Geſchehniſſe und ſeelenöffnende Szenen klar voneinander zu ſcheiden. So wird das ſeit der Altklaſſik immer ſtärker verdrängte Secco-Rezitativ hier zugleich ein formklärendes Mittel, das, wenn auch häufig in fließenden Übergängen, doch hilft, die einzelnen Muſikformen gegeneinander abzuheben. Wenn auf den Geiſt hin beſehen das Neuartige des Werkes von Max Peters in der Bevorzugung einer anderen als der erotiſchen Atmoſphäre lag, ſo lag es, techniſch bewertet, gerade in der Wiedererweckung dieſer Rezitativform, die zu den älteſten Errungenſchaften des Opernſtils gehört, und die es erſt ſo recht ermöglicht, den Stoffkreis der Oper wieder aus der Begrenzung und den Widerſprüchen herauszuführen, in die ſich die ſinfoniſch durchkomponierte Oper, während des ausgehenden 19. Jahrhunderts verſtrickt hat. Inſofern ſtellt die Oper „Der Sohn der Sonne" ſicherlich einen ſehr bedeutſamen Verſuch innerhalb des zeitgenöſſiſchen Opernſchaffens dar, und das hannoverſche Opernhaus hat mit ihrer Uraufführung ſicherlich eine ſchätzenswerte Tat vollbracht.

Von der grundſätzlichen Bedeutung dieſer Premiere abgeſehen, ſtellt ſie auch rein als Aufführung eine ſchöne Leiſtung dar. GMD Rudolf Kraſſelt dirigierte ſie mit innerer Anteilnahme. Dr. Hans Winkelmann hat ein einem von Kurt Söhnlein prunkvoll und ſtimmungsreich entworfenen Bühnenbild die Handlung in Einzel- und Maſſenſzenen klar und anſchaulich entwickelt. In den durchweg wirkſamen Rollen boten Carl Hauß als Amenhotep, Joſef Correck als Amonsprieſter, Wilhelm Patſche als oberſter Feldherr, Karl Giebel als Horemheb, Emmy Sack als Teje, Maria Engel als Taduchipa, Grete Kraiger-Kärtner als Amenſat ſtimmlich und ſchauſpieleriſch glanzvolle Leiſtungen. Das Werk und ſeine Wiedergabe wurden mit Begeiſterung aufgenommen.

BODO WOLF: „ILONA" oder „DAS FEST IN BUDAPEST".

Heroiſche Oper in drei Aufzügen.

Uraufführung am 12. April 1936 im Landestheater Meiningen.

Von Ottomar Güntzel, Meiningen.

Das Landestheater Meiningen hatte zu den Oſterfeſttagen ein beſonderes künſtleriſches Ereignis zu buchen: war unſere Kunſtſtätte ſeit Herzog Georg II. bühnenreformatoriſchem Wirken und Schaffen ausſchließlich der Pflege des Schauſpiels gewidmet, ſo machte der derzeitige Intendant Egon Schmid erſtmalig den Verſuch, mit einem aus auswärtigen Opernkräften zuſammengeſtellten Enſemble eine Opern-Uraufführung herauszubringen. (NB! Einige Opernaufführungen im Rahmen des Schauſpiels ſind in der Beſetzung mit auswärtigen Kräften ſeit Jahren im Meininger Landestheater üblich!) Der Verſuch muß als durchaus geglückt bezeichnet werden. Zur Diskuſſion ſtand „Ilona" oder „Das Feſt in Budapeſt" von Dr. Bodo Wolf. Der Komponiſt betritt mit dieſem Werk erſtmalig das Gebiet der ernſten Oper, nachdem er bereits 1934 ſeine ko-

mische Oper „Das Wahrzeichen" am Hessischen Landestheater zur Uraufführung brachte. Das Textbuch schrieb, wie auch bei der vorerwähnten komischen Oper, Eugen Rittelbusch (ein Pseudonym!). Der Inhalt zeigt in seinem psychologischen Aufbau außerordentlich viel wesensverwandte Züge mit „Carmen", wenn auch der Trägerin der Titelrolle „Ilona" das glutvolle südliche Temperament der „Carmen" fehlt und bei ihr alle seelischen Vorgänge und gefühlsmäßigen Wandlungen in mildem, edlem Lichte einer reinen Frauenseele erscheinen. Dieses Moment ist ein großer Vorzug. Es bringt uns nordischen Menschen die Gestalt der Ilona näher und macht sie uns menschlich verständlicher. Sie wird ungewollt und schuldlos schuldig, ein Opfer ihrer fraulichen Schönheit und damit ihres Schicksals. Daß das ganze tragische Geschehen sich im Zusammenhang mit der 1000-Jahrfeier von Budapest abspielt, gibt dem Ganzen einen vom Dichter und Komponisten gewollten vaterländischen Einschlag. Doch erscheint mir diese Kulisse nicht wirkungsvoll genug, um Ilona als vaterländische „Heroin" ihren schicksalhaften Weg gehen zu lassen. Demgemäß dürfte die Bezeichnung „Heroische Oper" zu hoch gegriffen und nicht glücklich gewählt sein. — Dr. Bodo Wolf hält sich in seinem musikalischen Gestalten des Stoffes an keine der hergebrachten Opernstil-Formen. Er faßt die Gliederung seiner Musik vom rein Musikdramatischen heraus an und erreicht damit eine Vielgestaltigkeit, die vom freien Sprechgesang über wundervolle, ergreifende Kantilenen bis zu den wuchtigsten Gefühlsentladungen, vom zartesten Hauch des Kammermusikklagnes über die Variationenform (3. Akt!) bis zu den blühendsten, kraftvollsten Farben eines großen Orchesterkörpers führt. Das Orchesterkolorit ist an vielen Stellen von überraschender Realistik. Wenn er dabei jeden südländischen Einschlag vermeidet, so tut er recht daran. Er schafft damit ein Gesamtbild von einer außerordentlichen Einheit und Geschlossenheit, das die Wesenszüge der Trägerin der Titelrolle in allen Phasen glaubhaft erscheinen läßt. Die Themengestaltung ist einheitlich und durchaus organisch entwickelt. Dem Leitmotiv schenkt er nur ab und zu Beachtung. Daß sich auch hie und da schwache und leere Stellen zeigen, ist von untergeordneter Bedeutung. Die spannunggeladenen Höhepunkte und die reichen dramatischen Momente und Kontraste sind von derartiger Wirkung, daß die Schwächen den Gesamteindruck nicht im mindesten beeinträchtigen und er als durchaus positiv bezeichnet werden muß. — Der derzeitige Intendant des Meininger Landestheaters, Egon Schmid, hatte der Inszenierung im Verein mit dem Bühnenbildner Willi Willmann alle Liebe und Sorgfalt angedeihen lassen. Es entstanden Bilder und Augenblicke von geradezu erschütternder Größe. Die Zusammenstellung des Ensembles muß ebenfalls als vollauf geglückt angesprochen werden. Hilde Turneck als Ilona, Alois Radan als Maler Matassy, Walter Findel als Graf Magashazy, Georg Wilhelm Rotar als Istvan, Hugo Schäfer als Kaplan Tivadar, Raina Backhaus als Gräfin Katalin, Dr. Ernst Fabry als junger Fischer und Lisa Bischof, Charlotte Belau und Alfred Leubner als temperamentvolle Masken setzten sich mit all ihrem gesanglichen und darstellerischen Können für ein gutes Gelingen der Uraufführung ein und erzielten starke Eindrücke bei Publikum und Presse, die zahlreich erschienen war. — Die musikalische Leitung hatte der Komponist selbst, der den göttlichen Funken, der ihn beim Schaffen seines Werkes beseelte, dank einer sicheren und straffen Dirigierweise in zwingender Art auf Darsteller und Publikum überspringen ließ. Die Meininger Landeskapelle war ihm dabei ein Instrument von außerordentlicher künstlerischer Qualität. Sie fügte ihrem alten Ruhm neue Lorbeeren hinzu. — So entstand eine Aufführung, an der der Komponist seine helle Freude erleben konnte und die beim Publikum ehrliche Begeisterung auslöste.

KONZERT UND OPER

DRESDEN. Vesper in der Kreuzkirche:

Sonnabend, 29. Febr.: Joh. Seb. Bach: Präludium und Fuge in e-moll. — J. S. Bach: „Die bittre Leidenszeit beginnet abermal", vierst. aus dem Schemellischen Gesangbuch 1736. — Max Reger: Toccata und Fuge in D, aus op. 59 für Orgel. — Eberhardt Wenzel: „Die Versuchung" für gem. Chor a cappella (Urauffführung).

Sonnabend, 7. März: Joh. Seb. Bach: Partita über den Passionschoral „Sei gegrüßt, Jesu gütig" für Orgel. — Philippus Dulichius: „Christus humiliavit se" für zwei Chöre, achtst. — Hans Leo Haßler: „Agnus Dei" für zwei Chöre, achtst. — Johann Kuhnau: „Tristis est anima mea", Motette für fünfst. Chor.

Sonnabend, 14. März: Kurt Thomas: Passionsmusik nach dem Evangelisten Markus für vier- bis achtst. gem. Chor a cappella, op. 6.

Sonnabend, 21. März: Joh. Seb. Bach: Johannes-Passion für Soli, Chor und Orchester.

Sonnabend, 28. März: Dietrich Buxtehude: Passacaglia in d-moll, für Orgel. — Hermann Simon: „Hymnische Gesänge". — Hermann

Simon: Crucifixus („Die sieben Worte des Erlösers"), für vierst. gem. Chor, Soli (Sopran und Bariton), Orgel und Kammerorchester.

HERMANNSTADT. Motette in der evang. Stadtpfarrkirche:

Sonnabend, 28. März: Dietrich Buxtehude: Präludium und Fuge fis-moll für Orgel (Vorgetragen von Prof. Franz Xaver Dreßler). — Johann Wolfgang Franck: „An deinem Kreuzesstamme". — Michael Prätorius: „Auf, mein Herz, ermuntre dich" (Vom Leiden Jesu, aus „Musae Sioniae", 5. Teil) für sechsst. Chor. — Johann Eccard: Vom Leiden Christi, für sechsst. Chor. — Joh. Seb. Bach: „Lasset uns mit Jesu ziehen". — Johann Christoph Bach: „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn", Motette für zwei Chöre.

Sonnabend, 4. April: Joh. Seb. Bach: Dorische Toccata und Fuge für Orgel (Vorgetr. von Prof. Franz Xaver Dreßler). — Joh. Seb. Bach: Motette: „Jesu, meine Freude" für fünfst. gem. Chor und Solostimmen.

Mittwoch, 8. April: Samuel Scheidt: Psalmus „Da Jesus an dem Kreuze stund" (Thema mit 5 Var.) für Orgel aus „Tabulatura nova" (D. d. T.). (Vorgetr. von Prof. Franz Xaver Dreßler.) — Leonhard Lechner: „Das Leiden unseres Herren Jesu Christi" (1594) für gem. Chor a cappella.

Sonnabend, 11. April: Joh. Seb. Bach: Toccata und Fuge d-moll für Orgel. (Vorgetragen von Prof. Franz Xaver Dreßler.) — Joh. Herm. Schein: „Heut triumphieret Gottes Sohn" für sechsst. Chor. — Gallus Dreßler: „Ich bin die Auferstehung". — Joh. Mich. Bach: „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt". — Jacobus Gallus: „Heilig" für zwei Chöre. — Michael Prätorius: „Wir wollen alle fröhlich sein".

KARLSRUHE. Motette in der Christuskirche.

Palmsonntag, 5. April: J. S. Bach: Präludium und Fuge f-moll für Orgel. — J. Kuhnau: „Tristis est anima mea" für fünfst. Chor a cappella. — J. S. Bach: Konzert in E-dur für Solovioline, Streichorchester und Continuo. — Heinrich Schütz: „Die 7 Worte Jesu am Kreuz" für Einzelstimme, fünfst. Chor, Streichinstrumente und Orgel. — J. S. Bach: Präludium in c-moll für Orgel. (Leitung und Orgelsolo: KMD Wilhelm Rumpf.)

ANSBACH. Erst im zweiten Teil der diesjährigen Theaterspielzeit sind ein paar bemerkenswerte, weil über den Durchschnitt hinausragende Aufführungen zu verzeichnen. Das Haus der Volksbildung konnte nach Weihnachten mit einem Gastspiel der Regensburger Domspatzen in Humperdincks Märchenoper „Hänsel und Gretel" die hiesigen Musikfreunde überraschen, wobei die erfrischende Darstellung durch die kleinen Sänger ebenso erfreulich war wie die straffe musikalische Leitung unter Domkapellmeister Dr. Schrems. Höhepunkte bildeten dann eine Aufführung von Puccinis „Tosca" unter Leitung von Staatskapellmeister Tutein-München mit Hildegard Ranczak, Fritz Krauß, Georg Hann, sämtlich von der Münchner Staatsoper. Die beiden letztgenannten Künstler wirkten auch in der vorzüglichen Aufführung von „Cavalleria Rusticana" und „Bajazzo" mit; in dieser sorgsamen Wiedergabe gesellte sich außerdem auch noch Cäcilie Reich-München zu dem Ensemble, das man in gleicher Güte in einer Stadt von der Größe Ansbachs kaum sonst antreffen dürfte. Ein Tanzgastspiel von Senta Maria-München mag in diesem Zusammenhang erwähnt werden, weil es künstlerisch wertvolle Tanzpantomimen brachte und damit für unsere Stadt etwas Außergewöhnliches bot. — Im Konzertleben ist nach wie vor der Sing- und Orchesterverein unter der rührigen Leitung von Stadtkantor Hermann Meyer führend. Wenn auch bisweilen unter großen Opfern, werden hier wertvolle Konzerte durchgeführt. So bedeutete die Schütz-Bach-Händel-Feier in der ehrwürdigen St. Johanniskirche einen prächtigen Beitrag zu den Feiern deutscher Musiker, zumal durch die Mitwirkung des Wiener Bassisten Elemér von John ein Künstler von Format gewonnen war, dessen stimmliche Qualitäten in einem eigenen Liederabend nochmals evident in Erscheinung traten. Ein großes Orchesterkonzert des gleichen Vereins brachte Beethovens Egmont-Ouverture und die Fünfte. Professor Walter Rehberg-Stuttgart spielte das Es-dur-Klavierkonzert von Mozart (K. V. 271). Ein weiteres volkstümliches Orchesterkonzert für die NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" zeigte, daß Hermann Meyer auch der leichteren Muse zugetan ist. Das NS-Frankenorchester unter Willy Böhm-Nürnberg gastierte in einem Abend der NS-Kulturgemeinde und brachte die Bekanntschaft mit dem jungen, aufstrebenden Bariton Hermann Guttendobler. Übertroffen aber wurden alle diese an sich künstlerisch hochstehenden Darbietungen durch das NS-Reichssymphonie-Orchester, das diesmal zur Freude aller Besucher Franz Adam selbst leitete. Mit Beethovens Siebenter, die im Mittelpunkt eines guten Programmes stand, übertraf sich das Orchester selbst. Schließlich sollen die Bemühungen der heimischen Sängervereinigung, in der die Ansbacher Gesangvereine zusammengeschlossen sind, nicht unerwähnt bleiben, weil hier das deutsche Lied eine ebenso sorgfältige wie kulturelle Förderung erfährt. Oberlehrer

Beer, der Betreuer der hiesigen Singschule, erntete mit seinen Darbietungen, die unter dem Motto „Soldat und Kamerad" der Zeit angepaßt waren, besonderen Dank, auch vonseiten der Wehrmachtsangehörigen, die in einem gesonderten Abend herrliche Liedchen aus Kindermund hören durften.

Dr. Fritz Jahn.

BAMBERG. Der einheimische Pianist Karl Leonhardt fand mit einem Mozart- und einem Chopin-Abend starkes Interesse und gab wiederum reichen Aufschluß über seine technischen und musikalischen Qualitäten. Max Hellmuth, Organist an St. Martin hat sich in kürzester Zeit eine stattliche Gemeinde für seine „Kirchenmusikalischen Weihestunden" gewonnen. Neben der zielbewußten Pflege der alten Meister berücksichtigt er in anerkennenswerter Weise auch das zeitgenössische kirchliche Schaffen. So konnte er, dank seines künstlerisch vollendeten Spiels für W. Courvoisier, H. Kaminski, Joh. Nep. David und Jos. Meßner neue Freunde gewinnen.

Der älteste Bamberger Gesangverein, der „Liederkranz", beging sein hundertjähriges Jubiläum unter Chormeister Georg Bauers trefflicher Leitung mit einer würdig verlaufenen Aufführung der „Faust-Szenen" von Robert Schumann. (Solisten: Sophie Höpfel-Frankfurt/M. und Kammersänger W. Bauer-Coburg.) Der Gesangverein „Frankonia" setzte sich mit Erfolg für zeitgenössische Chöre des Bambergers Frz. Berthold, außerdem für solche von W. Rinkens und Eberhard Wenzel ein. Ein Streichquartett von Paul Graener und eine uraufgeführte Suite für Violine und Klavier aus der Feder des Bambergers Max Schmidkonz fanden, dargeboten durch einheimische Kräfte (Schmidkonz-Schürer-Bauer-Hild-Dathe) beifällige Aufnahme. Im Rosengarten der Residenz wurde ein von Bamberger Künstlern durchgeführtes Rokokofest veranstaltet, das großes Interesse fand und wiederholt wurde. — Von den Konzerten im Musikverein seien genannt ein Sinfonie-Konzert der Münchener Philharmoniker, die mit Bruckners Sinfonie Nr. 8 unter der genialen Ausdeutung S. v. Hauseggers außerordentlich packende Eindrücke hinterließen. In einem Bach-Händel-Abend bot Prof. Schmid-Lindner mit seinem Kammerorchester ein beglückend frisches Musizieren. Als Solist im Klavierkonzert von Bach war er der berufenste Vertreter dieses Parts. Das Klingler-Quartett (verstärkt durch Theo Schwan und Hermann Rhode) bescherte uns die Sextette von Brahms op. 18, Dvorak op. 48 und die Serenade von Hugo Wolf in klassischer Vollendung. Die Liederabende von Marcell Wittrisch und Julius Patzak erfreuten sich des Besuches einer begeisterten Zuhörerschar. — Für alle diese Veranstaltungen stellte die Firma Neupert ihre klangschönen Flügel und Cembali zur Verfügung.

Das Stadttheater muß sich infolge der beschränkten Mittel mit Operette und Schauspiel begnügen. Die Oper konnte nur in Form von Gastspielen berücksichtigt werden. Der verdienstvolle Direktor Hans Forstner verstand es, durch die Verpflichtung prominenter Gäste wie Anny von Kruyswyk-München, Rosalind von Schirach-Berlin, Franz Bork und Hans Leubner-Koburg, H. Gonzelmann-Stuttgart, Ferdin. Boehle und andere, die Opern „La Traviata", „Tiefland", „Cavalleria rusticana" und „Der Bajazzo" in eindrucksvollen Aufführungen herauszubringen. C. M. v. Webers Singspiel „Preciosa" fand starke Beachtung. Sonst bestimmten die liebenswürdigen Wiener Meister der klassischen Operette in erster Linie den Theaterspielplan. Für die vielen gelungenen Aufführungen zeichneten die Kapellmeister Artur Zapf, Hans Stix und Hellmuth Fritz verantwortlich. Von den einheimischen Kräften seien namentlich genannt Lisl Keßler, Cläre Wiedmann, Ria Mabeck, Elly Bosetti, Hans Forstner, Albert Badewitz, Rudolf Loserth, Willi Kluge und Walter Storm (Bühnenbildner).

Karl Schäfer.

BERNBURG a. Saale. Den Auftakt des letzten Konzertwinters bildete ein Chor- und Orchesterkonzert des Konzert- u. Oratorienvereins zugunsten des WHW unter Leitung von MD Bollmann. Hierbei wurde bewußt versucht, auch den WHW-Veranstaltungen künstlerisch hochwertigen Gehalt zu geben. Der ausverkaufte Saal, in dem sich viele Volksgenossen befanden, die nicht zu den ständigen Konzertbesuchern gehören, die gespannte Aufmerksamkeit, sowie der starke Beifall zeigten, daß dieser erste Versuch fruchtbaren Widerhall fand. Die vom Leiter vor den einzelnen Werken an Ort und Stelle gegebenen kurzen Einführungen mögen stark dazu beigetragen haben. Die Vortragsfolge enthielt: Händel, concerto grosso Nr. 7 und Anthem IV, Mozart Sinfonie g-moll und Brahms' „Schicksalslied". Auch die zweite WHW-Veranstaltung „Musik und Tanz" wahrte die künstlerische Höhe. Den tänzerischen Teil bestritt in hervorragender Weise die Tanzgruppe des Friedrichtheaters Dessau, den rein musikalischen Toni Schmerler-Berlin mit ihrem ansprechenden Koloratursopran, das hiesige Orchester und der Zöllner-Verein. Wieder war der Saal völlig ausverkauft. — Echte Kammermusik bot mit MD Bollmann am Flügel das Peter-Quartett-Essen. Zu einem Erlebnis tiefster Art wurde der Liederabend Professor Lohmanns-Berlin, ein wirklich begnadeter Sänger und Gestalter. Für ein leider plötzlich abgesagtes Orchesterkonzert vermittelte der Konzertverband die Bekanntschaft mit der vorzüglich spielenden Harfenistin Ursula Lentrodt und dem sympathischen Tenor Thorkild Noval-Berlin, dessen warme und angenehme, oft geradezu bezaubernd weiche Stimme die Zuhörer begeisterte. Auch Werner Drosihn-

Berlin, ein Sohn unserer Stadt, bewies in seinem Liederabend in einem höchst anspruchsvollen Programm seine Stimmkultur und Ausdrucksfähigkeit. — Die Freunde des Orgelspiels werden Joh. Ernst Köhler, dem jetzigen Stadtorganisten von Weimar, dankbar sein, daß er regelmäßig in seiner Vaterstadt Bernburg an der Orgel, die sein Vater jahrelang betreute, seine hohe Meisterschaft als Orgelvirtuose unter Beweis stellt. Diesmal gesellte sich Frieda Cramer-Weimar mit achtunggebietenden und technisch sauberen Leistungen (Bach, Chaconne) auf der Violine zu ihm. — Zu einer Bach-Händel-Feier vereinigten sich sämtliche Kirchenchöre der Stadt und boten unter Leitung von Musiklehrer Erich Litte mit einheimischen Solisten Kirchenmusik beider Meister. Alle Beteiligten lösten die nicht leichten Aufgaben zu vollster Zufriedenheit. — Den Abschluß des Konzertwinters bedeutete die Mitteldeutsche Festaufführung des „Spiels vom deutschen Bettelmann" von Fritz Reuter mit etwa 250 Mitwirkenden, über die hier gesondert berichtet werden wird.

Bollmann.

BERNBURG/Anh. (Fritz Reuter: „Das Spiel vom Deutschen Bettelmann", mitteldeutsche Erstaufführung.) Die ZFM nahm schon einmal, kurz nach dem Erscheinen des Werkes im vorigen Sommer, Gelegenheit, sich mit Fritz Reuters abendfüllendem Oratorium „Vom deutschen Bettelmann" auf eine Dichtung Ernst Wiecherts ausführlich zu beschäftigen (ZFM Juli 1935 S. 777). Schon dort hatte die würdigende Besprechung auf zahlreiche Einzelheiten der anschaulichen Charakterisierungskunst des Leipziger Komponisten aufmerksam gemacht und zugleich den vaterländischen Geist dieses Werkes geradezu als einmalig und unbedingt für unsere Zeit gültig gekennzeichnet. Den vollen Wahrheitsbeweis dafür aber gaben erst die praktischen Aufführungen, die vom Breslauer Sender ihren Ausgang nahmen und über eine höchst erfolgreiche Einführung des Werkes in Hirschberg nach Mitteldeutschland und später sogar nach Ostfriesland führten und führen werden. Vaterländischen Geist atmet die Dichtung in jeder Zeile, denn in der symbolischen Gestalt Hiobs und ihren Erlebnissen von Jugend an bis zum wundgeschossenen und heimgekehrten Krieger spiegeln sich die Ereignisse der ersten zwei Jahrzehnte unseres Jahrhunderts in Deutschland. Es leuchtet ohne weiteres ein, daß die bunte Bildfolge, vom Wiegenlied über Konfirmationsgespräche, Hochzeitsfeiern, Kriegsschrecken und Auktionstragödien zu der drastischen Begegnung zwischen arm und reich und die religiöse und mystische Hintergründigkeit der Dichtung den Musiker im höchsten Grade locken mußten. Aber eben die Buntheit dieser Bilder birgt zugleich auch die große Gefahr für ihn, die wohlerlernte und aus hundert Opern und Oratorien abgesehene Technik musikalischer Farbschilderung in diesen Bildern spielen zu lassen und statt zum Schöpfer zum Eklektiker zu werden; in der Tat gibt es schon eine Komposition des Bettelmann, die dieser grundsätzlichen Gefahr weithin erlag und andere werden vielleicht noch folgen. Darum scheint mir hier die große entscheidende Tat Reuters zu liegen: Daß er von vorneherein auf farbige Raffinessen verzichtete und dafür die Großflächigkeit und die scharfen Konturen einer musikalischen Schwarz-Weiß-Kunst, wenn man so sagen darf, verwendet. Herb, kräftig und männlich wird seine Tonsprache dadurch, so herb, als es solche Schicksalsdichtung erfordert; die erhabene Monumentalität einer Annäherung oder gar Anlehnung an die Kirchentonarten gibt der Melodik weithin diese Strenge, die großen Chöre, die sehr reichlich zu Wort kommen, recken sich am altklassischen Händelstil in die Zeitlosigkeit und Unbedingtheit hinein und das Orchester verzichtet natürlich nicht auf die ihm eigenen Farbwerte, aber verwendet sie in heroischen Bläserchören, in gestopften Trompeten, in einsamen Flöten oder Klarinetten oder im Gebrauch von Trommel und Pauke, die hier sehr bezeichnend vom reinen Schlagzeug zum bestimmenden Musikinstrument wachsen, doch immer wieder ganz im Sinne dieser urwüchsigen Elementarität. So geht Reuter haarscharf, aber mit unbeirrbarer, fast schlafwandlerischer Sicherheit einen eigenen, seinen eigenen Weg: er darf getrost alle Schleusen einer dramatischen Orchestersprache öffnen, darf Fuge und Kanon als alte Form herübernehmen oder darf, wie in der meisterlichen „Auktion" mit Instrumentationseffekten nur so um sich werfen: sie wirken nie als Abglanz romantischer oder spätromantischer Technik, weil hier wirklich der einheitliche Geist des Werkes die Technik sich völlig unterworfen hat. Aber Reuter weiß auch rein musikalisch diese Einheitlichkeit des Werkes zu beweisen; nach Art der Leitmotivtechnik schlägt er etwa in dem großen Mahnruf des Anfangs, im Wiegenlied, das später, schwer umschattet, in moll erscheint, oder in der frühen Andeutung des abschließenden Chorals „Nun laßt uns gehn und treten" große Bögen, und errichtet damit gewissermaßen die festen tragenden Säulen seines Domes; ein Dom ist es in der Tat mit allen seinen Raum- und Dimensions- und Stimmungswerten, was hier zur Ehre der deutschen Not und des deutschen Glaubens gesagt und gesungen wird.

Die mitteldeutsche Erstaufführung des Werkes in Bernburg gereicht der Mittelstadt und ihrem wagemutigen Dirigenten Fritz Bollmann zu hoher Ehre. Sehr gepflegt in den frischen und singsicheren Chören, in einem schlagfertigen und vielseitigen Orchester sorgsam einstudiert und durch Leipziger, Dessauer und Hallenser Solisten auch nach dieser Seite hin künstlerisch gesichert (Edith Laux, Emmy Neiendorff, Paul Reinecke und Kurt Wichmann waren ihre Namen): so

riß dieſes monumentale Werk die Hörer eines vollbeſetzten Saales mit ſich, ließ ihre rein künſtleriſche Begeiſterung durch die Gemeinſamkeit des zum Schluß von allen geſungenen Chorals zur gläubigen Andacht wachſen und ließ obendrein im ganzen mitteldeutſchen Raum aufhorchen, in dem man nicht weniger Umſchau hält als anderswo nach dem Werk, das für die Gattung des Oratoriums als bindender Ausdruck der Zeit in Geſinnung und Können zu gelten vermöchte. Wir können jetzt ſagen: hier iſt es. Dr. Otto Riemer.

BONN. Die erſte Hälfte des Konzertwinters begann mit zwei Konzerten, die Robert Schumann gewidmet waren (zu deſſen 125. Geburtstag). Eine kammermuſikaliſche Morgenfeier beſtritt Frau Elly Ney mit ihrem Trio und dem Max Strub-Quartett. Die Vortragsfolge bot drei große Werke: das Klaviertrio in F-dur, das Streichquartett in a-moll und das Klavierquintett in Es-dur. Alle Werke wurden mit feinſter Kultur in Klang und Form geſpielt, ohne jede romantiſche Phantaſtik. Zwiſchendurch ſpielte Elly Ney die Kinderſzenen. Im zweiten Schumann-Konzert vereinigte ſich der Städtiſche Geſangverein mit dem Städtiſchen Orcheſter unter Leitung unſeres Muſikdirektors Guſtav Claſſens. Außer der Symphonie in B-dur, dem Klavierkonzert (von Lubka Koleſſa hinreißend geſpielt) und dem „Nachtlied" für gemiſchten Chor und Orcheſter wurde noch eines der am wenigſten geſpielten Konzertſtücke des Meiſters dargeboten: das Konzert für 4 Hörner und Orcheſter. Unſer Orcheſter konnte ſich glücklich ſchätzen, die Soliſten aus ſeinen Reihen ſtellen zu können. Das ſchwierige Werk gelang überraſchend ſchön.

Der Städtiſche Geſangverein ſang in ſeinem erſten Konzert Händels Oratorium „Samſon". Der Chorklang war ganz der heldiſchen Erhabenheit Händelſcher Chormuſik angepaßt. Als Soliſten wirkten mit: Heinz Matthéi (Berlin) Tenor, Elly Volkenrath (Leipzig) Sopran, Erna Fahrig (Bonn) Sopran, Ria Schaeben (Köln) Alt und Hans Hager (Stuttgart) Baß. Von der Darbietung des Werkes waren die Zuhörer tief ergriffen.

Das erſte Symphoniekonzert war Beethoven gewidmet. Zwiſchen der Ouvertüre zu „Coriolan" und der 5. Symphonie ſpielte Alfred Höhn mit wahrhaft klaſſiſcher Formung das Klavierkonzert in Es-dur. — Der Höhepunkt des zweiten Symphonie-Konzertes war Bruckners 8. Symphonie. Claſſens geſtaltete ſie mit unſerem Orcheſter ſo ſchön wie nie zuvor. Am ſelben Abend ſpielte Hermann v. Beckerath das Violoncellokonzert von Schubert.

Das erſte Kammermuſik-Konzert beſtritt das Gewandhaus-Quartett aus Leipzig. Auf der Vortragsfolge ſtanden Quartette von Brahms (B-dur, Werk 57), von Haydn (g-moll) und Tſchaikowsky (es-moll). Die Künſtler zeigten ſich den Stilarten der Werke geiſtig und techniſch vollkommen gewachſen. Den Höhepunkt bildete die ſymphoniſche Schwungkraft, die ſie in Tſchaikowskys Werk entfalteten. Für den zweiten Kammermuſikabend hatte man einen ſtimmungsvolleren Raum gewählt, als ihn die Beethovenhalle bietet, nämlich die neue Aula der Univerſität. In ihr muſizierte die Kammermuſik-Vereinigung der Staatsoper Berlin unter Leitung von KM Georg Knieſtädt. Die Vortragsfolge enthielt zwei Septette, zuerſt das von Konradin Kreutzer (Werk 62), dann das von Beethoven. An Kreutzers Werk erkannte man gleich das große Vorbild Beethovens wieder. Tonart und Zahl der Sätze, wie auch die Ausnützung des Klanges der einzelnen Inſtrumente ſind von Beethoven beeinflußt. Die künſtleriſche Leiſtung der Berliner Soliſten war über jedes Lob erhaben. Zwiſchendurch wurde — eine nachahmenswerte Anregung — ein Geigenduett von Spohr geſpielt (Werk 3, Es-dur).

Auch in dieſem Winter veranſtaltet die Stadt Bonn mit dem Verein Alt-Bonn in den Rokokoſälen des Rathauſes Morgenkonzerte, die der Muſik aus dem kurfürſtlichen Bonn gewidmet ſind. Das erſte Konzert brachte Werke von Joſ. Reicha, der 1785—1795 Konzertdirektor des Kurfürſten Max Franz war. Unter Leitung von G. Claſſens ſpielte das Kammerorcheſter unſeres Städt. Orcheſters eine Partita für Bläſer, eine Sinfonia (beide aus der Handſchrift), ſowie zwei Konzerte, eines für Geige und eines für Geige und Cello.

Zum Schluſſe ſei noch ein Julius Weismann-Abend erwähnt, an dem der Komponiſt eigene Klavierkompoſitionen ſpielte. Mehr Eindruck machten ſeine Lieder, die Frau Elſe Verena-Mann geſtaltete. Beſonders gefielen die Lieder nach Texten aus „Des Knaben Wunderhorn", R. M. Rilkes und M. Greifs. Johannes Peters.

BRAUNSCHWEIG. Es läßt ſich nicht leugnen, daß die vielſeitigen Bemühungen des Intendanten Dr. Schum ſtark belebend auf den Spielplan des Landestheaters eingewirkt haben und die Qualität der Leiſtungen geſteigert werden konnte. Neben den Repertoire-Opern erlebten wir zum Heldengedenktag als Erſtaufführung „Die Stadt", Dichtung und Muſik von Erich Sehlbach. Zweifellos iſt die Dichtung dramatiſcher und höherſtehender als die Muſik, die — teilweiſe kontrapunktiſch verarbeitet — ſtark abfällt. Die ausgezeichneten Leiſtungen unſerer Heinrich Cramer (Fürſt), Gerda Kuntzſch (Fürſtin), Joſef Witt (Feldherr) und Carl Momberg (Edgar) verhalfen dem Werk immerhin zu einem Erfolg, zu dem auch nicht unweſentlich die ſehr guten Bühnenbilder Adolf Mahnkes beitrugen. Allerdings iſt der Wert der Operette „Clivia" recht zweifelhaft und im Hinblick auf die Kunſttradition des Lan-

destheaters zu entbehren. Jedoch war auch hier die Inſzenierung (Dr. Schum) ſo glänzend gelöſt, daß die Mängel des Werkes geſchickt überbrückt wurden. Die Reihe der Sinfoniekonzerte der Landestheaterkapelle brachte gut ausgewählte Programme. Das 3. Konzert dieſer Spielzeit (Dirigent: Albert Bittner aus Oldenburg als Gaſt) vermittelte uns die nähere Bekanntſchaft mit Gaſpar Caſſado, der das Violoncellkonzert h-moll von Dvořák in einer Weiſe ſpielte, die keinen Wunſch mehr offen ließ. Beethovens Paſtorale-Symphonie war zu wenig lebendig, erſt in den „Polowetzer Tänzen" von Borodin überraſchte Bittner durch ſchwungvolle Geſtaltung. Es iſt bedauernswert, daß gerade unſere jüngeren Dirigenten ſo ſchwer das richtige Verhältnis zu Beethoven finden. Das 4. Konzert (Dirigent: Hermann Abendroth) umfaßte „Tod und Verklärung" von Rich. Strauß und die achte Symphonie von Bruckner. Die Konzerte Abendroths ſind unbedingt Höhepunkte unſeres Konzertlebens, die wir nicht mehr entbehren möchten. Der beſondere Reiz des 5. Konzertes (Dirigent: Herbert Albert, Baden-Baden) lag in der „Heiteren Muſik" von Sigfrid W. Müller, ein in ſich geſchloſſenes und wirkſam inſtrumentiertes Werk. Die beſtechende Verarbeitung der „Variationen über ein Kinderlied" zeugen von der meiſterlichen Beherrſchung aller hierbei in Frage kommenden Faktoren. Beethovens 8. Symphonie und die 4. Symphonie von Tſchaikowſky zeigten unſere Landestheaterkapelle auf der Höhe ihrer Leiſtungsfähigkeit. Ein Chopin-Abend des in Braunſchweig ſeit langen Jahren bekannten Raoul v. Koczalski fand ſtarken Widerhall. Die leichte und beſondere Art ſeiner Technik erſcheint gerade für Chopin beſonders geeignet. Die Darſtellung der b-moll-Sonate war ſtark dramatiſch, in den lyriſchen Stellen von außerordentlicher Feinheit. Es iſt ihm ſehr zu danken, daß ſein Programm nicht nur die bekannten, ſondern auch die weniger gehörten Werke Chopins aufweiſt. Gerda Nette ſetzte die Reihe ihrer Klavierabende mit gutem Erfolge fort. Innerlich gereifter und techniſch ausgeglichener bewältigte ſie das immerhin anſpruchsvolle Programm (Beethoven: Sonate op. 28, Schumann: Symphoniſche Etuden und Muſſorgsky: Bilder einer Ausſtellung). Die Braunſchweiger Singakademie unter Leitung von Willi Sonnen brachte im März das „Requiem" von Mozart zur beſtgelungenen Aufführung. Die Entwicklung dieſes Chores und die ſtraffe Erziehung hat es mit ſich gebracht, daß dieſer Chor in den verhältnismäßig wenigen Jahren ſeines Beſtehens in Braunſchweig nunmehr die erſte Stelle einnimmt. Das Konſervatorium der Muſik Max Plock brachte als erſte Veranſtaltung aus Anlaß ſeines 40jährigen Beſtehens den „Waffenſchmied" von Lortzing durch die Opernſchule unter Leitung von Willi Sonnen heraus.

Ernſt Brandt.

BRESLAU. Der Opernſpielplan erwies ſich im weiteren Verlauf der Spielzeit recht abwechſlungsreich, eine Reihe wertvoller Neuinſzenierungen verlieh ihm beſondere Bedeutung. Nach langer Pauſe hatten wir Gelegenheit wieder einmal Pfitzners mittelalterliche Legende vom „armen Heinrich" zu erleben. Man hatte den großen Erwartungen, die auf ſein Wiedererſcheinen geſetzt waren, in höchſter Form Rechnung getragen, ſo daß der Geſamteindruck dieſer Neueinſtudierung nicht nur die grundſätzliche Initiative unſerer Opernführung in ein ſehr günſtiges Licht rückte, ſondern auch das Verantwortungsbewußtſein unſerer künſtleriſchen Leiter. Die Aufführung des Werkes war für Kenner und Liebhaber der Oper ein vollkommener Genuß. Einen beſonderen Anteil an dieſem herrlichen Abend hatte Prof. Wildermann mit ſeinen ſzeniſchen Entwürfen. Wir ſchätzen dieſen Bühnenbildner, als Geſtalter farbenreicher und ſtilfroher Interieurs. Wir wiſſen, daß er ein Meiſter des ſzeniſchen Genrebildes iſt und wir bewundern ihn, wenn er uns die Rokokowelt Mozarts vorzaubert. Nun beſtätigte er uns aufs neue ſeinen Zug ins Große und die Fähigkeit zur Geſtaltung monumentaler Szenen und damit ſchlechthin eine Mannigfaltigkeit im Schaffen, wie ſie ſo vollendet in einem anderen Künſtler kaum wiederzufinden ſein wird. Wie er im einzelnen ſeine Viſionen der Außenwelt vermittelt, iſt einmalig und kann auf dem hier zur Verfügung ſtehenden Raum nicht ausführlich beſchrieben werden. Neben den Bühnenbildern Prof. Wildermanns war es die Kunſt der Inſzenierung Dr. Skraups, die dem Werk mit Erfindungskraft diente, und die als Ganzes betrachtet, zu den beſten Leiſtungen dieſes jungen Spielleiters an unſerer Bühne zählt. Den muſikaliſchen Geſamteindruck entſchied mit ſeiner außerordentlichen Dirigier- und Interpretationskunſt GMD Franz v. Hoeßlin. Bei ihm gilt der Wille des Schöpfers, ſein einziges Beſtreben iſt, durch einfachſte Darſtellung des Partiturbildes, die höchſte Wirkung zu erzielen. Die Beſetzung hätte nicht beſſer ſein können. Den Ritter ſang Rudolf Strehletz menſchlich glaubhaft, ſein Spiel hatte ſtarke Momente. Ausdrucksvoll in der Auffaſſung und Durchführung war der Manne: Richard Groß. Bemerkenswerte Leiſtungen boten ferner Marta Cuno, Grete Scheibenhofer und Geerd Herm. Andra. Das einzig betrübliche an der Aufführung war das fehlende Publikum, das anſcheinend immer noch nicht weiß, wen es im Tiefſten trifft, wenn es der Aufführung Pfitznerſcher Werke fernbleibt.

Einen außerordentlich guten Griff hatte man auch mit der Neuinſzenierung der „Turandot" getan, deren Wiedergabe in jeder Hinſicht höchſten Lobes würdig iſt. Die Aufführung war gut, nicht nur in dem unter Richard Kotz, in flüſſigen

Zeitmaßen und feiner klanglicher Abstufung spielenden Orchester, sondern auch auf der Bühne. Sowohl die Hauptrollen, als auch die übrigen waren ausgezeichnet besetzt. Allen voran Ly Betzou in der Titelrolle, Artur Bednarczyk (Kalaf), Herm. Andra (Timur), Wally Mittelstädt (Liu); prachtvoll das Maskenterzett (Theo Lienhardt, Paul Schmidmann, Albert Weikenmeier). Gut abgestimmt aufeinander die Mädchen der Turandot (Annelies Kupper, Liselotte Legal, Elisabeth Merbach, Magda Pfeiffer), gut der Mandarin Leo Klaka's, glänzend die von Julius Debelak studierten Chöre.

Die Inszenierung Dr. Falks war in jeder Einzelheit gut durchdacht, und in den Massenauftritten lebendig bewegt. Ohne irgendwelche Vergewaltigung wurde der Stil des Werkes ausgezeichnet gewahrt, dabei aber doch im Sinne einer berechtigten äußeren Wirkung aufgelockert. Ungeteilte Bewunderung verdienen die im Sinne farbenprächtiger Märchenpoesie entworfenen Bühnenbilder Prof. Wildermanns, deren Wirkung durch fein abgetönte Lichteffekte erhöht wurden. Als dritte Großtat kam Lortzings „Undine" in einer Prachtaufführung heraus. Bühnenbildner und Spielleiter hatten sich freigehalten von überbetonter Romantik, wie von den billigen Effekten ehemals beliebter Zauberpossen. Die stilistisch schwierige Aufgabe der Inszenierung hatte Dr. Skraup überraschend gut gelöst, Prof. Wildermann reizende, vom Geist der Romantik erfüllte Bühnenbilder geschaffen, KM Josef Kaufmann musikalisch den Erfolg des Werkes sichergestellt. Die Rollenbesetzung ließ keinen Wunsch offen. Unter den Solisten gebührt vor allem Annelies Kupper höchste Anerkennung für ihre Leistung. Die junge Sängerin, die die Natur mit einer warmen, ganz persönlich timbrierten Stimme ausgezeichnet hat, war geradezu eine ideale Undine, nach dem liebreizenden Porträt Lortzings. Den übrigen, an dem Erfolg der Aufführung beteiligten Sängerinnen und Sängern: Marta Cuno, Robert Hager, Artur Bednarczyk, Paul Schmidtmann, Heinrich Pflanzel, ein Gesamtlob.

Außer diesen Neuinszenierungen verdienen noch rühmend hervorgehoben zu werden die Aufführungen von: Verdis „Rigoletto", Wagners „Lohengrin", Smetana's „Verkaufte Braut", Nicolai's „Lustige Weiber" und Mozarts „Figaro".

Heinrich Polloczek.

COBURG. Die ersten Monate im neuen Jahr bedeuteten für die Oper des Landestheaters ein ernstes künstlerisches Schaffen. Der neue Intendant Erwin Dietrich unternahm es, Händels Oper „Julius Cäsar" wieder auf die Bühne zu bringen, in welcher wirkliche musikalische Werte schlummern, die auch noch heute ansprechen. Auch Flotows „Alessandro Stradella" bestand wieder und noch immer in Ehren mit seinem prächtigen Banditenpaar (Franz Borck und Gert Buchheim). Aus Wagners Schaffen erschienen bei uns eine Neuinszenierung von „Lohengrin" und eine Festaufführung von „Tristan und Isolde" mit den Gästen Glanka Zwingenberg-Essen als Isolde, Margarete Krämer-Bergen aus Leipzig als Brangäne und Albert Seibert-Frankfurt als Tristan neben den großen einheimischen Künstlern Adolf Permann als Kurwenal u. Gottlob Fricke als König Marke. Auch die musikalische Leitung von Kapellmeister Siegfried Meik zeigte eine durchsichtig-lineare musikalische Konzeption. Röhr-Rossinis „Angelina", die Oper vom Aschenbrödel, zeigte eine Fülle schöner Melodien.

Den Freunden des Kunsttanzes bot der Tanzabend von Ehrengard von Schack und Joachim von Seewitz mit ihren lebensvoll stilisierten choreographischen Darbietungen viel Augenweide.

Die „Gesellschaft der Musikfreunde" sorgte weiterhin für Stunden edelsten Kunstgenusses. Ein Lieder- und Arienabend von Herbert Ernst Groh-Berlin vermochte mit seinem Programm nicht restlos zu befriedigen. Ein erlebnisreicher Abend war der Kammermusikabend des Elly Ney-Trios, das Brahms' Trio, op. 101, Beethovens Trio, op. 11 und Schuberts Trio, op. 100 meisterhaft vortrug. Erwin Fischer bestritt einen Beethoven-Abend und er erwies sich als der Beethoveninterpret nicht nur durch virtuose Technik sondern auch durch sein seelenvolles Spiel. Zwei Münchener Künstler, Kammersängerin Elisabeth Feuge und Kammersänger Hans Hermann Nissen, veranstalteten einen künstlerisch hochwertigen Lieder-, Arien- und Duette-Abend mit dem Pianisten A. Graef als ausgezeichnetem Begleiter. Ein Ereignis für Coburg bedeutete auch das Konzert des Reichs-Symphonie-Orchesters unter der Stableitung von Franz Adam mit Beethovens „Siebenter" und Regers „Hiller-Variationen.

Dr. Tr.

DESSAU. Die im Mittelpunkt des Dessauer Musiklebens stehenden Anrechtskonzerte der Kapelle des Friedrich-Theaters fesseln besonders durch die weitere Entwicklung des GMD Helmut Seidelmann als Konzertdirigent. Vier Beethoven, Mozart, neuer Chormusik und in der Hauptsache Brahms gewidmete Abende stehen hier zur Erörterung. Sie zeigten den noch jungen, aus Schlesien stammenden Prüwer-Schüler als einen ausgesprochen vitalen Gefühlsmusiker deutsch-dramatischer Prägung, der sich mit fast fanatischer Hingabe die Werke der großen Meister ganz intuitiv und von innen heraus erarbeitet. So erlebt er Beethovens „Pastorale" nicht so sehr als Summe lyrischen Empfindens, sondern als Ausdruck des besitzergreifend-drängenden, spezifisch Beethovenschen Naturgefühls, er unterstreicht bei Mozarts D-dur-Symphonie (Köchel-Verz. Nr. 504) die dra-

matischen Vorahnungen der Welt des „Don Giovanni“, und er gibt der c-moll-Symphonie von Joh. Brahms das jugendliche Feuer ekstatischer Inbrunst, das diesem Werk besser ansteht als noch so geistvolle Zerlegung. Das Gefühl tiefer Ehrfurcht vor den verpflichtenden Aufgaben deutscher Kunst führt zu einem Streben nach völliger Werktreue, ohne auch bei dem ständigen Gebrauch des Auswendig-Dirigierens irgendwelche Willkürlichkeiten oder ein selbstherrliches Virtuosentum aufkommen zu lassen. Die gesammelte Energie und die Klangsinnlichkeit des geborenen Opernleiters äußern sich im Affekt in weitausholender Gebärde, verfeinert durch den klugen Gebrauch der linken Hand bei der Ausdeutung der Einzelheiten. Seiner gefühlsklar-bestimmten Art liegt jede Übersteigerung dynamischer Stufungen fern, die Temponahme ist überraschend sicher ohne Neigung zum Verschleppen. Die Begabung als Orchestererzieher ist unverkennbar, ebenso die Fähigkeit der Leitung großer Chormassen.

Von den einzelnen Werken sei nur kurz auf Gottfried Müllers „Deutsches Heldenrequiem“ mit seiner unerhört dichten Chorpolyphonie, auf Paul Graeners ganz volksnah-erlebte, farbiginnige „Marien-Kantate“ und auf die impressionistisch-bildhaften „Variationen über ein russisches Volkslied“ desselben Meisters verwiesen. Von den Solisten zeigte sich Elisabeth Fischer (Mozarts A-dur-Klavierkonzert) noch nicht völlig mit den geistig-technischen Voraussetzungen eines echten Mozartstils vertraut, während Ludwig Hoelscher mit Dvořáks Violoncello-Konzert dank seines warmbeseelten, wenn auch nicht romanischsinnenhaften Tones und seiner geistvoll gebändigten Musikbesessenheit einen wahren Triumph ernten konnte.

Auf dem Gebiete der Oper bemerkte man ein erfreuliches Fortstreben vom Durchschnittsspielplan. In der Tat fesselt ein Werk wie Moniuszkos „Halka“ nicht nur durch seine Beziehungen zu den Werten echten Volkstums, sondern auch durch eine unabhängig von Verdi entstandene Knappheit der Gefühlsdramatik; der „Oberst Chabert“ von W. von Waltershausen gibt zu der packenden Realistik einer veristischen Zeitströmung doch ein Mehr deutscher Gründlichkeit der Arbeit hinzu. Puccinis „Gianni Schicchi“ birgt im Rahmen des Lebenswerkes seines Schöpfers ebensoviel die übliche Linie übersteigende musikalische Werte wie Donizettis „Don Pasquale“. Auch die Erstaufführung von Hans Pfitzners „Christelflein“ und die Wiederaufnahme von Verdis „La Traviata“, beide unter der umsichtigen Stabführung von KM Mannebeck, wurden zu ausgesprochenen Erfolgen. Zwei im Rahmen der Möglichkeiten des Interims-Theaters vorbildliche Wagner-Aufführungen („Tannhäuser“ und „Lohengrin“) seien nicht vergessen. In die Spielleitung teilten sich mit vielem Stilgefühl, Sinn für bewegte Gruppen und reichem Charakterisierungsvermögen der Intendant Hermann Kühn und Max Schwarze, am Pult saß, abgesehen von den genannten Ausnahmen, zu denen noch der „Gianni Schicchi“ (gleichfalls unter Mannebeck) hinzutrat, Helmut Seidelmann, dessen Bedeutung als Operndirigent sich nach den vorherigen Ausführungen von selbst versteht. Von den Sängern verdient der besonders in dramatischen Spielpartien hervorragende Heldentenor Dr. Horst Wolf ebensosehr eine Erwähnung wie die lyrisch-dramatische Sopranistin Daga Söderquist, die Dessau leider an Wiesbaden verliert. Dr. Hans-Georg Bonte.

EISENACH. Der 100jährige Eisenacher Musikverein eröffnete seinen Konzertwinter mit einer chortechnisch und auch stilistisch einwandfreien Aufführung von Haydns „Jahreszeiten“ unter Leitung von Conrad Freyse und mit den Solisten: Marie Blütner-Berlin (Sopran); Ludwig Matern-Düsseldorf (Tenor); Rudolf Haym-Elberfeld (Baß). Im Februar hatte der Musikverein das Fehse-Quartett zu einem Kammermusikabend mit Mozart (Jagdquartett), Brahms (op. 52 Nr. 2 a-moll) und Dvořák (op. 96 F-dur) eingeladen. Die nächsten Vorbereitungen galten der großangelegten Hundertjahrfeier (gegründet 1836). — Sehr rege war bisher, trotz der überaus schlechten wirtschaftlichen Lage, die Arbeit des Eisenacher städtischen Orchesters. Man ist wieder etwas zuversichtlicher geworden. Das 1. Anrechtskonzert brachte im Rahmen der Zehnjahresfeier des Bachchores Werke von Johann Sebastian und Philipp Emanuel Bach. Das zweite Sinfoniekonzert war Beethoven gewidmet. Der Solist des Abends Helmut Zernick (1. Konzertmeister des Landesorchesters Gau Berlin) spielte technisch tadellos das D dur-Violinkonzert unter MD Walter Armbrust. Eine sehr erfreuliche Leistung bot das Orchester mit der Leonoren-Ouverture 3 und der 7. Sinfonie in A-dur. Das 3. Anrechtskonzert brachte Werke von Mozart, Gluck, Brahms, Peterka, Jarnach und Tschaikowsky, mit Sigrid Onegin als Solistin, und war zweifellos der Höhepunkt des Winters. Der überfüllte Saal dankte der Künstlerin durch ungeheueren Beifall. Kurze Zeit darauf war Heinrich Laber Gastdirigent des Städtischen Orchesters. Er dirigierte Händels Wassermusik und eine Suite in C-dur von J. S Bach. Beethovens Pastoralsinfonie zeigte ihn in seinem Spezialgebiet. — Der Eisenacher Bach-Chor schloß sein Bachjahr mit einer ausgezeichneten Aufführung des Weihnachtsoratoriums (1. und 2. Teil). Im ersten Teil (4. Advent) sangen wieder Hertha Böhme-Dresden (Alt) und Alfred Zimmer-Dresden (Baß). Der zweite Teil wurde zum ersten Mal gehört (Sonntag nach Weihnachten) und stand der Aufführung des ersten Teils chortechnisch in nichts nach. Nicht ganz

gleichwertig waren die Solisten. Eine sehr gute Leistung boten nur Johannes Oettel-Leipzig (Baß) und Elisabeth Geisse-Mainz (Alt). Werner Menke-Leipzig (Tenor) konnte stimmlich nicht überzeugen und Lulu Rötter-Frankfurt (Sopran) war musikalisch nicht überlegen genug, um ihr an sich gutes Stimmaterial ganz zur Entfaltung zu bringen. Die Evangelistenpartie wurde in beiden Teilen von Pfarrer Mitzenheim-Eisenach vom Altar aus gesungen. In die große Reihe der zumeist aus eignen kulturellen Mitteln bestrittenen Veranstaltungen verdienen noch zwei Konzerte besondere Erwähnung: Raoul v. Koczalski spielte in einem eigenen Abend Chopinsche Werke; in einem Kirchenkonzert brachten die Thüringer Sängerknaben unter Herbert Weitemeyer auserlesenste a cappella-Kunst; an der Orgel wirkte der junge begabte Eisenacher Organist Ernst-Otto Göring. Günther Köhler.

ERFURT. Aus der Reihe der städtischen Sinfoniekonzerte ragt ein Abend hervor, an dem Hans Polacks „Musik für Orchester und Klavier, Werk 9" aus der Taufe gehoben wurde. Der ernste Grundzug des Stückes, das allem äußerlich Glanzvollen aus dem Wege geht, nimmt ihm den Charakter des „Konzertes" im alten Stil. Auf ein einleitendes Energico folgt ein schmerzvoller langsamer Satz, an den sich ein „Zwischenspiel für Klavier" anschließt, eine zum selbständigen Satz erweiterte Kadenz, in der die bisher gebrauchten Themen umgeformt und in das Thema des Schlußsatzes übergeleitet werden. Die Herbheit und Strenge von Polacks musikalischer Sprache werden dem Werk die Verbreitung erschweren, so sehr auch das satztechnische Können für den Komponisten spricht. Dieses Opus fand in GMD Franz Jung einen geschickten, im Technischen sehr zuverlässigen Interpreten des Soloparts, während als Gastdirigent Prof. Heinrich Laber (Gera) die Orchesterbegleitung leitete. Außerdem dirigierte der Letztgenannte mit leidenschaftlicher Hingabe und doch sicherer Beherrschtheit die Eroika. Franz Jung, der sonst in dieser Konzertreihe die Führung hat, brachte neben der neunten Beethoven-Sinfonie einen Abend russischer Musik und ein an Eindrücken besonders reiches Kirchenkonzert mit der 5. Sinfonie (Urfassung) von Bruckner und dem Te Deum.

In unserm Musikleben tritt neben den Kempfschen „Meisterkonzerten", in deren Rahmen wir Künstler wie Sigrid Onegin, Franz Völker, Caspar Caffadó und Ria Ginster hörten, eine Reihe kammermusikalischer Vorträge in den Vordergrund: die Abende werden von Walter Hausmann und Horst Gebhardi veranstaltet und haben bisher im Zusammenwirken mit Künstlern des städtischen Orchesters alle Klaviertrios Beethovens neben anderen Meisterwerken der Kammermusikliteratur gebracht. Der leidenschaftliche Ernst, mit dem hier edelste Kunst geboten wird, findet endlich mehr und mehr die gebührende Anerkennung beim Publikum. Die erste Wiederkehr von Richard Wetz' Todestag brachte eindrucksvolle Gedächtnisfeiern, bei denen außer Liedern und Kammermusik auch Chöre mit Orchesterbegleitung (Gesang des Lebens und Hyperion) und Teile der ersten Sinfonie wirkungsvolle Wiedergabe erlebten. Der herrliche Chorzyklus „Nacht und Morgen" (auf Eichendorffsche Texte) fand unter Alfred Thiele eine schöne, plastische Auslegung durch den „Richard Wetz'schen Madrigalchor".

Für Musik lebender Komponisten setzte sich unter Leitung von Heinrich Bergzog der „a cappella-Chor" ein und der „Erfurter Männergesangverein", der, von Prof. F. Oberborbeck (Weimar) umsichtig geführt, unter anderem die interessanten „Morgenrotvariationen" von Gottfried Müller brachte. Ein schönes musikalisches Erlebnis bleibt dem „Berliner Frauen-Kammerorchester" (Leitung Gertrude-Ilse Tilsen) zu danken. Einen wegen seiner Fremdheit mehr bewunderten als schönen Abend bescherte das „Indische Ballett Menaka". Dagegen begeisterte eine deutsch-spanische Tänzerin Almut Dorowa durch einen Abend spanischer Volks- und Stiltänze.

Im „Deutschen Volkstheater" wurde neben einzelnen Repertoireopern („Entführung", „Maskenball", „Tosca", „Carmen", „Aida") die „Ring"-Trilogie in Angriff genommen und bereits bis zum „Siegfried" durchgeführt. Dr. Becker.

ESSEN. Die Essener Oper eröffnete ihre Winterspielzeit mit der westdeutschen Erstaufführung der „Zaubergeige" von Werner Egk, auf deren musikalischen Wert Dr. Hans Költzsch im letzten Oktoberheft eingehender zu sprechen gekommen ist. Auch in Essen erfuhr das von MD Johannes Schüler mit großer Sorgfalt vorbereitete Werk eines echten Vollblutmusikers, in Anwesenheit des Komponisten, eine freundliche Aufnahme, ohne jedoch bei den späteren Aufführungen als volkstümliche Spieloper der Gegenwart sich besonders durchsetzen zu können. Die Bühnenbilder und die Ausstattung stammten von Paul Sträter. Der Wille des Hauses zu ernster kultureller Aufbauarbeit trat ferner in einem würdigen Gedenken Chr. W. Glucks zu Tage. Einer weihevollen Aufführung seiner „Alkestis", der Oper des heldischen Opfers, gab Intendant Alfred Noller die szenische Gestaltung, wie sie der edlen Einfalt und stillen Größe der musikalischen Linienführung entspricht. Neben der Leistung des Operndirektors verdienen noch Hans Dietrich Kindler als Chorleiter sowie Käthe Kersting als Titelheldin und Kurt Rodeck von der Münchener Staatsoper als Admetos genannt zu werden. Da der für Essen verpflichtete Heldentenor Hanns

Hesse während der Ferien in den Dolomiten tödlich verunglückte, wurden mit Rodeck und Gustav de Loor Gastspielverträge geschlossen. In die die lyrischen Partien teilt sich mit Karl Hageböcker der bisher in Wiesbaden tätige Tenor Joseph Moseler. Im übrigen ist noch manches vom Vorjahre im Spielplan, besonders von Verdi, Wagner, Puccini und Richard Strauß. Auch diese Wiederaufnahmen konnten weiterhin als bleibende Werte der deutschen Oper zum Allgemeingut aller Volkskreise gemacht werden, zumal sich die neuverpflichteten Mitglieder recht zufriedenstellend einfügten. Tatjana Gsovsky, die neue Essener Ballettmeisterin, leitete eine Uraufführung der von ihr pantomimisch gestalteten sinfonischen Dichtung „Till Eulenspiegel" von Rich. Strauß, ohne damit der Musik ihre Führerstellung nehmen zu können.

Die städtischen Orchester-Konzerte stehen mit einem Drittel zeitgenössischer Werke an der Spitze der Konzertpläne des Industriegebietes. Waren im ersten Vormietkonzert die dissonanten Klänge einer „Musik für Orchester" des im Weltkriege gefallenen Rudi Stephan noch in starkem Gegensatz zu Robert Schumanns einzigartigem a-moll-Klavierkonzert, das Walter Gieseking spielte, und Beethovens Pastoral-Sinfonie, so wirkte in der nächsten Veranstaltung eine c-moll-Symphonie von Ernst Gernot Klußmann über den Choral: „Wachet auf, ruft uns die Stimme" schon weniger modern. Als besonderes Ereignis brachte Johannes Schüler im dritten Orchesterkonzert die Uraufführung des Chorwerks „Der ewige Strom" von Wilhelm Maler, das den Vater Rhein im Oratorium besingt und von der Reichssendung des Westdeutschen Rundfunks her schon bekannt ist. Auch hier ging von den Chorpartien wieder die stärkste Wirkung aus, für die der verstärkte städtische Musikverein sich erfolgreich einsetzte; doch auch die Sololieder mit ihrer ungewohnten Melodik fanden begeisterte Aufnahme. Es sangen sie Mia Neusitzer-Thönnissen, Heinz Matthei und Albert Fischer. — „Alte und neue Weisen, das Christkind zu preisen", singt alljährlich zur Adventszeit der Paulus-Chor unter seinem verdienten Leiter O. Helm in der Erlöserkirche. Dieses Mal wirkte noch der Weimarer Stadtorganist Johannes-Ernst Köhler mit und erwies sich als tüchtiger Meister seines Fachs. Dr. Otto Grimmelt.

FLENSBURG. Auch abgesehen von den hier schon beschriebenen Höhepunkten, dem Besuch und der Gastdirektion Dr. Peter Raabes und dem Flensburger Mozartfest, war der von MD Johannes Röder ausgestaltete Konzertwinter 1935/36 reich an musikalischen Ereignissen und nachhaltigem Erleben. Die erste Winterhälfte gipfelte in einer gestrafften, innerlich sehr belebten Aufführung von Haydn's „Schöpfung" durch den Städt. Oratorienchor. Das Solistenterzett war mit Trude-Maria Schnell, Georg A. Walter und Günter Baum vorzüglich besetzt. Im 2. und 4. Konzert bot Johannes Röder zeitgenössische Werke: Das vom Komponisten gespielte Klavierkonzert („Musik für Klavier und Orchester") von Gerhard Maaß (Hamburg); eine sehr gekonnte Arbeit, als anspruchslose, liebenswürdige Spielmusik wohl um ein weniges zu kompliziert in der klanglichen Gestaltung. Ähnlich ist die „Kleine Symphonie" des Nordschleswiger Komponisten Alfred Huth (Hadersleben) einzuschätzen, die im vierten Konzert als Uraufführung geboten wurde. Die dem seelischen Gehalt gut entsprechende knappe Form ist durch allzu grelle, fast exotische Klangwirkungen unverhältnismäßig belastet. Die Aufführung der zweiten Symphonie von Richard Wetz in demselben Konzert gab einen beschämenden Hinweis auf den über dem lauten Tagesstreit der letzten Jahrzehnte vernachlässigten Reichtum. Zur neuzeitlichen Musik standen die Werke unserer klassischen und romantischen Meister in wohl abgewogenem Verhältnis. Wir hörten unter anderem Mozarts D-dur-Symphonie (ohne Menuett) und sein fünftes Violinkonzert von 1575, mit dem sich der neue Konzertmeister Willi Krebs sehr vorteilhaft einführte, Beethovens 8. und 3. Symphonie und sein G-dur-Klavierkonzert, im Verein mit Heinz Schubert als Gast-Dirigenten von Edm. Schmid tiefschürfend gestaltet, und Schumanns B-dur-Symphonie. Die Konzerte des neuen Jahres leitete der Meisterpianist Walter Gieseking mit einer weitspannenden Vortragsfolge ein (Scarlatti bis Brahms). Zwischen der Gastdirektion Peter Raabes und dem Mozartfest lag das Februarkonzert wiederum mit zeitgenössischer Musik: in der dritten Symphonie von Brahms gipfelnd, enthielt es die „Morgenrot"-Variationen des genialen Gottfried Müller und die von KM Hans Suchaneck nach zwanzigjährigem Schlummer zu neuem Leben erweckte „Sonate für Cello und Orchester" von Walter Engelsmann-Dresden, ein ausgezeichnet gearbeitetes, klangfrohes Werk. Im ersten April-Konzert endlich umrahmten Werke Max Regers, die „Morgenstern"-Phantasie, von der tüchtigen Organistin Ilse Struck dargeboten, und die Hiller-Variationen, zwei Zyklen Orchesterlieder, die der Meisterbariton Gerh. Hüsch unübertrefflich gestaltete: die „Fjeld-Lieder" des Finnen Yrjö Kilpinen und die „Lieder der Anmut" von Georg Vollerthun. Als Abschluß der Konzertreihe steht noch ein Bruckner-Abend mit der Fünften in der Originalfassung und dem Tedeum bevor.

Die Oper brachte nach der im letzten Bericht erwähnten Aufführung des „Fliegenden Holländers" bis Weihnachten in rascher Folge noch den „Evangelimann", den „Mantel" von Puccini, aus

Publikumsrücksichten mit der „Cavalleria" zusammengekoppelt, und „Die lustigen Weiber" heraus. Im neuen Jahre vollzog sich die Arbeit stockender. Es kam bisher außer der im Rahmen des Mozartfestes besprochenen des „Don Giovanni" nur zu einer auf die Kölner Uraufführung folgenden Einstudierung des „Barbier von Sevilla" mit den von Siegfried Anheißer textlich gestalteten originalen Rezitativen. Unterstützt von seinem tüchtigen Solistenensemble, gab Heinz Schubert den Aufführungen eine lebensvolle Gestaltung in schön geschlossener Form. Die szenische Durchbildung wurde meist vom Intendanten Hermann Nissen betreut und im wesentlichen in befriedigenden Einklang mit dem musikalischen Geschehen gebracht.

In den von Johannes Röder geleiteten und vom St. Nikolai-Kirchenchor und dem städt. Kantatenchor ausgeführten kirchenmusikalischen Abendfeiern erklangen Werke der alten Meister Schütz, Schein, Palestrina (Missa „Papae Marcelli"); doch wurde auch dem Schaffen der Gegenwart sein Recht. In zwei aufeinanderfolgenden Motetten hörten wir das Kammeroratorium von Erwin Zillinger-Schleswig „Mensch und Schicksal" (als Uraufführung) und die Weihnachtsgeschichte von Hugo Distler. Zillingers Gestaltung eines aus dem Buche Hiob zusammengestellten Textes hat musikdramatischen Charakter und ist reich an bildkräftigen Ausdruckswerten musikalischer Klangcharakteristik. Die Aufführung unter Mitwirkung zahlreicher Solisten, unter denen namentlich Günter Baum als Träger der Stimme Hiobs Hervorragendes leistete, brachte die Vorzüge des Werkes zu eindringlicher Wirkung. Distlers Schaffen ist vom evangelischen Kultus her ausgerichtet und hat für die Kirchenmusik unserer Zeit zukunftweisende Bedeutung. Zur vollen Entfaltung der verinnerlichten Schönheit der Weihnachtsgeschichte trug in der Flensburger Aufführung außer dem Chor wesentlich der vorzügliche Sprechgesang des „Erzählers", Dr. Hans Hoffmann-Hamburg, bei.

Die Kammermusik des Konzertwinters bestritt an drei Abenden das durch den Konzertmeisterwechsel umgebildete und jetzt schon ausgezeichnet eingespielte „Flensburger Trio" (Willi Krebs, Hans Suchaneck, Gertrud Trenktrog). Wir hörten Trios und Sonaten von Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms, Reger und — als immerhin beachtenswerte Neuheit — ein gut gearbeitetes Trio des blinden Leipziger Komponisten Hermann Kögler. Dreimal spielte auch das außerordentlich großzügig und charaktervoll musizierende „Weimarer Trio" (Edmund Schmid, Robert Reitz, Walter Schultz), und zwar wiederholt die drei Brahms-Trios und einmal Beethoven. Unter den zahlreichen weiteren Veranstaltungen verdienen noch die „Abendmusiken" der Organistin Ilse Struck mit der von ihr geleiteten „Flensburger Wanderkantorei" im Deutschen Hause nachdrücklich erwähnt zu werden. In zwangloser Form wurde hier Orgel-, Chor-, und Kammermusik meist alter Meister aufgeführt. Als willkommene Einzelgänger inmitten dieser weitverzweigten organisierten Musik erschienen die gestaltungsmächtige Kammersängerin Emmy Leisner mit einem Schubert-Abend und die begabte Flensburger Liedersängerin Elisabeth Bauer-Hamann mit zwei Liederabenden reichhaltigen Inhalts.

E. Hoffmann.

FRANKFURT a. M. Die Oper, sich seither in seltener Novitätenscheu bewegend, brachte Millöckers „Bettelstudent" in einer musikalisch und textlichen Neubearbeitung von Eugen Otto heraus, von Artur Grüber sorgfältig geleitet (Regie: O. Wälterlin, Bühnenbild: L. Sievert), in der Titelrolle mit Paul Kötter gesanglich und darstellerisch bestens besetzt. Clemens Krauß, der Direktor der Berliner Staatsoper, und Viorica Ursuleac, Kammersängerin an der Berliner Staatsoper, gaben an ihrer früheren Wirkungsstätte drei Gastspiele. V. Ursuleac sang die Rolle der Marschallin im „Rosenkavalier", die Tosca und die Leonore in Beethovens „Fidelio". Es waren drei (ausverkaufte) Abende, deren musikalisch festlicher Gesamteindruck durch den hervorragenden Meister am Pult, vereint mit den heimischen, vorzüglich disponierten Gesangskräften u. a. Hellmuth Schweebs (Ochs von Lerchenau), John Gläser (Cavaradossi), Jean Stern (Scarpia und Pizzarro) lange in bester Erinnerung bleiben wird.

Das 10. und 11. Freitagskonzert der Frankfurter Museumsgesellschaft brachte an Neuheiten: Kurt Raschs Konzert für Orchester C-dur op. 25, eine dreisätzige Suite, thematisch knapp formuliert, sehr sicher instrumentiert, von rhythmisch fesselnder Diktion getragen. Für die herb nordische Melodik der 6 Fjeld-Lieder des finnischen Komponisten Yrjö Kilpinen setzte sich Gerhard Hüsch mit starker Gestaltungskraft ein. Die Symphonie Nr. 6 F-dur Werk 77 des Wiesbadener Komponisten Hans Fleischer erwies sich als eine sauberfarbig instrumentierte viersätzige Arbeit, für die man dem anwesenden Komponisten freundlichen Beifall zollte. Karl Maria von Webers Klavierkonzert C-dur op. 11, ein leider bisher wenig bekanntes, klanglich äußerst reizvolles Virtuosenwerk, wurde von Eduard Erdmann glanzvoll vermittelt. Beethovens 2. Symphonie gab Georg Ludwig Jochum beste musikalische Ausdeutung. In einem Sonderkonzert der Museumsgesellschaft spielte Lubka Kolessa außer Schumanns Symphonischen Etuden und Mozarts Sonate C-dur in seltener Klangvollendung und technischer Meisterschaft Stücke von Chopin. Der letzte Kammermusik-Abend der Museumsgesellschaft vermittelte seltene, alte Musik, u. a. Mozarts Fantasie f-moll für Orgelwalze, Beethovens große Fuge für Streich-

quartett B-dur, J. S. Bachs Konzert für Klavier u. Streichorchester d-moll durch den Meisterpianisten Edwin Fischer mit seinem prachtvoll musizierenden Kammer-Orchester; fürwahr, ein seltener musikalischer Genuß, der innerlich ebenso bereicherte, wie der (im Neuen Theater gebotene) Lieder-Abend von Ria Ginster. Die nach den großen Erfolgen ihrer ausländischen Gastspiele vor leider schwach besuchtem Hause auftretende Künstlerin entfaltete in Liedergruppen von Schubert, Schumann, Hugo Wolf, R. Strauß und zahlreichen Zugaben herrliche und mühelos strahlende Sopranmittel, vereint mit einer ungemein starken, innerlich seelischen Gestaltungskraft.

Der Berliner Geiger Eugen Forster stellte sich, von dem einheimischen Pianisten Georg Kuhlmann am Flügel begleitet, mit drei anspruchsvollen Violinsonaten von Reger, Corelli und Busoni (einer sehr kleinen Zuhörerschaft) vor. Ein Talent, technisch gut fundiert, das Beachtung verdient und dessen heranwachsende Reife für die Zukunft Bestes erwarten läßt. Hermann Zilcher, als Pianist sehr geschätzt, zeigte in einem eigenen Abend, namentlich durch die Wiedergabe von Schumanns C-dur Fantasie (neben kleinen Stücken von Rameau, Scarlatti und Mozart) seine starke und kultivierte Könnerschaft. Seine Partnerin Margret Zilcher-Kiesekamp brachte mit sicherer Sopranstimme außer Arien von Bach und Händel Lieder aus dem Eichendorff- und Dehmel-Zyklus von Zilcher zu Gehör, welche die starke musikalische Konzeption des zu Unrecht vernachlässigten Liederkomponisten bestens bewiesen. Erwähnt seien noch die drei Beethoven-Abende des Elly Ney-Trios, dessen wahrhaft klassisches Zusammenspiel und wundersam vertiefte Darstellung andächtige Zuhörerschaft fand, und das Konzert der weltberühmten Regensburger Domspatzen (unter Leitung von Domkapellmeister Dr. Th. Schrems). Die äußerst reichhaltige Folge der einzigartigen Sängerschar ließ in geistlichen und weltlichen Liedern eine ganz hervorragend chorisch kostbare Klangkultur erkennen, die besonders geadelt durch die Schönheit glockenheller Sopranstimmen, Beifallsstürme erzielte.

August Kruhm.

GELSENKIRCHEN. Die Tätigkeit des städtischen MD Dr. Folkerts erschöpft sich nicht in der Leitung der städtischen Konzerte; daneben leistet er wertvolle Aufbauarbeit im Zusammenwirken mit dem Sängerkreis, namentlich aber an der heranwachsenden Jugend. Wenn hier von diesen in der Öffentlichkeit wenig beachteten Dingen die Rede ist, so entspricht das der großen Bedeutung, die ich ihnen beimesse. Es ist nicht nur verdienstlich, einem großen Kreis von in den Männergesangvereinen zusammengefaßten Hörern auch die Schönheiten der Meisterwerke der Orchestermusik zu erschließen, Dr. Folkerts empfindet diese Zusammenarbeit durchaus als Aufgabe und Verpflichtung und hat die Genugtuung, sie in stark besuchten Konzerten recht fruchtbar werden zu sehen; der weitere Erfolg, der in einem stärkeren Besuch der Sinfoniekonzerte aus diesen Kreisen zu erblicken wäre, liegt allerdings noch erst in der Ferne. Wichtiger noch als diese Arbeit erscheint mir die Musikerziehung der Jugend, die Dr. Folkerts schon im vorigen Winter tatkräftig in Angriff nahm, in diesem Jahre aber auf eine wesentlich breitere Basis stellen konnte. 5000 Schüler und Schülerinnen führte er in das Wesen der Instrumentalmusik ein; Vorbereitungsstunden in den einzelnen Stadtteilen schloß er mit einem Konzert ab, das viermal wiederholt werden mußte und den Kindern, die Ostern die Volksschule verlassen, eine künstlerisch wertvolle und ihrem Auffassungsvermögen angepaßte Vortragsfolge bot. Die Teilnahme an den Einführungsstunden und dem Schlußkonzert war Pflicht. Wer aber die überraschende Aufmerksamkeit und das gespannte Zuhören dieser großen Kinderscharen mit erlebt hat — mir lagen auch zum Teil ganz reizende Klassenaufsätze der Kinder über die Vorbereitungsstunden vor — der merkte, daß die Kinder von diesen Stunden etwas für ihr Leben mitnehmen. Die Früchte dieser Arbeit werden freilich erst allmählich reifen; für eine Stadt von der kulturellen Struktur Gelsenkirchens aber kann man diese Arbeit nicht leicht überschätzen.

Die Fortsetzung der städtischen Sinfoniekonzerte brachte weitere Programme von stilistisch geschlossener Haltung, zunächst eine Ur- und eine Erstaufführung zeitgenössischer Musik. Erstere war eine Musik für Streichorchester von Hermann Erpf, dem Leiter der Essener Folkwangschule. Das nur kurze Werk entstand als Bearbeitung des letzten Satzes eines Streichquartetts und ist im Stil seines Chorwerkes „Himmlische Ernte" gehalten. Die sehr formklar und linear gearbeitete Partitur erlaubt ein in allen Teilen ausgewogenes Musizieren, das unter Verzicht auf jede Effekthascherei leicht den Weg zum Hörer findet. Schade nur, daß das Werk, das seinen Vorzug in der sehr klaren Thematik hat, so kurz ist; man hätte gerne noch mehr von dieser Musik gehört. Ein Konzert für Oboe und Orchester von Rob. Bückmann (M.-Gladbach), ganz auf Klang gearbeitet, aber nicht so unmittelbar und frisch wie jenes, errang sich gleichwohl dank der sorgfältig durchgearbeiteten Wiedergabe und der sehr guten Leistung des Solo-Oboers des städt. Orchesters Ernst Wiechen Anerkennung. Die alle Tiefen aufwühlende Musik für sieben Saiteninstrumente von Rudi Stefan, unerreichtes Vorbild für diese zeitgenössische Musik, nahm auch die ungeübteren Hörer stark gefangen. In einem weiteren Konzert erklang Bruckners 7. Sinfonie in einer sehr beachtlichen

Wiedergabe. Dr. Folkerts ließ vor allem das Flutende und Schwingende der Melodik lebendig werden; die jenseitig gerichteten Teile dieses monumentalen Werkes hätten bei weihevoll breiteren Tempi noch gewonnen. Das verstärkte städtische Orchester hatte an dem tiefen Eindruck dieser Sinfonie starken Anteil. Ein besonderes Erlebnis dieses Abends waren die „Lieder und Tänze des Todes“ von Mussorgski, die Ewald Kaldeweier in ihrer unheimlichen Schilderungskraft und erschütternden Bildhaftigkeit mit großer Eindringlichkeit gestaltete. In Marianne Tunder lernte man eine höchstbegabte Vertreterin des jungen Geigerinnennachwuchses kennen, dem ganzen Stil ihres Spieles nach eine ausgesprochene Mozartgeigerin; sie spielte dessen Violinkonzert in D-dur mit einem sehr edlen und beseelten Ton, außerdem Corellis „La Folia“. Am gleichen Abend hörte man noch Mozarts „Jupiter-Sinfonie“ in einer das Mitreißende des schönen Melodienstromes prächtig herausstellenden Interpretation.

Dr. Wilhelm Niemöller.

HAMBURG. Die Hamburgische Staatsoper stand unter dem Zeichen der Neuinszenierung von Richard Wagners „Parsifal“, über die wir — der Wichtigkeit halber — an anderer Stelle ausführlicher berichten. Vor der Hamburger Ortsgruppe des Bayreuther Bundes sprach Prof. Carl Kittel. Seinen fesselnden Ausführungen lag Bayreuth zugrunde, wobei der Redner besonders auf die dortige, diesjährige Neuinszenierung des „Lohengrin“ einging. — Die starke programmatische, in diesem Falle bewegungsmäßige Gebundenheit von Moussorgskis „Bilder einer Ausstellung“ wurde durch eine fantasievolle choreographische Einstudierung der Ballettmeisterin unserer Staatsoper, Helga Swedlund, bestens ersichtlich.

In der Reihe der Philharmonischen Konzerte des Staatsorchesters gab es, im neunten, unter GMD Eugen Jochums befähigter Leitung zwei zeitgenössische Schöpfungen stärksten Profils: Heinrich Kaminskis „Magnificat“ und Hans Pfitzners, in Hamburg in diesem Konzertwinter bereits durch Furtwängler uraufgeführtes neues Cellokonzert: letzteres dieses Mal nicht von Cassadó, sondern vom Konzertmeister des Staatsorchesters, Rudolf Metzmacher, zugleich technisch zuverlässig wie gehaltlich verinnerlicht, verdeutscht, vorgetragen. Die Bachsche „Matthäus“-Passion, in altgewohnter, liebgewordener Weise in der Karwoche in der Michaeliskirche mit namhaften Solisten, dem Hamburger Singakademie-Chor und dem Staatsorchester wiederholt, zeichnete sich unter Jochums Leitung wiederum durch klangliche Verfeinerung und lyrische Vertiefung aus und läßt, gerade ihrer darstellerischen Vorzüge wegen, im nächsten Jahre eine strichlose Aufführung (mit einer größeren Zwischenpause) dringend wünschenswert erscheinen. Die Berliner Philharmoniker gaben ihr weiteres Gastkonzert dieses Mal mit dem impulsiven GMD Hermann Abendroth als Führer. Elly Ney war, mit dem zweiten Brahmsschen Klavierkonzert, die markante Solistin dieses gutbesuchten Brahms-Abends.

Im benachbarten Altona ist es zur Sitte geworden, Mozarts Schwanengesang, sein „Requiem“, zum Karfreitag einzustudieren. Auch die diesjährige Aufführung zeugte, unter Leitung des dortigen Städtischen Musikdirektors Willi Hammer, von einem feinfühligen Eindringen in die Tonwelt dieses Meisters, der hier durch seinen Schüler Süßmayer eine problematische Ergänzung, bezw. Korrektur erfahren hat. Das Landesorchester Nordmark und der Städtische Chor Altona waren Hammer dabei hilfreiche Fundamentalstützen. Händels „Josua“ erklang in der Chrysanderschen Bearbeitung unter Leitung von Karl Mehrkens mit der Hamburger Musikgesellschaft und einem Knabenchor zu St. Jacobi. Alte und Neue Kirchenmusik (Palestrina, Schein, Schütz — Thomas, Distler) stand auf dem Programm der Märzveranstaltung der Bach-Gemeinschaft Hamburg-Altona. Der Volkschor Barmbeck bewies, daß man (in diesem Fall unter Leitung von Heinz Hamm) auch mit einfachen Volkskreisen alte Madrigale mustergültig singen kann.

Innerhalb der Reihe der Kammermusik-Veranstaltungen Groß-Hamburgs erwies sich das Schmalmack-Quartett erneut als ein zuverlässiger Sachwalter klassischer Streichquartett-Musik. Leise akademische Schatten lagen über dem Gastkonzert des Stroß-Quartetts, das Werke von Haydn, Beethoven und Brahms spielte.

Eine, zugleich methodisch geschickt wie kulturpolitisch verbindlich durchgeführte, Singewoche des Lobeda-Bundes in Kuddewörde bei Hamburg bewies aufs neue, welch wichtigen Faktor diese Singgemeinschaft innerhalb unserer volksmusikalischen Erziehung mit ihrem befähigten und lebendigen Leiter Carl Hannemann gerade heute darstellt. — Im (ergänzenden) Gegensatz zu diesen volksmusikalischen Bestrebungen zeigte Barnabas von Géczy mit seiner Kapelle Wege einer gepflegten Unterhaltungsmusik.

Konzerte der beiden Hamburger Kammerorchester (das K.O. der hiesigen N.S.-Kulturgemeinde unter Leitung von Konrad Wenk und das Hamburger K.O. unter Leitung von Dr. Hans Hoffmann) sahen Uraufführungen zweier Hamburger Komponisten vor. Mit seiner „Suite im alten Stil“ will Helmuth Vogt (der als Leiter der zweiten Geigen im hiesigen Reichssenderorchester sitzt) in erster Linie wohl seine hochstehende Bildung beweisen und darlegen, wie tief wir empfindungsmäßig noch in dem Geist des Barockzeitalters verankert sind. Persönlichere Züge trägt Alex Grimpes Streichorchestersuite, die neuromantische

Klangfeinheiten, neudeutsche Polyphonien mit musikalisch gesundem Empfinden zu vereinen sucht. Eine großzügigere Vereinfachung des Linienbildes würde bei diesem formal gut angelegten Werk die persönlichen Eigenarten Grimpes noch stärker hervortreten lassen. Roland Sonder-Mahnken, ein junger Schüler Hans F. Schaubs, stellte sich mit eigenen Klavierliedern erstmalig der Öffentlichkeit vor; sie zeigen noch deutlich, bei gesunder Empfindung, das vorerst noch unpersönlich sich niederschlagende Ringen um eigenen Ausdruck und Form.

Großhamburger Solisten waren mit eigenen Abenden rege an der Arbeit (Inga Cords-Hinrichsen, Sopran; Traute Hagelstein, Sopran; Ilse Grunewald, Sopran; Gertrud Rothe, Klavier; Edith Axenfeld, Klavier; Margaretha Kiesler, Klavier; das neuzusammengestellte Kammertrio mit Hannele Semann, Klavier; Emil Kessinger, Bratsche; Helmuth Fink, Flöte). Helge Roswaenge mit einem Wunschabend und Gerhard Hüsch mit der Schubertschen „Winterreise" fanden, jeder für sich, ihre begeisterte, beziehungsweise ergriffene Anhängerschaft. Heinz Fuhrmann.

HEILBRONN a. N. Wir stehen hier noch ganz unter dem gewaltigen Eindruck von Beethovens „Missa solemnis", die der „Singkranz" unter der Leitung von KM Dr. E. Müller am Karfreitag in der dicht gefüllten Kilianskirche zur Aufführung brachte (zum erstenmal in Heilbronn!). Chor, Orchester und Solisten (Sopran: M. Effelsgroth-v. Ernst-Karlsruhe; Alt: H. Becker-Mayer-Karlsruhe; Tenor: H. Schmid-Berikoven-Darmstadt; Baß: H. Conzelmann-Stuttgart; Violine: J. Fliege-Heilbronn; Orgel: A. Schäffer-Heilbronn) folgten mit freudiger Begeisterung ihrem bewährten Führer, der in hohem Grad künstlerisches Wollen mit überlegenem technischem Können, peinliche Vorarbeit mit edlem Schwung in der Leitung vereinigt, so daß eine vorbildliche Wiedergabe zustande kam, die dem erhabenen Werk trotz seiner großen Schwierigkeiten in allen Teilen gerecht wurde. Der „Singkranz" und Dr. Müller haben sich mit dieser Aufführung um das musikalische Leben unserer Stadt besonders verdient gemacht.

Daneben verblassen etwas in der Erinnerung die an sich guten Chorkonzerte dieser Konzertwinters, die Liederkranz (MD Zipperer; Werke von Stürmer, Courvoisier, Sträßer, Zipperer u. and.), Liedertafel (Chr. Hoffmann; in der Kilianskirche „Deutsche Messe" von Franz Schubert in der Bearbeitung von K. Schmid; in einem zweiten Konzert in Verbindung mit dem Heilbronner Trio — G. Zipperer-Roth, A. Ebeling, M. Zipperer — Werke von Beethoven, Schubert, Brahms, Bruckner und Wagner), „Frohsinn" (K. Walz; u. a. Kaun: „Weine leise über deine Toten"; Lißmann: Kantate vom Menschen) und Chorvereinigung (MD Zipperer) veranstalteten.

In drei Symphoniekonzerten stellte das Theaterorchester sein hervorragendes Können, das es der sorgfältigen, hingebenden erzieherischen Arbeit Dr. Müllers mit zu danken hat, erneut unter Beweis. Das erste (KM Dr. Müller) brachte Schumann (Ouverture zu „Genoveva", Klavierkonzert in a-moll mit unserm einheimischen Pianisten Kurt Lichdi) und eine ausgezeichnete Aufführung der 7. Symphonie Beethovens; das zweite (KM Haelssig) Mozart (Symphonie in Es-dur, Violinkonzert in A-dur mit W. Müller-Crailsheim) und Haydn (Symphonie in B-dur); das dritte (KM Dr. Müller) eine Uraufführung: „Musik für Orchester" unseres Heilbronner Komponisten Wolfgang Scheiger, sodann Liszt (Klavierkonzert Es-dur mit E. Flinsch-Frankfurt a. Main) und eine vortreffliche Wiedergabe der „Eroica".

Aus den solistischen Darbietungen heben wir heraus den Sonatenabend von Prof. Stroß (Violinsonaten von Beethoven, Mozart, Brahms, Schubert), am Klavier Prof. Ruoff, die beide echt deutsche Kunst in höchster Vollendung einer leider nicht sehr zahlreichen Zuhörerschaft vermittelten, und einen Liederabend unserer einheimischen Sängerin Sabine Engeriffer-Berlin.

Die Oper hielt sich auch diesen Winter auf durchaus künstlerisch-anständiger Höhe, wenngleich festgestellt werden muß, daß der Höhepunkt der Aufführungen mit „Aida" von Verdi am Anfang der Spielzeit liegt. Wir führen außerdem noch anerkennend an: Lortzing „Der Wildschütz"; Flotow „Martha"; Puccini „Tosca"; Wagner „Der fliegende Holländer". Neben den zum Teil vortrefflichen Darstellern dürfen Kapellmeister (Dr. Müller und Haelßig), Intendant (Krauß), Spielleiter (Lebert) und Bühnenbildner (Buhe) reichlichen Anteil an dem Gelingen des Ganzen für sich in Anspruch nehmen. Roos.

KARLSRUHE. Die Oper des Badischen Staatstheaters schloß an den Versuch einer modernen Vertonung Schillers, der mit Hermann Henrichs „Braut von Messina"-Oper „Beatrice" zu einem negativen Ergebnis führte, das klassische Gegenbeispiel einer Verdischen Schiller-Oper an. Die Karlsruher Erstaufführung von Verdis „Carlos und Elisabeth" — dies der Titel des für die Pariser Oper geschriebenen Werks — kann insofern als wegweisend bezeichnet werden, als sie Werfels noch immer stark von Schillers Ideendrama bestimmte Bearbeitung beiseite schob und mit der Niese'schen Übersetzung auf das Original zurückging. Diesen Entschluß wird man wohl auf Erik Wildhagen zurückführen müssen, dem das Werk von der italienischen Bühne her vertraut ist und der die Karlsruher Aufführung inszenierte. Die Originalfassung läßt erkennen, an welchen

Gefühlskomplexen sich Verdis Inspiration entzündet hat: die Ideendramatik und die Staatsaktion entfallen so gut wie ganz. Was den Meister anzog, waren die Motive der unglücklichen Liebe des Infanten und der Königin und der Freundschaft Carlos-Posa. Auf diesen Grundlinien baut sich der französische Text auf, demgegenüber man sich von Schiller völlig frei zu machen hat. Damit fällt aber auch auf den stilistischen Übergangscharakter der Oper neues Licht, in dem man einigermaßen abzutasten vermag, wie Verdi während dieser Arbeit sich zum musikdramatischen Ausdruck vorstoßend gewandelt hat. Der Komplex Carlos-Elisabeth und Carlos-Posa gehört fast ausschließlich noch dem aus „Rigoletto" und „Traviata" bekannten, rein gesanglich orientierten, lyrisch-dramatischen Stil an. Der „neue Stil" kündigt sich im Quartett und der Arie des Eboli-Kontrastes an und ist absolut klar gewonnen in dem tiefgründigen Monolog des Philipp und der großen Inquisitor-Szene; in der dramatischen Sinfonik ist hier der Blick auf Wagner fruchtbar geworden. Die derart aufschlußreiche Aufführung bezeugte nach der von Joseph Keilberth kraftvoll betreuten musikalischen wie nach der szenischen Seite (Wildhagen) in glanzvoller Weise den hohen Leistungsstand der Oper und des mit Vilma Fichtmüller und Wilhelm Nentwig (Titelrollen), Adolf Schöpflin (Philipp), Paula Baumann (Eboli), Fritz Harlan (Posa) und Franz Schuster (Inquisitor) ausgezeichnet vertretenen Soloensembles.

Eine nicht minder hohe Bewährung zeigte auch die geschlossene Aufführung von Wagners „Ring des Nibelungen", die alljährlich wie die ausschließlich für die Osterzeit vorbehaltene „Parsifal"-Aufführung die vorbildliche, traditionelle Wagner-Pflege der Badischen Staatsbühne ausweist. Die sorgfältig durchgearbeitete musikalische Wiedergabe des „Rings" unter Keilberths Führung entsprach in ihrer spannungsvollen Unmittelbarkeit der großen Tradition. Zu der bewährten Besetzung trat als Brünhilde in „Walküre" und „Siegfried" — die „Götterdämmerung"-Brünhilde sang Margarete Bäumer (München) — Vilma Fichtmüller, die berufen erscheint, allmählich ins hochdramatische Fach hinüberzuwachsen, und jedenfalls an beiden Abenden überzeugend große Form erreichte.

Die „Parsifal"-Aufführung wurde von Karl Köhler geleitet, der aus der Bayreuther Schule kommend, mit sehr sicher empfundenen breiten Zeitmaßen Erhebliches für die thematische Durchsichtigkeit und namentlich für die ruhige Klarheit der Szenen des Gurnemanz gewann, den in der ersten Vorstellung Paul Bender mit zwingender Geistigkeit, in der zweiten Vorstellung Adolf Schöpflin eindrucksvoll sang.

Unter Köhlers Leitung erlebte man auch eine in ihrer durchfühlten Pathetik wundervolle Neueinstudierung von Glucks „Orpheus und Eurydike". Elfriede Haberkorns vornehmer und stilsicher gestalteter Orpheus, den Else Blanks Eurydike mit edel aufblühender gesanglicher Lyrik umgab, hatte mit etwas flacher Tiefe nicht ganz das gesanglich vollgültige Format, um sich gegen die choreographisch reiche, im Bewegungsausdruck fein, aber wohl etwas zu intensiv ausdeutende Inszene Valeria Kratinas in der nötigen Plastik zu behaupten.

In den Sinfoniekonzerten gab es zwei Dirigenten-Gastspiele. Eugen Jochum blieb mit der Wiedergabe der g-moll-Sinfonie in einer merkwürdigen, oberflächlichen Konvention. Desto tiefgründiger und großartiger war seine Interpretation der Brucknerschen Siebenten, die den Karlsruhern Bruckner geradezu neu und in einer letzten Durchdringung schenkte. Wilhelm Sieben (Dortmund) wußte mit einer feingeistigen und bei aller Straffheit in den Einzelheiten unerhört reizvoll ziselierten Wiedergabe der 8. Sinfonie von Beethoven und der 2. Sinfonie von Brahms zu fesseln. Zwischen beiden Werken stand Spohrs Violinkonzert in d-moll, dessen dankenswerte Begegnung Staatskonzertmeister Ottomar Voigt vermittelte. Er verstand, der weichen Empfindsamkeit Spohrs männliche Haltung und dem virtuosen Schmuckwerk tonliche Rundung und Wärme zu geben.

Aus dem sonstigen Konzertleben wäre das stürmisch bedankte Erlebnis Edwin Fischers und seines Kammerorchesters und ein freudig begrüßter Lieder- und Arienabend Erna Sacks zu vermerken. Hermann L. Mayer.

LEIPZIG. Die Regensburger Domspatzen gaben wiederum ein Konzert mit geistlichen und weltlichen Werken vorwiegend des 16. und 17. Jahrhunderts. Es ist ein leicht unbehagliches Gefühl, solch inbrünstig-religiöse Musik, wie es die Messensätze und Motetten von Lasso und Schütz sind, im Konzertsaal dem Beifallsklatschen des Publikums ausgesetzt zu sehen. Wir sind hier in Leipzig gewöhnt, Werktreue über Virtuosität zu setzen, und wir können deshalb eine derartig subjektive Auffassung weder für Lasso noch für Schein und Schütz als im künstlerischen Sinne vollwertig anerkennen. Freilich, die Menge findets so schöner, aber darauf ist es bei der Kunst noch niemals in erster Linie angekommen. Wie wirksam Schütz sein kann, wenn er echt geboten wird, das bewies die diesjährige Aufführung der Matthäus-Passion in der Matthäikirche unter der ausgezeichneten Leitung von Max Fest. Von den Solisten, R. F. Schmidt als Jesus und H. Fleischer als Evangelist, wurde die schwierige Aufgabe, der einstimmigen Melodie unmittelbare Überzeugungskraft mitzuteilen, glänzend gelöst. Auch der Chor stand auf sehr erfreulicher Höhe. Wenn noch die ein-

gestreuten Choräle wegfallen, so wird man auch in der Matthäikirche einen echten Schütz, und nur dieser kann voll wirken, hören können. Sehr unterschiedlich an Wert war das Programm im Frühjahrskonzert der Leipziger Männerchöre. Unter Leitung von Prof. Gustav Wohlgemuth wurde ein neues Werk von Kurt Thomas für Männer- und Kinderchor und Blasorchester, „Hohes Lied der Arbeit", gesungen. Das Werk ist ein neues Zeugnis der großen Begabung von Thomas. Wenn es nicht die volle Zustimmung erhalten kann, so liegt das an dem sich oft aufdrängenden Eindruck der absichtlichen Steigerungen mit äußerlichen Mitteln, der zu starken Wirkungsbewußtheit. Neben diesem gekonnten Werk hatten die andern Chöre, die die klassischen Vorbilder des 19. Jahrhunderts meist nicht erreichten, einen sehr schweren Stand. Daß daneben auch noch Lieder und Chöre auftauchten, die man nur als nationalen Kitsch bezeichnen kann, ist bei einem Chor von einer immerhin beachtlichen Leistungsfähigkeit zu bedauern. Auch die Hitler-Jugend wird in diesem Männerchorstil — „Wir sind die neue Zeit, juchhe" — nicht ihre neue Gesinnung erkennen können. „Das braune Hemd ist unser Kleid, es ziert den Hitlermann" auf die Melodie „Drei Lilien" ruft bei der Jugend nur ein mitleidiges Lächeln hervor. Solches Zeug von Jungens und Mädels singen zu lassen, ist im Sinne des neuen Werdens in der Musik beinahe unverantwortlich!

Im 5. Kammermusikabend des Leipziger Kulturamtes gab das Schachtebeck-Quartett wiederum einen überzeugenden Beweis seines großen Könnens. Das g-moll-Quintett von Mozart wurde ganz ausgezeichnet wiedergegeben, ebenso das melodienfrohe und klangschöne Terzetto C-dur Dvořáks. Neben diesen Werken konnte sich das frühe Streichquartett in c-moll von Felix Draeseke nur schwer behaupten. Meta und Willy Heuser zeigten in Sonaten von Schubert, Mozart und Brahms ein recht gutes Zusammenspiel, im Klanglichen wurde, besonders bei Mozart, des Guten manchmal zu viel getan. Gerhard Schwalbe.

LIEGNITZ. Bei einem Rückblick über die Veranstaltungen des Winters 1935/36 seien an erster Stelle die Sinfoniekonzerte des Städtischen Orchesters genannt. Fast in jedem Abend wirkte ein auswärtiger bedeutender Künstler mit, sodaß auch in dieser Hinsicht die Liegnitzer Musikgemeinde in enger Berührung mit den musikalischen Großen der Welt lebt. Prof. Pembaur zeigte sich als Virtuose und Poet in Liszts A-dur-Konzert, Prof. Manén bewies feine Geistigkeit in Mozarts D-Konzert und Beethovens unvollendetem Konzertstück in C. Die bekannte Sängerin Rosalind von Schirach offenbarte ihre gestaltende Kunst in Mozart-Arien und Liedern von Hugo Wolf. Als fester Grund solcher Veranstaltungen ist aber in erster Linie ein gutes Orchester nötig und das hat in Liegnitz in zäher, oft nicht genügend gewürdigter Arbeit Kapellmeister Karl Gerigk geschaffen. Es wurde in Beethovens 5. Sinfonie und Schumanns B-dur-Sinfonie Nr. 1 beiden Meistern vollendet gerecht.

KM Karl Gerigk scheidet leider aus Liegnitz und ist zu seinem ursprünglichen Beruf als Militärmusikmeister zurückgekehrt. Mit seinem Weggang erleidet Liegnitz im musikalischen Leben einen empfindlichen Verlust. In über 100 Sinfoniekonzerten hat Gerigk, immer von künstlerisch-ernstem Wollen getragen, die bedeutendsten Meisterwerke mit seinem Orchester aufgeführt. Durch manche harte Zeiten, auch oft äußerer Not, war er stets ein zielbewußter, nie versagender Führer. Aber auch als Leiter des Männer-Gesang-Quartetts zeigte er sich als begeisterter Kämpfer im deutschen Lied. Wenn sein Nachfolger hier eine kunsterzogene Orchesterschar vorfindet, so ist das das besondere Verdienst von Karl Gerigk. Das sei an dieser Stelle dankend anerkannt. Künstlerische Höhe bekundete das Orchester nicht zuletzt in einem Kammerkonzert, in dem erlesene Werke (Vivaldi-Schubert: „Tod und das Mädchen", neuzeitliche Werke) das ausgesuchte Können einzelner Orchestermitglieder zeigten, u. a. offenbarte sich aufs neue die feine Kunst des Flötisten Franke, das hervorragende Können und Stilgefühl des Solocellisten Lilge und besonders die große gestaltende Kunst von Konzertmeister Rößler, der auch in Tschaikowskys Violinkonzert D in Technik, geistvollem Spiel und Gestaltungskraft außerordentliches leistete. Kapellmeister Weidinger (Neiße) zeigte sich hierbei, wie als Gestalter in Beethovens „Leonoren"-Ouverture 3 als ein temperamentvoller sicherer musikalischer Leiter, er wurde inzwischen als Nachfolger von K. Gerigk gewählt, sodaß begründete Hoffnung auf weitere Vorwärtsentwicklung des Städt. Orchesters besteht. Prof. Camillo Horn, Wien, leitete seine Sinfonie f-moll Nr. 1 op. 40 mit dem feinen romantischen Empfinden, das ein Hauptcharakter seiner Musik ist. — An Chorkonzerten zeigte die Singakademie unter Leitung von Otto Krause am Bußtag in der Wiedergabe von Bachkantaten (Actus tragicus, Gott der Herr ist Sonne und Schild) erneut ihr reifes Können, Händels g-moll-Konzert spielte Otto Krause mit dem städt. Orchester in feinem Stilgefühl. In regelmäßigen Orgelabenden, die sich leider nicht recht durchsetzen können, wird Bachsche Kunst geboten. — Der Chorgesangverein „Wilhelm Rudnick" stellte sich in den Dienst der Volksgemeinschaft und sang Volkslieder und Kanons in der Frauenschaft. Im Totensonntag-Konzert wurden Lechners „Deutsche Sprüche von Leben und Tod" gesungen. Die Presse

stellte fest, daß das schwere Werk „wie aus einem Guß" wirkte und in packender Weise es dem Leiter Otto Rudnick gelang, die Hörer in diese große holzschnittartige Kunst einzuführen. Nachdem im Frühjahr in einer Festwoche Bachs und Händels gedacht war, fand auch der dritte große Jubilar des Jahres 1935 in einem besonderen Festabend gebührende Anerkennung. Die NS-Kulturgemeinde hatte Otto Rudnick, der als ein besonderer Vorkämpfer Schützscher Kunst gilt, und seinen Chorgesangverein „Wilhelm Rudnick" und Kirchenchor „Peter-Paul" in den Dienst einer Heinrich Schütz-Feier gestellt. Zum erstenmal erklang hier das großartige, vielgestaltige Weihnachtsoratorium und fesselte die Hörer ungemein. Die vielen Schwierigkeiten z. B. in der Besetzung meisterten die frischen und stimmlich ausgeglichenen Chöre und die Solisten Edith Baumert-Ossadnik (Sopr.), Gerhard Arlt (Baß), A. Rudolph (Tenor) mühelos unter Otto Rudnicks sicherer Leitung. Vorher begeisterte Buxtehudes herrliches Choralvorspiel: „Wie schön leuchtet der Morgenstern" (Orgel: Otto Rudnick) und dazu Bachs Choralsatz die zahlreichen Hörer. Der Kirchenchor Peter-Paul brachte als besondere Gabe im Gottesdienste beider Weihnachtsfeiertage Buxtehudes köstliche Kantate „Das neugeborne Kindelein" mit Orchester (Leitung Otto Rudnick). — Um den Tag der Hausmusik hatte sich die Liegnitzer Musikerschaft in mannigfacher Weise anregend bemüht, besonders Dore Gotzmann verstand es in einem offenen Musikabend den Hörern ein Stück deutscher Musikgeschichte in kurzen, die einzelnen Musikvorträge verbindenden fesselnden Einführungen zu offenbaren.

Kammermusik boten außer den Mitgliedern des Städtischen Orchesters Ernst Günther-Scherzer (Kl.) und Charlotte Herrmann (Viol.) in Werken von Händel, Mozart, Brahms und bewiesen darin aufs neue ihre Künstlerschaft.

So beweist schon der bisher gezeigte Ausschnitt aus dem hiesigen Musikleben, daß eifrig an deutscher Kunst gearbeitet wird. Otto Rudnick.

LÜBECK. (Erstaufführung der Bachschen Matthäuspassion in der St. Marienkirche.) Immer wieder bedeutet die Aufführung der Bachschen Matthäuspassion ein Erlebnis, das aus irdischen Gefilden in die Sphären der Ewigkeit weist. Es war eine denkwürdige Schicksalsfügung, daß es dem unermüdlichen Einsatzwillen Walter Krafts nicht geringen äußeren Hemmungen gegenüber gelang, das Werk an einem Zeitpunkt zum erstenmal in Lübecks weihevollstem Kirchenraum aufzuführen, da ganz Deutschland in fieberhafter Erwartung einer weltgeschichtlichen Entscheidung harrte. Mitten im heißen Wahlkampf waren der Bachgemeinde als Hörerschaft der Matthäuspassion Feierstunden stillernster Sammlung und Erhebung vergönnt.

Nach der Johannispassion ist nun auch ihre jüngere volkstümlichere Schwester in den Kirchenraum von St. Marien eingekehrt und damit auch in Lübeck fortan an der Stätte beheimatet, wo ihre religiöse und musikalische Verkündigung am stärksten zum Hörer spricht.

Die eindrucksstarke erstmalige Wiedergabe auf dem Lettner der Marienkirche durch Walter Krafts „Vereinigung für kirchlichen Chorgesang" läßt die Möglichkeit einer jährlich wiederkehrenden Passionsmusik in Lübecks stolzestem Gotteshause erhoffen. Die Aufführung eines Bachschen Werkes in St. Marien zusammen mit der überlieferungsgemäßen Aufführung der Schützschen Matthäuspassion in der St. Jakobikirche durch den Grusnickschen Chor wären dann charakteristische Kennzeichen der lübischen Kirchenmusik zur Passionszeit.

Die Erstaufführung der Bachschen Matthäuspassion in St. Marien stützte sich auf wertvolle Erfahrungen Walter Krafts inbezug auf die besondersartigen akustischen Verhältnisse der Kirche. Sie fanden in der wohlerwogenen Aufstellung des Orchesters, Chores und der Solisten im Lettnerraum entsprechende Auswertung. Ferner hielt sich Walter Kraft für diese Aufführung an die im Urtext der Schneiderschen Ausgabe geforderte vokale und instrumentale Besetzung, die das zeitgetreue Klangbild gewährleistet.

Unter Walter Krafts eindringlich verinnerlichter und streng werkgetreuer Stabweisung musizierte das zumeist von hervorragenden hamburgischen Solokräften besetzte Orchester in erlesener klanglicher Verfassung. Die durch den Lobeda- und Marienchor verstärkte Vereinigung für kirchlichen Chorgesang wahrte eine treffliche, musikalisch wie geistig zielklar ausgewogene Gesamthaltung, der plastische Veranschaulichung der Stimmenführung und ausdrucksvertiefte Klangprägung nachzurühmen ist. In die solistischen Aufgaben teilten sich Wilhelm Koberg (Hamburg) als gesanglich und stilistisch eindrucksvoller Evangelist, Robert Kleinecke (Hamburg) als stimmlich berufener Träger der Christuspartie, Irmgard Paulys (Hamburg) kultivierter, tonsatter Alt, Lore von Treuenfelds (Berlin) zwar tragfähiger, in der Textaussprache aber vernachläßigter Sopran sowie Hans Heidtmanns (Lübeck) klanggereifter Baß in kleineren Partien.

Walter Kraft ist eine Erstaufführung der Bachschen Matthäuspassion im herrlichen Kirchenraum von St. Marien zu danken, die nach Tiefe ihres geistigen Gehalts und nach musikalischer Sorgfalt und Geschlossenheit hohe Wünsche erfüllte.

Eine zahlreiche Hörergemeinde folgte der drei-

ständigen Wiedergabe der gewaltigsten musikalischen Darstellung des Passionserlebnisses mit gesammelter Andacht und sichtlicher Ergriffenheit.

Dr. Paul Bülow.

MEISSEN. Auch die zweite Hälfte des Schütz-Händel-Bachjahres stand kirchenmusikalisch unter dem Zeichen dieses erhabenen Dreigestirns. Es kamen zur Aufführung 1. von Schütz: Symphoniae sacrae, geistliche Konzerte, biblische Szenen, Psalm 91 und 98 und eine achtstimmige Motette aus den Musikalischen Exequien. 2. von Bach: Sonaten für Flöte und Orgel, Kantaten Nr. 79 und 161, Choralbearbeitungen für Orgel und Präludium und Fuge in c-moll. 3. von Händel: Werke für Flöte und Orgel, Orgelkonzerte, Concerto grosso Nr. 1 für Orgel und Orchester, Psalm 42 für Chor und Orchester, Chöre aus Messias und Judas Makkabäus. Außerdem hörte man in den kirchlichen Aufführungen noch Werke von Corelli, Cornelius, Gläser, Heinichen, Hentschel und Telemann. Besondere Erwähnung verdient die Darbietung eines „Requiems für die gefallenen Helden" für Soli, gem. Chor, Orchester und Orgel, durch Kantor Müller von der Trinitatiskirche, seinen verstärkten Kirchenchor, die Damen Reiche und Peschel, sowie die Stadtkapelle. Das Werk ist klangschön und gut gearbeitet; es zeigt, daß der Komponist etwas Tüchtiges gelernt hat und auch eigene Gedanken besitzt und diese gut zu verwerten weiß; aber es krankt an Monotonie, es ist eine einzige Lamentation, Grau in Grau; es fehlen die Lichter, und daher wirkt es ermüdend. Die wenigen Lichtblicke, die nur meteorartig auftauchen, können daran nichts ändern. Die Ausführung durch die vorgenannten Körperschaften und Solisten war hohen Lobes wert. Ein „Konzert zum Gedächtnis der Gefallenen des Weltkrieges" bot auch die Stadtkapelle im Stadttheater. Das Programm zeigte zunächst die Egmontouvertüre, den 2. Satz aus der 7. Sinfonie und das Klavierkonzert (Frl. Pfab) mit Orchester von Beethoven und sodann im 2. Teil (als Wiedersehensfeier für den gastierenden Tenoristen!) Lieder von Wolf, Schubert, Gounod und Händel, sowie Paradepferde aus Opern und Operetten. Ob diese Zusammenstellung geschmackvoll ist, lasse ich dahingestellt sein. Die „Hippokrene" gab einen Volksliederabend mit reichhaltigem Programm, und der „Immergrün", gegenwärtig der stärkste Männergesangverein Meißens mit 120 Sängern, feierte sein 60. Stiftungsfest durch Darbietung von a cappella- und Orchesterliedern, die seiner Leistungsfähigkeit das beste Zeugnis ausstellten.

M. Menzel.

NÜRNBERG. (Uraufführungen in den „KZM".) Es hat einmal eine Zeit lang so ausgesehen, als wollte sich Nürnberg zu einem Eldorado für die musikalische Schöpfergeneration des Deutschlands von heute entwickeln. Noch vor einem Jahr legten die das Nürnberger Musikleben maßgebend beeinflußenden Konzertveranstalter, vom Solisten bis zur vokalen oder instrumentalen Großvereinigung, einen rühmenswerten Eifer an den Tag, ihrer Verbundenheit mit dem Gegenwartsschaffen der deutschen Musik Ausdruck zu verleihen.

Leider ließ diese erfreulich positive Konjunktur die wünschenswerte und im Interesse einer gesunden Kulturpolitik notwendige Permanenz vermissen. Man will plötzlich nichts mehr „riskieren" und besinnt sich in Nürnberg — wieder einmal! — auf die unbestrittenen Werte einer ruhmreichen Vergangenheit — vor allem bei der Oper, deren nicht gerade zahlreiche bedeutendere Neuheiten sich gewöhnlich bereits an einer erklecklichen Anzahl selbst kleinerer Bühnen über ihre Erfolgswahrscheinlichkeit ausweisen mußten, ehe sie zur Belebung des Nürnberger Spielplanes zugelassen wurden.

Die Besinnung auf kulturelle Traditionswerte ist immer eine verpflichtende Mission gewesen. Wir freuen uns berichten zu können, daß die Stadt und andere einflußnehmende Stellen in Anerkenntnis dieser Verpflichtung außerordentlich viel Förderung und Unterstützung gewährten. Daneben bliebe Raum genug zur intensiven Beachtung des schöpferischen Nachwuchses. Es wäre fraglos zu begrüßen, wenn die Stadt der Reichsparteitage sich als Hüterin der jungen deutschen Kunst wieder jene kulturelle Führerstellung zurückeroberte, die sie vor nicht langer Zeit noch innehatte.

So erfüllen die „Kammerkonzerte für zeitgenössische Musik" (Leitung: Kapellmeister Dr. Adalbert Kalix) in unverminderter Stabilität eine gegenwärtig besonders dankenswerte Aufgabe, und es ist nur zu wünschen, daß die fachlich oder privat interessierte Nürnberger Öffentlichkeit der Sache zuliebe dieser in ihrer Art vorbildlichen Einrichtung die Beachtung und die praktische Stützung weiterhin entgegenbringt, die sie um ihrer exponierten Pionierarbeit willen ebensosehr braucht, wie verdient.

Die erste Veranstaltung der „KZM" war vorwiegend fränkischer Kammermusik gewidmet. Der junge, in ausgezeichneter Entwicklung befindliche Nürnberger Pianist Dr. Heinrich Eckert brachte Karl Schäfers Opus 36: Variationen über das fränkische Volkslied „Um neune alleine" — ein schroff schattiertes, „motorisch"-wirksames Klavierwerk von schöner formaler Disziplin — und die prägnant gefaßte, thematisch kraftvoll erfundene „Sonatine, Werk 24a" von Hans Gebhard zur erfolgreichen Uraufführung. Mit „Drei Liedern für 1 Singstimme und Klavier, Werk 26" gab Rudolf Herbst erneut Proben seiner sympathischen lyrischen Begabung. Herbst untermalt die dankbar geführten Melodiestimmen mit klanglich gewählt

empfundenen, ſtrukturell entkomplizierten Harmoniefolgen zum Teil impreſſioniſtiſcher Herkunft. Für eine bedeutſame Uraufführung ſetzte Prof. Hedwig Fritton ihr reifes, an den Kompliziertheiten des modernen Klavierſatzes erſtarktes Können ein: Joſef Rauchs „Improviſationen für Klavier, Werk 8" tragen — wie ſeine uns bekannten Lieder oder Orcheſterwerke — die untrüglichen, für harmloſe Muſikantenſeelen vielleicht nicht ſelten befremdlichen Charakteriſtiken der primären Begabung, die keinen Wert darauf legt, mit dem „ſekundären" Talent auch nur in Vergleich gebracht zu werden. Wilhelm Schmid-Scherfs „Vier Lieder nach Texten von Hans Bergmann" und Joſeph Ingenbrands „Vier Lieder für eine Singſtimme, Flöte, Violine, Cello, Klavier" erlebten erfolgreiche Konzeruraufführungen. Interpretin aller Geſänge war die mit einer ſchönen Qualitätsſtimme begabte Berliner Mezzoſopraniſtin Liſſy Bühler.

Auf das zweite Konzert, das einen aufſchlußreichen Querſchnitt durch die Geſchichte der neueren „Nordiſchen Muſik" vermittelte (Ture Rangſtröm-Schweden, Wilh. Peterſen-Berger-Schweden, Ebbe Hamerik-Dänemark, Jean Sibelius-Finnland), folgte wieder ein Kammermuſikabend bedeutſamen Formats. Ein von der erſten bis zur letzten Note gelungener „genialer Wurf" iſt Philipp Mohlers entzückend muſikantiſches „Divertimento für Geige und Bratſche, Werk 13". Ein friſcher, luſtiger Wind bläſt durch alle Klangfüße des „allegro con brio" — ein herzhafter Luftzug, der ein für allemal mit den muffigen Dunſtablagerungen muſikaliſchen Muckertums und kompoſitoriſcher Philiſterpoſe aufräumt. Prachtvoll geſund iſt dieſer — durchaus „moderne" — Satz in ſeiner lakoniſch-knappen thematiſchen Verarbeitung und in den fidelen Künſten der kecken kontrapunktiſchen Umſpielungen. Daneben zeigt Mohler hier eine geradezu ſomnambule Sicherheit dem Formalen gegenüber und findet mit untrüglichem Inſtinkt die jeweils konzentrierteſte, treffendſte und erſchöpfendſte Faſſung des muſikaliſchen Gedankens. Völlig anders in der Stimmung gibt ſich der zweite Satz: „Thema mit Variationen". Bei der breiten Cantilenik des harmoniſch baſierten Themas übernimmt die Bratſche meiſt die Rolle eines überlegen behandelten Begleitinſtrumentes. Das freie, polyphone Wechſelſpiel der Variationen bietet den duettierenden Künſtlern vielfältige Gelegenheit, einen überraſchenden Reichtum der individuell herausgeſtellten inſtrumentalen Eigenart aufzuzeigen. Es iſt das überaus Sympathiſche dieſes Mohlerſchen Meiſterwerkchens, daß mit apolliniſcher Gelaſſenheit Form und Inhalt auf eine vollendet einheitliche Linie gebracht wurden (deren Verdeutlichung übrigens den begabten Geigern Stefan Prögel und Ludwig Schuſter hervorragend gelang).

Ein gewaltiges Kraftgefühl ſpricht aus den „Sieben Liedern für eine hohe Singſtimme und Klavier, Werk 9" von Joſef Rauch (nach Dichtungen des 1916 gefallenen Reinhard Johannes Sorge). Die lapidar moderne Tonſprache Rauchs geht aller Aktualitätsſucht, aller leeren Geſtik aus dem Wege; ſie ſucht mit ernſter Konſequenz und unbekümmert um den wechſelnden Lauf des „Zeitgemäßen" die Erfüllung ihrer Eigengeſetzlichkeit. Der junge Münchner iſt in ſeinem Schaffen weder dem Publikum noch dem Künſtler gegenüber beſonders entgegenkommend. So verlangt er auch in den „Sieben Geſängen" vom Hörer ſowohl, wie von den Interpreten ein beträchtliches Maß geiſtiger Anſpannung. Verſchiedentlich iſt der Klavierpart techniſch überladen: Es ſind zuweilen — der potenzierten techniſchen Schwierigkeit nach — geradezu kniffliche Klavierkonzert-Extrakte, die Rauch in allopathiſcher Doſierung der Singſtimme unterlegt. Die Rückkehr zur Ökonomie der Mittel, wie ſie ſich im „Abendgeſang" aus dem Geiſtig-Subſtantiellen der dichteriſchen Vorlage von ſelbſt ergibt, ſtellt für Joſef Rauch fraglos ein der Beachtung wertes Problem dar. Henriette Klink-Schneider (Sopran) und Hedwig Fritton (Klavier) vollbrachten als Geſtalter dieſer ſchwierigen Materie eine überragende Leiſtung.

Mit markanten Begleitrhythmen, freien rhapſodiſchen Bildungen und wuchtigen, pathetiſchen Akzenten ſtattete Karl Meiſter den inſtrumentalen Teil einer Brockmeier-Vertonung (für mittlere Stimme, Violine und Klavier) wirkungsvoll aus. Albrecht Peter (Bariton), Anita Lauer-Portner (Violine) und Dr. Adalbert Kalix (Klavier) verſchafften den Meiſterſchen Geſängen eine anſprechend werkgetreue Wiedergabe. Drei Sopranlieder von Karl Schadewitz vervollſtändigten das reichhaltige Uraufführungsprogramm dieſes Abends, an deſſen künſtleriſcher Ausgeſtaltung noch der pianiſtiſch hervorragende Profeſſor der Prager deutſchen Akademie Eugen Kalix mit Erſtaufführungen von Bartok, Fortner und Dohnanyi beteiligt war. Karl Foeſel.

OSNABRÜCK. Die muſikaliſchen Ereigniſſe der laufenden Spielzeit gruppierten ſich nach einem Geſamtplan um das Motto: „Von deutſchen Meiſtern zu deutſcher Seele"; gleichzeitig ſollten beſtimmte Wahlſprüche, den einzelnen Monaten entſprechend für die Auswahl der Tonwerke beſtimmend ſein: ein Verfahren, das als einmalig vielleicht tragbar iſt, für die Dauer aber zu einer Einſchnürung nach außermuſikaliſchen Geſichtspunkten führen würde. Ausländiſche Werke waren demnach im Konzert- und Theaterſpielplan (hier mit einer Ausnahme) verbannt. Der Leiter der Hauptkonzerte, Willy Krauß, befindet ſich in aufſteigender Entwicklung, ſeine Deutung iſt

persönlicher und selbständiger geworden. Von zeitgenössischen Werken brachte er Karl Müllers „Hymnen für Orchester“, das Heldenrequiem von Gottfr. Müller, sowie die unbedeutende „Edda-Suite“ E. G. Klußmanns heraus. Bachs Suite Nr. 3, Symphonien von Mozart (Es-dur), Beethoven (die Achte), von Schumann und Brahms die Vierte, ferner die Böcklinsuite Max Regers, „Hyperion“ von Rich. Wetz und Straußens „Ein Heldenleben“ waren die Hauptpfeiler der übrigen Programme. Als Solisten ließen sich Gg. Kulenkampff, Alfred Hoehn, Ludwig Hoelscher sowie die Berliner Baritone Günter Baum und Karl Schmitt-Walter hören. Im Chorwesen machten sich seit längerem Anzeichen des Niedergangs bemerkbar; dem sollte die Gründung eines Städtischen Hauptchores aufhelfen; doch ist die Krisis noch nicht in wünschenswertem Maße behoben, wie das bisher einzige Chorkonzert dartat. — Im Zeichen des Händel-Jubiläums veranstaltete der Volkschor eine Gedenkstunde mit der wertvollen „Trauerhymne“ als Hauptstück. Einige kammermusikalische Abende hinterließen tiefe Eindrücke; so vor allem das ausgezeichnete Elly Ney-Trio, Gerhard Hüsch, der die Winterreise sang, Wilhelm Kempff, Paul Lohmann zogen die Hörer in ihren Bann. In dem Landesleiter der Reichsmusikkammer, KM Wolfgang H. Koch lernten wir einen sehr befähigten Dirigenten kennen, wie ein Beethovenabend mit einer vorzüglichen Ausdeutung der Eroica bewies. — Der Opernspielplan ist, was die Zahl der Werke betrifft, in diesem Jahre der stark bevorzugten Operette gegenüber einigermaßen ins Hintertreffen geraten. Wagners „Meistersinger“ und Pfitzners problematische Schöpfung „Das Herz“, beide von Willy Krauß geleitet und von Intendant Dr. Storz gut inszeniert, heben sich als starke Leistungen heraus. In dem Heldenbariton Georg Gütlich haben wir einen Sänger von Format gefunden, dessen weiterer Aufstieg so gut wie sicher ist. Anderen wichtigen Fächern ist allerdings eine Neubesetzung zu wünschen.

Dr. Hans Glenewinkel.

PARIS. „Man muß wirklich dem Pariser Publikum (schreibt „Paris Soir“) zu der Evolution seiner musikalischen Mentalität gratulieren: der alte Bach ist bei uns nicht nur in der Mode, er wird auch sehr gut verstanden!“ — Und tatsächlich hörte man hier nie so viel Bach spielen wie in der letzten Zeit: beide Passionen, Weihnachtsoratorium, die Hohe Messe, viele Kantaten, sämtliche Brandenburgische Konzerte (auf vielseitigen Wunsch von Cortot auch in dieser Saison wiederholt!) und dies Alles nicht vor leeren Sälen, wie in manchen Symphonie-Konzerten mit ausschließlich französischem Programm, sondern vor einer zahlreichen, andächtig lauschenden Bachgemeinde! Mit Freuden kann man konstatieren, daß auch Händel mit seinem „Messias“ sowie Schütz mit einigen Kantaten im vorigen Gedächtnisjahre nicht vergessen worden sind. Ferner ließ der begabte Straßburger Dirigent Karl Münch das Bach'sche Weihnachtsoratorium zum ersten Male in der französischen Hauptstadt in deutscher Sprache hören. In seinem künstlerischen Bestreben unterstützte ihn der ausgezeichnete russische „Wlasoff-Chor“ aufs beste.

Ganz hervorragend war auch die Aufführung der h-moll-Messe in den „Conservatoire“-Konzerten durch Ph. Gaubert, ebenso die der I. Symphonie von Brahms, welche der bekannte Pariser Kapellmeister wirkungsvoll herausbrachte. Hier muß auch die sorgfältige Vorbereitung gerühmt werden, ein Fall, der in Paris nicht oft vorkommt. — Der Verein modernster Musik „Triton“ brachte an einem Abend nicht weniger als 5 Neuaufführungen . . . meistens totgeborener Werke. Der Älteste der Novatoren, Florent Schmitt, bewies jedoch in seinem Trio (Sonatine) op. 85 für Cembalo, Flöte und Klarinette, daß die Frische einer Komposition nicht vom Alter des Schaffenden abhängt und daß das impulsive Hervorbringen nicht mit einer bei unseren „Atonalen“ üblichen Tonsetzerei identisch ist. Schmitt's enormes kontrapunktisches Können hindert ihn durchaus nicht eine sangbare Melodie zu schreiben. Das humorvolle Thema des letzten Satzes versetzte das „ultramoderne“ Publikum in fröhliche Stimmung, nachdem es sich vorher zur Genüge gelangweilt hatte . . . bei Martelli und Dallapiccola, deren Werke aus einer Anhäufung sinnlosester Dissonanzen bestehen, die sich erst am Schluß unerwarteterweise in einen wohltuenden Dreiklang auflösen.

Wie anders klangen da die „Danses“ für Orchester des jungen Komponisten gemäßigter Richtung Duruflé (Schule Paul Dukas), die bei „Colonne“ einen seltenen Erfolg errangen! Ebenso das neueste „Orchesterkonzert“ und ein „Concerto quadruple“ für Blasinstrumente des bereits öfters erwähnten Françaix — das sind alles vielversprechende Werke, in denen durch geschickte Behandlung einzelner Instrumentengruppen ganz besondere Wirkungen erzielt werden. Weniger entzückte das äußerlich effektvolle Klavierkonzert von Anna Skalsky-Osberg: da sah man infolge der dicken Instrumentation und des zu derb aufgetragenen Klaviersatzes „den Wald vor Bäumen“ nicht! —

Die letzte Neuheit: „Rhapsodie“ für Klavier und Orchester von Rachmaninoff gefiel allgemein sehr und nicht nur wegen der pianistisch reizvollen Interpretation des Autors! Es ist ein äußerst brillantes und zugleich musikalisch fein angelegtes Werk in Variationenform nach dem fröhlichen Thema von Paganini (von Brahms auch variiert!). Der Komponist nahm zum Schluß noch das „Dies irae“, von Posaunen düster ver-

kündet, dazu und schuf damit eine wirkungsvolle Apotheose der Idee vom Leben und Tod. Spricht man dagegen von den neuesten Werken von Strawinsky, so stellt man mit Bedauern fest, daß er sich immer mehr verbraucht und jetzt bereits doktrinär erscheint. Sein neuestes Konzert für zwei Klaviere, welches er mit seinem Sohn spielte, ließ alle kalt, das Publikum sowie die Musiker! Man bewunderte gewiß die verzwickt kontrapunktische Konstruktion des Werkes, fand aber wenig „Musik" darin, die zu Herzen ging. Unerfreulich war auch das zweite Violinkonzert von Fitelberg, für das Colette Frantz sich mit voller Hingabe ihrer echt musikalischen Persönlichkeit einsetzte, um daraus zu retten, was zu retten war, wie zum Beispiel das ansprechende Andante-Thema. — Aus Raummangel muß ich über die Tätigkeit der Pariser Oper, die äußerst rege war, später berichten, möchte nur noch erwähnen, daß verschiedene deutsche Künstler in den Räumen des Deutschen Akademischen Austauschdienstes (Zweigstelle Paris), sowie in dem neueingerichteten „Deutschen Haus" im Laufe des Winters aufgetreten sind. Man begrüßte das ausgezeichnete Dresdner Fritzsche-Quartett, das Dittersdorf, Schubert, Schumann und Zilcher mit viel Verständnis und Wärme spielte, ferner folgte ich dem Kammersänger Harlan (Stuttgart) und dem vortrefflichen Berliner Cellisten Adolf Steiner mit wahrem Vergnügen, die beiden Künstler am Flügel begleitend.

Anatol v. Roessel.

REGENSBURG. Die aufsteigende Linie, die wir für unser Musikleben im ersten Bericht melden konnten, hat sich mit Erfolg durchhalten lassen. Unser rühriger Musikverein (Musikring der NS-Kulturgemeinde) hat unter Führung von Landgerichtsdirektor Schmitt trotz der nicht leicht zu überwindenden wirtschaftlichen Schwierigkeiten seine ständige Reihe von 9 Konzerten auch in diesem Winter durchgeführt. Darunter befinden sich ansehnliche Namen, wie Gerhard Hüsch, das „Münchener Klavier-Quartett", das „Dresdner Streichquartett", der Cellist Enrico Mainardi, der Pianist Sigrid Grundeis und Rudolf Gerlach. Ein besonders wohlgelungener Abend war die Weihnachtsfeier des Vereins, der in stimmungsvoller Umrahmung (Weihnachtsgrün und Kerzenglanz bei sonst abgeblendeter Beleuchtung), alte Musik mit Anna Barbara Speckner am Cembalo, Prof. Gustav Kaleve (Flöte) und Konrad Lechner (Gambe) brachte. Die Vortragenden vereinigten sich zu einer beglückenden Einheit in der Triosonate von Leclaire und in der Sonate von A. Lotti. Gustav Kaleve wußte in den Werken für Flöte und Cembalo von Platti und Loeillet durch die ungetrübte Reinheit und Schönheit seines Tones zu entzücken. Anna Speckner gewann zu ihren vielen alten Freunden zahlreiche neue hinzu. Die vortreffliche künstlerische und stimmungsmäßige Abrundung des Abends ließ allgemein den Wunsch nach einer Wiederholung ähnlicher Weihnachtsfeiern laut werden. Außerordentliche Frische und Ausgeglichenheit des Musizierens gewannen dem „Dresdner Streichquartett", das uns Haydn F-dur op. 3 Nr. 5, Beethoven f-moll op. 95, Schumann a-moll op. 41 Nr. 1 brachte, viele begeisterte Anhänger. Ebenso löste Enrico Mainardi, der sich um Brahms, Sonate F-dur op. 99, Schumann, Fantasiestücke op. 73 und Valentini, Sonate E-dur mit Heinrich Eckert am Klavier verdient machte, begeisterte Beifallsstürme aus. Der Klavierabend von Sigfrid Grundeis galt der Liszt-Feier des Vereins. Er brachte die Variationen über den Basso Continuo des 1. Satzes der Kantate „Weinen, Klagen" und des Crucifixus der h-moll-Messe von J. S. Bach und die „Zwölf Etüden schwierigsten Grades".

In den Symphonie-Konzerten des Stadttheater-Orchesters unter Dr. Rudolf Kloiber wurde die begonnene Aufbauarbeit mit Erfolg fortgesetzt. Als besonders glücklich muß das zweite dieser Konzerte bezeichnet werden, das zur Feier des Bach-Händel-Jahres ausschließlich Werken dieser beiden Meister gewidmet war. Das Concerto grosso Nr. 12 in h-moll von Händel und die Orchester-Suite Nr. 3 in G-dur von Bach rahmten hervorragende Darbietungen des Regensburger Domchores unter seinem Domkapellmeister Dr. Theobald Schrems ein. Die „Domspatzen" sangen die achtstimmige Motette „Singet dem Herren ein neues Lied" von Bach und das „Halleluja" aus dem „Messias" von Händel. Im Mittelpunkt des Abends, dem Arioso „Dank sei Dir Herr" aus der „Cantata con stromenti" von Händel vereinigte sich der Knabenchor und das Streichorchester mit unserer vortrefflichen Altistin Anna Bargo zu einer schönen und abgerundeten Leistung. Im dritten Konzert überraschte uns Dr. Kloiber mit einer besonders trefflichen Wiedergabe der „Oberon-Ouverture" von Weber. Prof. Josef Pembaur spielte zur Liszt-Gedenkfeier das A-dur-Konzert von Liszt, während Brahms' 1. Symphonie in c-moll das Konzert beschloß. Das vierte Symphonie-Konzert machte uns mit den „Variationenn über ein eigenes Thema" von Paul Winter, dem durch seine „Olympia-Fanfaren" rasch in weitesten Kreisen bekanntgewordenen Münchener Komponisten, bekannt. Das Werk zeugt von einer gewandten Satz- und Instrumentationstechnik. Die weiche melodische Linie des Themas wurde in den mannigfaltigsten Veränderungen aufgezeigt, die besonders durch ihren Reichtum an Klangkombinationen zu interessieren vermochten. Das Werk fand warme Anteilnahme und lebhaften Beifall. Im zweiten Teil des Abends brachte

Dr. Kloiber eine ausgezeichnete Aufführung der 7. Symphonie in D-dur von Anton Bruckner.

Die Oper brachte als Neuheit den „Günstling" von Rudolph Wagner-Régeny. Paul Schöffler als Gast vom Sächsischen Staatstheater Dresden sang den Gil und spielte ihn in überragender Form. Neben ihm behaupteten sich unsere einheimischen Kräfte Else Schlegel (Jane), Josef Grimberg (Minister), Jochen Trojan-Regar (Fabiani) vortrefflich. Die Königin Maria Tudor wurde durch Paula Buchner vom Mannheimer Nationaltheater verkörpert. Das Werk fand eine dankbare Aufnahme, obwohl es in seiner musikalischen Gestaltung nicht überall voll zu überzeugen vermochte. Die Weihnachtszeit beschenkte uns mit einer Neueinstudierung von Humperdincks „Hänsel und Gretel" in der uns nun schon gewohnten und immer neu erwünschten Wiedergabe durch die Regensburger Domspatzen unter Domkapellmeister Dr. Schrems. Auch in diesem Jahr fand die vortreffliche Darstellung mehrere Wiederholungen. — Durch die Mithilfe hervorragender Kräfte der Bayer. Staatsoper konnten wir Mozarts „Zauberflöte" als großes musikalisches Erlebnis feiern. Jo Lindinger, unser Bühnenbildner, hatte sich mit Dr. Kloiber als Dirigenten und Josef Grimberg als Spielleiter zu einer hervorragenden Tat vereinigt. Willy Sperber als Tamino und Else Schlegel als Pamina boten vortreffliche Leistungen. Auch Josef Grimberg als Papageno und Jochen Trojan-Regar als Monostatos wußten zu überzeugen. Paul Bender als Gast lieh dem Sarastro die Kraft seines Basses, während Anny van Kruyswyk ihr überragendes Können in den schwierigen Koloraturen der „Königin der Nacht" zu vollster Geltung brachte. Im „Troubadur" bewährten sich neben den hervorragenden Gästen Felicie Hüni-Mihacsek (Gräfin) und Robert Hager (Graf Luna) vor allem unsere Altistin Anna Bargo (Azucena), Willy Sperber (Enrico), Else Schlegel (Inez) und Josef Grimberg (Ferrando). Eine besondere Leistung bedeuteten „Die lustigen Weiber von Windsor". Hier schuf Jo Lindinger vortreffliche Bühnenbilder, während Josef Grimberg sich um die Spielleitung verdient machte. Grimberg stellte zugleich einen ausgezeichneten Falstaff heraus. Wilhelm Lehnert sang den Reich, Willy Sperber den Fenton. Von übersprudelnder Laune und darum entscheidend für den Erfolg der Aufführungen war Elisabeth Feuge als Frau Fluth. Sie hatte in Grimbergs Falstaff und in Herbert Hesses Fluth ausgezeichnete Gegenspieler, während ihr Anna Bargo als Frau Reich trefflich zur Seite stand. Einen besonderen Gewinn gegenüber früheren Aufführungen brachte die Spukszene im Walde. Hier erlebten wir zum ersten Mal auf der hiesigen Bühne die Einsetzung eines Balletts unter Anny Heuser, das sich mit Auszeichnung dem Spiel einfügte.

Den Höhepunkt unserer dieswinterlichen Opernaufführungen bildete aber die Wiedergabe des „Parsifal" an den beiden Osterfeiertagen und im Rahmen unserer Kulturwoche anläßlich des Geburtstages des Führers. Man wird immer einer Aufführung des „Parsifal" außerhalb Bayreuths mit gewissen Bedenken entgegentreten, nicht nur weil Bayreuth über die gemäße Bühneneinrichtung in einziger Vollendung verfügt, sondern vor allem, weil das Bühnenweihefestspiel eine Absonderung vom Alltagserlebnis voraussetzt. Auch ich stand der Regensburger „Parsifal"-Aufführung zunächst sehr skeptisch gegenüber. Das Erlebnis selbst war aber überraschend! Schon die ersten Klänge des Vorspieles schlugen die Hörer in Bann und es kam ein Gefühl auf, als ob wirklich eine Gemeinde sich zusammengefunden habe, um dieses Weihefestspiel in völliger Hingabe unter voller Abwendung vom Alltag zu erleben. Jo Lindinger hatte im Wald mit See und im Gralstempel durch seine Bühnenbilder einen Hintergrund geschaffen, auf dem sich die Weihehandlung stimmungsvoll vollziehen konnte. Geführt von dem überragenden Spiel des auch stimmlich vortrefflichen Ernst Osterkamp als Gurnemanz vereinigten sich auf der Bühne unsere heimischen Kräfte Anna Bargo (Kundry), Willy Schlechter und Wilhelm Lehnert (1. und 2. Gralsritter), Else Schlegel (1. Knappe), Adolf Keil und Adolf Sedlmeir (3. und 4. Knappe), Josef Grimberg (Titurel) mit den Gästen Herbert Hesse (Amfortas), Alb. Seibert (Parsifal), Franz Reisinger (Klingsor) und Gisela Nerz (2. Knappe). Das bestimmende und tragende Moment unserer hiesigen Aufführungen waren der Gurnemanz Osterkamps und die Kundry Anna Bargos. Ihnen verdanken wir wesentlich, daß wir den „Parsifal" als wirkliches Weihespiel und eben nicht als Oper oder Theaterstück erleben durften. Ihre völlige Hingabe an des Meisters Willen schlug auch die anderen Mitspielenden in Bann. Nicht ganz die gleiche Vollendung zeigten die Klingsor- und die Blumenmädchen-Szenen. Hier wäre für eine Wiederholung noch manches neuzugestalten. Nahezu alles fiel neben dem Parsifal Albert Seiberts in dieser Szene ab. Überraschend war, daß wir das Fehlen der Wandelbühne nicht vermißten. Die Musik bei geschlossenem Vorhang gab dem geistigen Auge alles, was uns die Szene vorenthalten mußte. Dr. Rudolf Kloiber als Dirigent und Dr. Rudolf Meyer als Spielleiter haben sich mit dieser Aufführung des „Parsifal" ein außerordentliches Verdienst erworben. Selten wohl wurde eine so große Tat auf unserer Bühne vollbracht. Das Orchester war durch Kräfte des Münchener Staatstheaters und der hiesigen Reichswehr-Kapelle verstärkt. Es zeichnete sich durch ein volles Eingehen auf die Intentionen

des Dirigenten aus und erfreute besonders durch seine hervorragende Besetzung und ausgeglichenen Leistungen der Blechbläser. Eine Besonderheit, durch die unsere Bühne vielen anderen gegenüber etwas voraus hat, war die Mitwirkung unseres Domchores in den Chören. Sie gaben den Weihehandlungen viel zur stimmungsgemäßen Vollkommenheit und ermöglichten so die Abrundung des Werkes nach dieser Richtung. Gustav Bosse.

SAARBRÜCKEN. An der Saar hat seit einem Jahrhundert, betont aber während der Abgeschlossenheit vom Vaterland in der Nachkriegszeit, die Musik nicht nur die eifrigste Pflege gefunden, sondern auch in der Bevölkerung lebendigstes Echo geweckt. Hier an der bedrohten Südwestecke des Vaterlandes hat sie — ebensowohl die instrumentale, wie die vokale — an den deutschen Menschen nicht nur den allgemeinen Dienst der Tröstung und Erhebung, sondern auch den besonderen der völkischen Erweckung und Betreuung getan. So gingen namentlich von dem Städtischen Sinfonie-Orchester und von den im Saar-Sängerbund zusammengeschlossenen Männer- und Gemischten Chören die bedeutsamsten Wirkungen aus. Die Rückschau auf das abgelaufene Jahr, das erste, das die Saarbevölkerung nach ihrem Abstimmungssieg im Verband des großen deutschen Vaterlandes erleben durfte, macht deutlich, daß diese beiden Kulturzentren — offenbar aus innewohnenden Gesetzen — Inhalt und Umfang ihrer Leistung und Wirksamkeit inzwischen nicht gemindert, eher gesteigert haben. Die Berufung GMD Wilhelm Schleunings legte den Taktstock des Städtischen Orchesters in die Hände eines wahrhaft „Berufenen". Hellhörig gegen große deutsche Kunst der Vergangenheit, gläubig bereit, ihr in Ehrfurcht zu dienen, verständnisvoll aufgeschlossen für bedeutsames Werden, offenbar ein Musikpädagoge, der seine Künstler von innen heraus für das Große und Schöne, das zutiefst Deutsche, zu gewinnen weiß, suggestiv beschwingend in der Geste des Dirigenten, von persönlich bescheidener Zurückhaltung. So scheint sich das Horoskop, das auch wir ihm nach seinem ersten Auftreten stellten, aufs freundlichste zu erfüllen. In bislang fünf Konzerten kamen zum Klingen von Beethoven die 5. und 7. Sinfonie, die Ouvertüre zu Egmont op. 84, das Klavierkonzert G-dur und Szene und Arie für Sopran und Orchester op. 65, von Mozart die D-dur (Haffner-)Sinfonie, Violinkonzert in A-dur und Arien für Sopran mit obligater Violine, von Weber die Ouvertüre zum Freischütz, von Brahms die 4. Sinfonie, von Händel das Te deum laudamus. Unter den Neutönern erschien zuerst der Frankfurter Komponist Bodo Wolf, der von seiner Stabführung bei den Beethovenfesten um 1920 als Dirigent des Musikvereins Harmonie hier noch in bester Erinnerung lebt, mit der sorgsamst vorbereiteten Uraufführung seiner c-moll Sinfonie, in deren drei Sätzen kontrapunktisch in erschütternder Großheit Schicksal leidenschaftlich sich auftürmt, dann in weicher Anlehnung an den vorreformatorischen Abendchoral „Nun sich der Tag geendet hat" abklärt und verinnerlicht und schließlich in breitem doppelten Fugensatz freundlich-versöhnenden Ausklang findet. Wenn es schon bei der c-moll Sinfonie Bodo Wolfs nicht leicht war, sich immer neu verflechtende thematische Fäden zu vollkommener Klarheit zu entwirren, so wuchsen die Anforderungen an sinfonisches Verstehen in der Erstaufführung der Sinfonie c-moll des Hamburgers Ernst Gernot Klußmann, gegenwärtig Professor an der Rheinischen Musikschule in Köln, nicht unbeträchtlich. Das Werk ist beherrscht von dem festlichen Nicolai-Choral „Wachet auf, ruft uns die Stimme", dessen bedeutsame Zeilen in allen Unterstreichungen, Gegenbewegungen, Akzenten, Umkehrungen genial variiert werden, bis sie sich ekstatisch im Finale in — ich möchte sagen — wilder Verzerrung zusammentürmen. Wenn die c-moll Sinfonie Wolfs aus leidenschaftdurchzitterten Dissonanzen in den Frieden führt, so drängt uns hier Klußmann aus feiertägiger Erhabenheit in ungelöste Erregung. Beide sind nicht nur außerordentliche Könner, sondern auch Tonschöpfer von reicher Musikalität.

Das letzte städtische Sinfoniekonzert wurde von der NSDAP erfreulicherweise als weihevoller Ausklang des ersten Gedenktages des Abstimmungssieges bestimmt, prachtvolles Zeichen des Wandels der Zeit! Und daß der Saalbau überfüllt war, soll auch freudig gebucht werden. Daß hier Beethovens Siebente am rechten Platz war, wurde allen Teilnehmern in gehobener Feststimmung bewußt. Dann ließ uns Elly Ney den Rausch traumseliger Dämonie von Robert Schumanns Klavierkonzert a-moll aus der Fülle erleben, vom Orchester unter Schleunings pietätvoller Stabführung sinnvoll getragen. Wie eine nationale Apotheose gab endlich des saarpfälzischen Komponisten Albert Jung „Festmusik für großes Orchester" den eindrucksvollen Ausklang. Geweiht aus dem Heroismus des Saarkampfes, gipfelt das Werk in der gläubigen Zuversicht, die ja nun auch Erfüllung geworden ist, in den Rhythmen des Deutschlandliedes. 1935 ließ sich der Führer in München die „Festmusik" vom NS-Reichs-Sinfonieorchester in Sonderaufführungen vorspielen und bestimmte das Werk daraufhin für den Reichsparteitag desselben Jahres. Albert Jung erhielt dann später auch den Musikpreis der Westmark. Dankbar soll noch der übrigen bisherigen Solisten unserer Sinfoniekonzerte gedacht werden: Wilhelm Kempff-Berlin (Klavier), Johannes Willy-Frankfurt a. M. (Baß), Wilhelm Stroß-München (Violine),

Adelheid Armhold-Berlin (Sopran) und an der Orgel Karl Rahner, am Cembalo Dr. Ernst Dadder, ferner des Saarbrücker Lehrergesangvereins, des Städtischen Frauenchors und des Singechors des Stadttheaters, die drei letzteren zur Aufführung von Händels Te Deum vorbereitet durch Otto Schrimpf.

Die Saarbrücker Vereinigung für alte Musik unter Leitung von Fritz Neumeyer hat es seit langem verstanden, ihre sehr feinen Kammermusiken in stimmungsvollen Räumen zum Klingen zu bringen. So in dem entzückenden wahrhaft lauschigen Städtischen Heimatmuseum der Stadt, so jetzt in einem von gedämpftem Licht und flackernden Kerzen warm erleuchteten Saal des barocken Kreisständehauses. Eröffnet mit einem Kanon für drei Violinen und Generalbaß von Pachelbel, folgte Altmeister Johann Sebastian mit tief beseeltem Vortrag dreier Lieder aus dem Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach und mit der Suite h-moll für Flöte, Streichinstrumente und Cembalo, an deren Wiedergabe die erlesene Vereinigung ihr bestes Können und ihr wärmstes Empfinden setzte. Die „Ouvertüre nach italienischem Gusto für Klavizymbel mit zwei Manualen" zeigte uns Fritz Neumeyer als Meister des Cembalo. Eine Arie aus der Oper „L'endimione" mit konzertierender Flöte und Streichinstrumenten von J. Christian Bach festigten und steigerten das günstige Urteil über die Solistin des Abends, Marianne Brugger.

Als wesentlicher Faktor der Bereicherung unseres musikalischen Lebens — weit über den Heimatbezirk zu den ungezählten Hörern der Welt vorstoßend — begrüßen wir den Saarbrücker Reichssender, der in Dr. Raskin einen Intendanten von bedeutendem Format erhalten hat. Im Rahmen seiner Sendungen hörten wir verschiedentlich den von O. Schrimpf gegründeten, geleiteten und zu hohen Leistungen geführten Kammerchor. Als Fest- und Weihestunde in des Wortes tiefstem Sinne erlebten wir unter seiner sicheren und beseelten Leitung herzerfreuende Sätze aus dem Weihnachtsoratorium von Bach. Beteiligt waren — eine erlesene Wahl! — L. Jäckel (Sopran), G. Lüdecke (Alt), K. Niklas (Sopran), W. Lorscheider (Tenor), M. Dietz (Baß), G. Stanek und W. Kirchner (Violine), J. Jung (Flöte), K. Rahner (Orgel), F. Neumeyer (Cembalo), Kammerchor, Städt. Frauenchor, Lehrergesangverein und Städt. Orchester. In diesem durch Rundfunk übertragenen Saalbaukonzert ging es dem Hörer einmal wieder auf, daß unsere große Musik aus völkischer Eigengesetzlichkeit nicht nur Ausdruck deutscher Art und Kunst ist, sondern zugleich die Tiefe und Höhe deutscher Seelenkraft in ganzer Spannweite darstellt, ein Stück wahrer geistiger Weltbeherrschung aus deutschem Geist. Daß die NSG „Kraft durch Freude" und die NS-Kulturgemeinde zahlreichen anderen musikalischen Veranstaltungen lebendigste Förderung zuteil werden lassen, liegt an der erst im dritten Reich allgemein gewordenen Erkenntnis von der volk- und volksbildenden, den deutschen Menschen formenden und erziehenden Kraft der deutschen Kunst! Walther Stein.

WEINHEIM a. d. Brenz. (Georg Böttcher: Oratorium der Arbeit, UA.) Weinheim an der Bergstraße, die schöne Zweiburgenstadt, war am Palmsonntag das Ziel vieler Musikfreunde, die aus Mannheim und Heidelberg gekommen waren, um der Uraufführung eines neuen Chorwerkes von Georg Böttcher-Jena beizuwohnen. Alphons Meißenberg, der rührige und strebsame, stets für Musik begeistert eintretende Pionier, hatte auch diesmal keine Mühe gescheut, um das vom DAV preisgekrönte Chorwerk mit einem großen Aufgebot an Mitwirkenden, überwiegend heimischen Kräften, zur Geltung zu bringen.

Angesichts der eigentümlichen Struktur der Neuerscheinung, erscheint weniger die Bezeichnung „Oratorium" als vielmehr „Hymnus" oder „Ode" am Platze. Die textliche Grundlage bilden Betrachtungen verschiedener Dichter aus Sammlungen wie „Volk an der Arbeit" u. a. Erweckt also der Text den Eindruck einer Anthologie, in der Goethe mit einem Zitat aus „Faust" neben Dehmel und Wildenbruch, sowie Namen wie Schuder, Lersch u. a. vertreten sind, wobei die Verherrlichung der Arbeit und Arbeitsfreude im Dritten Reich das einigende Band darstellt, so hinterläßt die Vertonung Böttchers einen geschlossenen Eindruck, umsomehr, als bedeutsame und einprägsame Motive an entscheidender Stelle wiederkehren. Äußerlich in die drei Abschnitte: „Arbeitsmorgen — Bauernland — Vorabend und Morgen des ersten Mai" gegliedert und 32 ziemlich kurze, pausenlos ineinander übergehende Nummern umfassend, schildert das Werk in gut erfaßten Bildern den Verlauf eines Arbeitstages und hinterläßt auch beim nicht vorgebildeten Hörer nachhaltige Wirkungen.

Böttcher (1889 geb., in Leipzig geschult), der bisher nur mit kleineren Chorwerken bekannt wurde, fesselt in seinem Hymnus durch seine einfache Tonsprache, die allem Experimentieren aus dem Weg geht. Ihm ist es in erster Linie um klar und übersichtlich gegliederte Chorsätze mit schön geschwungener melodischer Linie zu tun. Es erscheint beinahe selbstverständlich, daß das Strophenlied viel Raum einnimmt. — Besonderen Anklang bei den jugendlichen Hörern fanden die einstimmigen, den Weisen der Hitler-Jugend nachempfundenen Melodien, die ein Knabenchor vorzutragen hat. Der Gestaltungsweise des Ganzen, die große Flächen bevorzugt, entspricht die überwiegend homophone Satzweise in Chor- und Orchester-Begleitung, wiewohl gelegentlich auch

kunſtvolle polyphone Stimmführung auftaucht. Ein wichtiges Bindeglied ſtellen die zum Teil rezitativiſch (auch pſalmodierend) gehaltenen, dem Sopran und Bariton zugedachten Solopartien dar, teils lyriſche Ruhepunkte, teils gedankliche Überleitungen. Dadurch, daß Böttcher auf jede Unterteilung in den Chorpartien verzichtet und die Chorſtimmen ſehr ſangbar führt, erſcheint ſein Werk auch mittleren und kleineren Chorvereinigungen zugänglich und wird überall dort willkommen ſein, wo es gilt, die Feier des erſten Mai künſtleriſch auszugeſtalten.

Für die Uraufführung, der auch der badiſche Miniſterpräſident Walter Köhler beiwohnte und die unter der Ägide der Deutſchen Arbeitsfront und „Kraft durch Freude" Kreis Weinheim ſtattfand, hatte Muſikdirektor Meißenberg-Weinheim, dem die Vorbereitung und Leitung des ganzen Werkes zu verdanken iſt, ein großes Aufgebot an Mitwirkenden bereitgeſtellt. So unterſtanden ſeiner Stabführung, die ſich auf wenige knappe Geſten beſchränkte, nicht weniger als drei Weinheimer Männerchöre, ein gemiſchter und ein Knaben-Chor, ſowie das philharmoniſche Orcheſter Mannheim. Für die bedeutungsvollen Solopartien waren Wilhelm Trieloff vom Nationaltheater Mannheim (Bariton), der ſeine Aufgabe mit dramatiſchem Impuls vorzüglich löſte, ſowie die ſattelfeſte Konzertſängerin Paula Schneider (Heidelberg-Mannheim) -Sopran gewonnen worden. Die mit herzlichem Beifall aufgenommene Uraufführung bedeutete für alle Mitwirkenden, insbeſondere den künſtleriſchen Leiter Meißenberg und den anweſenden Tondichter Georg Böttcher einen nachhaltigen Erfolg. Dr. Otto Chmel-Mannheim.

ZWICKAU/S. In einem Werbekonzert der ſich auf breite volksgemeinſchaftliche Baſis ſtellenden Schumann-Geſellſchaft vermittelte uns Elly Ney mit dem Strub-Quartett nachhaltigſte Eindrücke der großen romantiſchen Kunſt unſeres Zwickauer Meiſters (Symphon. Etüden op. 13, Streichquartett a-moll op. 41 Nr. 1, Klaviertrio F-dur op. 80 und Klavierquintett op. 44).

Die herkömmlichen Kirchenkonzerte gegen nde des Kirchenjahres brachten am Bußtag in der Pauluskirche (Leitung: Kantor Maſchner, Orgel: MD Gerhardt: Bariton: K. O. Zinnert-Dresden) noch eine Bach-Händel-Gedenkfeier (u. a. Dettinger Tedeum). Im Dom (MD Schanze) erklang dann am Totenſonntag Brahms' unvergängliches Requiem (Leipziger Soliſten: Edith Laux, Ph. Göpelt), das in den Adventstagen eine Wiederholung erfuhr.

Der neue MD Kurt Barth hat in das Muſikleben unſerer Stadt zweifellos einen recht friſchen, von Schumannſcher Art erfüllten fortſchrittsfreudigen Kunſtgeiſt gebracht. Das beweiſt ſein groß angelegter Konzertplan im allgemeinen und ſeine vorbildliche Programmgeſtaltung im einzelnen, die jeden Kunſtſtil geſchickt berückſichtigt, ſowie ſeine Geſamtperſönlichkeit als feinſinniger Muſiker und erfahrener Dirigent. Insbeſondere müſſen wir ihm ſehr dankbar ſein, daß er uns hinreichend Einblick ins zeitgenöſſiſche Schaffen gewährt und uns gleichzeitig mit führenden Soliſten bekannt macht, die bisher noch nicht auf der Konzertbühne der Schumannſtadt zu hören waren. Erlebten wir in den erſten 3 Konzerten die Dresdener Künſtler Rita Wüſtner (Klavier) und Richard Sturzenegger (Cello) und eine fein gearbeitete Orcheſterpartita von Waltershauſen, ſo ſtellte ſich im 4. Konzert die temperamentvolle Maria Neuß mit dem Violinkonzert von Wilhelm Kempff vor. Außer Schuberts C-dur-Symphonie brachte derſelbe Abend noch die echt barock nachempfundene und geſtaltete „Flöte von Sansſouci" Paul Graeners.

In einem Weihnachtskonzert des Stadtorcheſters (Haydns Kinderſinfonie, Reineckes Feſtouvertüre „Friedensfeier") nahmen teilweiſe recht ſchwierige Chordarbietungen mit Recht einen breiten Raum ein. Kantor Kröhne geſtaltete hier mit ſeinen ausgezeichnet mitgehenden Chören klangvoll und ſicher (u. a. Uraufführung „Weihnacht" von Paul Kröhne; Erſtaufführung von drei Weihnachtsliedern des Stadt-MD Kurt Barth). — An weiterer Weihnachtsmuſik brachte MD Schanze im Dom das feine Augsburger Weihnachtsliederſingen von O. Jochum.

Barths ernſte muſikerzieheriſche Beſtrebungen gehen auch aus ſeiner Einrichtung von Schul-Konzerten im Sinne von Peter Raabe hervor. Das erſte ſolche Orcheſterkonzert vor Schülern war ein voller Erfolg und hoffentlich findet dieſe Einrichtung im neuen Konzertjahr weiteren Ausbau.

An weiteren großen Orcheſterkonzerten hörten wir in einem Abend „Vorklaſſik und Klaſſik" bekannte Werke von Gluck, Händel, Beethoven und von Mozart das von dem bekannten Konzertmeiſter der Kapelle Fritz Dämmrich trefflich geſpielte D-dur-Konzert. Anläßlich der Wiederkehr der nationalen Erhebung erklang Beethovens jugendlich-heitere 1. Symphonie und die von Barth hervorragend wiedergegebene c-moll Symphonie von Brahms. Das verſonnene G-dur-Konzert Beethovens ſpielte der ganz von innen heraus geſtaltende Hamburger Pianiſt Edmund Schmid. Ein groß angelegter Wagnerabend mit der vornehmen Geſangskunſt von Roſalind von Schirach war beſonders eindruckſam. Ein Sinfoniekonzert brachte „Muſik um Maria Thereſia und Friedrich den Großen"; ſoliſtiſch traten in dieſem Konzert beſonders hervor der feine Soloflötiſt der Kapelle R. Haſſelmann mit dem D-dur Flötenkonzert von Mozart und der anerkannte Zwickauer Konzertſänger Hans Kunz, der mit ſeinem klangvollen Bariton Geſangsſtücke von Barock-

meiſtern (u. a. auch Graun, Telemann) durchaus ſtilſicher geſtaltete. — Und nun als wirklich ganz großes, reifſtes ſoliſtiſches Erlebnis der geſamten Konzertzeit: Alfred Hoehn im B-dur-Konzert von Brahms; vor einer derartigen muſikaliſch, klanglich und techniſch vollendeten Kunſtleiſtung ſteht die Kritik voller Bewunderung. Den Konzertrahmen bildeten der ausgezeichnet wiedergegebene Wolfſche „Feuerreiter" (Leitung: MD Schanze) und die vom Dirigent (MD Barth) und Orcheſter glänzend geſtaltete Sinfoniſche Fantaſie „Aus Italien" von R. Strauß.

Auch das Dämmrich-Quartett berückſichtigte in ſeiner 3. und 4. Kammermuſik das zeitgenöſſiſche Schaffen. Wir hörten intereſſante Streichquartette von Brahms (B-dur op. 67), Pfitzner (D-dur op. 13), Wetz (e-moll op. 49), Wolf (Ital. Serenade), ſowie H. Zilchers Marienliederzyklus (Sopran: Ilſe Donath-Zwickau) und Dvořáks Klavierquintett op. 81, in dem Kantor Kohlmeyer eine beachtliche pianiſtiſche Leiſtung herausſtellte.

Gewaltig wirkende Maſſenchöre (u. a. von Haas, H. K. Schmid, Schanze) brachte in einem WHW.-Konzert die hier zu einer vortrefflichen Arbeitsgemeinſchaft zuſammengeſchloſſene geſamte Zwikkauer Sängerſchaft unter ihrem Chorführer MD J. Schanze. Zwiſchen den Chordarbietungen boten die erfahrenen Pianiſten Fritz Schnell und Johs. Schanze wirkungsvolle Vorträge an 2 Klavieren (Bachs d-moll-Konzert; Konzertetüden v. Petyrek).

An kirchenmuſikaliſchen Veranſtaltungen iſt eine Abendfeier in der Moritzkirche unter Kantor Kohlmeyer zu nennen. Im Dom ſtellte H. Zybill zeitgenöſſiſche Orgelmuſik von Stein, Diſtler, Gottfr. Müller, Pepping, Marx zur Beſprechung; ein weiterer Abend brachte gute bewährte Orgelkunſt von Bachs Vorgängern und Zeitgenoſſen. Am Heldengedenktag fanden zwei wertvolle Gedenkfeiern in der Katharinen-Kirche (Leitung: Kantor Kröhne, Geſang: Ilſe Donath, Orgel: G. Erdmann) und Pauluskirche (Kantor: Marſchner, Geſang: Frau Dietering; u. a. Uraufführung einer Cello-Orgelfantaſie des Zwickauer Tonſetzers Johs. Engelmann) ſtatt.

Gg. Eismann.

MUSIK IM RUNDFUNK

DEUTSCHLANDSENDER und REICHSSENDER BERLIN. Der Jahreszeit entſprechend zeigt ſich das Programm etwas aufgelockert. Man hört in bunter Folge Erbauliches und Unterhaltendes. Die Muſik nimmt naturgemäß den Hauptplatz ein, im beſonderen da, wo es um die Unterhaltſamkeit geht. Mit Freuden ſtellen wir feſt, daß dieſes Kapitel der Rundfunk-Muſikpflege ſoweit abgeſchloſſen iſt, daß man von einer eigengeprägten Unterhaltungsmuſik ſprechen darf. Der Begriff der Unterhaltungsmuſik galt bisher allgemein als der Sammelbegriff alles deſſen, was man anderweitig nicht gebrauchen konnte und irgendwo abladen wollte; mit der phariſäiſchen Überheblichkeit des einſeitigen Aeſtheten lehnte man jede Berührung mit dieſer Kunſt des Divertiſſements ab und gab ſich, gewiß unfreiwillig, die Blöße, überſehen zu haben, daß man nicht die Fähigkeit beſaß, die Unterhaltungsmuſik als ein künſtleriſches Moment zu behandeln. Wir ſind alſo erfreulicherweiſe ſo weit, daß die Unterhaltungsmuſik auf ein höheres Niveau geſtiegen iſt; auf dieſer Ebene wird ſie zum Kulturfaktor, indem ſie mit dem Motiv der Unterhaltung und Entſpannung auch das der Anregung verbindet. Als vorbildliches Beiſpiel ſei die Karfreitagsmuſik des Unterhaltungsorcheſters des Deutſchlandſenders unter Otto Dobrindt genannt. Da war in ſinnigem Wechſel Klaſſiſches und Neueres, Breites und Spieleriſches zuſammengeſtellt, aufmunternd unterbrochen durch Verleſung einer kleinen Geſchichte. Als Gegenbeiſpiel: „Ein fröhlich Muſizieren" durch das kleine Orcheſter des Reichsſenders Berlin unter Willy Steiner mit einer Reihe von Soliſten, man hörte ein vortreffliches Muſizieren (bis auf das nicht exakt ſpielende Berliner Flügel-Trio). Aber hielt der Titel, was er verſprach? Im erſten Teil beſtimmt nicht; denn er erging ſich in einer ununterbrochenen Sentimentalität, die in Widerſpruch zum „fröhlichen Muſizieren" ſtand. Wir ziehen daraus die Folgerung, daß wir uns vor allen Dingen völlig davon befreien müſſen, Unterhaltung mit ſentimentalen Ergüſſen zu verwechſeln. Es bedarf keineswegs nur der „ſeriöſen" Muſik. Aber es bedarf — auch in der Unterhaltungsmuſik — der einheitlichen Ausrichtung.

Beſinnliche Unterhaltung, wie ſie ſich die Klaſſik vorſtellte, bringt in dankenswerter Regelmäßigkeit der Deutſchlandſender mit ſeinen „Kleinen Nachtmuſiken" (z. B. Luiſe Gmeiner als ſtilvolle Interpretin der c-moll-Variationen Beethovens). Was beſte Kammermuſik iſt, erfuhr man in der „Muſikaliſches Zwiegeſpräch" benannten Konzertſtunde des Reichsſenders Berlin, in der Hermann Diener und Michael Raucheiſen Mozart und Schubert hinreißend ſchön ſpielten und dem Titel ihres Programms recht gaben. Damit kommen wir auf eine vielleicht äußerlich erſcheinende Frage, die ſchon bei der Unterhaltungsmuſik angedeutet wurde: die Programm-Überſchriften. Was für den Journaliſten die Schlagzeile iſt, das iſt die Überſchrift für den „Programmatiker", oder richtiger: was dem Leſer

die Schlagzeile ſein muß, muß die Überſchrift dem Hörer ſein. Wenn ein „fröhlich Muſizieren“ gar traurig und melancholiſch ſtimmt, dann vermißt der Hörer von vornherein die ihm aus der Überſchrift eingeflößte Erfüllung ſeiner eigenen Stimmungsbereitſchaft. Es muß doch ſo ſein, daß der Hörer aus dem Titel die innere Erwartung erhält und ſo ganz aufgeſchloſſen die entſprechende Muſik auf ſich wirken läßt; das war muſtergültig bei dem „Muſikaliſchen Zwiegeſpräch“. Oder in der lyriſch verklingenden Hörfolge „Die Liederwerkſtatt“, von Ruth Schaumann zu einem muſikaliſchen Wettſtreit zum Oſterfeſt eingerichtet, ein Wettmuſizieren, das Meiſter Florian mit Anſelm, Lukas, Baſtian und Johannes in ſeiner Werkſtatt um das Oſterfeſt anſtimmte. Man hörte in dieſem Rahmen acht neue Lieder (nach Texten von Ruth Schaumann), Unterſchiedliches, Perſönliches und „Ererbtes“, am ſchönſten zweifellos „In Finſternis die Helle“, das Gründonnerstaglied und „Einer, der dich verleugnet hat“; als Komponiſten betätigten ſich in dieſem zur Nachahmung dringend empfohlenen Wettſtreit Alexander Ecklebe, Ben Geyſel (der die muſikaliſche Leitung hatte), Hanns Naumann, Hermann Simon, Heinrich Steiner, Fritz Stuhlmacher, Rudolf Wagner-Régeny und Oskar Wappenſchmidt. Eine neue Verwendungsmöglichkeit der Muſik iſt die der ſtimmungshaften Illuſtration, nicht im Sinne der Programmmuſik oder der Oper, ſondern als das das Wort fortführende Bindeglied. Herbert Windt hat eine ſolche, ſakral eindringliche Muſik zu der Kantate „Berg Douaumont“ von Alfred Prugel geſchaffen, die der Reichsſender Berlin mit Friedrich Kayßler, Claus Clauſen und Theodor Loos brachte.

Aus der Fülle der Orcheſterkonzerte, bei denen die Brahms-Pflege obenan ſteht, ſeien hervorgehoben: der Deutſch-griechiſche Abend, den der Reichsſender Berlin am griechiſchen Nationalfeiertag vermittelte, und ein Konzert des Deutſchlandſenders, bei dem Hermann Stange mit dem vorzüglich diſziplinierten Stammorcheſter des Senders Schuberts Unvollendete muſizierte und Georg von Harten mit delikatem Anſchlag Mozarts Klavierkonzert in d-moll ſpielte. Der deutſch-griechiſche Abend, bei dem u. a. Reichsleiter Alfred Roſenberg und der griechiſche Geſandte das Wort ergriffen, machte uns mit dem etwa 40jährigen griechiſchen Komponiſten Petro Petridis bekannt, deſſen erſte Sinfonie Erich Orthmann an der Spitze des Orcheſters des Reichsſenders mit begeiſterter Hingabe vorſtellte. Die moderne griechiſche Muſik hat allerdings, nach dieſem Beiſpiel, nicht mehr viel von der klaſſiſchen Vollendung ihrer homeriſchen Ahnen; ſie bewegt ſich in den Bahnen der weſteuropäiſchen Muſik, ſtark impreſſioniſtiſch, etwas urwüchſig und die Form ſprengend, aber mit einem beachtlichen vitalen Impuls begabt. Den griechiſchen Volksliedern (von Tycha Turlitatti und Coſta Milona geſungen), der Iphigenie-Arie aus der tauriſchen Iphigenie (Tiana Lemnitz) und der Ouvertüre der „Iphigenie in Aulis“, in der uns Gluck das klaſſiſche Griechenland vorführt, lauſchte man gern. Das bedeutungsvolle Konzert war zweifellos ein außergewöhnliches Ereignis.

Die Oper beſcherte — neben Mozarts „Don Giovanni“, den der Deutſchlandſender aus Stuttgart übernahm — als beachtenswertes Kurioſum Tſchaikowskys lyriſche Oper „Legende von der blinden Yolanta“, in einer guten Bearbeitung von Heinrich Burkard und in einer ebenſo guten Wiedergabe durch Heinrich Steiner als Dirigent, Leopold Hainiſch als Spielleiter und das Enſemble. Die wie für den Rundfunk geſchaffene Oper, die Tſchaikowsky nach dem Text ſeines Bruders Modeſt ſchrieb, ſtammt aus dem Jahre 1892, iſt alſo weſentlich jünger als „Eugen Onegin“; ſie gehört zu den letzten Schöpfungen Tſchaikowskys. Dr. Erich Valentin.

REICHSSENDER FRANKFURT u. STUTTGART. Im Rahmen des Mozart-Cyklus waren dem Stuttgarter Sender zwei Aufgaben von Belang geſtellt. Es galt einmal, das Cyklus-Thema „Mozart, der Virtuoſe“ zu vergegenwärtigen, zum andern das Problem der Funkaufführung des „Don Giovanni“ zu löſen. Nach einigen entbehrlichen Abenden war das Kapitel des virtuoſen Mozart umſo eingehenderer Behandlung wert, als ſich mit Mozart der Begriff einer neuen Virtuoſität abſolut deutſcher Prägung endgültig herausgebildet hat. Die ſparſame Beſchränkung des Abends auf das B-dur-Klavierkonzert und das Es-dur-Quintett für Klavier, Oboe, Klarinette, Fagott und Horn war ebenſo zu begrüßen, wie die Ausführung mit der werktreuen Klarheit Max von Pauers in dem von Prof. Carl Leonhardt ſchön profilierten Klavierkonzert dankenswert war. Pauers wundervolle Führung ſicherte auch dem Quintett hohen Rang. Für die „Don Giovanni“-Aufführung holte man — da ja die Frage des erſten muſikaliſchen Leiters noch immer offen iſt und gelegentlich mit Gaſtſpielen berührt wird — den Karlsruher GMD Joſeph Keilberth, deſſen ſehr ſorgfältige Interpretation ruhigen Atem genug beſaß, um trotz einiger lebhafter Tempobefeuerungen die Details durchſichtig und prägnant zu geſtalten. Siegfried Anheißers Funkbearbeitung kam ohne nennenswerte Abſtriche mit knappen ſzeniſchen Andeutungen aus, wobei natürlich nicht leicht zu entſcheiden iſt, wie weit der „Vorſtellungsvorrat“ der Bühnenaufführungen zu Hilfe kam. Die Konzentration auf den Höreindruck war ein einziger Beweis für die bedingungslos geiſtige Kraft der Mozartſchen Muſik, ließ aber andererſeits auch

umso schärfer in den neuen Text Anheißers hineinhorchen, der gewiß manche Plattheit getilgt hat, aber unstreitig an einem Mangel an „Musikalität des Worts“ leidet. Die Besetzung der dunklen Männerstimmen machte dem Hörer die im Funkspiel unerläßliche klare Unterscheidung nicht leicht, womit nichts gegen die an sich ausgezeichneten, nur im Stimmtimbre zu verwandten Leistungen von Karl Hammes (Giovanni), Georg Hann (Leporello), Ludwig Weber (Komtur) und Hans Ducrue (Masetto) gesagt ist, abgesehen davon, daß Hammes in den Ensembles von der sonoren Wucht Hanns und Webers stark beschattet wurde. Patzaks Octavio, Maria Reinings in der Beseeltheit der Rezitative unerreichte Donna Anna, Hedwig Jungkurths Elvira und Gertrud Callams Zerline bedürfen keines Rühmens mehr. Im ganzen: ein strahlender Sieg Mozarts!

Der bekannten Klage, daß die Musik von Gehalt und Wert noch immer zur Mitternacht verbannt ist, bringen nachgerade auch die Hörerkreise volles Verständnis entgegen, die mehr als gut auf die leichte Unterhaltungsmusik aus sind. Denn es hat sich allmählich herumgesprochen, daß auch sehr eingängliche Kostbarkeiten — um zwei ganz verschiedene Beispiele zu nennen: eine entzückende Stuttgarter Nachtmusik „Merry old England“ (Madrigale, Lieder u. Tänze aus der Shakespeare-Zeit) und eine Stuttgarter Pergolesi-Feier (u. a. eine hervorragende „Stabat mater“-Aufführung unter Bernhard Zimmermann) — vom Recht auf bessere Sendezeit ausgeschlossen sind — zum Schaden des Rundfunks selbst.

Für das zeitgenössische Schaffen zeugten wenigstens zwei Stuttgarter Übertragungen: eine im Gesamtertrag recht problematische Aufnahme von einem in der Schwäbischen Kulturwoche veranstalteten Sinfoniekonzert mit einem edel geformten Streichorchesterkonzert von August Halm, einer ziemlich konventionell romantischen Chorkantate „Lied des Lebens“ von Carl Bleyle, einer Talentprobe („Schauspiel-Ouvertüre“) des jungen Adolf Fecker und zwei offenbar im Sinne der Gemeinschaftsmusik gedachten, aber gerade unter diesem Gesichtswinkel betrachtet, viel zu komplizierten und nicht mit zwingender Logik aufgebauten Werken von Hans Ziegler und Hugo Herrmann. Die zweite Übertragung vom Internationalen zeitgenössischen Musikfest in Baden-Baden war jedenfalls ungleich ergiebiger als dieser Ausschnitt aus dem schwäbischen Musikschaffen und gab mit Höllers Frescobaldi-Fantasie (die im 12. Meisterkonzert aus Saarbrücken mit Julius Weismanns Sinfonia brevis vereint war) und Werner Egks Geigenmusik mit Orchester (Uraufführung unter Egks Leitung) ganz verschieden geartete, aber unzweifelhaft starke Werte, deren deutscher Herkunft man sich doppelt freute, weil sie Bestand verheißen. Hermann L. Mayer.

REICHSSENDER HAMBURG. Mein voriger Bericht hatte mit einem Hinweis auf ein Gastspiel Hans Pfitzners geschlossen; die heutige Rückschau muß ihren Ausgang nehmen von einer weiteren Fortsetzung des Zyklus „Aus deutscher Seele“, die mit einem Eichendorff-Abend die Grenzen jener romantisch geheiligten Bezirke weiterzustecken suchte, in denen sich auch Meister Pfitzner beheimatet weiß. Die unsterbliche Erzählung „Aus dem Leben eines Taugenichts“, von H. W. Breyholdt geschickt zum Hörspiel umgewandelt, war von Ludwig Lürman mit einer trotz Strauß- und Volkslied-Anleihen sehr sterblichen Musik ausgestattet. So wurde Schumanns „Liederkreis“, von Franz Nothaft mit der rechten Innerlichkeit gesungen, der Wert dieses Abends.

Die andere, schon mehrfach an dieser Stelle erwähnte Sendereihe „Die nordische Brücke“ führte dank Kurt Atterbergs Mitwirkung zu einem besonderen Höhepunkt. Leider war nur eine Teilübertragung (wegen einer vorangehenden „Stunde der jungen Nation“) möglich. Das beste Werk des Konzertes, eine Arbeit Stenhammars, kam damit für die Funkhörerschaft in Wegfall. Atterberg selbst konnte mit Opernfragmenten und dem erstaufgeführten „h-moll-Klavierkonzert“, mit dem vortrefflichen Herm. Hoppe am Flügel, Temperament, Klugheit, Geschmack und Fähigkeit im Klangdisponieren überzeugend bewähren. Es war nicht verwunderlich, daß der Komponist-Dirigent dem Funkorchester offenbar sehr „sympathisch“ geworden ist.

„Hamburgische Musik der Gegenwart“ hörte man abends um 11 Uhr. Eine „Partita Canonica für kleines Orchester“ von Wolfgang Bülau erschien recht hilflos. Ein Streichquartett (in f-moll) von dem bereits genannten Ludwig Lürman hatte seinen Höhepunkt im Rondo-Finale, das sich in seiner Haltung und Technik allerdings Brahms sehr verpflichtet fühlen muß. Da beide Stücke mehr ab- als anregen, waren sie nicht eben das wünschenswerte Praeludium zu einer gewichtigen „Orchester-Suite“ (Werk 65) von Heinrich Sthamer, von dem damit erstmalig im Rundfunk ein größeres Werk gespielt wurde. Sthamer, in dem man, ohne anderen Leuten Unrecht zu tun, den stärksten Kontrapunktiker der Hamburgischen Moderne sehen darf, bekennt sich in seiner Musik durchaus zur Tradition, aber er tut das nicht aus Schwäche, sondern im Vollgefühl seiner Kraft. Es hat ihm in seiner Entwicklung sehr geschadet, daß gerade seine mit großen Mitteln zur Monumentalität strebenden Werke zur Schweigsamkeit verurteilt wurden (und noch sind). So unterlaufen ihm gelegentlich Abstraktionen, die sehr viel kleineren Männern, weil bei ihnen der Schreibtisch gleichsam in den Konzertsaal oder in das Opernhaus mit eingebaut ist,

nicht mehr passieren. Die Bedeutung des Sthamerschen Schaffens, an dem, wie angedeutet, Rundfunk und Öffentlichkeit mit einer nur selten durchbrochenen Beharrlichkeit vorübergehen, liegt natürlich nicht in jenen Abstraktionen, sondern in den Erfülltheiten dieser Musik. Um sie sich im wahren Sinne des Wortes zu kümmern, seien die maßgebenden Stellen nicht länger verlegen. Nicht alles an Sthamers Musik wird den Hörern sich sofort und mühelos erschließen. Aber die Tiefinnigkeit einer Kunst hat deutschen Meistern sub specie aeternitalis noch nie entbehrlich gegolten. An diesen „Sinn" der Sthamerschen Musik sollten wir herangeführt werden. Die Mitternacht ist nicht gerade die geeignetste Zeit dafür. Ich möchte auch ausdrücklich bemerken, daß diese Zeilen kein Urteil über die genannte „Suite" sein wollen (zu einem „Urteil" war ich zumal nach dem vorangegangenen tatsächlich zu müde), sondern ein allgemeines Geständnis, zu dem ich mich verpflichtet fühle, da es mir vergönnt war, eine beträchtliche Anzahl Sthamerscher Partituren zu lesen. Ich bin überzeugt, daß Dirigenten, die sich selbst, ihren Orchestern und ihren Hörern mehr als das 1×1 der Musica moderna zumuten können und wollen, die leidenschaftliche Beschäftigung mit diesen Werken nicht zu bereuen haben.

Die „Volkskonzerte" haben hier schon manches Gute bewirkt. Zu ihrem Besten ist zu rechnen die Mitwirkung Rudolf Bockelmanns in einem Seidler-Abend.

Der „Fidelio", dem als „Sendung" man mit einigen Erwartungen entgegengesehen hatte, lief sehr auseinander, brachte es höchstens zu Stimmungswerten, also zu künstlerischen Wirkungen, über die Beethoven so konsequent und unablässig hinausgestrebt hat.

Fesselnde zweiklavierige Eindrücke vermittelte die explosive „Fantasie" (Werk 5) von Rachmaninow, gespielt von Otto Rebbert und Hansi Weisbrodt-Hardten.

Reizvolle musikalische Aprilscherze hatten Siegfried Scheffler in einer angeblichen „Jugendsonate Webers" und Walter Girnatis mit einer „Canzone" für eine ebenso angebliche Glasharmonika und mit einer musikantisch belustigenden Operette (nach Herder!) im alten Stil angerichtet. Seither ist die Ausbeute mager.

Dr. Walter Hapke.

REICHSSENDER LEIPZIG. Von den drei Bachkantaten des Berichtsabschnitts konnte ich die mächtige Choralkantate „Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren" unter Karl Straubes ausgezeichneter Leitung abhören. Durch ihren bekannten Text können ja die Choralkantaten am ersten auch auf Widerhall in breiteren Kreisen rechnen. Magda Pfeiffer und Hans Fleischer waren stilsichere Solisten. Eine Duettarie in chorischer Besetzung ist allerdings ein Versuch, der zur Nachahmung nicht empfohlen sei. Der vorzügliche Clarintrompeter Heinrich Teubig verdient wieder einmal genannt zu werden.

Bilanz der zeitgenössischen Neuheiten: unergiebig. In Oskar von Panders Liederreihe „Symphonie des Frauenlebens" ist die Ursprünglichkeit der Einfälle nicht so zwingend, daß sie einen derart ausgedehnten Zyklus tragen könnten. Fritz Rögelys Trio ist klangvoll gearbeitet, aber zu konventionell, und die Einfallsarmut der „Fünf geistlichen Sonette" von Karl Maria Pembaur wurde durch eine unrein intonierende Sängerin nicht gebessert.

Sehr gute Leistungen in der Kammermusik: Schuberts Forellenquintett durch das Dresdener Streichquartett mit Johannes Müller-Marfels, Regers Sextett op. 118 durch die Kammermusik-Vereinigung des Leipziger Sinfonie-Orchesters. Kammermusik von Eberl und Wölfl als anregende Bekanntschaft mit der Umwelt der Wiener Klassiker; gut klingende, formvollendete Musik, aber ohne den genialen Hintergrund, der dem Schaffen der drei Großen überzeitliche Bedeutung verlieh.

Als Besonderheiten erwähnenswert die Aufnahmesendung mit italienischen Volksliedern sowie Singstimmen aus den Anfängen der Schallplattentechnik. In der gehobenen Unterhaltung die Parade schöner Stimmen am ersten Ostertag ein Hochgenuß. Mit der vorzüglichen Leitung eines wertvollen Unterhaltungs-Programms machte Hans Weisbach vielen eine Freude. Die „Angelina"-Übertragung aus Dresden durch fast einstündige Senderstörung zwar von Pech verfolgt, durch die herrliche Stimme von Erna Sack und das sprühende Musizieren und Singen unter Striegler doch noch ertragreich.

Seit langem können wir über kein bedeutsames musikalisches Ereignis berichten, das aus den besonderen Gegebenheiten des Rundfunks seine Wirkung zieht. Wir können es auch diesmal nicht.

Dr. Horst Büttner.

REICHSSENDER MÜNCHEN. Die mitreißend ungeheure Wucht des Wahlkampfes zwang naturgemäß allerhand notwendige Programm-Änderung heran. So ists nicht angängig, allzu genau die pendelnden Sendefolgen zu untersuchen. Wir werden aber die Schallplattendarbietungen — sie erscheinen nicht, wie versprochen, nur von 18 bis 19 Uhr, sondern geistern zu allen möglichen Zeiten schon herum — doch im Auge behalten und unter die Lupe nehmen müssen.

Orchester-Konzerte. Ein interessantes „Europäisches Konzert" aus Prag weckte den Wunsch, daß wir Deutsche auch einmal mit einer solchen, sich an alle Völker Europas wendenden Sendung drankommen sollten. Dann aber, genau wie das Ausland, mit zukunftsweisender Neuer Musik. Bestechend frisch der Klang des Prager

Funkorchesters. Künstlerisch hochstehend die Sinfonietta Janaceks; dagegen mußte die, von Stepanek gespielte Geigenfantasie Suks abfallen. Noch ein Prager Gast: Technisch vollendet blies v. Smetacek das Oboenkonzert Krommers (1760—1831). Hans A. Winter bemüht sich mit Geschick um Belebung seiner Orchesterprogramme. Seinen Abend „schöpferischer Nachwuchs" teilte er mit Bresgen und Mohler, dessen Bläserkonzertino recht konstruktiv abläuft. Bresgens „Heitere Suite" übersteigert sich an aneinandergereihter Melodie. Dickows Orchesterfuge läßt bessere Zukunft erwarten; beachtlich Können, aber leider kurzatmiger Einfall. Karl Stuebers Galuppisuite ists wert, daß alle Sender nach ihr greifen. Im Stimmungsgehalt zwingend Maurices „Islandfischer". Zwei Prachtsolisten: überragend gestaltete v. Pauer Schumanns Klavierkonzert. Und Meta Hagedorn-Chevalley spielte klassisch schön in Stil und Technik Beethovens B-dur-Konzert. Bei Karl List setzte sich der zuverlässige Geiger Bleier für Respighis wenig dankbares „Herbstgedicht" ein. An der Spitze des großen Funkorchesters brachte Erich Kloß Stürmers sauber gearbeiteten Choral und Fuge wie Zilchers poetische Gabe „Nacht und Morgen". Zwei Gastdirigenten: Hans Wedig erfreute mit seiner, ins Große zielenden Streichermusik, seine kleine Symphonie scheint formal nicht genügend geschlossen. Dazwischen sang Adelheid Holz stilistisch kostbare Orchesterlieder Jarnachs. Ausgezeichneten Eindruck hinterließen eigene Arbeiten von Gerhard Maaß-Hamburg. Zur Uraufführung kam Seyboths sympathisch gradlinige, gut klingende Chorkantate. Wenig konnte v. Arbters Klavierkonzert interessieren, weil doch allzu landläufig. Bei den Kammerkonzerten Büchtgers kann man immer sicher sein, daß musikalische Leckerbissen geboten werden. Die herbe Schönheit der Sinfonietta Roussels und die Streichermusik von Kurt v. Wolfurt. Orff brachte mit seinem Kammerorchester Othmar Schoecks geniale Ghafelen, die Haase vollendet deutete. Schleifer ließ mit seinen Musikanten herrliche Meistermusik um Shakespeare erklingen. Aber: Purzell ist kein Repräsentant niederländischer Polyphonie, sondern reines Englisches Barock!!

Kammermusik: Unbedingt zu wiederholen ist die wundervoll gearbeitete Violinsonate Oboussiers; hoher Persönlichkeitswert, wie man ihn selten findet. Übrigens ebenso gespielt von Edith v. Voigtländer. Intensive Linie des Ausdrucks steckt in Heinz Schuberts Triosonate; mehr Besinnen auf Eigenes (anstatt Barock!) könnte nicht schaden. Wie frisch und köstlich dagegen ist Regers Flötentrio! Das vorzügliche Marcelle Bächtold-Quartett setzte sich für das musizierfreudige Werk 16 von Schadewitz ein. Viel Spaß machte Walter Niemann mit seinem wirklich amüsanten Pickwick-Cyklus. Vorbildlich die Volksliedbearbeitungen Hans Snigulas.

Man greife zu: Stueber, Galuppisuite; Wedig, Streichermusik; Oboussier, Violinsonate; Ghafelen Schoecks; Meta Hagedorn.

v. Bartels.

KLEINE MITTEILUNGEN

AMTLICHE MITTEILUNGEN

Im Einvernehmen mit dem Reichsinnenminister haben der geschäftsführende Präsident des Deutschen Gemeindetages und der Präsident der Reichsmusikkammer eine Vereinbarung über die Bestellung und den Aufgabenkreis städtischer Musikbeauftragter getroffen. Danach wird in jeder Stadt mit mehr als 5000 Einwohnern ein ehrenamtlich arbeitender städtischer Musikbeauftragter bestellt. In Städten mit weniger als 5000 Einwohnern und anderen Gemeinden kann er bestellt werden, wenn der Bürgermeister dies für erwünscht hält.

Der Musikbeauftragte hat die Aufgabe, unter Aufsicht der Gemeindeverwaltung und der Reichsmusikkammer das Musikleben der Gemeinden durch Betreuung aller Körperschaften, Vereinigungen, Firmen und Personen, die auf dem Gebiet des Konzertwesens tätig sind, zu fördern. Er soll einen Konzertbeirat bilden, der aus Trägern des örtlichen Musiklebens besteht und dem Musikbeauftragten beratend zur Seite steht.

Alle Veranstaltungen von öffentlichen Konzerten, ernster Musik und von größeren Unterhaltungskonzerten müssen dem Musikbeauftragten sofort nach Festlegung, mindestens zwei Wochen vorher, mit Termin und Programm mitgeteilt werden. Der Beauftragte ist verantwortlich, daß sich die Konzerte in den örtlichen Konzertgesamtplan eingliedern. Er kann daher Konzerte beanstanden. Wenn der Veranstalter auf der Abhaltung besteht, kann das Konzert auf Antrag des Beauftragten von der Reichsmusikkammer verboten werden. Der Reichsinnenminister hat den Ländern und Gemeinden die Vereinbarung zur Kenntnis gebracht.

*

Amtlich wird mitgeteilt: Der Führer und Reichskanzler hat zur Beseitigung von Zweifeln entschieden, daß der Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda bei den seiner Zuständigkeit unterliegenden Sachgebieten für alle Aufgaben mit Einschluß der polizeilichen Aufgaben federführend ist. Die Sachgebiete sind in der Verordnung des Führers und Reichskanzlers vom 30. Juni 1933 aufgezählt; es

handelt sich dabei im wesentlichen um folgende: Nationale Feiertage, Staatsfeiern, Presse, Rundfunk, Nationalhymne, Bildende Künste, Musik, Theater, Lichtspiel, Schrifttum, Wirtschafts- und Verkehrswerbung, Ausstellungs-Messe und Reklamewesen.

Der Sondertreuhänder für die Regelung der arbeitsrechtlichen Verhältnisse der in die Reichskulturkammer eingegliederten Berufsstände, Ministerialrat Rüdiger, hat am 6. März 1936 eine Tarifordnung für die Mitglieder von Kurkapellen erlassen. Die Tarifordnung ist am 1. April 1936 in Kraft getreten. Sie ist inhaltlich der von Ministerialrat Rüdiger bereits für das Jahr 1935 erlassenen Tarifordnung angeglichen.

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Der Vorsitzende des ADMV, Prof. Dr. Peter Raabe, hat für dessen alljährliche Musikfeste wieder die alte Bezeichnung „Tonkünstler-Versammlungen" eingeführt.

Bei der kürzlich von der Robert Schumann-Gesellschaft in Zwickau veranstalteten Morgenfeier für die Jugend kamen Stücke aus dem Jugendalbum op. 68, dem vierhändigen Jugendalbum op. 85 und dem Kinderball op. 130 zum Vortrag. Auch das von Wilhelmy für Violine und Orgel bearbeitete Abendlied wurde gespielt. Aus dem leider viel zu wenig bekannten Liederalbum für die Jugend op. 79 erklangen Sololieder und Duette. Ein Kinderchor der Oberschule Zwickau sang zwei- und dreistimmige Lieder aus diesem op. 79.

Im Rahmen einer von der Stadt Regensburg veranstalteten Kulturwoche der NS.-Kulturgemeinde brachte das Regensburger Stadttheater eine ausgezeichnete Festaufführung von Richard Wagners „Parsifal" unter Mitwirkung heimischer und auswärtiger Kräfte heraus.

Erstmals in diesem Jahre veranstaltete die Stadt Witten vom 16. bis 26. April „Wittener Musiktage", die ausschließlich zeitgenössischem Schaffen dienten. Das Fest bot, unter der Schirmherrschaft Prof. Dr. Paul Graeners, und des Oberbürgermeisters der Stadt Witten, Dr. Erich Zintgraff, je ein Konzert für Chormusik, Orgelmusik, Kammermusik und Orchestermusik.

Die diesjährigen Wartburg-Maientage der Vereinigung der Freunde der Wartburg finden am 23. und 24. Mai statt. Der künstlerische Teil des Programms weist eine Festaufführung im Eisenacher Stadttheater und mehrere Konzerte im historischen Bankettsaal der Wartburg auf.

Im Rahmen ihrer diesjährigen festlichen Maiwochen veranstaltet die Stadt Wiesbaden unter Leitung ihres GMD Carl Schuricht vom 6.—8. Mai ein Holländisches Musikfest, das Werke der bekanntesten zeitgenössischen holländischen Komponisten bringen soll. Von älteren holländischen Tonsetzern kommen Johann Wagenaar, Willem Landré und Julius Röntgen zu Wort, von den jüngeren u. a. Willem Pyper, Jaap Vrancken, Paul Roes, Alex Voormolen, Leo Ruygrok, Rudolf Mengelberg, Leon Orthel, Henk Badings, Hans Osieck, A. van der Horst und F. E. A. Koeberg. Der letztere sowie Leo Ruygrok und Alex Voormolen werden ihre Werke selbst dirigieren und Paul Roes, Léon Orthel und Hans Osieck den Solopart ihrer Klavierkonzerte mit Orchester spielen. Auch zur solistischen Mitwirkung sind einige holländische Künstler verpflichtet.

Die Stadt Heidelberg veranstaltet vom 31. Mai bis 2. Juni ein Franz Schubert-Fest. Das Programm sieht vor: eine Serenade im Schloßhof, einen Kammermusikabend des Elly Ney-Trios im Königssaal des Schlosses, ein Kammerkonzert des Strub-Quartetts und der Sängerin Ria Ginster, eine Aufführung der Messe in Es-dur unter der Leitung von Prof. Dr. Poppen und ein Orchesterkonzert in der Stadthalle unter GMD Overhoff.

Die diesjährigen Berliner Kunstwochen in der Reichshauptstadt finden statt vom 2. Mai bis 11. Juni und vom 20. Juli bis 20. August, mit folgendem Programm: vom 2. bis 8. Mai Georg Schumann (Requiem), an vier Abenden Edwin Fischers Klavierkonzerte und Kammermusik, Kammermusikabend des Strub-Quartettes und Konzert des Kammer-Orchesters, Hans von Benda im Schloß Monbijou; vom 9. Mai bis 11. Juni Wilhelm Furtwängler, Eugen Jochum, Edwin Fischer, Arthur Rother mit Georg Kulenkampff, zwei Konzerte des Philharmon. Orchesters unter Hermann Abendroth und Carl Schuricht, Bruno Kittel (Missa solemnis), Emmi Leisner, Elly Ney, Edwin Fischer u. Frédéric Lamond (Klavierabende), Georg Kulenkampff und Edwin Fischer (sämtl. Violinsonaten Beethovens an 3 Abenden; Elly Ney-Trio (Klaviertrios und Cellosonaten an drei Abenden); im Berliner Stadtschloß werden Streichquartette und andere Kammermusikwerke an fünf Abenden aufgeführt unter Mitwirkung von: Leipziger Gewandhaus-Quartett, Stuttgarter Wendling-Quartett, Havemann-Quartett, Kammermusikvereinigung der Berliner Staatsoper und einer Kammermusikgruppe Berliner Philharmoniker. Festvorstellung des „Fidelio", C-dur-Messe im Dom, vom 2. bis 12. Juni im Hof des Köpenicker Schlosses: Märsche und Fanfaren aus der friderizianischen Zeit. Festaufführungen des Deutschen Opernhauses, Serenaden im Park des Schlosses Niederschönhausen, Schloßmusiken im Schlüterhof, Kammerkonzerte in der Goldenen Galerie des Charlottenburger Schlosses, Aufführungen der Dietrich-Eckart-Bühne

(Händels „Heracles“ und Wagners „Rienzi“), Orgelkonzerte in der Eosander-Kapelle, Konzerte zeitgenössischer Komponisten der Akademie der Künste.

Der Schwäbische Sängerbund veranstaltet in Stuttgart in der Zeit vom 29. Juni bis 3. Juli ein Kreisfest in Form einer Liederwoche mit fünf großen Konzerten, die einen Ausschnitt aus dem gegenwärtigen Musikschaffen bieten.

Auch in diesem Jahr plant Budapest zahlreiche künstlerisch wie gesellschaftlich bedeutsame Festveranstaltungen. Das Königlich Ungarische Opernhaus bringt mit hervorragenden deutschen und italienischen Gesangskräften eine Anzahl von Meisterwerken Verdis, Bizets, Goldmarks heraus. Ernst von Dohnanyi leitet große Konzerte, in denen u. a. Schöpfungen von Franz Liszt zu Gehör kommen. Es sind auch Freilicht-Aufführungen im Park und Festungshof des Grafen Franz Esterházy vorgesehen.

Carl Schadewitz' „Gebet für das Reich“ ist für die große Sängerkundgebung des Gaues Westmark vorgesehen.

Der diesjährige deutsche Liedertag des deutschen Sängerbundes, an dem wiederum in Stadt und Land die Gesangvereine auf öffentlichen Plätzen Volkslieder singen, findet am 28. Juni statt.

Für den kommenden Winter ist eine „Nordische Woche“ in Dortmund geplant, für die die Aufführung folgender Komponisten vorgesehen ist: Alfven: „Der Bergkönig“, Pantomime; Rangström: „Die Kronbraut“, Oper; Peterson Berger: „Ornliott“, Oper; außerdem wahrscheinlich Werke von Jon Leifs, Sixtendamm, Atterberg, Henneberg, Lindberg, Matedoja u. a. m.

Die Reichstheaterfestwoche 1936 in München bringt in der Oper: „Rienzi“, „Don Giovanni“, „Der Barbier von Bagdad“, „Zigeunerbaron“ und die „Meistersinger“.

Die Max Reger-Gesellschaft bereitet für die Zeit vom 17. bis 25. Mai ein Max Reger-Fest in Freiburg i. Br. vor, das zwei Orgelkonzerte im Münster und in der Lutherkirche, zwei Orchesterkonzerte (je eines unter GMD Prof. Dr. Peter Raabe und GMD Franz Konwitschny), drei Kammermusikveranstaltungen und zwei Klavierkonzerte mit Liedern und Chorwerken umfaßt.

Das große Fest „Schweizer Kunst in Bern“ (9. bis 23. Mai) sieht an musikalischen Veranstaltungen vor: Othmar Schoecks Oper „Penthesilea“, Willy Burkards Oratorium „Das Gesicht Jesaias“ und Kantate „Die Versuchung Jesu“, Friedrich Kloses „Fuge für Orgel mit Blechbläsern“ und Epilog aus „Der Sonne Geist“. In einer Matinee, einem Symphoniekonzert und einer Kammermusik kommen daneben noch eine Reihe weiterer Schweizer Komponisten zu Gehör.

Im Rahmen der 700-Jahrfeier der Stadt Jena (20.—28. Juni) kommt Hansheinrich Dransmanns Chorwerk „Einer baut einen Dom“ zur festlichen Aufführung. Ein Volksliedsingen der HJ und eine „Musik des Dritten Reiches“, ausgeführt vom Reichsarbeitsdienst, geben Proben der Musikpflege des jungen Deutschland.

Der durch seine Brucknerpflege weithin bekannte Musikverein Linz beging das Liszt-Gedenkjahr mit einer würdigen Feier, die durch die Mitwirkung der bekannten Liszt-Schülerin, Frau Professor Gisela Göllerich, ihre besondere Note erhielt. Die Künstlerin hatte sein selten gespieltes Klavierkonzert in A-dur gewählt, das in ihrer Wiedergabe für die Hörergemeinde zum stärksten Erlebnis wurde.

Das Beethoven-Fest in Bonn im Mai dieses Jahres, von dem wir in unserem letzten Heft berichteten, wird nicht von der Stadt Bonn allein, sondern vom Beethovenhaus gemeinsam mit der Stadt Bonn veranstaltet, was wir auf dessen ausdrücklichen Wunsch hiermit besonders mitteilen.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Zur Förderung des Verständnisses für Wagners Musik in Amerika ist vor kurzem in Newyork eine Richard Wagner-Society gegründet worden.

In der jüngsten Monatsversammlung der Ortsgruppe Stuttgart des Bayreuther Bundes sprach der Reichskulturwart des Bundes, Alfred Pellegrini-Dresden, über Wagners „Parsifal“.

Aus dem jetzt vorgelegten Rechenschaftsbericht über die thüringische Musikforschung geht hervor, daß der in der Bibliothek der Musikhochschule Weimar investierte musikalische Nachlaß von Walther von Goethe inzwischen katalogisiert worden ist. Das musikreiche Thüringen wird außerdem bald mit der Veröffentlichung von Motetten und Kantaten von Johannes Ernst Bach, dem Meininger Bach, beginnen.

Der Kasseler Schubertbund konnte auf sein 65jähriges Bestehen zurückblicken.

HOCHSCHULEN, KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Der nicht beamtete außerordentliche Professor der Musikwissenschaft Josef Müller-Blattau aus Königsberg wurde vom Führer und Reichskanzler unter Berufung in das preußische Beamtenverhältnis zum ordentlichen Professor an der Universität Frankfurt am Main ernannt.

Der Pianist Prof. Wührer hat seine Tätigkeit an der neuerrichteten Nordmarkschule für Musik zu Kiel mit dem 1. April aufgenommen.

Gaspar Cassado wurde verpflichtet an der Nordmarkschule für Musik in Kiel während des Sommerhalbjahres drei in sich abgeschlossene Kurse für Cello abzuhalten.

Prof. Wilhelm Lamping erhielt einen Ruf als Violoncello-Lehrer an die Münchener Akademie der Tonkunst.

Die Reichsjugendführung hat in Verbindung mit den staatlichen Hochschulen für Musik mit Wirkung vom 1. April 1936 an Lehrgänge eingerichtet, in denen Volks- und Jugendmusikführer herangebildet werden. Ein solcher Lehrgang erstreckt sich über 1 Jahr. Die Teilnehmer, die sich einer Abschlußprüfung zu unterziehen haben, sollen in der Musikarbeit der Führerschulen der HJ und des BDM, der Obergaue und Gebiete, sowie der deutschen Reichssender Verwendung finden.

Das Konservatorium der Musik Max Plock zu Braunschweig konnte am 14. April auf ein 40jähriges Bestehen zurückblicken. Im Jahre 1896 mit 53 Schülern durch Herrn und Frau Max Plock gegründet, nahm das Institut sehr rasch einen starken Aufschwung. Die Konzerte des Konservatoriums wurden bald zu einem wichtigen Faktor im Braunschweiger Musikleben. 1920 übernahm Ernst Brandt, der der Leipziger Schule von Teichmüller, Seidl, Krehl, Hofmann usw. entstammt, die Leitung, die er heute noch innehat. Das Institut wurde 1905 durch die Gründung eines Musiklehrerseminars, 1924 durch eine Opernschule, 1930 durch eine Orchesterschule und 1932 durch ein Kirchenmusikal. Institut erweitert. Die Schüler der Anstalt setzen sich aus ganz Deutschland und aus dem Auslande zusammen; sie finden sich überall in angesehenen Stellungen als Musiklehrer, Opernsänger, Organisten, Chorleiter usw. Diese reiche Tätigkeit des Konservatoriums hat auch die schwerste Notzeit befriedigend überstanden, der alte Geist freudigen Schaffens wird auch weiterhin dem Institut zum Segen gereichen.

Im Lehrkörper des Landeskonservatoriums der Musik zu Leipzig sind mit Beginn des Sommersemesters 1936 folgende Veränderungen eingetreten: Kammer-Virtuos Max Schulz wurde anstelle des verstorbenen Kammer-Virtuosen Albin Findeisen für Kontrabaß verpflichtet; an neuen Lehrkräften wurden Reinhold Gerhardt für Gesang, die beiden Gewandhaus-Konzertmeister Kurt Stiehler und Oskar Schmidt für Violine und Paul Schenk für die gesamte Gehörbildung gewonnen. Wegen Überschreitung der Altersgrenze traten mit Ablauf des Wintersemesters Prof. Emil Paul, Prof. Wolfgang Geist und Ferdinand Küchler in den Ruhestand. Unter Leitung von Fritz Polster wurde ein Gesangspädagogisches Seminar eingerichtet, das zukünftige Gesangspädagogen systematisch ausbildet.

Von der Leipziger und der Brüsseler Musikhochschule wurden Austauschkonzerte eingeführt, die als Vorläufer eines regelmäßigen Schüleraustauschs anzusehen sind.

Kürzlich hielt der ungarische Universitätsprofessor Hankiss aus Debrecin an der Pariser Sorbonne einen Vortrag über Liszt, in welchem er Liszt von einer „ganz neuen Seite" entdeckte: als französischen Schriftsteller. Liszt sei in Wahrheit als Musiker, Kunstkritiker, Schriftsteller und Soziologe zu betrachten, der jetzt endlich auch für die französische Literatur entdeckt worden sei.

Die Münchener Musikpädagogen Greta und Wilhelm Gebhardt hielten im städtischen Musikseminar der Stadt Freiburg/Br. in den Osterferien einen Gastlehrgang über „Neuzeitliche Musikerziehung am Kinde".

Die Stadt Breslau plant am 1. Oktober die Eröffnung einer „Schlesischen Landesmusikschule" mit Seminar, Konservatorium und Klassen für evangelische und katholische Kirchenmusik. Das Schlesische Konservatorium wird von der neuen Anstalt übernommen. Für den Ankauf von Instrumenten sind 30 000 Mark bewilligt.

Die Sommerkurse der Palucca-Schule beginnen in Dresden ab 1. Juni, in Berlin ab 1. Juli. Unterricht erteilen: Gret Palucca, Charlotte Hölzer und Adolf Haolik.

Unter der Leitung von Prof. Cherbuliez (Zürich) findet vom 13.—20. Juli in Braunwald in der Schweiz ein Ferienkurs statt, zu dem Vertreter der wichtigsten Musikinstitute Europas herangezogen werden sollen. Der Kurs will unter dem Titel „Das nationale Musik-Erleben" die musikalischen Eigentümlichkeiten dieser Länder zeigen.

KIRCHE UND SCHULE

Nach Augsburger Vorbild wird in Wuppertal die Gründung einer Singschule geplant. Sie wird aufgebaut in Zusammenarbeit mit der Stadverwaltung, der NS-Kulturgemeinde, der Hitlerjugend und dem Packschen Kinderchor. Die Singschule will den Nachwuchs für die Chorvereine stellen. Neben vier aufsteigenden Klassen sind eine besondere Förderklasse, ferner Männer- und Frauenabendklassen geplant.

Das bayerische Staatsministerium für Unterricht hat neuerdings eine Anordnung erlassen, nach der ein freiwilliger Instrumentalunterricht an den Volksschulen in Bayern zur Einführung kommt. Diese Einführung geschieht im Zusammenhang mit dem NS-Lehrerbund und der Fachschaft Musikerzieher der Reichsmusikkammer.

Der „Kammerchor Bautzen" sang unter seinem Leiter, Domorganist Horst Schneider, am Volkstrauertag neue Chöre von Kurt Thomas, Hermann Simon, Hermann Grabner und Ernst Pepping. Horst Schneider spielte in den vergangenen Monaten Hugo Distlers „Nun kommt der Heiden Heiland" und Kurt Thomas' Orgelvaria-

tionen „Es ist ein Schnitter, heißt der Tod". Während der Passionszeit führte er in Bautzen und anderen Orten der Lausitz die „Matthäus-Passion" von Heinrich Schütz in der a cappella-Fassung auf.

Der Kirchenchor St. Martin von Memmingen führte kürzlich unter Leitung seines Chorregenten Hermann Pauli Haydns „Schöpfung" mit ausgezeichnetem Gelingen auf. Die wertvollen Solisten waren: Luise Pflüger, Marius Andersen und Wilhelm Bauer, sämtlich aus München, den Streich- und Blaskörper stellte das Städt. Orchester Ulm in tadelloser Weise. Es war eine Festaufführung im Zeichen des Frühlings. H.

Robert Unger brachte am Charfreitag in der Erlöserkirche zu Bad Homburg v. d. H. die große Johannespassion von Thomas Selle für Chor, Soli und Orchester (1643) in der Neufassung durch Rudolf Gerber zur erfolgreichen Erstaufführung.

Kantor Max Mascher-Zwickau brachte dort kürzlich Gerard Bunks Passacaglia op. 40 zur Aufführung.

Unter Leitung von Kantor Vogel sang der Männergesangverein „Einklang" und „Liederkranz" in der Kirche zu Burgstädt Lieder von Händel, Schubert, Weber, J. Dürner und Anton Bruckner.

Der schwäbische Singkreis, von dessen Tätigkeit wir wiederholt berichten konnten, hat nunmehr unter seinem Leiter Hans Grischkat Joh. Seb. Bachs „Hohe Messe in h-moll" in der Stiftskirche zu Stuttgart zur Aufführung gebracht.

Organist Gerard Bunk-Dortmund widmete auch im vergangenen Monat einen Abend der klassischen Orgelmusik und einen Abend dem zeitgenössischen Schaffen: Paul Gerhardt, Bruno Weigl, Georg Winkler, Carl Schuricht, Otto Heinermann und Hermann Roth.

Der Kirchenchor Greiz konnte das seltene Fest des 200jährigen Bestehens feiern. Seit 1920 steht der Chor unter der rührigen Leitung von KMD Gotthold Schneider, der in den 15 Jahren seiner Amtsführung neben rund 500 Kirchenmusiken alljährlich auch zahlreiche größere Aufführungen veranstaltete. Die 200-Jahrfeier beging der Chor mit einem Festkonzert, dessen erster Teil den Werken einstiger Greizer Kantoren, der zweite Teil dem Schaffen Heinrich Schütz' gewidmet war. Eine vortreffliche kleine Festschrift gibt in Wort und Bild eine Rückschau auf die 200jährige Wirksamkeit des Chores und kann gegen Erstattung der Portoauslagen von Rm. —.15 durch KMD G. Schneider bezogen werden, solange der Vorrat reicht.

Felix Draesekes Christus-Mysterium 3. Teil, „Tod und Sieg des Herrn", gelangte am Karfreitag im Dom zu Zwickau durch den Domchor, den a cappella-Verein und das Städtische Orchester unter KMD Johannes Schanze zu einer vortrefflichen Wiedergabe, der auch die Witwe des Komponisten beiwohnte.

Paul Krauses Choralstudien Werk 12 erklangen kürzlich in der Dresdener Annen-Kirche (Kantor Prezemowsky), in Eisleben, Breslau, Groß-Schönau, St. Leonards/England und Trondheim/Norwegen. Seine drei Tonstücke Werk 18 kamen im Salzburger Dom zur Aufführung. Auch in Chemnitz, Frankfurt und Mainz wurden kirchenmusikalische Werke des jungen Dresdener Komponisten aufgeführt.

Der Regensburger Domchor, die weltbekannten „Domspatzen", haben soeben eine erfolgreiche Konzertreise beendet, die sie über Nürnberg, Leipzig, Dresden, Berlin, Braunschweig nach Holland (Amsterdam, Den Haag, Roermond) führte. Auf dem Heimweg sangen sie in Düsseldorf, Köln, Frankfurt a. M., Stuttgart, Ulm und München und lösten überall große Freude aus.

Der Domchor zu Magdeburg befindet sich soeben auf einer Konzertreise unter seinem Leiter KMD Bernhard Henking, die über Lübeck, Kiel, Schleswig, Tondern, Lügumkloster nach Dänemark mit einem Hauptkonzert in Kopenhagen führt.

Im Rahmen der Fortbildungskurse für Kirchenmusik, Musikunterricht und Musikpflege des Linzer Diözesan-Kirchenmusikvereins sprach Frau Professor Gisela Göllerich über „Stil in der Musik und seine Wandlung im Laufe der Jahrhunderte" und begleitete Franz Ledwinkas „Lebensbilder Anton Bruckners" mit musikalischen Darbietungen aus des Meisters Lebenswerk.

PERSÖNLICHES

Dr. Hans Hoffmann, der Leiter der Hamburger Singakademie, des Hamburgischen Lehrergesangvereins, des Hamburger Kammerorchesters, Dozent an der Hansischen Universität, geht mit Beginn der nächsten Spielzeit als Dirigent und geschäftlicher Leiter zum Musikverein nach Bielefeld. Dort wird er sämtliche Choraufführungen und die Hälfte der Sinfoniekonzerte dirigieren, außerdem als Konzert-Tenor tätig sein und die Musikpflege der dortigen Jugend ausbauen helfen. Hamburg verliert in Hoffmann einen vielfältig gebildeten und tätigen Künstler.

Theodor Blumer ist auf eigenen Wunsch als Gauobmann Mitte der Fachschaft Komponisten in der Reichsmusikkammer zurückgetreten. Der Leiter der Fachschaft, Prof. Dr. Paul Graener, sprach ihm in einem Schreiben für die wertvollen Dienste, die er für die Fachschaft und für alle deutschen Berufskameraden geleistet hat, seinen Dank aus. Prof. Dr. Paul Graener ernannte den Leipziger Komponisten Hermann Ambrosius zum kommissarischen Gauobmann Mitte.

Der langjährige Organist und Kantor am Dom zu Marienwerder, MD Paul Wagner, trat mit

dem 1. April, nahezu 80jährig, in den Ruhestand. Allein 45 Jahre wirkte er am Dom zu Marienwerder und hatte auch einen ausgedehnten Schülerkreis.

Unser Mitarbeiter Dr. Hans Költzsch, bisher Regisseur am Mannheimer Nationaltheater, wurde mit Wirkung vom 1. April als Abteilungsleiter für Kunst an den Reichssender Saarbrücken berufen.

Der Bonner Musikdirektor Backhausen begeht sein 25jähriges Dirigentenjubiläum. Er hat in Bonn und in Köln studiert. Besonders bekannt geworden ist er als Chorleiter, daneben beherrscht er die Orgel, das Klavier, die Geige und die Bratsche.

Richard Krauß, der langjährige Intendant des Stadttheaters in Heilbronn, tritt am Ende der Sommerspielzeit in den Ruhestand. Er hat sich große Verdienste um das Heilbronner Theaterleben erworben. Ein Nachfolger ist bisher noch nicht ernannt worden.

Der Generalintendant der Kölner Städtischen Bühnen, Dr. Spring, hat für den an das Württembergische Staatstheater verpflichteten Richard Dornseiff als Oberspielleiter den in gleicher Eigenschaft am Aachener Stadttheater tätigen Francesco Sioli verpflichtet.

Der Leiter des Stadttheaters Oberhausen/Rh., Heinrich Voigt, ist im Einvernehmen mit dem Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda zum Intendanten des Stadttheaters Plauen berufen worden.

Karl Köhler von der Deutschen Musikbühne in Berlin wurde als erster Bariton an das Stadttheater Hagen verpflichtet.

Als Oberspielleiter und Vortragsmeister wurde Professor Max Hofmüller an die Staatsoper Dresden berufen.

Als Nachfolger des Intendanten Egon Schmid wurde der bisherige Krefelder Intendant Dr. Rolf Prasch für das Meininger Landestheater gewonnen.

Irmgard Barth-Bonneval vom Landestheater Altenburg wurde nach mehrjährigem Studium bei Dr. W. Reinecke-Leipzig als Spiel- und dramatische Altistin an das Stadttheater Breslau verpflichtet.

Heinrich Weidinger, der gegenwärtig erster Kapellmeister am Stadttheater Neisse ist, wurde vom 1. April 1936 ab als städtischer Kapellmeister und erster Theaterkapellmeister nach Liegnitz verpflichtet.

Rudolf Feichtmayr von der Düsseldorfer Oper wurde als erster Bassist an die Duisburger Oper für die Spielzeiten 1936/38 nach einem erfolgreichen Gastspiel in der „Zauberflöte" verpflichtet. Feichtmayr ist der Nachfolger Robert von der Lindes, der an das Stadttheater Kassel geht.

Erich Seidler, der musikalische Leiter des Reichssenders Hamburg wurde durch Amtsleiter Dr. Stang vorbehaltlich der Bestätigung durch den Reichspropagandaminister zum Intendanten und musikalischen Oberleiter der „Deutschen Musikbühne" der NS-Kulturgemeinde für die Spielzeit 1936/37 verpflichtet.

Gustav Bumcke scheidet als Lehrer für Komposition aus dem Städtischen Konservatorium Berlin aus. An seiner Stelle wurde Edmund von Borck ab 1. April an das Konservatorium verpflichtet.

An das Stadttheater Münster wurde Fritz Volkmann als erster Kapellmeister berufen.

Hans Hörner gibt mit Ablauf dieser Spielzeit seine Tätigkeit bei der Deutschen Musikbühne, der er zwei Jahre als musikalischer Oberleiter angehörte, auf, um sich dem stetigen Opern- und Konzertbetrieb zuzuwenden.

In Nürnberg hat sich ein neuer dem Reichsverband angegliederter Gemischter Chor gebildet, der sich die Pflege alter und neuer a cappella-Musik zum Ziel setzt. Seine Leitung liegt in den Händen des Komponisten Karl Meister.

Geburtstage.

Der Dirigent, Geiger und Militärkapellmeister in Bremen Ewald Schulz wurde 80 Jahre alt.

70 Jahre alt geworden ist der Braunschweigische Militärkapellmeister Rudolf Hischer.

70 Jahre alt wurde der am Coburger Lehrerseminar tätige Liederkomponist Prof. Karl Türk.

60 Jahre alt wurde am 8. April der Musikschriftsteller und Komponist Paul Zschorlich.

Der Direktor der staatlich genehmigten Kirchenmusikschule Trier, Gustav Erlemann, konnte seinen 60. Geburtstag begehen.

Kammersänger Julius Gleß beging sein 25jähriges Bühnenjubiläum am Schweriner Staatstheater und zugleich seinen 50. Geburtstag.

Todesfälle.

† der Kapellmeister des Friedrich-Theaters in Dessau Alfons Mourot.

† im Alter von 43 Jahren in Dresden Chorsänger Kurt Schreiber.

† die berühmte spanische Opernsängerin Conchita Supervia in einer Londoner Klinik im Alter von 36 Jahren.

† am 18. April der bekannte italienische Komponist Ottorino Respighi im Alter von 57 Jahren an einer Blutvergiftung. Er studierte u. a. bei M. Bruch in Berlin und bei Rimsky-Korssakoff in Petersburg, wurde 1913 Kompositionslehrer an der Hochschule in Rom, 1923—25 deren Direktor und lebte seither als Freischaffender. Sein bekanntestes Werk ist die Oper „Die versunkene Glocke". Er hinterläßt außer mehreren Opern zahlreiche Orchester- und Kammermusikwerke, die

ihn als den eigentlichen Vertreter des Impressionismus in Italien ausweisen.

† in Prag im Alter von 64 Jahren der Primarius des berühmten „Böhmischen Streichquartetts" Prof. Karl Hoffmann, der dieses Amt seit der Gründung der Vereinigung im Jahre 1892 betreute. Seit dem Jahre 1923 war Hoffmann Meisterlehrer des Violinspiels am Prager Tschechischen Staatskonservatorium für Musik. U.

BÜHNE

Hermann Reutters Oper „Doktor Johannes Faust", die am 23. Mai am Opernhaus in Frankfurt a. M. zur Uraufführung und beim Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Weimar am 16. Juni zur Festaufführung gelangt, wurde von den Städtischen Bühnen in Essen für die westdeutsche Erstaufführung und von der Staatsoper in München zur süddeutschen Erstaufführung erworben.

Das Opernhaus in Frankfurt a. M. und die Oper in Duisburg werden Gersters erfolgreiche Oper „Madame Liselotte" zu Beginn der neuen Spielzeit in ihren Spielplan aufnehmen.

Werner Egks „Die Zaubergeige" wurde nun auch von der Staatsoper in Hamburg, den Stadttheatern in Augsburg, Halle, Nürnberg, Freiburg und Beuthen zur Aufführung erworben.

Das Deutsche Grenzlandtheater Görlitz brachte zum ersten Male eine Oper Siegfried Wagners heraus, und zwar „An allem ist Hütchen schuld!". Für die musikalische und szenische Einstudierung und Leitung des Werkes war GMD Rudolf Schulz-Dornburg als Gast verpflichtet.

Das Mecklenburgische Staatstheater in Schwerin führte unter der Regie des Intendanten Gustav Deharde und der musikalischen Leitung Wilhelm Seegelkens zum ersten Male Werner Egks „Zaubergeige" auf.

Im Nationaltheater in München gelangte erstmalig Händels Oper „Xerxes" in der Bearbeitung von Oskar Hagen zur Aufführung.

Generalintendant Strohm hat der Hamburgischen Staatsoper die Uraufführung der neuen Oper von Ottmar Gerster „Enoch Arden" gesichert, die für den ersten Teil der neuen Spielzeit vorgesehen ist.

Eine Statistik der „Blätter des Hessischen Landestheaters" gibt einen Überblick über die Darmstädter Opernaufführungen seit der Begründung des Theaters im Jahre 1810 bis zum Ende der Spielzeit 1934/35. Die Zahlen sind bei dem hohen künstlerischen Stand der Darmstädter Bühne wichtig für die gesamte deutsche Operngeschichte. Aus ihnen geht hervor, wie sich das nationale deutsche Musikdrama immer mehr gegen die italienische und französische Oper, die einst die deutsche Bühne beherrschten, durchsetzte. Der „Freischütz" ist in den 125 Jahren 281mal, „Don Juan" 223mal, „Tannhäuser" 211mal und „Fidelio" 197mal gegeben worden. Demgegenüber sinken die Ziffern der italienischen und französischen Erfolgsoper nach 1855 gewaltig ab.

Georg Vollerthuns Oper „Island-Saga" kam an den Bühnen von Königsberg und Cottbus verschiedentlich unter Leitung des Komponisten zur Aufführung.

W. A. Mozarts neuaufgefundenes Ballett „Die Liebesprobe" ist soeben in Monte Carlo zur Aufführung gekommen. Im Sommer wird das Werk im Rahmen der Münchener Festspiele zu hören und zu sehen sein. Auch im Ausland, in London, Paris und in USA sind Aufführungen geplant.

Paul Graeners „Prinz von Homburg" wird soeben in Stuttgart und Kassel gespielt. Sein „Friedemann Bach" kommt Mitte Mai zur Königsberger Erstaufführung.

W. A. Mozarts „Gärtnerin aus Liebe" in der deutschen Übertragung von S. Anheißer kommt dieser Tage im Opernhaus Hannover zur Erstaufführung und wurde auch in das Programm der Münchener Sommerfestspiele 1936 aufgenommen.

Ludwig Mauricks „Heimkehr des Jörg Tilman" wird demnächst nun auch im Stuttgarter Staatstheater zur Wiedergabe kommen.

Die „Deutsche Musikbühne" brachte in diesen letzten Wochen in Pirmasens Richard Wagners „Walküre", in Siegen, Fulda und Werra Puccinis „Gianni Schicchi" und in Höchst, Blankenburg und Goslar W. A. Mozarts „Gärtnerin aus Liebe" unter ihrem Leiter Dr. Hans Hörner zur Aufführung.

Heinrich Zöllners Musikdrama „Die versunkene Glocke" kam im Stadttheater Neiße zu einer erfolgreichen Aufführung, die hoffentlich weitere Bühnen veranlassen wird, das Werk des in Freiburg lebenden Komponisten in ihren Spielplan aufzunehmen.

Die Rostocker Oper brachte erst kürzlich eine Aufführung von Mussorgskys „Boris Godunow" in der Überarbeitung von Rimsky-Korssakow.

Als weitere Opern-Uraufführung in dieser Spielzeit wird die Duisburger Oper Mitte Mai Mussorgsky-Tscherepnins „Die Heirat" herausbringen.

Von dem Solopersonal des Landestheaters Rudolstadt wurden für die kommende Spielzeit Ernst August Waltz nach Gießen, Thea Fietzek an das Landestheater Braunschweig und Klythia von Felsenbrunn nach Schneidemühl verpflichtet.

Die Duisburger Oper hat das neue Werk von Erich Sehlbach, dem Komponisten der „Stadt", die Oper „Galiläi" für die Spielzeit 1936/37 zur alleinigen Uraufführung erworben.

KONZERTPODIUM

Armin Haag-Grünberg (Schl.) führte mit seinem Frauenchor Chöre von Schumann, Phil. Gretscher, Karl Höller und eine eigene Komposition aus jüngster Zeit „Drei Tanzlieder" (Ländler — Dreher — Springer) nach Gedichten von Dorothea Maikath-Knospe mit sehr gutem Erfolge auf.

Die bekannte Wiesbadener Pianistin Grete Altstadt-Schütze spielte soeben unter Carl Schuricht im dortigen Kurhaus das dreisätzige Klavierkonzert in g-moll von August Reuß und führte das gehaltvolle und schwierige Werk zu einem bedeutenden Erfolg.

Die NS-Kulturgemeinde Schwabach feierte Joh. Seb. Bachs Gedenkjahr mit mehreren bemerkenswerten Veranstaltungen: einem Orgel- und Kantatenabend, einer geistlichen Abendmusik und zwei Kammermusiken, bei denen Werke des Meisters unter Leitung von Stadtkantor Oskar Stollberg, der jeweils den Orgelpart betreute, zur Wiedergabe gelangten. Den Höhepunkt bildete die Aufführung des Weihnachtsoratoriums in den letztjährigen Festtagen.

Bruno Stürmers „Requiem" für Chor und Orchester kam durch Dr. Robert Laugs in Kassel zu einer vortrefflichen Uraufführung.

Der Sängerbund Frohsinn in Linz feierte sein 90jähriges Bestehen mit einem Festkonzert, für dessen Programm-Zusammenstellung die Erinnerung an einstige bedeutende Aufführungen bzw. Vereinsereignisse der dem Bund besonders nahestehenden Meister Anton Bruckner, August Göllerich und Richard Wagner bestimmend war. Den Höhepunkt des Abends bildete Beethovens selten gehörte Chorfantasie mit Frau Professor Gisela Göllerich, der ausgezeichneten Lisztschülerin und Gattin des Bruckner-Biographen August Göllerich, am Klavier. Die temperamentvolle greise Künstlerin wurde stürmisch gefeiert.

Der junge Freiburger Komponist Eberhard Ludwig Wittmer, der bereits durch seine stark lineare chorische Kirchenmusik und zuletzt durch seine Turmmusik für Bläser bekannt geworden ist, hat eine „Kantate vom Husaren und dem Tod" für Männerchor, Flöte, zwei Trompeten, Horn und drei Posaunen geschrieben, die jetzt in Freiburg mit Erfolg uraufgeführt wurde.

Georg Vollerthuns gemischter Chor „Proömion" wurde durch die Berliner Solisten-Vereinigung unter Waldo Favre auf deren Ostmarkenfahrt in allen Städten, u. a. in Riga, Helsingfors, Königsberg und Danzig erfolgreich aufgeführt.

Egon Kornauths Klavierquartett errang beim Internationalen Musikfest in Stockholm mit dem Komponisten am Flügel stärksten Erfolg.

Von Alex Grimpe gelangte eine neue „Suite für Streichorchester, Werk 25" in einem Konzert der NS-Kulturgemeinde, Ortsverband Hamburg, (Leitung Konrad Wenk) unter Leitung des Komponisten zur Uraufführung.

Die junge Karlsruher Geigerin Emmy Schech spielte mit dem Münchner Pianisten Prof. Hilarius Hautz die Violinsonate e-moll von Hans Pfitzner im Reichssender München.

Am Palmsonntag mit Wiederholung am 8. April brachte die „Vorarlberger Oratorienvereinigung" als diesjährige große Oratorienaufführung Händels unvergängliches Meisterwerk „Messias" zur Vorarlberger Erstaufführung. MD Odo Polzer beherrschte meisterlich den großen, 200 Mitwirkende starken Klangkörper und gestaltete die Wiedergabe des Werkes zu einem künstlerischen Erlebnis, über das sowohl Presse wie Zuhörerschaft voll des Lobes ist. —n.

Im nächsten Winter wird das Strub-Quartett in den Kammermusik-Veranstaltungen des Leipziger Gewandhauses auftreten. Von sieben Abenden wird das Gewandhaus-Quartett vier, das Strub-Quartett drei bestreiten.

In Dresden finden wie im vorigen Jahre zwei Abende „Zeitgenössische Musik" unter Leitung von Paul van Kempen, am 21. und 22. Mai, statt.

In einer Sonderveranstaltung der Reihe „Deutsche Musik der Zeit" in München gelangte ein Violinkonzert in a-moll von Karl Marx zur Uraufführung, ferner wurde erstmalig eine „Symphonische Fantasie" nach einem Thema von Frescobaldi von Karl Höller zu Gehör gebracht.

In den Veranstaltungen des Hamburger Kammerorchesters und des Kammerorchesters der NS-Kulturgemeinde wartete Hamburg mit folgenden Neuheiten auf: Suite im alten Stil für Streichorchester von H. Vogt, Alex Grimpes Suite für Streichorchester und Wolfgang Fortners Concertino für Bratsche und kleines Orchester.

Der Organist der Thomaskirche in Leipzig, Günter Ramin, gab im Wiener „Großen Musikvereinssaal" ein Orgelkonzert, bei dem er in vollendeter Meisterschaft Tondichtungen von Johann Sebastian Bach und Max Reger zum Vortrag brachte. Seine Darbietungen fanden ganz außerordentlichen Beifall.

Im Reichssender Hamburg gelangte zur Ursendung die 3. Sinfonie von Richard Wetz.

In London trat die zwölfjährige Tatiana Angelini im Konzertsaal auf und erregte durch ihren Gesang Aufsehen.

Kurt Thomas' „Hohes Lied der Arbeit" für MCh, KCh mit Landsknechtstrommeln und Blasorchester kam kürzlich durch den „Leipziger Männerchor" zu einer erfolgreichen Aufführung und ist auch für die Jahrestagung des DSB in Hamburg vorgesehen.

J. N. Davids „Streichtrio" kam im letzten diesjährigen Konzert des Leipziger Gewandhaus-Quartetts zu einer erfolgreichen Uraufführung.

Paul Zschorlichs „Rosegger-Sinfonie" fand bei ihrer kürzlichen Erstaufführung in Königsberg unter Leitung von Wilhelm Franz Reuß lebhaften Beifall.

Hans-Heinrich Dransmanns Chorwerk „Einer baut einen Dom", erlebte am Geburtstag des Führers und Reichskanzlers, 20. April, zahlreiche Aufführungen in allen Teilen des Reiches.

Hans F. Schaubs „Passacaglia und Fuge für großes Orchester" wird in der nächsten Spielzeit durch GMD Karl Böhm in Dresden, durch Siegmund von Hausegger in München, durch GMD Dr. Peter Raabe in Berlin, durch GMD Eugen Papst in Münster und durch Konrad Wenk in Hamburg zur Aufführung kommen.

Winfried Zilligs „Romantische Sinfonie in C-dur" kommt während der Reichstagung der NS-Kulturgemeinde in München durch RKM Franz Adam zur Uraufführung.

Wilhelm Furtwängler wird auch in diesem Frühjahr mit den Berliner Philharmonikern ein Sinfoniekonzert in Heidelberg veranstalten.

Ludwig Hoelscher wurde verpflichtet im kommenden Konzertwinter das Haydn-Konzert mit der Dresdner Staatskapelle zu spielen.

Li Stadelmann-München hat das soeben in Baden-Baden aufgeführte Concertino für Klavier und Kammerorchester von Jean Françaix in ihr Programm aufgenommen.

Das Stuttgarter Wendling-Quartett spielte unlängst in Coburg Streichquartette (bzw. Quintett) von Haydn, Mozart und Dvořák.

Das 50jährige Dirigentenjubiläum MD Jakob Kranzhoffs wurde mit einem Festkonzert begangen, zu dem 2000 Besucher erschienen waren und dessen Höhepunkt die Aufführung seines Sanktus aus dem Tedeum bildete.

Heinrich Zöllners „Hunnenschlacht" erklang in den letzten Wochen in Bernburg, Sagan und Wien, sein „Columbus" in Duisburg und Stuttgart.

Paul Hindemiths „Kleine Kammermusik" für 5 Bläser kam durch die Bläservereinigung der Staatsoper in Berlin zu einer stark beachteten Aufführung.

Der Berliner Pianist Hermann Hoppe brachte in der dortigen Philharmonie Kurt Atterbergs neues Klavierkonzert zu einer erfolgreichen Uraufführung.

Adelheid Armhold sang in Meisterkonzerten und eigenen Liederabenden in Berlin, Leipzig, Nürnberg und Tilsit.

Im Rahmen der Symphoniekonzerte der Württembergischen Staatstheater zu Stuttgart kam A. Bruckners 9. Symphonie in der Urfassung unter Carl Schuricht a. G. zur Aufführung.

Der Kölner Männergesangverein veranstaltete kürzlich unter seinem Leiter Eugen Papst ein verdienstliches Konzert mit Ur- und Erstaufführungen von Rudolf Eisenmann, Richard Greß, Georg Nellius und Richard Strauß.

In der Reihe seiner reizvollen Morgenveranstaltungen bot der Verein Altbonn (mit Unterstützung der Stadtverwaltung) einen Überblick über das Schaffen des Geigers und Komponisten Joseph Touchemoulin (1727—1801), der mehrere Jahre als Violinist u. Kapellmeister in Bonn wirkte.

Karl Schäfers Klavierkonzert op. 37 kam in München unter KM Adolf Mennerich durch die dortigen Philharmoniker zur Uraufführung.

Fritz Büchtgers „Drei kleine Motetten für gem. Chor" kommen bei der Tonkünstlerversammlung des ADMV in Weimar zur Uraufführung.

Wilhelm Sieben brachte in der Osterzeit in Dortmund Joh. Seb. Bachs Matthäus-Passion zur Aufführung.

Der rührige KM Herbert Albert in Baden-Baden brachte mit seinem Kurorchester in den letzten Wochen u. a. L. Spohrs Vorspiel „Der Berggeist", Liszts „Orpheus", H. Berlioz' „Trojaner" und Sibelius' „Der Schwan von Tuonela" zur Aufführung.

Im 6. Meisterkonzert (Opernhaus) der städtischen Kapelle zu Chemnitz hatte Ewald Siegerts op. 58, Variationswerk über ein Haydn-Thema einen großen Erfolg. Der Chemnitzer Bach-Verein hob am Helden-Gedächtnissonntag sein neues Helden-Requiem für gemischten Chor, Orchester, Bläser und Orgel aus der Taufe.

Die Reger-Interpretin Johanna Egli wurde zum großen internationalen Regerfest in Freiburg i. Br. für drei Konzerte verpflichtet.

Hans Chemin-Petits Kantate „Von der Eitelkeit der Welt" (Gryphius) für Bariton und kleines Orchester wurde in Magdeburg unter der Leitung von KMD Bernhard Henking erstaufgeführt

Prof. Walter Schulz bringt im Mai beim Festkonzert des Liszt-Bundes in Weimar unter Leitung von Prof. Dr. Peter Raabe, das Cello-Konzert von F. Max Anton zur Uraufführung und spielt bei der Tonkünstlerversammlung des ADMV im Juni in Weimar das Gambenkonzert von H. Herrmann.

Der Münchner Pianist Otto A. Graef, der als ständiger Begleiter Vasa Prihodas ganz Europa und Amerika bereist hat, konzertierte in letzter Zeit erfolgreich in Gotha, Coburg, Berlin, Augsburg, Ulm, Breslau, Würzburg, Dresden, Kempten, Regensburg und München.

Erna Sack, die hervorragende deutsche Koloratursängerin, hatte bei ihrem ersten Prager Konzert Ende April einen sensationellen Erfolg. Ü.

DER SCHAFFENDE KÜNSTLER

Kurt von Wolfurt beendete soeben eine Serenade für Orchester, die auf dem zeitgenössischen Musikfest in Dresden (21./22. Mai)

unter Leitung von Paul van Kempen ihre Uraufführung erleben wird. Unmittelbar darauf wird die Serenade im Kurzwellensender unter Leitung des Komponisten zur Aufführung gelangen.

Ottomar Gerster arbeitet an einer neuen Oper „Enoch Arden“, die Anfang der neuen Spielzeit an der Hamburger Staatsoper zur Uraufführung kommen wird.

Alfred Zehelein-München hat soeben „Sechs Klavierstücke“ beendet. Der Pianist Kurt Merker, dem das Werk gewidmet ist, wird daraus „Trauerstück — Scherzo — Fantasie“ in München zur Uraufführung bringen.

VERSCHIEDENES

In unserer April-Nummer haben wir irrtümlich eine Notiz veröffentlicht des Inhalts, daß die Konzertdirektion Geo Albert Backhaus in Berlin erloschen sei. Die Konzertdirektion Geo Albert Backhaus in Berlin besteht weiter.

Wie Wiener Blätter berichten, hat der Musikhistoriker O. E. Deutsch die Originalhandschriften von drei Mozartliedern aufgefunden, die Mozart im Januar 1791 komponiert hat. Es handelt sich um drei Kinderlieder, darunter das bekannte „Komm, lieber Mai“. Die Lieder sollen in einer Faksimile-Ausgabe veröffentlicht werden.

Einem Beschluß zufolge wird die Pflege des Chorgesanges als obligatorische Einrichtung in den italienischen Heeresverbänden geschaffen. Unter dem Vorsitz von Mascagni wurde durch das Propagandaministerium eine Kommission gebildet, die sich mit der Abfassung eines geeigneten Liederbuches und mit der Ausschreibung von volksliedmäßigen Chorkompositionen für diesen Zweck befassen soll.

Im Rahmen der sudetendeutschen Musikfestwoche wird Ende Mai in Teplitz-Schönau auch eine sudetendeutsche Musikausstellung stattfinden, deren Einrichtung der Sängerbund der Sudetendeutschen übernommen hat. U.

Auf Anregung des Vorsitzenden des Vereins Beethoven-Haus in Bonn, Prof. Dr. Ludwig Schiedermair wurde das Beethoven-Haus einer Neueinrichtung unterzogen, die die Innenansicht der Räume vollständig veränderte. Das Geburtszimmer blieb unberührt. Im Wohnzimmer sind neue Bilder untergebracht und einige, zu Lebzeiten der Familie Beethoven in Gebrauch gewesene Möbel wieder aufgestellt. Bei der Neuordnung des Hauses war maßgebend, daß nur wirklich Wesentliches in Erscheinung treten solle, während minder Wichtiges dem Archiv des Hauses einverleibt wurde.

Budapest eröffnet Anfang Juni eine große Liszt-Ausstellung, zu der die Liszt-Schülerin Frau Prof. Gisela Göllerich-Linz wertvollen Eigenbesitz beisteuerte. Die Künstlerin wird auf Bitten des dortigen Museums-Custos im Festraum des Museums ein Solokonzert auf einem Liszt-Klavier geben.

Über den gegenwärtigen Stand der Magerschen Arbeiten wird uns geschrieben: Die augenblickliche Lage für den Film ist außerordentlich günstig, denn gerade jetzt kann der Musiker und der Filmmann seine Forderungen bei der praktischen Herstellung der Orgel noch maßgebend geltend machen. Es läge im Interesse der in Frage kommenden Kreise, sich auf diesem Gebiete die Führung nicht entgehen zu lassen. Die Forderungen für die praktische Herstellung einer Mager-Orgel hätten zu lauten: a) leichte Spielbarkeit, unter Umständen unter völliger Aufgabe des sogenannten Orgel-Spieltisch-Systems, b) leichte Transportfähigkeit, zum mindesten des Spielwerkes und der Endtonquelle (Lautsprecher), c) genaue Normung sämtlicher Geräusch- und Musik-Register, d) Übersichtlichkeit und leichte Ersetzbarkeit der Elektro-Röhren und Kondensatoren. Die finanzielle Frage der Angelegenheit dürfte keine erheblichen Schwierigkeiten bereiten. Bei den bescheidenen Ansprüchen Magers würde sich eine Finanzierung der weiteren Versuche nicht sehr teuer stellen. — Bei späterer fabrikmäßiger Herstellung würde sich der Preis des neuen Instrumentes im Verhältnis zu allen anderen größeren, mechanischen Musikinstrumenten wie Orgeln, Konzert-Harmoniums sehr günstig stellen. Mager gibt zum Beispiel den Wert seiner Versuchs-Orgel mit Rm. 6000.— an. Sollte sich der Preis bei der Fabrikation unter Ausnutzung aller musikalischer Möglichkeiten auch auf das Doppelte für eine große Mager-Orgel zum Film- und Theater-Gebrauch stellen, wäre er im Vergleich zu den Kosten einer Wurlitzer-Orgel immer noch gering zu nennen. Es würde sich empfehlen, die Anwesenheit Magers in Berlin dazu zu benutzen, Mager zu immer weiteren Versuchen anzuregen und ihn zu veranlassen, seine Orgel allen interessierten Kreisen vorzuführen.

MUSIK IM RUNDFUNK

Hanns Schindler-Würzburg brachte am Reichssender München-Nürnberg seinen Liederzyklus für eine Singstimme mit Klavier nach Texten fränkischer Dichter zur Ursendung.

Rudolf Siegls Oper „Dandalo“ wurde kürzlich im Reichssender München aufgeführt.

Der Reichssender Berlin übernahm am 2. Osterfeiertag aus der Mailänder Scala die Oper „L'Arlesiana“ von Francesco Cilea.

„Hanneles Himmelfahrt“, die G. Hauptmann-Oper von Paul Graener, wurde im Reichssender Königsberg unter dem Münchener Kapellmeister Dr. Ludwig K. Mayer aufgeführt.

Joachim Kötschaus Divertimento Nr. II für Oboe, Viola und Violoncello, op. 12b, kam in den

Sendern München, Leipzig und Köln zur Aufführung. Das über fast alle deutschen Sender gegangene Divertimento (B-dur) für Flöte, Klarinette und Fagott, op. 12a, wurde im Deutschlandsender wiederholt.

Der junge Herbert Windt schrieb zum Geburtstag des Führers eine Funk-Kantate „Der Flug zum Niederwald", die am 20. April urgesendet wurde.

Karl Ludolf Weishoff, der junge Münchener Pianist, spielte im Reichssender München unter KM List Webers „Konzertstück in f-moll" für Klavier und Orchester, im Reichssender Königsberg Werke von Liszt, im Reichssender Hamburg Walter Niemanns op. 96 heitere Sonate und „Gärten im Frühling" aus Impressionen op. 112.

Die Liszt-Schülerin, Frau Prof. Gisela Göllerich, spielte im neuen Linzer Sender Werke von Liszt und im Budapester Sender sein Concert pathétique unter Ernst von Dohnanyi.

MUSIK IM FILM

Die auch in Deutschland bekannten Wiener Sängerknaben, deren Tradition noch aus den Zeiten der alten Monarchie herüberreicht, sind zum erstenmal Hauptdarsteller eines eigens für sie von der Amsterdamer Meteor-Film C. A. Bruyn gedrehten Großfilms nach dem Buche Hermann Heinz Ortners geworden.

DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND

Paul Graeners „Flöte von Sanssouci" wurde erstmalig in Neapel unter Leitung von Maestro Adriano Lualdi aufgeführt.

Der Cellist Joseph Michel hatte mit Haydns Konzert B-dur in Meran großen Erfolg.

Prof. Hermann Abendroth-Leipzig wurde eingeladen, Ende dieses Jahres ein Konzert des Londoner Sinfonieorchesters in der Queens Hall in London und Anfang des nächsten Jahres ein Sinfonie-Konzert in Liverpool zu leiten.

In letzter Zeit sind Verhandlungen mit Unterstützung der Deutsch-Japanischen Gesellschaft in Berlin geführt worden, um ein Gastspiel einer deutschen Oper in Japan zu ermöglichen. Zwei oder drei Monate lang soll eine deutsche Spieloper in Japan gastieren. In Aussicht genommen ist dafür das Ensemble der Oper in Frankfurt a. M., das demnächst infolge umfangreicher baulicher Umgestaltungen am Frankfurter Opernhaus frei sein wird.

Die Oper in Monte Carlo beabsichtigt in der kommenden Spielzeit Wagners gesamten „Ring" und den „Tristan" in deutscher Sprache aufzuführen. Die musikalische Leitung wird in Händen von GMD Franz von Hoeßlin liegen. Gleichzeitig ist auch Franz von Hoeßlin nach Marseille verpflichtet worden, um dort Aufführungen des „Tristan" und des „Parsifal" zu leiten. Im vorigen Jahre ging in Marseille unter der Leitung Hoeßlins zum ersten Male der gesamte „Ring" in Szene.

Das Philharmonische Orchester Hamburg gab unter Leitung von Prof. Hermann Abendroth (Leipzig) im Conventgarten in London ein Konzert mit Werken von Brahms: die Tragische Ouvertüre, das Klavierkonzert B-dur mit Elly Ney als Solistin und die 4. Sinfonie.

Richard Strauß dirigierte in Paris in der Großen Oper eine Festaufführung seiner „Salome". Ferner wurde Strauß von dem Pariser Philharmonischen Orchester als Gastdirigent für ein Konzert eigener Werke verpflichtet.

In der Pariser Großen Oper wurde auf Betreiben der Akademie der Musik R. Wagners „Tristan und Isolde" zum ersten Male ungekürzt aufgeführt. Der Aufführung wurde eine neue Übersetzung zugrunde gelegt. M. Gustave Samazeuilh hat einen französischen Tristan geschaffen, der sprachlich dem Urtext ebenbürtig ist. Die Aufführung rief stürmischen Beifall hervor.

Das Berliner Philharmonische Orchester unternimmt in der zweiten Maihälfte eine Balkanreise und hat Prof. Hermann Abendroth, den Leipziger Gewandhaus-Kapellmeister, eingeladen, die künstlerische Leitung zu übernehmen. Die Reise umfaßt sechs Konzerte und führt nach Budapest, Bukarest (zwei Konzerte), Sofia, Belgrad und Zagreb.

Richard Strauß dirigierte in der Kgl. Flämischen Oper in Antwerpen seine symphonische Dichtung „Don Juan" und darauf seine „Salome". Im November wird er in Antwerpen seinen „Rosenkavalier" aufführen.

Wilhelm Kempff befindet sich soeben auf einer Konzertreise durch Japan und wurde dort bei allen bisherigen Veranstaltungen, insonderheit bei zwei Beethoven-Abenden in Tokio, stark gefeiert. Die dortige Presse widmet diesem Beethoven-Erlebnis begeisterte Worte.

Die diesjährigen Pariser Festwochen, die am 28. April begannen und Mitte Juli enden, stehen auch im Zeichen deutscher Musik. Ein achttägiges Wagner-Fest in der Großen Oper bringt den gesamten „Ring" und den „Tristan".

Im Theater Carlo Fenice in Genua erlebte Richard Strauß' „Arabella" ihre italienische Erstaufführung. Das von Richard Strauß selbst dirigierte Werk fand beim Publikum begeisterten Beifall.

Herausgeber und verantwortl. Hauptschriftleiter: Gustav Bosse in Regensburg. — Schriftleiter für Norddeutschland: Dr. Fritz Stege, Berlin-Wilmersdorf, Rudolstädterstraße 2. — Schriftleiter für Westdeutschland: Prof. Dr. Hermann Unger, Köln-Marienburg, Alteburgerstr. 338. — Schriftleiter für Österreich: Univ.-Prof. Dr. Victor Junk, Wien III, Hainburgerstraße 19. — Für die Rätselecke verantw.: G. Zeiß, Regensburg. — Für die Anzeigen verantw.: J. Scheuffele, Regensburg. — Für den Verlag verantw.: Gustav Bosse Verlag, Regensburg. DA 1. Vj. 1936: 2666. — Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

SCHRIFTLEITUNG FÜR NORDDEUTSCHLAND: DR. FRITZ STEGE, BERLIN

SCHRIFTLEITUNG FÜR WESTDEUTSCHLAND: PROF. DR. HERMANN UNGER, KÖLN

SCHRIFTLEITUNG FÜR ÖSTERREICH: UNIV.-PROF. DR. VICTOR JUNK, WIEN

103. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / JUNI 1936 HEFT 6

INHALT

Bildbeilagen:

BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitschrift für Musik kostet im In- und Ausland im Vierteljahr RM. 3.60, Einzelheft RM. 1.35

Sie ist zu beziehen: a) durch alle Buch- und Musikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitschrift für Musik" Gustav Bosse Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Postämter (bzw. beim Briefboten zu bestellen). Bei Streifbandzustellung werden Portospesen berechnet. Der Bezugspreis ist im voraus zu bezahlen. Zahlstellen des Verlages (Gustav Bosse Verlag): Bayer. Staatsbank, Regensburg; Postscheckkonto: Nürnberg 14349; Österr. Postsparkasse: Wien 156451.

AUS NEUERSCHIENENEN BÜCHERN

Peter Raabe: „Kulturwille im deutschen Musikleben" (Band 49 der Reihe „Von deutscher Musik", Gustav Bosse Verlag Regensburg). Geh. Mk. —.90, Ballonleinen Mk. 1.80.

Aus dem Kapitel „An die deutsche Jugend":

Unser Führer betont immer wieder in seinen Reden, daß die Grundlage des deutschen Lebens, wie er es gestalten will, das deutsche Haus, die deutsche Familie ist. Und dieses Familienleben erhält seine höchste Weihe dadurch, daß in den deutschen Häusern, und nicht nur in den Konzertsälen, unsere deutschen Meister heimisch bleiben oder heimisch werden, wo eine falsche Auffassung von der Familiengeselligkeit sie schon aus den Häusern getrieben hat. Kein Volk der Erde hat einen solchen Schatz bodenständiger Kammermusik wie das deutsche! Ein solcher Besitz verpflichtet! Und zwar verpflichtet er den einzelnen schon in seiner Jugend und grade in ihr. Versäumt es die jetzt lebende deutsche Jugend, gut Klavier, gut Geige oder ein anderes Instrument spielen zu lernen, das zur kammermusikalischen Betätigung geeignet ist, so werden wir es in kurzer Zeit erleben, daß uns die anderen Völker auf einem Gebiet überholen, das so recht eigentlich unser Gebiet gewesen ist und immer bleiben sollte!

Es handelt sich also auch hier nicht nur um eine Pflicht des einzelnen gegen sich selbst, sondern um eine Pflicht dem Vaterlande gegenüber. Die reinste Verkörperung des Begriffes „Deutschtum" ist ja die deutsche Musik. Ein Lied von Schubert sagt mehr über deutsches Wesen aus, als in zwanzig dicken Büchern darüber gesagt werden kann; ein Quartettsatz von Mozart oder Beethoven klärt uns über unser eigenes Innenleben deutlicher auf als die Darstellung des besten Seelenforschers es kann. Wer von Jugend auf gewohnt ist, mit Geistern zu verkehren, wie unsere großen Musiker es waren, der lernt — hier im wahrsten Sinne des Wortes — spielend erkennen, was deutsch und was undeutsch, was lautere Empfindung und was verfälschte ist. Die Reinheit, die von jenen großen Meistern ausstrahlt, teilt sich ihm selber mit, er wird empfindlich gegen den Begriff Kitsch und Schund, er wird, was der Mensch sein muß, wenn er etwas gelten will, — er wird anspruchsvoll in Hinsicht auf die Güte dessen, was die Welt ihm bietet. Freilich zieht die angeborene Begabung hier gewisse Grenzen. Wer keine Anlagen zum eigenen Musizieren hat, der kann diesen Mangel auch durch das fleißigste Üben nicht ersetzen. Ganz unmusikalische Deutsche gibt es weniger als man im allgemeinen annimmt. Wo aber irgendeine Anlage vorhanden ist, da muß alles geschehen, sie nicht verkümmern zu lassen. Übrigens hat vor kurzem eine Rundfrage in den Berliner Schulen ergeben, daß achtzig Prozent der befragten Schüler den Wunsch geäußert haben, Klavier spielen zu lernen. Das ist sehr erfreulich, nur wollen wir hoffen, daß recht viele wirklich gut spielen lernen, ohne dadurch nun auf den Gedanken zu kommen, deswegen gleich Musiker werden zu wollen. Es kommt vor allem darauf an, daß die Lust am eigenen Musizieren gestärkt wird, denn wer selbst Musik macht, sei es auch in bescheidener Form, der bekommt zu ihr ein ganz anderes Verhältnis als der, welcher aus Mangel eigener Fertigkeiten in jedem Falle auf das Radio und die Schallplatte angewiesen ist.

Wenn euch jungen Menschen immer wieder gesagt wird, wie glücklich ihr seid wegen eurer Jugend, so wäre das ja ein bedenkliches Lob, wenn nicht jeder, der die Jugendzeit preist, und auch nicht jeder von euch, der grade die Jugendzeit erlebt, wüßte, daß es nicht darauf ankommt, jung zu sein, sondern jung zu bleiben. Dieses Jungbleiben aber muß erworben werden. Deutschland selbst wird jung bleiben, solange es singt, solange es spielt, solange es mit Feuer und Begeisterung musiziert. Die drückende Last der Kriegsjahre und Nachkriegsjahre hat viele Deutsche um das Glück gebracht, an der Musik so viel Freude zu erleben, wie sie es gewünscht hätten; das häusliche Musizieren stockte, der Musikunterricht stockte, — es war, als ob die labendste Quelle unseres Gefühlslebens verschüttet werden sollte. Da erstand das neue Deutschland und mit ihm erstand der Wille, nichts verkümmern zu lassen, was uns Deutschen gegeben worden ist als Gaben, die uns liegen, als Reichtum, den unsere große Vergangenheit uns beschert hat.

E H R U N G E N

Dr. Erich Schenk wurde zum außerordentlichen Professor der Universität Rostock ernannt.

Der spanische Dirigent Enrique F. Arbòs wurde Kommandeur der französischen Ehrenlegion.

PREISAUSSCHREIBEN U. A.

Der Kreisler-Preis, der von der Oeuvre des Artistes in Lüttich vergeben wird, ist unter zehn Bewerbern an Veda Reynolds, eine fünfzehnjährige Amerikanerin aus Kolorado, die in Boulogne wohnt, gefallen.

VI. Internationales Brucknerfest

in Zürich, vom 20. bis 28. Juni 1936

Samstag, 20. Juni

20.15 Uhr, Tonhalle:

150. Psalm, Große Messe in f-moll
Leitung: Dr. Volkmar Andreae
Gemischter Chor Zürich
Soloquartett: Elsa Scherz-Meister, Nina Nüesch, E. Bauer, F. Loeffel
Orgel: Karl Matthaei, Tonhalleorchester

Sonntag, 21. Juni

9.30 Uhr, Liebfrauenkirche:

Pontifikalamt: (Dr. Vincenz Hartl, Probst von St. Florian)
Festpredigt: Dr. P. Haene
Messe in d-moll
Leitung: Hermann Odermatt
Liebfrauenchor, Radioorchester Zürich

20.15 Uhr, Tonhalle:

Festversammlung der Int. Bruckner-Gesellschaft
Fr. Klose: Präludium und Fuge über ein Thema von Bruckner für Orgel und Bläser
Begrüßung durch den Präsidenten der Int. Bruckner-Gesellschaft, Prof. M. Auer
Ansprachen der offiziellen Vertreter
Festrede: Hofrat Rudolf Holzer-Wien
Te Deum
Leitung: Hans Lavater, Sängerverein Harmonie Zürich
Soloquartett: E. Scherz-Meister, N. Nüesch, E. Bauer, F. Loeffel
Orgel: Karl Matthaei, Tonhalleorchester

Montag, 22. Juni

10.00 Uhr, Tonhalle:

Sitzung des Vorstandes der Internationalen Bruckner-Gesellschaft

20.15 Uhr, Tonhalle:

Aufführung des Programmes vom 20. Juni
150. Psalm, Große Messe in f-moll

Dienstag, 23. Juni

10.00 Uhr, Großer Saal des Konservatoriums:

Jahreshauptversammlung der Internationalen Bruckner-Gesellschaft

20.15 Uhr, Tonhalle:

VI. Symphonie (Originalfassung) — 1/2 Stunde Pause
V. Symphonie (Originalfassung)
Leitung: Dr. Siegmund von Hausegger, (München), Tonhalleorchester

Donnerstag, 25. Juni

20.15 Uhr, Tonhalle:

Präludium in C-dur für Orgel
Orgel: K. Matthaei
Motetten: Christus factus est (1869) — Ave Maria — Libera me, Domine
Leitung: H. Dubs, Der Häusermann'sche Privatchor Zürich
VIII. Symphonie
Leitung: Dr. Volkmar Andreae, Tonhalleorchester

Freitag, 26. Juni

20.15 Uhr, Tonhalle:

I. Symphonie (Linzerfassung) — 1/2 Stunde Pause
IX. Symphonie (Originalfassung)
Leitung: Dr. Peter Raabe (Berlin), Tonhalleorchester

Sonntag, 28. Juni

9.30 Uhr, Stift Einsiedeln:

Hochamt (Dr. I. Staub, Fürstabt von Einsiedeln)
Messe in e-moll
Leitung: Prof. Ludwig Berberich (München) Münchner Domchor, Bläser des Tonhallenorchesters
Einlagen: Chor des Stiftes Einsiedeln

14.15 Uhr, Stift Einsiedeln:

Kirchenmusikalische Aufführung in der Stiftskirche
1. Tantum ergo (1868) für Gem. Chor a cappella. 2. Inveni David (1868) Offertorium für 4 St. Männerchor und 4 Pos. 3. Vexilla Regis (1892) für 4 St. Gem. Chor a cappella. 4. Christus factus est (1869) für 5 St. Gem. Chor a cappella. 5. Psalm 114 (1852) für 5 St. Gem. Chor und 3 Posaunen. 6. Praeludium und Fuge in c-moll, für Orgel.
Leitung: Pater O. Rehm — Orgel: Pater St. Koller

Die Mitglieder der I. B. G. genießen unter Vorweisung der Mitgliederkarte eine Ermäßigung von 50% auf allen Platzkategorien. Bestellungen von Eintrittskarten und Auskünfte an das Bureau der Tonhalle

---

Eintrittspreise:

Für die Aufführungen vom 20. und 22. Juni: Fr. 4.40, 6.60, 7.70 u. 8.80

Für die Konzerte vom 21., 23., 25. u. 26. Juni: Fr. 3.30, 4.40, 5.50 u. 6.60

(Für diese Konzerte sind die Tonhallemarken und Hefte gültig)

Fahrt nach Einsiedeln am 28. Juni: Retourbillet im Extrazug: Fr. 4.50 (statt Fr. 7.25)

Bestellungen werden jetzt schon von der Tonhallekasse entgegengenommen

67. TONKÜNSTLERVERSAMMLUNG
des
ALLGEMEINEN DEUTSCHEN MUSIKVEREINS
zur Feier seines 75 jährigen Bestehens in Weimar vom 12. bis 18. Juni 1936

Freitag, den 12. Juni 1936

19.00 Uhr: Im Nationaltheater. P. Cornelius:
„Der Barbier von Bagdad"

Sonnabend, den 13. Juni 1936

12.00 Uhr: In der Stadtkirche:

Franz Liszt-Feier

Ausführende: Marie Auguste Beutner, (Sopran), Paula Bury-Stille (Harfe), Fred Drissen (Bariton), das Reitz-Quartett, Wilh. Wessel (Kontrabaß), Joh. E. Köhler (Orgel), Chor der Staatlichen Hochschule für Musik
Leitung: Prof. Dr. Felix Oberborbeck
WERKE VON FRANZ LISZT:
Fantasie und Fuge über B—a—c—h
Zwei Gesänge für gemischten Chor und Orgel
a) Pater noster b) Ave Maria
Der 23. Psalm für Sopran, Harfe und Orgel
Zwei Gesänge für gemischten Chor und Orgel
a) Ave verum b) O salutaris
Angelus für Streichquintett
„Die Seligpreisungen" für Bariton, gemischten Chor und Orgel

19.00 Uhr: Im Nationaltheater:

Erstes Orchester-Konzert

Ausführende: Die Weimarische Staatskapelle, Rosl Schmid-München (Klavier)
Leitung: Generalmusikdirektor Dr. Ernst Nobbe
Ansprache des Präsidenten der Reichsmusikkammer Professor Dr. PETER RAABE
EDMUND VON BORCK: Konzert für Orchester (Leitung: der Komponist)
KARL SCHÄFER: Klavierkonzert
JOHANNES PRZECHOWSKI: Sinfonie, h-moll (Uraufführung)

Sonntag, den 14. Juni 1936

10.15 Uhr: In der Weimarhalle:

Feierstunde der Hitlerjugend

12.00 Uhr: Auf dem Theaterplatz (bei ungünstigem Wetter in der Weimarhalle):

Festmusiken für politische und Kultur-Veranstaltungen

Ausführende: Ein Blasorchester, bestehend aus Mitgliedern der SA-Kapelle Weimar und Angehörigen der Staatlichen Hochschule für Muik
Leitung: Musikdirektor Hermann Saal
ULDALL: Festmusik für Blechbläser und Schlaginstrumente
SCHROEDER: Festmusik mit einstimmigem Massengesang
Ansprache des Oberbürgermeisters Dr. MUELLER
GERSTBERGER: Weckruf und Lob der Arbeit

16.00 Uhr: In der Stadtkirche:

Kirchenkonzert

Ausführende: Der Bach- und Georgenchor, Eisenach; Stadtorganist J. E. Köhler, Weimar
Leitung: Kirchenrat Erhard Mauersberger, Eisenach
PAUL GROSS: Passacaglia und Fuge für Orgel
FRITZ BÜCHTGER: Drei a-cappella-Chöre (Uraufführung)
MAX MARTIN STEIN: Motette
KARL MARX: Variationen für Orgel
WOLFGANG FORTNER: Eine deutsche Liedmesse
HANS HUMPERT: Praeludium und Toccata für Orgel über den Choral: „Nun bitten wir den Heiligen Geist"

19.00 Uhr: In der Weimarhalle:

Erstes Chorkonzert

Ausführende: Amalie Merz-Tunner (Sopran); der Gemischte Chor Weimar; der Männergesangverein Weimar; der Chor der Staatlichen Hochschule für Musik; die Weimarische Staatskapelle
Leitung: Prof. Dr. Felix Oberborbeck
HEINZ SCHUBERT: „Verkündigung" für Sopran-Solo, Frauenchor, gemischten Chor und Orchester
KARL HÖLLER: Sinfonische Fantasie für Orchester über ein Thema von Frescobaldi, 20. Werk
KARL THIEME: „Hymnus des Glaubens" nach Worten von Heinz Steguweit für Sopran-Solo, gemischten Chor und Orchester (Urauff.)

Montag, den 15. Juni 1936

11.30 Uhr: In der Wandelhalle des Deutschen Nationaltheaters:

Kammermusik-Konzert

Ausführende: Das Weimarer Streichtrio (Robert Reitz, Arthur von der Höh, Walter Schulz); Johannes Strauß, Hans Beltz, Klavier; Georg Seidel, Horn; Karl Opitz, Trompete; Erich Grell, Klavier
FRIEDRICH HOFF: Streichtrio
CESAR BRESGEN: Musik für zwei Klaviere
LUDWIG GEBHARD: Sonatine für Horn, Trompete und Klavier

17.30 Uhr: Am Römischen Haus im Weimarer Park

Abendmusik

veranstaltet von der Musikhochschule. Darbietung deutscher Volkslieder in der Bearbeitung zeitgenössischer Tonsetzer für Chor und Orchester

20.00 Uhr: Im Deutschen Nationaltheater
Hermann Reutter:

Dr. Johannes Faust

67. TONKÜNSTLERVERSAMMLUNG

des

ALLGEMEINEN DEUTSCHEN MUSIKVEREINS

zur Feier seines 75 jährigen Bestehens in Weimar vom 12. bis 18. Juni 1936

Dienstag, den 16. Juni 1936: Jena

9.30 Uhr: Abfahrt nach Jena

10.30 Uhr: Empfang durch den Oberbürgermeister der Universitätsstadt und den Rektor der Universität

11.30 Uhr: Im Volkshaussaal:

Zweites Kammermusik-Konzert

Ausführende: Der Madrigalchor Jena unter Leitung von Prof. Rudolf Volkmann, Die Liedertafel unter Leitung von Georg Böttcher, Fred Drissen, das Fehse-Quartett
LUDWIG WEBER: Nun laden wir den Frühling ein — Heilige Namen (Gemeinschaftsmusik)
HERMANN SIMON: Drei Goethe-Gesänge
KURT VON WOLFURT: Streichquartett

13.15 Uhr: Gemeinsames Mittagessen im Hotel „Schwarzer Bär" oder im Weinhaus „Göhre"

15.30 Uhr: Gelegenheit zur Besichtigung des Planetariums anschl. Möglichkeit zu kurzen Ausflügen in die Umgebung

20.00 Uhr: Im Volkshaussaal:

Zweites Chorkonzert

Ausführende: Gertrude Pitzinger (Alt), Walter Zöllner (Orgel), der Philharmonische Chor in Jena unter Leitung von Prof. Rudolf Volkmann, Der Jenaer Liederkranz unter Leitung von Ernst Schwaßmann
HEINZ TIESSEN: Passacaglia und Fuge für Orgel
HANS WEDIG: „Hymnus" Lied der Liebe (Hölderlin)
MAX REGER: Requiem
MAX GEBHARD: Festlicher Hymnus

22.00 Uhr: Gemütliches Beisammensein auf dem Marktplatz

Mittwoch, den 17. Juni 1936

11.30 Uhr: Im kleinen Saal der Weimarhalle

Vortrag und Konzert

Ausführende: Richard Sala (Trautonium), Mitglieder der Weimarischen Staatskapelle unter Leitung von GMD Dr. Nobbe
RICHARD SALA: Vortrag: Das „Trautonium"
HARALD GENZMER: Konzert für Trautonium und Orchester
JÖRG MAGER: „Das Partiturophon"

20.00 Uhr: In der Weimarhalle:

Zweites Orchesterkonzert

(Werke für Kammerorchester)

Ausführende: Hugo Distler (Cembalo), Walter Schulz (Viola da gamba), Mitglieder der Weimarischen Staatskapelle
Leitung: Generalmusikdirektor Dr. Nobbe
HUGO DISTLER: Konzert für Cembalo
LOTHAR VON KNORR: Concerto grosso Nr. 2
HUGO HERRMANN: Konzert für Gambe, Streichorchester, Trompete und Pauken
HANS VOGT: Konzert für Streichorchester

Donnerstag, 18. Juni 1936: Eisenach

9.00 Uhr: Im kleinen Saal der Weimarhalle zu Weimar

Hauptversammlung des ADMV

Anschließend: Fahrt der Festteilnehmer nach Eisenach

11.30 Uhr: Abfahrt nach Eisenach

13.00 Uhr: Gemeinsames Mittagessen in Gotha

14.30 Uhr: Ankunft in Eisenach, Führung durch das Bachhaus und das Wagner-Reuter-Museum

16.00 Uhr: Fahrt auf die Wartburg

18.00 Uhr: Auf der Wartburg:

Chor-Orchesterkonzert

Unterhaltungsmusik der Gegenwart

Ausführende: Ane Lonk (Sopran), Marta Adam (Alt), Rudolf Lustig (Tenor), Fred Drissen (Baß), der Gemischte Chor Eisenach unter Leitung von Conrad Freyse, das städtische Orchester Eisenach unter Leitung von Walter Armbrust
HANS GEBHARD: Ländliche Suite
FELIX RAABE: Wahrhaftige Beschreibung (nach Worten von Hans Sachs)
HANS PETSCH: Fünf kurze Geschichten

Der Häuſermannſche Privatchor in Itſchnach bei Küßnacht, Zürich, vergibt 2000 Franken für ein gemiſcht-chöriges a cappella-Werk von etwa 20 Minuten Aufführungsdauer. Einſendungstermin iſt der 31. Dezember 1936 (unter einem Kennwort).

Zum erſten Male vergab die Stadt Berlin ihren Muſikpreis. Seine Verkündigung eröffnete gleichzeitig die Berliner Kunſtwochen. Es wurden ausgezeichnet: Der Geiger Siegfried Borries, der Pianiſt Richard Laugs, das Zernik-Quartett, der Sänger Hans Eggert (Königsberg), die Sängerin Lore Fiſcher (Stuttgart).

Vorausſichtlich kommen im Oktober 1936 zwei Stipendien der Felix Mendelsſohn-Bartholdyſchen Stiftung für befähigte und ſtrebſame Muſiker in Höhe von je 1500 Mark ganz oder geteilt zur Verleihung. Das eine iſt für Komponiſten, das andere für ausübende Tonkünſtler beſtimmt. Bewerbungsfähig ſind nur Schüler der in Deutſchland vom Staate unterſtützten Ausbildungsinſtitute nach Zurücklegung eines mindeſtens halbjährigen Studiums an einer ſolchen Anſtalt. Bewerbungen bis 1. Juli 1936. Angabe der Nationalität und Abſtammung iſt erforderlich. Näheres durch die Hochſchule für Muſik, Berlin-Charlottenburg, Faſanenſtraße 1.

Im Brüſſeler Komponiſten-Wettbewerb der Kunſtgeſellſchaft wurden der Öſterreicher Leopold Spinner und der Deutſche Rudolf Holkmann preisgekrönt.

In der Univerſität München erfolgte die feierliche Überreichung der Urkunden an die Träger des Mozartpreiſes für 1935/36, den öſterreichiſchen Lyriker Joſef Weinheber und den Wiener Forſcher Prof. Ritter von Srbik.

Zum Muſikwettbewerb der elften Olympiade in Berlin haben nunmehr 9 Länder insgeſamt 34 Kompoſitionen angemeldet, die bereits durch eine Vor-Jury gegangen ſind. In Gruppe A (Solo- und Chorgeſang) iſt vertreten: Deutſchland durch Paul Höffer („Olympiſcher Schwur"), Harald Genzmer („Der Läufer") und Kurt Thomas („Kantate zur Olympiade 36"); Öſterreich durch Karl Etti („Olympiſche Hymne"), Heinrich Schmidt („Gruß an Olympia") und Herbert Wieninger („Olympiſche Hymne"); Tſchechoſlovakei durch Jaroslav Kricka („Fliegermarſch") und Japan durch Schukichi Mitſukuri („Geſunder Sommer"). In der am ſchwächſten beſetzten Gruppe B (Kammermuſik): Italien durch Gabriele Bianchi („Due Improvisi"), Dante d'Ambrosi („Danza Ginnico-Ruale"); Öſterreich durch Ludwig Miller („Heimat"); ferner Jugoſlavien durch ein und Japan durch drei Stücke. In der Muſikgruppe C (Orcheſterkompoſition) ſteht die Tſchechoſlovakei an der Spitze mit vier Werken: Jan Pesta („Olympiſche Spiele und Olympiſche Fanfaren"), Jaroslav Kricka („Berg-Suite") und Frantisek Koubek („Mit eigener Kraft zum Siege"). Ferner wird Italien vertreten durch Lino Liviabella („Il Vincitore"), Renzo Maſſarani („Squilli e danze atletiche") und Gian Luca Tocchi („Recorde"); Japan durch Bunya Koh („Tanz Formoſa"), Koſaku Yamada („Marſch") und Ito-Novol („Sport Nippon"); Öſterreich durch Hans Luckaſch („Olympiade-Siegesfanfaren-Marſch", Norb. Sprongl („Tanzſuite") und Karl Piles („Feſtliches Vorſpiel") und die Vereinigten Staaten durch Robert L. Sanders („Composition for Orchestra"), Roy Harris („When Jonny comes marching home") und Quincy Porter („Symphonic Ode"). Holland tritt mit einem „Marcia Campione" von A. A. Langeweg und „Im Anfang war der Rhythmus" von Marius Monnikendam, Jugoſlavien mit der Kompoſition „Cours" v. Demetry Zebré, Monako mit Marc-Ceſar Scottos Werk „Hercule offre les Jeux aux peuplades de Monaco", Deutſchland mit der „Olympiſchen Feſtmuſik" von Werner Egk (München) in die Schranken des muſikaliſchen Wettkampfes. — Das internationale Preisgericht für den Muſikwettbewerb beſteht aus den Herren: Yrjö Kilpinen (Finnland), Fr. Malipiero (Italien), Prof. Dr. Peter Raabe, Präſident der Reichsmuſikkammer, Prof. Dr. h. c. Paul Graener, Heinz Ihlert, Prof. Guſtav Havemann, Prof. Dr. Fritz Stein, Prof. Dr. Georg Schumann, Prof. Max Trapp und Prof. Heinz Tieſſen.

VERLAGSNACHRICHTEN

Uns liegt ein neuer Proſpekt vor, der ausführlich über das umfangreiche Schaffen des Freiburger Komponiſten Julius Weismann unterrichtet und durch ihn ſelbſt in Freiburg, Stadtſtraße 16, zu beziehen iſt.

Der Verlag Wilhelm Zimmermann in Leipzig verſendet ſoeben einen neuen Orcheſterkatalog, der in gut überſichtlicher Form über die bei ihm erſchienenen einſchlägigen Werke (einſchließlich Spieldauer, Beſetzung und Preis) unterrichtet.

Dem heutigen Heft liegen wiederum eine Reihe von Proſpekten bei, die der Beachtung der Leſer beſonders empfohlen werden. Zum 150. Todestag Friedrichs des Großen kündigt die Fa. Chr. Friedrich Vieweg-Berlin-Lichterfelde Klavier- und Orcheſterwerke von Friedrich dem Großen und deſſen Zeitgenoſſen an, während die Fa. Junker & Dünnhaupt-Berlin auf ihr neues Werk von Prof. Dr. Arnold Schering: „Beethoven und die Dichtung" hinweiſt.

ZEITSCHRIFTEN-SCHAU

AUS TAGESZEITUNGEN:

H. Nelsbach: „Fördert die rheiniſche Muſikbewegung!" („Der Mittag", Düſſeldorf, 6. 5. 36).

„Im Rheinland förderte namentlich die Friedrich-Wilhelm-Univerſität in Bonn mit ihrem Ordinarius für Muſikwiſſenſchaft, Profeſſor Dr. L. Schiedermair, die rheiniſche Muſikgeſchichte. Man hat ſpäter noch eine „Arbeitsgemeinſchaft für rheiniſche Muſikgeſchichte" gebildet, von ihr in der Folge jedoch nichts mehr gehört. Wenn auch bisher eine Reihe wertvoller Einzelſtudien vorliegt, ſo kann doch damit dem Geſamten keineswegs gedient ſein. Iſt es nicht bezeichnend für die „muſikreichſte deutſche Provinz", daß ſie (vielleicht abgeſehen von Frankfurt a. M.) bisher noch keine geſchloſſene Darſtellung der reichen muſikaliſchen Vergangenheit der rheiniſchen Städte aufzuweiſen hat?"



Gebt der NSV Freiplätze!

Max Zeibig: „Mein Weg zu Anton Bruckner" („Dresdner Neueſte Nachrichten", 29. 4. 36).

Carl Schwander: „Opernkriſis unſerer Zeit und die Schuld des Publikums" („Hakenkreuzbanner", Mannheim, 7. 4. 36).

Werner Egk, ein junger und bisher wenig bekannter Komponiſt, ſchreibt eine neue Oper: „Die Zaubergeige", die bei der Tages- und Fachpreſſe des In- und Auslandes eine durchweg gute, teilweiſe begeiſterte Aufnahme gefunden hat. Und nun als Gegenſtück dazu: An einem bedeutenden ſüddeutſchen Theater, das ſtolz auf ſeine Tradition von eineinhalb Jahrhunderten und deſſen Publikum unumſtritten den Ruf großer Theaterfreudigkeit genießt, iſt die dritte Aufführung dieſer Oper ſo ſchlecht beſucht, daß die verantwortliche Theaterleitung als unausbleibliche Folge dieſes ſchlechten Beſuches ſchon im Intereſſe ihres Etats ſich wird entſchließen müſſen, die Oper über kurz oder lang vom Spielplan abzuſetzen. Damit iſt dann das Urteil über ein Werk geſprochen, von dem ſich diejenigen, denen die Fortführung des deutſchen Opernſchaffens als bange Sorge am Herzen liegt, ſo viel verſprochen haben. Setzt dieſes offenbare Mißverhältnis nicht in Erſtaunen? Nimmt es wunder, wenn auf Grund ſolcher Erfahrungen der Autor entmutigt wird und in ſeinem künftigen Schaffen zu billigen Konzeſſionen an den Publikumsgeſchmack gezwungen wird, die Theaterleitungen aber jede Luſt verlieren, jungen Talenten den Weg zu ebnen, ſelbſt wenn ſie ſich ihrer kulturellen Sendung bewußt ſind?

Dr. Eugen Schmitz: „Jonny ſpielt nicht mehr auf". Der Nationalſozialismus hat ihn vertrieben. — Aber einſt ſpielte er . . . ! („Dresdner Nachrichten", 22. 3. 36).

„Als damals „Jonny" in Dresden gegeben wurde, ſchrieb Siegfried Wagner an eine Dresdner Freundin — der unveröffentlichte Brief iſt datiert: Bayreuth, 23. November 1927: „Gratuliere zu Jonny! . . . Jetzt wißt Ihr doch endlich, was deutſche Kunſt iſt! „Sie werden auf meinem Grabe tanzen", war einer der letzten Ausſprüche meines Vaters! Nein! Noch mehr! Sie ſpeien darauf und verrichten ihre Notdurft! Und Parſifal und Siegfried und Triſtan dürfen ſtolz ſein, im ſelben Raum zu atmen mit Jonny! Proſit!"



Bildarchiv der ZFM

Hermann Reutter

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

103. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / JUNI 1936 HEFT 6

Hermann Reutter.

Von Willy Fröhlich, Stuttgart.

Mehr denn je haben wir heute wieder Veranlassung, auf unsere jungen deutschen Musiker hinzuweisen. Die innerpolitische Entwicklung zur deutschen Volks- und Schicksalsgemeinschaft mit ihrer weltanschaulichen Fundierung hat auch die deutsche Kunst in ihrem ganzen Bereich erfaßt. Nicht zuletzt hilft die junge deutsche Musik mit am Aufbau der deutschen Kultur. Aus dem Experimentieren auf dem Gebiete der Kunst sind wir mit starker Hand herausgeführt worden. Die deutsche Kunst, das deutsche Musikleben und -Schaffen sind gereinigt. Heute können wir ohne trübe Gedanken, ohne Jammern über den vermeintlichen Niedergang der deutschen musikalischen Kultur mit frohem Mut ans große Werk der Einbeziehung der Musik in die Gesamtkultur des deutschen Volkes gehen, heute können wir uns wieder freuen an dem Schaffen unserer jungen Komponisten, die mit sicherem Instinkt und unbeugsamem Willen neue Wege einschlagen.

Hermann Reutter, der mit zu den markantesten Köpfen der jungen Komponistengeneration gehört, ist Schwabe. Noch vor wenigen Jahren wäre diese Tatsache als ziemlich gleichgültig übergangen worden. Heute, wo der Einzelne, sei er auch eine noch so scharf geprägte Individualität, der Gemeinschaft des ganzen Volkes verhaftet ist, ist diese Feststellung wichtig. Die Besonderheit der einzelnen Stämme ist nicht zu verwischen und soll nicht verwischt werden. Denn erst aus der Summe der Stammeseigentümlichkeiten ergibt sich das reiche Bild der deutschen Gesamtkultur, das mannigfaltiger, bewegter und bunter ist als bei sonst einem Volk. Schwaben ist nicht das ausgesprochene Musikland. Lange wurde das Schwabenland in der Geschichte der deutschen Musik an letzter Stelle genannt. Die wichtigen Musikzentren lagen anderswo. Das Land der tiefgründigen Philosophen, Dichter und Erfinder schien im musikalischen Schaffen nicht besonders ergiebig. Und doch hat der schwäbische Raum in der Vergangenheit Meister wie Zumsteeg und den von Erich Fischer neuentdeckten hochbedeutenden Johann Abraham Sixt hervorgebracht. Wer sich näher mit dem schwäbischen Musikschaffen aus Vergangenheit und Gegenwart beschäftigt, wird Grundzüge eines schwäbischen Musikstils feststellen können. Sie sind ebenso bei Zumsteeg, Sixt oder Scherzer wie in der Gegenwart bei Hermann Reutter und Hugo Herrmann zu beobachten. Merkmale sind unbedingte Klarheit der Form wie des Gefühls, Knappheit und Keuschheit der Ausdrucksweise, bedingt durch ein Zurückscheuen vor den Überschwänglichkeiten romantischer Gefühlsäußerungen. So wie die schwäbische Landschaft ist, lieblich, sanft gewellt und ohne schroffe Übergänge, so wie die schwäbischen Menschen sich geben, ehrlich, kernig, echt und keusch in ihren Gefühlen, aber gerne zurückhaltend, grüblerisch und beinahe furchtsam sich hütend vor jeder vermeintlichen Gefühlsübertreibung, so ist auch die Musik, die schwäbischem Blut und Boden entspringt, vorwiegend zur klassischen Ausdrucksweise neigend, knapp

und klar in der Form, lieblicher Romantik und echten Herzenstönen aufgeschlossen, aber jedem uferlosen romantischen Musikmachen, dämonischen Ausbrüchen und Kontrasten sorgsam aus dem Wege gehend. Die wesentlichen Merkmale der Musik Hermann Reutters lassen sich aus der geistigen Grundhaltung des Schwaben erklären. Es sind Echtheit und Geradheit des Gefühls, Sauberkeit des Handwerklichen, Versöhnung von klassischer Formstrenge mit den Ansprüchen des Herzens und Gemüts und damit gleichgerichtet Überbrückung der Kluft zwischen Kunst- und Volksmusik. Die Strenge und Herbheit der Lebens- und Kunstauffassung des schwäbischen Menschen führen Hermann Reutter ganz von selbst und mit innerer Notwendigkeit in das Lager der jungen Generation, die in den Nachkriegsjahren erfüllt ist von dem unerhört Neuen, das in der Musik geschieht. Die Ursachen der Stilwende vom 19. zum 20. Jahrhundert und ihre Folgen für die europäische Musik im allgemeinen und auf die deutsche im besonderen sind zu bekannt, um in diesem Zusammenhang wiederholt zu werden. Es soll hier nur darauf hingewiesen werden, daß es ein schwäbischer Musiker und Musikphilosoph war, der praktisch und theoretisch den kommenden Stil der Musik vorbereiten half. Wie Reger, der Vater der neuen Musik, stammte auch August Halm, der Mahner zur Gemeinschaftsmusik und hochbedeutsame Wegbereiter zur Erkenntnis der geistigen Grundlagen in der Polyphonie früherer Jahrhunderte, aus dem südlichen Raume des deutschen Vaterlandes, gleich Reutter war er Schwabe.

Aus schwäbischem Blut und Boden entsprossen, ist Hermann Reutter mitten hineingeboren in die Stilwende von der romantischen zur neuen klassizistischen Kunst. Bei den in den neunziger Jahren des 19. oder am Anfang des 20. Jahrhunderts geborenen Musikern — wir nennen nur Paul Hindemith, Hugo Herrmann und Hermann Reutter — wird das Erfüllung, was Männer wie Busoni, Reger und Halm vorbereiten halfen. Heute überblicken wir die Zusammenhänge und erkennen die Notwendigkeit einer Abwendung vom Programm der Romantik an. Uns interessieren hier nicht die Wege und Irrwege zu dieser Umschaltung in der geistigen Gesamtstruktur, sondern uns geht es um die Tatsache der jungen deutschen Kunst. Da ist zu sagen, daß in unseren Tagen nach allen bedauerlichen, wenn auch schließlich notwendigen Übertreibungen und Experimenten, die ein für alle Mal überwunden sind, die technischen, formalen und geistigen Grundlagen der jungen deutschen Kunst geklärt und gefestigt sind. Beachtenswerte Monographien der Satztechnik etwa Paul Hindemiths und anderer moderner Meister beweisen die Gesetzmäßigkeit ihres Schaffens. Nicht das neue Gesicht der Musik um jeden Preis ist die Hauptsache, nicht ein bloßes Abtun der Kunst einer früheren überwundenen Epoche steht im Vordergrund. Wichtig ist einzig und allein die neu errungene geistige Haltung, die Erkenntnis, daß die Kunst nichts für sich Seiendes ist, sondern daß sie eingebettet ist in den Schicksalsablauf des eigenen Volkes. Die geistige und oft auch formale Verwandtschaft mit der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts führt nicht zu bloßer Nachahmung. Wir erstreben nicht eine historische Musik, sondern eine Kunst, die ganz und gar Gestaltung und Abbild unserer Zeit ist. Diese neue Kunst will, ob sie sich als absolute oder angewandte Musik kundgibt, nicht mehr scheinen als sie ist. Sie ist herb und streng, aber durchaus ehrlich, unliterarisch und grunddeutsch. Die Kunst Hermann Reutters ist in ihren Grundelementen der Entwicklung der europäischen Musik um die Jahrhundertwende verpflichtet, in ihrer geistigen Haltung Spiegel der Zeit, gespeist vom ewigen Blutstrom des Volkes und doch Ausdruck einer selbständigen und eigenwilligen Persönlichkeit. Es ist das Signum aller bedeutenden Kunst, daß weder ihre Elemente noch ihr Gesamtaspekt stilistisch eindeutig eingereiht werden können. Reutters eigene Entwicklung hält Schritt mit der fortschreitenden Festigung des Stiles der neuen deutschen Musik. Das könnte unter Umständen eine einseitige Festlegung auf eine bestimmte Stilrichtung, ein Programm oder eine Kompositionstechnik bedeuten. Dem ist nicht so. Es ist im Gegenteil mit die Hauptstärke und einer der Hauptvorzüge der Kunst Reutters, daß sie neben der fortschrittlichen Haltung zugleich mit dem Bekenntnis zur Zeitmusik jener unvergänglichen Romantik verpflichtet ist, die weitab von dem künstlerisch-philosophischen Programm der romantischen Schule steht und seelisch-geistiger Grundakkord in der deutschen Musik aller Jahrhunderte war. Es ist jene Substanz des Seelischen, die über die einzelnen Zeitrichtungen hinweg Grundelement alles Schaffens ist.

Sie verklärt und mildert in Hermann Reutters Schaffen den Konſtruktivismus der Frühwerke, ſie belebt die ſtark formale Betontheit ſeiner Muſik und ſie gibt dem Muſikantiſchen, das, wie etwa in den Eckſätzen der Violinſonate, etwas Eigenwilliges und Eigenſinniges hat, die Vertiefung und menſchliche Verſöhnung. Eine ſtarke geiſtige Energie hält dieſe beiden Extreme der Muſikerperſönlichkeit Reutters, das Muſikantiſche, harmoniſch, melodiſch und rhythmiſch Eigenwillige und bewußt Klare und das Lyriſche, Innige und Verſonnene zuſammen. Sie führt ihn in immer neue Bezirke der geiſtigen Welt und treibt ihn zur Eroberung immer neuer Erkenntniſſe, die, mit den Mitteln der Muſik dargeſtellt, der Geſamtſchau des Geiſtigen dienen ſollen.

So iſt es durchaus zu verſtehen, wenn ſich Reutter mit zunehmender Reife immer deutlicher vom rein Spieleriſchen der Muſik zum Ausdruck durch Muſik hinwendet. Die Zahl der reinen Kammermuſikwerke, der Klaviermuſik und der Orcheſterwerke iſt verhältnismäßig gering. Wir nennen das in Donaueſchingen aufgeführte Klaviertrio op. 10, das Streichquartett op. 12, die Violinſonate op. 20, die beiden Klavierkonzerte mit Orcheſter, das Violinkonzert und die kleineren Klavierwerke, die Fantasia apocalyptica op. 7, die Variationen über das Bachſche Choral-lied „Komm ſüßer Tod" op. 15, die kleinen Klavierſtücke op. 23, die Tanz-Suite op. 29 und die Paſſion op. 25. Schon in der Paſſion iſt das Beſtreben ſichtbar, die inſtrumentale Form der Invention mit dem dramatiſchen Geſchehen der Legendenhandlung zu verknüpfen. Reutter iſt hier weit davon entfernt, moderne Programmmuſik zu ſchaffen. Es geht ihm vielmehr darum, dem dramatiſchen Aufbau des Geſchehens, der Inhaltfülle der Paſſion entſprechend die muſikaliſche Architektonik zu verwirklichen. Ein prachtvolles Beiſpiel für die Kongruenz von Form und Inhalt bei Reutter, die ſich in allen ſeinen Werken immer wieder findet. Die Inventionen bilden den Schlüſſel zu ſeinem Liedſchaffen, zu den dramatiſchen Werken und zu den Chorwerken. Es iſt einerſeits ſeine ſpezitiſch lyriſche Grundeinſtellung, die ihn zum Lied führt, zum andern das Bewußtſein einer dramatiſchen Sendung, das ihn mit innerem Zwang auf die Oper und das Oratorium hinweiſt. Seine beiden Opern „Saul" op. 33 und „Der verlorene Sohn" op. 34 ſind in der Anlage und im Ausdruck noch vorwiegend oratorienhaft. Die Form des Oratoriums erobert er ſich endgültig im „Großen Kalender", der den vollendeten Ausgleich lyriſcher und dramatiſcher Ausdruckselemente erreicht. Seine neue Oper „Doktor Johannes Fauſt" wird erweiſen müſſen, ob Reutters dramatiſche Begabung ſtark genug iſt, der deutſchen Bühne das langerwartete wertvolle und bleibende Opernwerk zu ſchenken.

Die Hinwendung zum Vokalen, die ſeit Jahren bei Hermann Reutter immer deutlicher in die Erſcheinung tritt, liegt im Zuge unſerer Zeit. Für dieſe Einſtellung iſt weniger das Lied für eine Singſtimme charakteriſtiſch als vielmehr die Bevorzugung des choriſchen Schaffens, das in der neuen deutſchen Muſik einen immer größeren Raum und eine immer mehr beachtete Stellung einnimmt. Die geiſtige Umſtellung des deutſchen Menſchen findet hierin ihren fühlbarſten Ausdruck. Das Lehrſtück, das Oratorium und die neue Oper, ſie alle wollen der Gemeinſchaft dienen, ſie ſind für Menſchen geſchrieben, die von der allzu ſubjektiven Haltung eines überfeinerten geiſtigen Artiſtentums zur Gemeinſchaft eines ſchickſalhaft verbundenen Volksganzen und zur Objektivität einer allgemeingültigen Sprache hinſtreben. Gleichzeitig mit dieſer Entwicklung zum Vokalen nimmt die lyriſche Kraft Reutters ihre Wendung zum Religiöſen nicht im Sinne des kirchlichen Bekenntniſſes, ſondern in dem des Religiöſen ſchlechthin. Schon in der Violinſonate ſteht ein hymniſch ſchwingendes, perſönlicher Lyrik entkleidetes, in kosmiſche Bezirke weiſendes Benediktus. Deutlicher noch wird dieſe Kraft der großen religiöſen Kunſt in der Missa brevis op. 22 für Alt, Violine und Violoncello. In wundervoller Gläubigkeit ſchwingt die herbe Diatonik der Altſtimme, erfüllt ſich ein Zuſammengehen von vox humana und Inſtrument, wie es nur im 17. und 18. Jahrhundert möglich war in der Eindeutigkeit und Keuſchheit einer Frömmigkeit, die jenſeits von Gut und Bös die unteilbare Einheit eines kosmiſchen Waltens begriff. Ganz naturhaft wird dieſe Frömmigkeit in der Kantate „Der glückliche Bauer" op. 44, um im „Großen Kalender" den Ablauf des Jahres in ſeinen menſchlichen, natur-

haften und göttlichen Beziehungen zu verklären und zu heiligen. Mit dieſem Werk iſt die bisher höchſte Höhe im Schaffen Hermann Reutters erreicht. Hier iſt beiſpielhaft der ganze Umkreis des modernen Menſchen in einer vorbildlichen Einheit von Muſik und Dichtung eingefangen, und hier iſt erreicht worden, was unſerer ganzen Epoche vorſchwebt im Leben wie in der Kunſt, Überbrückung der Gegenſätze innerhalb des Volkes und Beſeitigung der unheilvollen Kluft zwiſchen Kunſt- und Volksmuſik.

Die verſöhnende Haltung der Kunſt Reutters, die naturhaft-intuitive Kraft mit gemütvollen Herzenstönen zu verbinden vermag, Phantaſie und ſcharfe Verſtandestätigkeit miſcht, iſt im Handwerklichen ſeiner Muſik ebenfalls feſtzuſtellen. Beide Seiten ſeines Schaffens, die formaltechniſche und die inhaltliche, ergänzen und befruchten ſich wie in jedem echten Kunſtwerk. Auf eine nähere Analyſe der melodiſchen, harmoniſchen und rhythmiſchen Struktur ſeiner Muſik könnte nur in einer größeren Studie ausführlicher eingegangen werden. Hier ſeien nur einige weſentliche Merkmale kurz herausgegriffen. Vor allem ſei die *Einheitlichkeit ſeiner Tonſprache* hervorgehoben, die aus kleinſten, aber energiegeladenen Motivteilen große, weite Formen ſpannt. Die Formprinzipien ſeiner Kunſt ſind bei fortſchreitender Entwicklung zum vokalen und zum gemiſchten vokal-inſtrumentalen Stil weniger abhängig von überkommenen Formſchemen als ſpontan erfaßt aus der Notwendigkeit der Situation und aus der inneren Dynamik des Geſchehens. Dieſe ſtarke geiſtige Energie zwingt überzeugend auch heterogene Elemente und Mittel zuſammen. So der Anfang der Miſſa brevis, der der klar geführten Linearität der Singſtimme den farbigen Klang der Streichinſtrumente beigibt:

Andante pocco sostenuto

Singſtimme: Ky - ri - e e - le - i - son

Violine (pp)

Violoncello (pp)

Gerade die Miſſa brevis iſt ein Muſterbeiſpiel für die ſtrenge, knappe und ausdrucksgeladene Melodik Reutters. Mit ganz wenigen, aber eindringlichen Motiven wird gebaut und ſo eine innere Bindung, Gegenſtändlichkeit und Klarheit erreicht, die weitab von aller gefürchteten Sachlichkeit erlebnisſtark wirkt. Dabei gibt ſich die Struktur der Linien einfach, die Satztechnik durchaus klar und aller Künſtelei abhold. Eine melodiſche Linie wie im erſten der Bettellieder für vierſtimmigen gemiſchten Chor a cappella op. 38b

Langſam (p)

Baß: Ein frem - der To - ten - grä - ber bit - tet um Ar - beit, wir gra - ben auf, wir gra - ben nie - der,

was uns in die Fin - ger fällt, kehrt nie - mals wie - der uſw.

iſt urmuſikaliſch, gibt ſich wie das körperliche Wallen des Blutes, wie das rhythmiſche Heben und Senken der Welle. Die Übereinſtimmung des dichteriſchen Bildes und der Muſik iſt verblüffend, die Weite und zugleich Troſtloſigkeit der Stimmung kann in ihrer überzeugenden muſikaliſchen Ausdeutung nicht ſicherer getroffen werden. Eindringlichkeit, Einfachheit, Knappheit, formale Geſchloſſenheit und in vielen Fällen echte Volkstümlichkeit ſind die techniſchen wie ſeeliſch-geiſtigen Grundzüge der Reutterſchen Melodiebildung. Aus vielen Bei-

ſpielen der volkstümlichen Haltung von Reutters Melodik kann nur das eine aus dem „Großen Kalender“ angeführt werden:

Ruhig Tenor p
Männerchor Wenn im März die Kra - ni - che ziehn, wer - den bald die Bäu - me blühn. Ha - ſen, die ſprin - gen,
Baß p
Ruhig
p
Str.

Ler - chen, die ſin - gen, wer - den ſi - cher den Früh - ling brin - gen.

Zugleich ein Beiſpiel für die Einfachheit der harmoniſchen Verhältniſſe in Reutters Muſik. Mit zunehmender Reife ergibt ſich eine durchaus geklärte, notwendige, den Kern der Dinge treffende Akkordik. Nur ſelten noch erſcheinen Bitonalität und Polytonalität als Satzprinzipien, und an ganz ſeltenen Stellen treffen wir auf Tonartenzuſammenrückungen als Stimmung und Farbe erzeugend. Viel eher iſt jenes herbe Umſpielen des einem ganzen Tonſtück vorgezeichneten Grundtones feſtzuſtellen, wie wir es fernab von jeder atonalen Bildung als erweiterte Tonalität bei Bela Bartok und Paul Hindemith finden. Das unbedingte Feſthalten am tonalen Prinzip, das beinahe eigenſinnige Beharren auf dem Grundton der jeweiligen Nummer gibt gerade im „Großen Kalender“ auf weite Strecken hin formal und inhaltlich das Rückgrat und ſchafft zuſammen mit der ausgeprägten Rhythmik ein Zentrum, um das die Phantaſiegebilde des Komponiſten kreiſen und zu dem ſie immer wieder zurückkehren, ein Zentrum der Kraft und einen Pol der Ruhe. Beſonders ſtark iſt die Eigenart der Rhythmik in der Muſik Reutters. Das Rhythmiſche bietet immer neue Überraſchungen, führt zu immer neuen Gebilden und Kraftentladungen, wie es in den weit ausladenden Gliederungen des Amen im „Großen Kalender“ wegführt zu ſeliger Freude.

Daß ſich Hermann Reutter aus der kleineren Form des Klavierſtückes, des Liedes und der Kammermuſik hinaufgearbeitet hat zu den großen Ausmaßen des Oratoriums und der Oper, daß die formalen Elemente und Bauſteine ſeiner Kunſt auch dieſe großen Formen auszufüllen und zu tragen vermögen, iſt Beweis genug, daß ſie aus den Urquellen des Muſikaliſchen geſpeiſt werden. Mit tiefem Ernſt dient Hermann Reutter im abendfüllenden Oratorium der großen Kunſt, ſtrebt in ſeiner erſten großen Oper „Doktor Johannes Fauſt“ die Löſung letzter Probleme an. Das läßt uns von Hermann Reutter für die Zukunft der deutſchen Muſik nur das Beſte erhoffen.

Meine Studien bei Franz Liszt (1876 bis 1886.)

Erinnerungen von Gisela Göllerich, Linz.

Bevor ich das Glück hatte, als Schülerin Meister Liszts angenommen zu werden, genoß ich den hervorragenden Unterricht des damals, Anfang der Siebziger Jahre, sehr bekannten und geschätzten Musikgelehrten Franz Innocent. Ich hatte schon viel öffentlich gespielt, aber immer den Drang, mich bei Liszt ausbilden zu dürfen. Infolgedessen trat ich ohne Wissen meines Vaters — der ganz dagegen war, weil er die Podiumlaufbahn für sein Kind nicht anstrebte — jedoch im Einverständnis mit meiner Mutter nach vorangegangener, gut bestandener Aufnahmsprüfung in Klavier, Theorie und Musikgeschichte bei Professor Franz Erkel, dem Direktor der Akademie in Klavier, bei dem großen Symphoniker Robert Volckmann in Theorie, dessen Substitutin ich nach dem ersten Halbjahr wurde und dem ungarischen Musikschriftsteller Cornel Abrányi in der Geschichte der Musik in die königlich-ungarische Musik-Akademie in Pest ein, deren Präsident Franz Liszt war.

Am 20. Oktober kam nun Meister Liszt nach Pest. Er hatte seine Wohnung in der Akademie anschließend an den Konzertsaal, in dem zwei Konzertflügel der Firma Bösendorfer und ein Klavier der amerikanischen Firma Schickering standen. In diesem Saal hielt Liszt die Stunden während seines Aufenthaltes und zwar dreimal die Woche von vier bis sechs, meist wurde es aber sieben Uhr. Liszts Wohnung bestand aus drei Zimmern, einem großen Schlafzimmer, worin nur ein Bett, ein Schreibtisch und ein Tisch stand, der ihm auch zum Speisen und Komponieren diente, außerdem befand sich vor einem Kruzifix ein ziemlich großer Betstuhl, ein Bild Beethovens hing an der Wand. Ein Bild Bülows stand auf seinem Schreibtisch, in der Hand hielt dieser die Partitur der symphonischen Dichtung, die „Ideale", worunter Bülow geschrieben hatte: „Sub hoc signo vici et nunquam vincere desistam" („Unter diesem Zeichen habe ich gesiegt und werde nimmer aufhören zu siegen") — und welche Wandlung später!

Das zweite Zimmer diente zum Speisen, er hat es aber nur benützt, wenn Gäste anwesend waren, seine Mahlzeiten nahm er im Schlafzimmer ein. Das dritte Zimmer, der Salon, machte einen vornehmen Eindruck, da hohe Adelige wunderbare Vorhänge und schwere Möbel gespendet hatten. In der Mitte des Salons stand ein Bösendorfer Flügel und an der Wand ein kleines Übungsklavier mit nur leise klingenden Saiten. Das Zimmer wurde durch ein Ölgemälde der berühmten Lisztschülerin Sofie Menter geziert.

Als nun die Schüler der Akademie die Nachricht von der Ankunft des Meisters erhielten, war natürlich große Aufregung. Zwei der Schüler waren zum Vorstellen und Vorspielen bestimmt. Ein Fräulein Irene Nobel und ich. Erst spielte Frl. Nobel und zwar das b-moll Scherzo von Chopin in so rasend schnellem Tempo, daß der Meister lachend ans zweite Klavier trat und das Tempo noch schneller nahm, so daß sie nicht mehr mit konnte und zu spielen aufhörte. Da gab ihr Liszt die Lehre, daß es doch auf den Grad der Schnelligkeit nicht ankäme, sondern auf die Darstellung. Die Technik sei ja nicht Endzweck der Kunst, sondern nur Mittel zum Zweck und wo nicht Herz und Seele mitschwingen, sinke das größte Kunstwerk zur trockenen Materie herab. — Dann kam an mich die Reihe. Merkwürdigerweise wußte ich damals nicht, was Trema sei. Ich hatte mir nur vorgenommen, dem sichtlich erregten Meister gut und schön vorzuspielen und wählte sein Lied „Mignon" in seiner Klavierübertragung. Als ich endete, fragte er, von wem ich es gehört hätte. Da ich sagte, von niemand, reichte er mir die Hand zum Kuß und forderte mich auf, gleich nachmittags in seine Stunde zu kommen. Als ich nun nachmittags vier Uhr schüchtern im großen Saal anklopfte und eine stattliche Zahl Schüler aus allen Ländern anwesend fand, traute ich mich nicht weiter von der Tür. Als der Meister dies sah, kam er mir freundlich entgegen und nahm mich an der Hand mit folgenden Worten: „Kommen Sie nur, daß ich Sie mit Ihren künftigen Kollegen bekannt mache", und stellte mich allen vor. Bevor ich den mir angewiesenen Platz einnehmen konnte, rief er plötzlich: „Liebes Kind, kommen Sie her, zeigen Sie gleich was Sie können und spielen Sie nochmals „Mignon", welches Sie mir vormittags so hübsch vor-

ſpielten". Ich war ernſtlich erſchrocken, vor dieſen vielen Schülern ſpielen zu ſollen und ſagte: „Verzeihen Sie, Meiſter, ich wußte nicht, daß ich ſpielen werde und habe mich nicht vorbereitet, darf es nicht das nächſte Mal ſein?" Darauf der Meiſter: „Ausflüchte liebe ich nicht, Kind, wer zu mir kommt muß immer vorbereitet ſein, alſo friſch ans Werk!" Ich mußte alſo.

So ſpielte ich denn und vergaß bald meine Umgebung, gab mich ganz dem Werke hin. Plötzlich hörte ich hinter mir des Meiſters Stimme, wie er zu jemand ſprach: „Famoſe linke Hand, ſehr guter, ſeeliſcher Vortrag und" — dabei ſtockte er — „brillanter Rhythmus". Als ich endete, äußerte ſich der Meiſter: „Sehr gut, Kindchen, nur bei der Kunſt bleiben, alles andere kommt von ſelbſt" und küßte mich auf die Stirn. Dieſe Worte gaben mir ein ſo erhebendes Gefühl, daß ich mich wie im Himmel wähnte. Alle gratulierten mir nachher, beſonders Sofie Menter, zu welcher der Meiſter während meines Spieles obige Worte geſprochen hatte. Sie ſchloß mit mir innige Freundſchaft, war ſpäter oft in Nürnberg mein Gaſt, wo wir fleißig zuſammen, meiſt auf zwei Klavieren, muſizierten.

Nun aber mußte ich meinem ſtrengen Vater Farbe bekennen. Noch ganz begeiſtert von dieſer ſo ehrenvollen Aufnahme beim Meiſter beichtete ich ihm. Erſt gab es ein großes Donnerwetter, auch gegen meine gute Mutter, wegen der Verheimlichung, dann ſagte er, er wolle ſelbſt zu Liſzt gehen und über die Sache Erkundigung einziehen. Der Meiſter war ſehr erſtaunt und ſagte als Vater kam: „Gratulieren Sie ſich zu dieſer Tochter, wir haben zwar eine Pianiſtenüberſchwemmung" — das war im Jahre 1876 — „aber Ihre Tochter wird reuſſieren. Gönnen Sie ihr nur reichlich Zeit zum ernſten Studium, denn die Muſik hat ſie in ſich".

Kein Menſch kann ſich vorſtellen mit welchen Gefühlen der Freude, des Dankes, des Vorſatzes, die Vorausſage des Meiſters getreulich zu erfüllen, ich durchdrungen war, als mir mein Vater dieſe Worte erzählte. Ich wurde plötzlich ein anderer Menſch. Die Stunden nahmen ihren Fortgang, wurden immer erlebnisreicher und ſchöner für mich. Als der gütige Meiſter Ende März nach Wien zu ſeinem Vetter, Ritter Eduard von Liſzt, abreiſte, wo er alljährlich das Oſterfeſt verbrachte und von dort für ſechs Wochen nach Rom weiterfuhr, war mir der Abſchied ſehr ſchwer. Ich fand eine große Öde in mir und kam mir ganz verlaſſen vor. Nach Oſtern kam an mich der Beſcheid von der Akademie, der Meiſter habe mir das Liſzt-Stipendium verliehen und ich ſolle im Juni nach Weimar kommen. Es war eine große Überraſchung und eine ebenſolche Auszeichnung, doch mein geſtrenger Vater erlaubte dies nicht. Mit den Worten: „Lernen kannſt Du auch in Peſt, wenn der Meiſter im Oktober wieder kommt, nach Weimar gehſt Du nicht, Du biſt viel zu jung und zu vielen Gefahren ausgeſetzt" ſchloß er ſeine ſtrenge Rede. Alles Bitten und Weinen half nichts, ich mußte mich fügen.

Kaum war der Meiſter Mitte Juni von Rom in Weimar eingetroffen, ſchrieb er ſchon an Direktor Erkel, warum ich nicht nach Weimar gekommen ſei. Erkel ſagte mir leider nichts von dieſem Brief und ſchrieb an Liſzt, ich hätte mich verlobt (es war nicht der Fall; Erkel glaubte nämlich an ein Gerücht, das ſich verbreitet hatte). Darauf ſchrieb Liſzt umgehend: „Die Voigt (mein Mädchenname) darf nicht heiraten, ſie iſt der Kunſt geweiht". Dieſen zweiten Brief erſt zeigte mir Erkel (er liegt im Budapeſter Muſeum). Ich war todunglücklich, ſah mein Leben verpfuſcht, ſetzte mich hin, ſchrieb und erklärte dem geliebten Meiſter die Umſtände, warum ich nicht kommen könne, bat um Verzeihung und ſandte das Stipendium von 600 Gulden, das mir für Weimar beſtimmt war, mit tauſend Dank zurück. Meine Stimmung von damals kann ſich niemand vorſtellen. Ich war troſtlos. Der gute Meiſter war ſehr verſtimmt, ließ es mir aber, Gott ſei's gedankt, nicht entgelten, als er im Herbſt wieder nach Peſt kam, ſondern er förderte mich, wie und wo er nur konnte. Auf allen Liſzt-Matineen, die häufig waren, wurde ich zum Spielen herangezogen und immer bevorzugt. In den Stunden mußte ich, wenn der Meiſter am Klavier eine Nuance, eine Phraſe, ein Motiv beſonders erklärte und dann ſpielte, dies gleich nachſpielen, indem er zu mir ſagte: „Ach Kindchen, kommen Sie her, Sie verſtehen mich doch am beſten". Ich hatte die glückliche Gabe, alles Gehörte richtig in mich aufzunehmen und wiedergeben zu können. Dieſem Umſtand verdanke ich wohl auch ſeine beſondere Bevorzugung.

Mit der Zeit kamen auch einige Schüler in die Stunden, welche durch Protektion hineingeſchoben wurden, aber des Meiſters Unterweiſungen vollkommen unwürdig waren. Bei einer

sehr unmündigen Wiedergabe eines Werkes durch ein solches Protektionskind wurde der Meister wütend, wie ich ihn nie sah, und schrie: „Nun aber wird's mir zu dumm, wie können Sie sich trauen in diesem Stadium des ganz unzulänglichen Könnens zu mir zu kommen, wer hat Sie hereingeschwindelt?" Dieser Zornesausbruch war furchtbar! Der sonst so gütige Meister fuhr mit der Hand durch sein langes Silberhaar und ging im Saal wie ein Löwe, stolz, aber sehr verletzt auf und ab. Dann schrie er mehr als er sprach: „Heute ist Montag, wer mir am Mittwoch die Apassionata-Sonate Beethovens nicht tadellos auswendig vorspielen kann, der kann gehen, zu mir kommt er nicht mehr!" Der Schrecken ist uns allen in die Glieder gefahren. Da ergriff Direktor Erkel das Wort, sprach dem Meister beruhigend zu und sagte: „Aber Meister, das kann ja nur die Voigt!" „Gut," sprach der Meister, „dann können alle anderen gehen und die Voigt wird bleiben!"

In der nächsten Stunde am Mittwoch haben sich außer mir nur noch zwei Schüler von achtzehn eingefunden. Der Meister sagte gleich zu mir: „Spielen Sie die Apassionata!" Ich hatte Tag und Nacht studiert, es war ja nur kurze Zeit von Montag abends sieben Uhr bis Mittwoch nachmittags vier Uhr. Mich wundert es heute noch, daß die Parteien in dem Hause, wo wir wohnten, nicht rebellisch wurden. Ich spielte also die ganze Sonate auswendig. Zur Belobung küßte mich der Meister zweimal auf die Stirn und sagte zu den andern: „Diese Leistung soll Euch Beispiel sein, wie man's zu machen hat!"

Ach, ich könnte noch vieles Herrliche erzählen von den vielen Auszeichnungen, die ich durch den gütigsten Meister und den seelenvollsten aller Menschen erlebte. Aber es wird zu viel. Nur eines ganz besonderen Erlebnisses will ich noch Erwähnung tun. Es war im Jahre 1884, als ich von Bülow, bei Gelegenheit eines Liszt-Konzertes, die h-moll-Sonate des Meisters zum erstenmale hörte. Ich war so ergriffen von diesem Werk, daß ich am nächsten Tag schon beim Klavier saß und zu studieren begann. Nach zwei Wochen starken Studiums brachte ich die Sonate in die Stunde. Nun war die Gepflogenheit, daß ein Schüler den andern frug, was er heute dem Meister vorspielen werde. Als ich sagte, ich habe die h-moll-Sonate mitgebracht, meinten die andern, die ließe sich der Meister von keinem Schüler vorspielen, was ich unendlich bedauerte. Nun trat der Meister in den Saal, begrüßte alle und fragte: „Na Kinder, was habt Ihr mitgebracht?" Da trat sein Diener Spiridion herein und meldete dem Komponisten Leo Délibes aus Paris (der 1891 starb), er möchte nur 10 Minuten mit dem Meister sprechen. Der Meister sagte: „Kinder, ich komme gleich wieder, unterhaltet Euch einstweilen".

Kaum war der Meister verschwunden, setzte ich mich an den Flügel und spielte das wunderbare Cantando Espressivo in D-dur aus der Sonate, als der Meister urplötzlich den Kopf zur Tür hereinsteckte und rief: „Wer hat das gespielt?" Ich springe auf und sage: „Ich Meister!" „Gut", antwortete er, „Sie spielen es nachher". (Soviel neidische Gesichter sah ich in meinem Leben nicht wieder beisammen, wie damals.) Nun kam der Meister wieder und sagte: „Also die Sonate!" Ich begann, spielte mich immer mehr in die Gefühle des Werkes hinein und merkte gar nicht, daß ich vom Meister nicht unterbrochen wurde. Vor der Fuge aber warf ich rasch einen Blick auf den Meister, der dicht neben mir mit gefalteten Händen saß, und sah, wie zwei dicke Tränen auf seine Wangen herabrollten. Das muß meine Seelenstimmung noch mehr gehoben haben. Als ich geendet hatte, schloß mich der Meister in seine Arme und sprach mit zitternder Stimme: „Ich danke Ihnen!" Seine Hände waren eiskalt. Offenbar sind alle seine Erlebnisse, die er während des Arbeitens an dem großen Werke hatte, in der Erinnerung an ihm vorübergezogen. Dann strich er sich über Stirne und Augen, fing heftig zu applaudieren an und rief zu den Schülern, die ganz stumm waren: „Na, Kinder, das war eine Leistung, klascht 'mal tüchtig Beifall". Hernach fragte er mich, von wem ich die Sonate gehört hätte. Ich sagte: „Von Bülow, Meister," worauf er eine abwehrende Handbewegung mit den zwei Lauten „ah, pah" machte.

Ich war in Bülows Liszt-Konzert ausersehen, eine Ansprache an Bülow zu halten und ihm im Namen der Liszt-Schüler einen Lorbeerkranz zu überreichen, wofür ich als Dank sein Bild mit der Widmung erhielt: „Frl. Gisela von Voigt, einer seiner jüngstens Mitschülerinnen bei Großmeister Liszt Ferenz, einer der allerältesten Mitschüler Bülow Janos. Zur freundlichen Erinnerung an Budapest, 14. Februar 1884. Meiningen, 23. April 1884".



GMD Prof. Dr. Peter Raabe

Präsident der Reichsmusikkammer

Präsident des „Allgemeinen Deutschen Musikverein“



Franz Liszt

Geboren am 22. Oktober 1811

Gestorben am 31. Juli 1886

Gründete mit Franz Brendel 1861 den „Allgemeinen Deutschen Musikverein“



Franz Brendel

Geboren am 26. November 1811

Gestorben am 25. November 1868

Gründete mit Franz Liszt 1861 den „Allgemeinen Deutschen Musikverein“

Von 1844—1868 Herausgeber und Schriftleiter der 1834 von Robert Schumann gegründeten „Neuen Zeitschrift für Musik“



Prof. Gifela Göllerich

Pianistin

Geboren am 16. Juni 1858 zu Wien

Schülerin von Franz Lifzt (1876—1886)

Zu ihrem Auffatz: „Meine Studien bei Franz Lifzt"

Da ich meine Kunſt auch als Frau weiterpflegte, beſuchte ich auch weiterhin die mir ſo unendlich wertvollen Stunden des Meiſters und genoß auch die Auszeichnung, daß er mich in meiner Wohnung beſuchte und meinen neuen Böſendorfer Flügel mit der Wiedergabe ſeiner ſechs Conſolations einweihte. Das waren Weiheſtunden, die nie wiederkehren und mich in der Erinnerung über alles Irdiſche erheben. Meine Welt war Liſzt und wird es wohl bis an mein Ende bleiben!

Als der Meiſter im April abreiſte, verehrte er mir ſein Bild mit der Widmung: „Frau Giſela v. Paſzthory in freundſchaftlicher Verehrung. Budapeſt, April 1885. Franz Liſzt.“

Der Meiſter hat meine älteſte Tochter Giſa, die damals ein Jahr zählte, erlebt und ſagte lachend: „Alſo opus 1“ und küßte das Kind auf Mund und Augen. Es war der Kuß des ſo großen Genius, der ſie im Leben auf den Weg der Kunſt führen ſollte. Und als ſie mit elf Jahren Anton Rubinſtein vorſpielte, der auf der Durchreiſe in Nürnberg mein Gaſt war, ſagte dieſer zu ihr: „Du biſt ja meine Konkurrentin“ und lobte Tonbildung, Technik und Ausdruck ganz beſonders. Sie ſpielte eine Prélude von Sgambati, die er nicht kannte und die ihn entzückte.

Nun, im Jahre 1885, war endlich der Weg für mich nach Weimar frei. Ich ſchrieb ſofort an den Meiſter und fragte, ob mein Kommen genehm ſei, worauf ein Telegramm eintraf: „Herzlich willkommen, Franz Liſzt“. Der gute Meiſter ließ mir daraufhin alle Züge, die ich von Peſt nach Weimar zu nehmen hatte, genaueſt herausſchreiben, nahm Wohnung für mich auf, ordnete alles mögliche zu meinen Gunſten an und ſandte ein zweites Telegramm: „Freue mich herzlich, alles vorbereitet, gute Reiſe wünſchend, Franz Liſzt“.

Als mein Zug in Weimar einlief, war die ganze Liſztkolonie zu meinem Empfang am Bahnhof verſammelt und begrüßte mich ſtürmiſch. Der Meiſter hatte mir duftende Roſen durch ſeinen Diener zur Bahn geſchickt. Dieſer nahm ſich meines Gepäckes an und alle führten mich in die vom Meiſter ſelbſt gewählte Wohnung, die ſich in einer Villa direkt gegenüber der Hofgärtnerei, wo der Meiſter wohnte, befand. Es waren die Räume, wo ehedem Baronin Mayendorff, die Freundin des Meiſters, gewohnt hatte. Alſo raſch auspacken, umkleiden und zum Meiſter. Es war gerade Stundennachmittag. Der Meiſter umarmte und küßte mich, ſtellte mir alle Schüler vor, es waren mehrere Ruſſen, Engländer, Finnländer, Amerikaner, Wiener, Holländer uſw. anweſend. Auch ein großer, junger Mann mit langen Haaren, ich verſtand nicht alle Namen in meiner Verwirrung und hielt auch dieſen für einen Ruſſen. Nun war es Göllerich, den ich zum erſtenmal ſah und der mir ſagte, ſo einen Empfang, wie er mir zuteil wurde, habe er beim Meiſter noch nicht erlebt.

Hofrat Gille aus Jena, der Freund und Oberzeremonienmeiſter Liſzts war auch herbefohlen und erhielt vom Meiſter die Weiſung, mir das beſte Klavier, den beſten Klavierſeſſel und die beſte Klavierlampe in meine Wohnung zu ſtellen. Kurz, ich wurde nach allen Richtungen hin ausgezeichnet. Ich ſpielte viel. In der erſten Stunde das Es-dur-Konzert, am zweiten Klavier begleitet von Van der Sand, einem ausgezeichneten holländiſchen Pianiſten, der Meiſter bemerkte nur immer: „Ganz famos!“ In der zweiten Stunde das große Konzertſolo für Klavier allein, die Etudes symphoniques von Schumann mit der Berliner Schülerin des Meiſters, Marta Remmert, auf zwei Klavieren unisono, weiters in den folgenden Stunden die Liebesträume, zwei Petrarca-Sonette, Liſzts herrliche Variationen über den Basso continuo des erſten Satzes ſeiner Kantate „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen“ und des „Kruzifixus“ aus der h-moll-Meſſe von Bach, einige Liſzt-Etuden, das A-dur-Konzert und das B-a-c-h-Praeludium und Fuge des Meiſters. Alſo ein ſtarkes Programm für einen Zeitraum von vier Wochen. Denn nach dieſer Zeit mußte ich nach Hauſe.

Als ich vom Meiſter Abſchied nahm, rollten mir die Tränen herunter. Er tröſtete mich auf ein Wiederſehen im Herbſt in Peſt und verehrte mir ein Bild aus Kork, die Hofgärtnerei darſtellend, von einem Weimarer Künſtler. Auf das Bild ſchrieb er: „Auf öfteres Wiederſehen, Frau v. Paſzthory, in der Weimarer Hofgärtnerei. Weimar, Auguſt 1885“. Der Abſchied aus Weimar fiel mir furchtbar ſchwer. Ich ahnte damals nicht, daß es das letztemal ſei. Die ganze Liſzt-Kolonie verſammelte ſich wieder am Bahnhof und warf mir Blumen in mein Abteil. Im letzten Moment kam auch der Meiſter in ſeinem gewohnten Einſpänner und verehrte mir als

Reiseproviant feine Bonbons in einem entzückenden kleinen Reisekorb, den ich noch besitze. Mit wunderbaren Erinnerungen an diesen magischen Ort, wo selbst die Luft von Kunst geschwängert ist, verließ ich traurigen Herzens den Meister und alle lieben Kollegen. Im Oktober 1885 schrieb er mir, er käme Ende des Monats nach Pest, würde dieses Jahr aber nicht so lange bleiben. Ich erwartete ihn am Bahnhof und brachte ihn in seine mit Blumen reich geschmückte Wohnung, was ihn sichtlich erfreute. Er erzählte mir, Göllerich und Stavenhagen kämen in den nächsten Tagen. Es war Göllerichs erster Aufenthalt in Pest.

Göllerich kam nun des öfteren mit Einverständnis des Meisters zu mir, der ihm wiederholt sagte: „Diese Frau gönne ich nur Ihnen, sie ist musikalisch, seelisch und geistig mit Ihnen verwandt!" Das erzählte mir Göllerich oft und als ob der gute Meister über uns gewacht und uns seinen Segen gegeben hätte, verlobten wir uns im Jahre 1889 in Wien, wohin ich im Herbst 1886 mit meiner Mutter und den drei Kindern übersiedelt war. Hier musizierten Göllerich und ich viel zusammen und konzertierten damals schon des öfteren auf zwei Klavieren.

Den Sommer 1886 verbrachte ich im schönen Gmunden, wo mich die Kunde von der schweren Erkrankung des Meisters äußerst besorgt machte. Am liebsten wäre ich gleich nach Bayreuth geeilt, wo er damals weilte, als auf meine täglichen Erkundigungen die Nachricht eintraf, es ginge schlecht, ich konnte aber infolge Erkrankung meines zweiten Töchterchens Palma nicht abkommen. Am 1. August kam das Telegramm, der gute Meister habe am 31. Juli nachts 2 Uhr, nach schwerem Ringen mit dem Tode seine teuren Augen für immer geschlossen.

Ich war ganz apathisch vor Schreck und Trauer und fühlte nur das Eine, daß mir mein guter Genius, mein höchstes Ideal für immer entschwunden war. Doch seine geistige Nähe fühle ich heute noch nach 60 Jahren. Ich kann nur in dem herrlichen Gedicht Goethes meinen Trost finden, welches mein seeliger Gatte August Göllerich in seinem Buch „Liszt-Erinnerungen" an den Schluß setzte:

So wirkt mit Macht der edle Mann
Jahrhunderte auf seinesgleichen.
Denn was ein guter Mensch erreichen kann
Ist nicht im engen Raum des Lebens zu erreichen.
D'rum lebt er auch nach seinem Tode fort
Und ist so wirksam, als er lebte
Die gute Tat, das schöne Wort
Es strebt unsterblich, wie es sterblich strebte.

Zu Liszt's Kirchenmusik

aus der noch unveröffentlichten nachgelassenen Schrift „Liszts Werke"
von August Stradal †.

Ehe wir den letzten und vielleicht den größten Tempel von Liszts Schaffen betreten, müssen wir noch einen Blick in die Kindheit und Jugendzeit des Meisters werfen, um den Pfad zu finden, der durch seine kirchlichen Werke führen wird. Seine Mutter, eine tiefreligiös empfindende Frau, geht in Raiding jeden Sonntag mit ihm zur Kirche. Hier hört er die ersten kirchlichen Klänge und lauscht voll Andacht den frommen Gesängen, die ihn verheißungsvoll umschweben. Die Mutter hat nur den einzigen Wunsch, daß der kleine Franz einstens Priester würde und betrachtet nur allein von diesem Gesichtspunkt aus die musikalische Erziehung des Kindes. Aber das Schicksal bestimmte es anders. Liszt sollte einer der größten Priester der Kunst werden und durch sie die Menschheit zu himmlischen Höhen führen. Neben seiner Kunst widmet sich der Jüngling kirchlichen Übungen und versenkt sich in die heiligen Schriften der Kirchenväter. Zugleich erwacht zum erstenmale das Gefühl tiefer und heißer Liebe, welche ihn zu der jungen Komtesse Saint Crig — späteren Gräfin Artigan — erfaßte. Aber das Fatum trennte beide. In Liszt ließ diese Trennung eine kaum zu heilende Wunde viele Jahre zurück; er erkrankte und entzog sich ganz dem Konzertleben, bis die kräftige Konstitution des Jünglings die schwere Krankheit schließlich doch überwand. Als Rekonvaleszent sehnte sich Liszt,

in den Prieſterſtand einzutreten. Nur dem Zureden ſeines Gönners Lammennais gelang es, ihn der Künſtlerlaufbahn zu erhalten. So kehrte nun Liſzt wieder in das Kunſtleben zurück und beglückte durch ſeine einzig daſtehende reproduzierende Kunſt ganz Europa. Nach einer Virtuoſentätigkeit, welche alle Leiſtungen, die je auf dieſem Gebiete vorhanden waren, weit überſtrahlte, nach einer kompoſitoriſchen Tätigkeit in Weimar, welche unſterbliche Werke hervorbrachte, ſehen wir Liſzt plötzlich als Abbé in Rom. Wünſche des Jünglings verwirklichen ſich im Alter. „So hätte ich leben können, wären die Magnaten nicht dazwiſchen gekommen", ſagte Liſzt in Eiſenſtadt zum Pater Albach, als er ihn im Franziskanerkloſter mit der Fürſtin Wittgenſtein auf der Reiſe nach Wien beſuchte. Nun lebte der Meiſter nach allen bitteren Enttäuſchungen das Leben des Pater Albach. Einſam und weltabgewandt ſchuf Liſzt in Klöſtern ſeine unſterblichen, kirchlichen Kompoſitionen.

In ſeinem Teſtament vom 14. September 1860 ſchrieb Liſzt: „Jeſus Chriſtus am Kreuz und die Erhöhung des Kreuzes, das war immer mein wahrer innerer Beruf; ich habe ihn in tiefſtem Herzen empfunden ſeit meinem ſiebzehnten Jahre, wo ich mit Tränen und demütig bat, man ſollte mir erlauben in das Prieſterſeminar einzutreten; damals hoffte ich, es ſollte mir vergönnt ſein, das Leben der Heiligen zu leben und ſelbſt den Tod der Märtyrer zu ſterben. So iſt es leider nicht gekommen, aber doch nie iſt mir, ungeachtet der Vergehen und Verirrungen, die ich begangen habe und wegen deren ich eine aufrichtige Reue und Zerknirſchung empfinde, das göttliche Licht des Kreuzes ganz entzogen worden. Manchmal ſogar hat der Glanz dieſes göttlichen Lichtes meine ganze Seele überflutet."

Wir können ſagen, daß der Glanz des göttlichen Lichtes nicht nur Liſzts Seele, ſondern auch ſein Schaffen während ſeines ganzen Lebens überflutet hat. Als Knabe und Schüler Salieri's komponierte er einen Kirchenchor „Tantum ergo"; als Greis ſchuf Liſzt einen Kirchengeſang gleichen Namens. Dazwiſchen liegt ein ganzes volles Leben, das die größten Meiſterwerke ſpendete und ein neues Zeitalter der Kunſt ſchuf. Es war alſo pſychologiſch vollſtändig konſequent, daß Liſzt der Schöpfer einer neuen Kirchenmuſik werden mußte. Die Keime zu dieſer kompoſitoriſchen Tätigkeit lagen ja ſchon in ſeiner Kindheit und Liſzt's ganzes muſikaliſches Schaffen vom Jünglingsalter bis zur Zeit, wo er der Kirchenmuſik faſt ausſchließlich ſich widmete, deutete an, daß der neue Paleſtrina, wie Papſt Pius der IX. ihn nannte, kommen müſſe. So konnte zwar Liſzt nicht, wie er es als Jüngling erſehnte, das Sakrament vom Altar herab der Menſchheit ſpenden, wohl aber war es ihm vergönnt, in die Herzen ſeiner Mitmenſchen die Weihetöne der göttlichen Liebe zu ſenden. Das religiöſe Element zieht von der Kindheit bis zur Zeit, als er an die Schöpfung der Kirchenmuſik herantrat, durch viele Werke Liſzt's. Ich nannte oben den Kirchenchor „Tantum ergo", welchen Liſzt als Knabe komponierte, ein Werk, das leider verloren ging. Unter den weltlichen Werken ſind ſehr viele, in welchen religiöſe Stimmungen vorhanden ſind. Aus ſeinen Briefen an ſeine Mutter geht hervor, daß Liſzt ſchon 1846 ſechs religiöſe Chöre komponiert hatte, von welchen er wünſchte, daß ſie bei einem Konkurs in Paris zur Aufführung kommen ſollten. So durchziehen meiſtens religiöſe Gedanken ſeine Muſik, man kann faſt ſagen, daß weltliche und kirchliche Muſik bei ihm ſchwer zu trennen iſt. Selbſt in Werken, die allen religiöſen Gefühlen ſonſt fern ſtehen, finden wir Epiſoden, die religiöſe Momente der Zerknirſchung und des ſtillen Gebetes enthalten, zum Beiſpiel das kleine Andante aus der h-moll-Sonate, den Des-dur-Mittelteil der Heroïde funèbre, den As-dur-Mittelteil der Fünerailles, welche beide letztere ſtillen Gebeten für die Toten vergleichbar ſind.

Infolgedeſſen zeigt der Weg, den Liſzt ging, daß er am Endpunkt ſeines Schaffens, nachdem er als Virtuoſe, Dirigent und Schöpfer einer neuen Welt der Klavier-, orcheſtralen und lyriſchen Kompoſition, wozu noch ſeine einzig daſtehenden Chöre, Orgelkompoſitionen und melodramatiſchen Werke kommen, alle ſeine Aufgaben reſtlos gelöſt hatte und hier ein „Excelſior" nicht mehr zu erreichen war, ſich hauptſächlich der Kirchenmuſik zuwenden mußte, einem Kunſtzweig, zu welchem er ſich ja ſchon in ſeiner Jugend hingezogen fühlte. Nur als gereifter Mann konnte Liſzt das kirchenmuſikaliſche Problem löſen; denn die Exaltation der Jugend, die Leidenſchaften ſeines heißen Herzens und alles, was ihm irdiſch noch anhaftete, mußte erſt überwunden werden. Wie Parſifal, nachdem er „in Irrnis verloren", die Welt

durchschritten hatte, „seines heiligen Amtes walten konnte“, also erst durch die Erfahrung reif wurde, seine hohe Mission zu erfüllen, so konnte auch Liszt erst dann an die Kirchenmusik herantreten, nachdem er die ganze Welt durchwandert und das Leben mit seinen Schmerzen und Enttäuschungen kennen gelernt hatte. Wagner's „Parsifal“, Liszt's „Christus“, beide Werke mußten am Ende der Laufbahn ihrer Schöpfer stehen. Die Welten der Bejahung des Lebens mußten vorüber gerauscht sein. Nur die Idee der Verneinung des irdischen Daseins und die Entsagung von allem Weltlichen konnten Liszt die Fähigkeiten geben, die wahre und echte Kirchenmusik zu schreiben. Es konnte der Weg kein umgekehrter sein, denn von der kirchlichen Musik führt kein Pfad zur weltlichen Musik zurück. Erst mußte sowohl bei Wagner, als auch bei Liszt, die Überzeugung feste Wurzel gefaßt haben, daß das Bejahen des Lebens nur vorübergehend sein kann, ehe beide ihre ewigen Werke der Erlösung der Menschheit durch Entsagung und Loslösung von allem Irdischen singen konnten. Im Jahre 1834 schrieb Liszt folgendes Fragment „Über zukünftige Kirchenmusik“ (Liszt's gesammelte Schriften II. Band, übersetzt von L. Ramann): „Dahin sind die Götter, dahin die Könige, aber Gott bleibt ewig und die Völker erstehen; verzweifeln wir darum nicht an der Kunst. Nach einem von der Kammer der Abgeordneten genehmigten Gesetz soll die Musik wenigstens demnächst in den Schulen gelehrt werden. Wir beglückwünschen uns zu diesem Fortschritt und betrachten ihn als ein Unterpfand eines noch größeren, eines Fortschrittes von wunderbarem, massenbezwingenden Einfluß. Wir wollen von einer Veredlung der Kirchenmusik sprechen. Obwohl man unter diesem Wort gewöhnlich nur die, während der gottesdienstlichen Zeremonien in der Kirche übliche Musik begreift, gebrauche ich es hier in seiner umfassendsten Bedeutung. Als der Gottesdienst noch die Bekenntnisse, Bedürfnisse, die Sympatien der Völker ausdrückte und befriedigte, als Mann, wie Weib noch in der Kirche einen Altar fanden, vor dem sie in die Kniee sinken, eine Kanzel von der sie sich geistige Nahrung holen konnten und jener noch dazu ein Schauspiel war, welches ihre Sinne erfrischte und ihr Herz zu heiliger Verzückung erhob, da brauchte die Kirchenmusik sich nur in ihren geheimnisvollen Kreis zurückzuziehen und ihre Befriedigung darin zu suchen, der Pracht katholischer Liturgien als Begleiterin zu dienen. Heutigen Tags wo der Altar erbebt und wankt, heutigen Tags wo Kanzel und religiöse Zeremonien dem Spötter und Zweifler zu Stoff dienen, muß die Kunst das innere des Tempels verlassen und sich ausbreitend in der Außenwelt den Schauplatz für ihre großartigen Kundgebungen suchen. Wie sonst, ja mehr als sonst muß die Musik Volk und Gott als ihre Lebensquelle erkennen, muß sie von einem zum anderen eilen, den Menschen veredeln, trösten, leutern und die Gottheit segnen und preisen. Um dieses zu erreichen, ist das Hervorrufen einer neuen Musik unumgänglich. Diese Musik, die wir in Ermanglung einer anderen Bezeichnung die Humanistische taufen möchten, sei weihevoll, stark und wirksam, sie vereinige, in kolossalen Verhältnissen, Theater und Kirche, sie sei zugleich dramatisch und heilig, prachtentfaltend und einfach, feierlich und ernst, feurig und ungezügelt, stürmisch und ruhevoll, klar und innig.“

Am 2. Oktober 1839 schrieb Liszt von San Rossore bei Pisa an Berlioz: „Ein weites Feld der Tätigkeit hat sich mir hier eröffnet. Die Musik der Sixtinischen Kapelle, diese Musik, die gleich den Frescowerken eines Raphael und Michel Angelo von Tag zu Tag mehr verändert und verwischt wird, hat mich zu Nachforschungen von höchstem Interesse geleitet. Nachdem ich einmal auf diesem Pfade vorgedrungen, war es mir unmöglich mich zu beschränken oder zurückzuhalten; ich wollte dir nicht stückweise Beurteilungen dieser ganz großen, uns nur zu fremden Schule der Kirchenmusik vorlegen, — ich wartete. Zu viel auf einmal nahm mich dermal in Anspruch; die Zeit war zu kurz, das Studium zu umfassend; da galt es sehen, hören, betrachten, ehe man schrieb.“ Aus seinen Aufsätzen von 1834 und 1835 ersieht man, daß die Idee einer neuen Kirchenmusik Liszt schon damals vorschwebte. Aus dem Briefe an Berlioz geht hervor, daß Liszt zu jener Zeit schon Studien im Palestrina-Stil und dem Gregorianischen Kirchengesang machte und ihm wahrscheinlich zum Bewußtsein kam, daß die Schaffung einer neuen Kirchenmusik mit allen modernen orchestralen Mitteln auf Grund der Gregorianischen Hymnen, sowie des Palestrina-Stiles möglich sei. So reichen die ersten Wurzeln der Liszt'schen Kirchenmusik in die Zeit des Aufenthaltes in Genf und Italien zurück. Auch in den, auf der Italienischen Reise komponierten Werken, finden wir Beziehungen zum Gregorianischen Kir-

chengesang, so zum Beispiel im Sposalizio. Ein für die Kirchenmusik Liszt's wichtiger Satz findet sich in einem seiner Aufsätze vom Jahre 1834. Er schreibt, „daß die Kirchenmusik Volk und Gott in ihrer Lebensquelle erkennen und von einem zum andern eilen muß".

Bei seinen Messen unterscheiden wir stets zwei Teile der künstlerischen Behandlung. Der eine zeigt uns die Menschheit, die sich in Schmerz und Verzweiflung Gott naht, ihn um Mitleid und Tröstung bittet und ihn jubelnd lobpreiset und anbetet. Der andere Teil veranschaulicht uns das Walten Gottes, der seine Gnade auf die Menschen trostbringend und erhebend vom Himmel gießt. Es durchziehen also zwei Stimmen die Messen, welche sich am Schlusse harmonisch verschmelzen.

Die musikalische Messe machte sehr viele Entwicklungen durch. Sie bestand zuerst im Choral, den man Cantus gregorianus, Cantus choralis, Cantus planus nannte. Nachdem der hl. Ambrosius, Bischof von Mailand, geb. 333 die einstimmigen liturgischen Gesänge der lateinischen Kirche verbessert und einen Typus der Kirchengesänge eingeführt hatte, sammelte Gregor der Große, welcher in den Jahren 591 bis 604 die Kirche leitete, die von Ambrosius verbesserten Kirchenhymnen und fügte den dorischen, phrygischen, lydischen und mixolydischen Tonarten noch 4 Kirchentöne hinzu. Diese Gregorianischen Gesänge reichen bis in die allerersten Zeiten des Christentums zurück und zeichnen sich durch ihre Schlichtheit und insbesondere durch eine, ihnen angeborene Heiligkeit, da sie mit den Gebeten der ersten Christen verwachsen sind, aus. Aber bald nach Gregors Zeiten, gerieten die von ihm gesammelten Kirchengesänge in Verfall, so daß die Kirchenmusik erst im 15. und 16. Jahrhundert sich entwickeln konnte und hauptsächlich durch Palestrina auf einen hohen Standpunkt erhoben wurde. Thibaut vergleicht in seinem Buche „die Reinheit der Ton-Kunst" Palestrina mit Homer. So wie das Epos auf der ersten Entwicklungsstufe der Menschheit entstand und hier noch gar nicht das Subjekt, sondern nur das Objekt berücksichtigt wird, so ist auch die Kirchenmusik Palestrinas rein objektiv erdacht. Bei Palestrina kommt noch nicht der Einzelne mit seinen Schmerzen, Leiden und Freuden, sondern nur die Gesamtheit zur Geltung. Die Musik Palestrinas ist rein episch und noch garnicht lyrisch, oder gar dramatisch. Es ist hier der Ausdruck nur in der Totalität, da der Affekt gänzlich fehlt, infolgedessen die Kunst Palestrinas etwas Starres, Gesetzmäßiges, was jede individuelle Freiheit ausschließt, besitzt. Wir müssen daher die Messen Palestrinas die absolute oder generelle Gottesverehrung nennen. Freilich liegt in diesem Zwang der Formen eine tiefe Heiligkeit, es liegt der Kultus an sich vor. Das Kriterium des Palestrina- oder römischen Cappella-Stiles (dazu gehören auch Orlando di Lasso, Vittoria, Morales etc.), bestand darin, daß von diesem die uralten Gregorianischen Hymnen mehrstimmig verarbeitet wurden, welche Verarbeitung aber ganz auf den alten Kirchentönen beruhte. Es war hier von einer sogenannten Melodie noch gar keine Spur. Aber dadurch, daß noch keine Verwandtschaft der Tonarten vorhanden war, klangen die Messen Palestrinas wie von jeder irdischen Verbindung losgelöst, wie Engelsgesänge aus dem Jenseits. Nachdem die modernen Tonarten erfunden waren, entfernte sich die Kirchenmusik immer mehr von ihrer ursprünglichen Gestalt. Es erstand im sechzehnten Jahrhundert die Melodie; anstelle der Kirchentöne traten nun die Dur- und Mollskalen, welche neue Akkorde hervorbrachten. Während der Palestrina-Stil in seiner gesetzesmäßigen Form der Träger der Objektivität und der Ausdruck der gesamten Menschheit, ohne individuelle Schattierungen war, vernichtete jetzt die Melodie, welche rein subjektiv auftrat und das Fühlen des Einzelnen darstellte, den strengen Palestrina-Stil.

Da trat J. S. Bach als Reformator der Kirchenmusik auf. Er, der neben Anton Bruckner der größte Meister der Polyphonie ist, individualisiert auch in seinen Kirchenwerken die Stimmen, welche selbständig auftreten und auf ihre eigene Art sich frei entwickeln. Trotzdem möchte ich das Empfinden Bachs in seiner Kirchenmusik ein objektives nennen, indem er ungeachtet seiner Riesengröße aus den Banden der Form sich nicht losreißen kann. Wenn wir die gewaltigen Schlußchöre der Johannis- und Matthäus-Passion hören, so fühlen wir den Schmerz der ganzen Menschheit. Auch der Gefühlsausdruck der Soli und Arien in den Messen und Passionen ist mehr objektiv als subjektiv individualisierend. Haydn und Mozart sangen sich selbst. Während aber schon Bach den Meß- und Passionentext ab und zu in fast dramatischer Weise auffaßte, komponierten Haydn und Mozart ganz subjektiv, d. h. sie

ließen ihr schönes musikalisches Gefühl ausströmen ohne den dramatischen Kern, der im Meßtexte liegt, zu erschöpfen. Mozarts Messen gingen Hand in Hand mit seinen Opern, welche nur selten, wie am Schlusse des Don Juan, dramatische Gewalt und Wahrheit ausdrücken. Demselben Wege folgte Beethoven in der C-dur Messe, beschritt aber in der Missa solemnis den echten, neuen Pfad, auf dem er mit der ganzen Gewalt seiner hohen Kunstanschauung den dramatischen Gehalt des Meßtextes mit urgewaltigen tonlichen Gedanken durchdrang.

Die Kirche wollte nun den riesigen Dimensionen der Bachschen kirchlichen Kompositionen keine Konzessionen machen und in ihren mächtigen, von Gotik ernst erfüllten Räumen ließ sie, einen unglaublichen Kontrast zu ihren Bauten und der Größe des Meßtextes bildend, nur schlechte Musik ertönen. Den Messen Haydns, Mozarts, Beethovens, Schuberts und Webers erging es nicht besser. Insbesondere finden wir Schuberts wunderbare Es-dur Messe und Beethovens Missa solemnis, erstere selten, letztere gar nicht in unseren Kirchen. Diese Meisterwerke mußten ihre Zuflucht zum Konzertsaal, in welchen sie gar nicht hineinpassen, nehmen. So hat eigentlich die Kirche stets stiefmütterlich die größten Meister, die für sie sangen, behandelt und dadurch auf das herrlichste Mittel verzichtet, um die Gläubigen in ihrer vollen Andacht zu Gott zu erheben. Ebenso wie die Kirche die früheren großen Meister vernachlässigte, so benahm sie sich auch gegenüber Anton Bruckner, dessen unsterbliche Messen man nie in der Kirche, sondern nur im Konzertsaal hören kann. Welch ein bedauernswerter Irrtum jener Kreise, welche für die Kirche tonangebend sind!

Die Messe hat von Palestrina bis Liszt eine sehr große Entwicklung durchgemacht, welche vergleichbar der Entstehung der symphonischen Dichtung aus der Suite Bachs und den Symphonien Haydns, Mozarts und Beethovens ist. In beiden Kunstformen verfolgen wir die langsame Ausschälung und Entwicklung des Individuellen aus dem Allgemeinen, des Subjektes aus dem Objekt. So wie wir in den Symphonien Haydns und Mozarts noch den Zwang der Form fühlen, welche noch nicht die Gefühle des Einzelnen, sondern, wenn wir von den doch individualisierenden Andantes und Adagios absehen, nur die Empfindungen der Gesamtheit ausdrücken können, welchen Zwang aber Beethoven bricht, indem er sein Fühlen, seine Leidenschaften in individuelle Töne ergoß und sowie in der symphonischen Dichtung Liszts das Subjekt an die höchste Stelle tritt und hier Subjektivismus die Form selbst bestimmt, so finden wir auch diesen Zug bei der Messe, welche sich immer freier gestaltet von allem Zwang loslöst und das Tiefste des menschlichen Herzens freitonlich kündet. Dieser Zug vom Zwang zur Freiheit, Berücksichtigung des Individuellen, wie er durch das soziale Leben zieht, und auch in den Wissenschaften und der Poesie zu spüren ist, ist auch bei der Entwicklung der Kirchenmusik erkennbar. Es handelt sich hier nicht darum, welche von den Messen und zwar etwa Bachs h-moll Messe, Beethovens Missa solemnis, Schuberts Es-dur Messe größer ist; was riesenhaft veranlagt ist, ist nicht mehr meßbar und vergleichbar, wohl aber kann man sagen, welche Werke auf der Stufenleiter der freiheitlichen Kunstentwicklung höher stehen. Haydn erwiderte, als man ihn frug, warum seine Messen Frohsinn und Heiterkeit ausströmen: „Wenn ich an meinen Gott denke, da hüpft mir das Herz in Freuden und da hüpft meine Musik mit." Liszt aber schrieb: „Ich habe meine Graner-Messe mehr gebetet als komponiert; ich habe den 13. Psalm mit Bluttränen geschrieben." Liszt legte Schmerzen, sein ganzes Ich, sein Denken und Fühlen, seine innersten Beziehungen zum heiligen Texte in seine Messen. Die Worte der heiligen Messe wurden nach allen Richtungen, episch, lyrisch und dramatisch, wahr und echt vertont. Alles, was in der großen Tragödie des Meßtextes liegt, wurde von Liszt in Tönen zur Geltung gebracht. In dieser Beziehung bedeuten Liszts Messen und auch seine andere Kirchenmusik den Höhepunkt der freiheitlichen individuellen Entwicklung und in dieser Beziehung überragt Liszts Kirchenmusik die kirchlichen Werke aller großen Meister. Durch Liszt wurde ein musikalisches Ausdrucksvermögen geschaffen, welches alle Tiefen seiner Seele in die ergreifendsten Töne ergießen ließ.

Schon in seinen weltlichen Werken hat sich Liszt des gregorianischen Kantus-planus bedient. Unter vielen erwähne ich die Crux fidelis-Antiphonie in der Hunnenschlacht und das Magnificat der Dante-Symphonie, das Pange lingua gloriosi im „Nächtlichen Zug" (nach

Lenau). Diese letzte Antiphonie kommt auch im Kyrie der Missa Choralis vor. Er fühlte sich von den altrömischen, gregorianischen Intonationen, die er in Rom eingehend verfolgte, auf das tiefste angezogen. Ebenso begeisterte er sich an der Vokalmesse des 16. und der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, welche wir den Palestrina-Stil nennen. Keine anderen kirchlichen Formen erschienen ihm so rein und heilig und fähig, das Erhabene auszudrücken, als gerade der Palestrina-Stil. Die absolute Reinheit der Akkorde Palestrinas, welche sich auf den alten Kirchentönen bewegen, erschienen ihm wie Engelsgesänge, welche so recht dem heiligen Zwecke angepaßt waren, da ihnen gar keine Erdenschwere anhaftete. Manche meinen, daß dadurch, daß Liszt seine Kirchenmusik zum Teil auf der Antiphonie und dem Palestrina-Stil aufbaute, eine Wiedergeburt des alten Cappella-Stils eingetreten sei, was aber nur scheinbar ist. Und wenn Pius IX. Liszt seinen Palestrina nannte, so war es ein Irrtum des Papstes, sofern es die Meinung betrifft, daß Liszt den Palestrina-Stil imitiert habe und dadurch künstlerisch in frühere Jahrhunderte zurückgeschritten sei. In der Kunst kann erfolgreich nur vorwärts geschritten werden, geht ein Künstler zurück in die alten Formen, zurück in den alten Zwang, so kann trotz der genialsten Einfälle nichts Neues entstehen. Liszt folgte, wie in den anderen Kunstzweigen, die er befruchtete, auch in der Kirchenmusik einem neuen Wege, der ihn weit ab von dem Hergebrachten in nie geahnte Regionen führte. Wie könnte man besonders bei Liszt, der auf allen Gebieten der Musik (mit Ausnahme der Oper und Kammermusik) prometheisch wirkte und stets unbetretene Pfade der Kunst beschritt, annehmen, daß er gerade in der Kirchenmusik rückschrittlich gewesen sei. Warum hätte der Meister gerade bei dieser eine Ausnahme gemacht von dem Hauptcharakter seiner kompositorischen Tätigkeit, die darin bestand, ganz neue Gebiete der Tonkunst zu erwerben. Mit selbem Recht hätte er ja wie Schumann, Mendelssohn, Brahms seine orchestralen Gedanken in die Form der Beethovenschen Symphonie fassen können und wäre er somit auch nicht in das Reich der symphonischen Dichtung gelangt. Der Rückschritt der Lisztschen Kirchenmusik ist natürlich nur ein scheinbarer und bedeutet keine Wiedergeburt des Palestrina-Stiles. Ebenso wenig wie die Benützung der alten Antiphonien in der Hunnenschlacht, der Dante-Symphonie und in dem nächtlichen Zuge die hohe fortschrittliche Tendenz dieser symphonischen Dichtungen hinderte, da diese Antiphonien nur thematisch benützt wurden und der Aufbau der Werke ganz im Geiste der übrigen symphonischen Dichtungen erfolgte, so wenig hemmen diese ab und zu von Liszt benützten Antiphonien und die manchesmal im Stile Palestrinas erscheinenden Akkorde, die nur zu gewissen kirchlichen Zwecken geschaffen sind, die auch in der Kirchenmusik vorhandenen, fortschrittlichen Ideen; denn Liszts Kirchenmusik ist tatsächlich etwas Neues, noch nicht Dagewesenes, das sich nicht nur von den Werken Palestrinas, sondern auch von denen seiner Vorgänger ganz gewaltig unterscheidet. Man kann auch, was die Grundzüge der Ausdrucksmittel bei der weltlichen und kirchlichen Musik Liszts anbelangt, diese nicht trennen. In allen seinen Schaffensperioden sind die Ausdrucksmittel, wenn sie auch naturgemäß bei beiden Arten der Kunst anders angewendet werden, dieselben. Siehe die ungefähr zur selben Zeit entstandenen Werke, die Dante-Symphonie, den dreizehnten Psalm und die Graner-Messe; dann etwa vergleiche man das III. Année de pélérinage mit den letzten kirchlichen Werken. Man wird hier sofort den geistigen Zusammenhang der Ausdrucksmittel finden. Wenn man aber etwa die Graner-Messe mit der Missa Papae Marcelli von Palestrina vergleichen würde, käme man zu dem Resultat, daß diese Werke grundverschieden sind, da die gelegentliche Benützung der Antiphonien und der Akkorde auf Grund der Kirchentöne ganz unwesentlich ist. Man würde bei Palestrina nur die objektive Vokalmesse, bei Liszt eine Vokalmesse mit Soli und großem Orchester, erfüllt von allen instrumentalen und harmonischen Errungenschaften, strotzend vom dramatischen und lyrischen Ausdruck finden.

Denselben Eindruck würde man haben, wenn man den „Marsch der hl. drei Könige“ und den Satz „Tristis est anima mea usque ad mortem“ aus dem Oratorium Christus mit irgend einer anderen Messe, oder Motette Palestrinas vergleichen würde. Schon Vorgänger Liszts benützten die alten Kirchentonarten, so z. B. Beethoven die lydische Tonart in seinem Streichquartett op. 132. Beethoven bedient sich aber ab und zu auch in anderen der letzten

Streichquartette, z. B. op. 135 und in den letzten Sonaten dieser Kirchentöne. Auch bei den Messen und den Symphonien Anton Bruckners finden wir dasselbe.

Was die Benützung der Antiphonien anbelangt, liegt hier ein fast ähnliches Verfahren vor, wie wir es bei seinen freien Bearbeitungen finden. Liszt benützt zwar ein fremdes Motiv, die Art und Weise aber, wie er es verändert, durchführt, veredelt usw., bewirkt, daß hier schließlich nicht eine Bearbeitung, sondern eine Originalkomposition entsteht. Nicht ganz so, aber ähnlich müssen wir uns Liszts Kirchenmusik erklären. Die Antiphonie wird tonlich und rhythmisch verändert und geht ganz und gar in das moderne und fortschrittliche Musikfühlen Liszts über und dient nur dem Zwecke der Komposition. Liszt hat in umfangreicher Weise diese Antiphonien zu hohen, künstlerischen Zwecken benützt und somit die alten, noch nicht auf Kunstwert Anspruch machenden Gesänge in eine hohe Sphäre der universellen Kunst erhoben. So hat Liszt über der alten, unterirdischen Krypta, in welche noch kein Sonnenstrahl eindrang, wo noch keine Kunst herrschte, welche aber darum so ehrwürdig ist, weil hier die ersten Gesänge der Christen ertönten, einen gewaltigen Tempel der christlichen Kunst, der sich mächtig und stolz zum Firmament erhebt, erbaut und dieser erscheint so besonders heilig, da er mit dem ersten Christentume unmittelbar zusammenhängt.

Liszt hat in großartiger Weise die Kirchenmusik bereichert. Es liegen vor: 4 Messen, ein Requiem, eine Messe für die Orgel allein, sechs gedruckte Psalmen und ein noch ungedruckter, die Legende der hl. Elisabeth, die Legende der hl. Cäcilia, das Oratorium Christus, der Sonnenhymnus des hl. Franziskus von Assisi, zwölf Kirchenchorgesänge, die sieben Sakramente, die Kreuzandachten, die Rosenkranzandachten, das Gebet des hl. Franziskus von Paula und noch verschiedene andere Kirchenkompositionen.

67. Deutsche Tonkünstlerversammlung des „Allgemeinen Deutschen Musikvereins"

anläßlich des 75. Gründungs-Jubiläums
12. bis 18. Juni 1936 zu Weimar.

Im Verfolge unserer bisherigen Veröffentlichungen zu den Tonkünstlerfesten des ADMV haben wir uns auch in diesem Jahre wieder an alle zur Aufführung kommenden Komponisten um eine kurze Einführung in die in Weimar erklingenden Werke gewandt. Diese Angaben, die in allen Fällen von den Komponisten selbst stammen, veröffentlichen wir nachstehend in alphabetischer Reihenfolge.

EDMUND VON BORCK:

Geboren am 22. Februar 1906 in Breslau, studierte daselbst von 1920—1926 Komposition bei Prof. Dr. Ernst Kirsch, Klavier bei Prof Bronislaw v. Pozniak, 1926/28 Musikwissenschaft an den Universitäten Breslau und Berlin und absolvierte das Staatliche Privatmusiklehrerexamen in Klavier und Komposition. Seine Ausbildung als Kapellmeister erhielt er an der Staatl. akad. Hochschule für Musik in Berlin und war später am Opernhaus in Frankfurt a. M. tätig. In Berlin ließ er sich als Komponist, Kompositionslehrer und Dirigent nieder, konzertierte u. a. mit dem Berliner Philharmonischen Orchester, dem Amsterdamer Concertgebouw-Orchester und dem Augusteum-Orchester in Rom, und wurde kürzlich als Lehrer für Theorie und Komposition an das Konservatorium der Hauptstadt Berlin berufen.

Werke: Sein Schaffen umfaßt Orchester-, Kammer- und Chormusik.

„KONZERT FÜR ORCHESTER".

Das zur Aufführung gelangende op. 14 ist dreisätzig. Der erste Satz (Allegro, ma un poco maestoso) basiert auf einem rhythmisch fundierten Thema, dessen Durchführungen von einer monumental angelegten Coda abgeschlossen werden. Der zweite Satz (Adagio), dessen Hauptthema sich im Zwiegespräch zwischen I. Violine und Violoncello entwickelt, ist dreiteilig. Nach



GMD Ernst Nobbe (Weimar)



Prof. Dr. Felix Oberborbeck (Weimar)



MD Hermann Saal (Weimar)



Univ.-MD Prof. Dr. Rudolf Volkmann (Jena)

Die Dirigenten der Tonkünstlerversammlung 1936


Städt. KM Ernst Schwaßmann (Jena)


Kirchenrat Erhard Mauersberger (Jena)


Städt. MD Walter Armbrust (Eisenach)


StR Conrad Freyse (Eisenach)

Die Dirigenten der Tonkünstlerversammlung 1936



Peter Cornelius

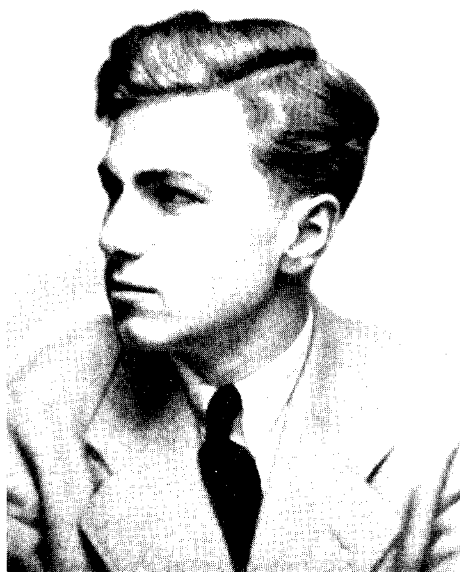


Max Reger

Nach einer Zeichnung von Nölken



E. von Borck



Cesar Bresgen



Hugo Distler



Fritz Büchtger

Die Komponisten der Tonkünstlerversammlung 1936


Harald Genzmer


Wolfgang Fortner


Hans Gebhard


Ludwig Gebhard

Die Komponiſten der Tonkünſtlerverſammlung 1936



Max Gebhard



Karl Gerſtberger



Paul Groß



Hugo Herrmann

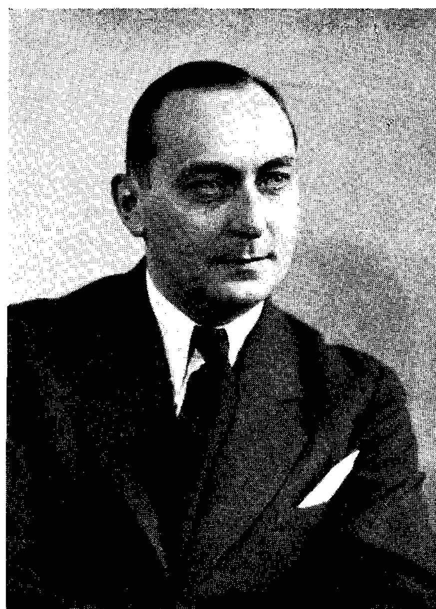
Die Komponiſten der Tonkünſtlerverſammlung 1936



Karl Höller



J. Fr. Hoff



Ernst Lothar von Knorr



Hans Humpert

Die Komponisten der Tonkünstlerversammlung 1936



Karl Marx



Hans Petsch



Johannes Przechowski



Dr. Felix Raabe

Die Komponisten der Tonkünstlerversammlung 1936



Karl Schäfer



Hermann Schroeder



Heinz Schubert



Hermann Simon

Die Komponisten der Tonkünstlerversammlung 1936


Max Martin Stein


Karl Thieme


Heinz Tiessen

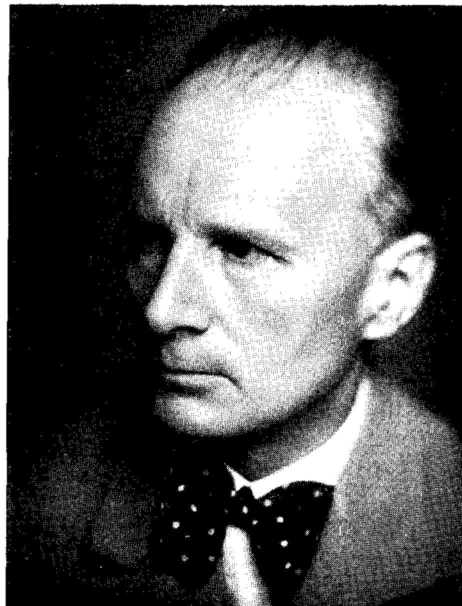

Hans Uldall

Die Komponisten der Tonkünstlerversammlung 1936


Ludwig Weber


Hans Vogt


Hans Wedig


Kurt von Wolfurt

Die Komponiſten der Tonkünſtlerverſammlung 1936

einer choralartigen Steigerung, die in einem vom gesamten Orchester gebrachten Unisono gipfelt, setzt die Reprise im vierstimmigen Fugato ein (Streicher). Ein scherzoartiger Satz (Allegro vivo e robusto) beschließt das Werk. Zwei Themen beherrschen den Satz, der am Schluß von einer fünfstimmigen Engführung gekrönt wird.

*

CESAR BRESGEN:

Geboren am 16. 10. 1913 in Florenz, aus rheinischer Familie stammend, aufgewachsen in Salzburg und München. Abgeschlossenes Akademie-Studium in Komposition bei Prof. Josef Haas und Orgel bei Dr. Gatscher, seit 1933 nun frei schaffend und seit einem Jahr am Reichssender München tätig. Verschiedene konzertmäßige und Rundfunkaufführungen in mehreren deutschen Städten.

Werke: An wesentlichen Kompositionen: Kammermusik, Sonaten, zwei Suiten für Kammerorchester („Die Dorfmusikanten"), Lieder, ein Orchesterwerk: Choralsinfonie für gr. Orch. und eine „Heitere Orchestersuite"; außerdem Schaffung von zahlreichen „Gebrauchsmusiken", z. B. Festmusiken für Blechbläser, heitere Spielmusiken und Bearbeitungen von Werken Haßlers, Kaisers und Telemanns für Kammerorchester. Seit Januar 36 in der Kulturarbeit der HJ tätig (im Hitlerjugendfunk des Reichssender München).

„KONZERT FÜR 2 KLAVIERE".

Das bei der Tonkünstlerversammlung zur Aufführung gelangende Werk 13 entstand im Herbst 1934 und nimmt die alte Concerto grosso-Form als Grundlage. In Berücksichtigung der Tatsache, daß dem Klavier der eigentliche Begriff „Kantilene" fehlt, liegt das Schwergewicht in Ausnutzung klanglicher und rhythmischer Möglichkeiten.

*

FRITZ BÜCHTGER:

Geboren am 14. Februar 1903 in München, studierte an der Münchner Akademie der Tonkunst. Lebt dort als Leiter der Neuen Musikalischen Arbeitsgemeinschaft, des Münchner Kammerorchesters und mehrerer Arbeiterchöre. Setzt sich seit Jahren energisch für das Schaffen der Zeitgenossen ein.

Letzte Werke: Michaelskantate „Der Name des Menschen" für gem. Chor und Orchester. Musik für Streichorchester. George-Kantate „Flamme" für gem. Chor und Orchester. Musik für kleines Orchester.

„3 A-CAPPELLA-CHÖRE".

Die drei Motetten wandeln das Thema von der Vergänglichkeit des Menschen und vom Tode ab; Mensch und Gott, Mensch Pilger, Mensch und Tod. Es ist versucht, das Wesentliche mit den einfachsten Mitteln zu sagen.

*

HUGO DISTLER:

Geboren am 24. 6. 1908 in Nürnberg, Besuch des Realgymnasiums bis zum Abitur 1927; im selben Jahr nach Leipzig zum Musikstudium am dortigen Konservatorium. Schüler von Prof. Dr. Hermann Grabner und Prof. Günther Ramin. Bis 1931 dort, von da an in Lübeck als Organist und Kantor an St. Jakobi. Daneben Lehrer für Komposition, Theorie und Orgelspiel am dortigen staatlichen Konservatorium und Hochschule.
(Vgl. hierzu das Hugo Distler-Heft der ZFM Dezember 1936.)

Wichtigste Werke: 6stimm. Deutsche Choralmesse a cappella, 5stimmige Choralpassion a cappella, 4stimm. „Weihnachtsgeschichte" a cappella, 2 Orgelpartiten, Motettenzyklus der „Geistlichen Chormusik", weltliche und geistliche Kantaten („An die Natur", „Christ, der du bist der helle Tag", „Wo Gott zuhaus nit gibt sein Gunst"), Sonate für 2 Klaviere, Klavierbuch in Arbeit.

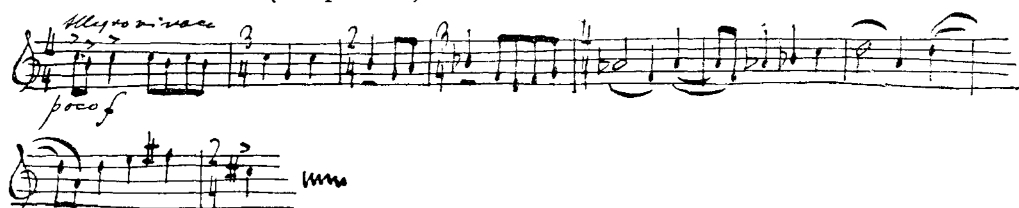
CEMBALOKONZERT

(Uraufführung am 29. April dieses Jahres in Hamburg durch das „Hamburger Kammerorchester unter der Leitung von Dr. H. Hoffmann.) Besetzung: außer Cembalo nur Streicher in kleiner Besetzung.

Das Konzert knüpft an den vorklassischen Stil etwa der „Mannheimer" oder Ph. Em. Bachs (an dessen d-moll Konzert!) an. 4sätzig.

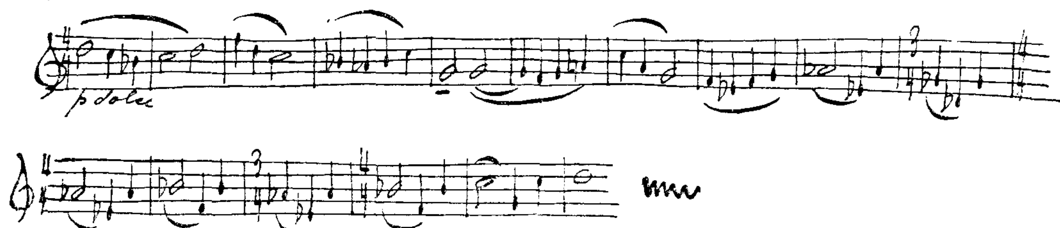
Erster Satz: Allegro dreiteilig (A-B-A) mit einer aus dem ersten Thema abgeleiteten Stretta. Vor dem Mittelteil B ein kurzes rezitativartiges Einschiebsel (Adagio).

Thema des Teiles A (Hauptthema):



Themen des Mittelteiles B:

1.



2.



Beide Themen B vereinigen sich am Schluß des Mittelteils zu einer Doppelfuge. Auch die Wiederkehr von A (Reprise) ist weitgehend fugiert.

Zweiter Satz: Andante, poco adagio. Durchführung eines einzigen Themas, mit drei ausgesponnenen Kadenzen des Cembalos.

(Bratsche)

Thema:



Dritter Satz: Allegro spirituoso e scherzando. Zwei Themen im Wechsel (//: A-B :// A B A).

Thema A:



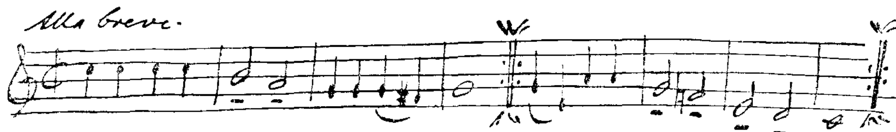
Thema B:



Dazu Orgelpunkt C.

Vierter Satz: Variationen über das bekannte alte Volkslied „Ach du feiner Reiter". Vivace. Thema im Satz Sam. Scheidts, 14 Variationen im bunten Wechsel auf Cembalo und Streicher, sich ablösend und gemeinsam verteilt. Thema da capo, darauf noch einmal die 10. Variation. Ein heiterer Kehraus.

Thema:





*

WOLFGANG FORTNER:

Am 12. Oktober 1907 in Leipzig geboren, studierte daselbst nach absolviertem Gymnasium Musikwissenschaft bei Prof. Kroyer und Kompositionslehre bei Prof. Hermann Grabner. Nach Heidelberg berufen, lehrt er seit 1931 am Ev. kirchenmusikalischen Institut der badischen Landeskirche Kompositionslehre und Theorie.

Seine hauptsächlichsten Werke sind: Die 4 Marianischen Antiphonen für Altsolo, Chor und Orchester (UA Düsseldorf 1929), Fragment Maria, Kammerkantate für Sopran und 8 Instrumente (UA Königsberg 1930), Sweelinck-Suite für Orchester (UA Elberfeld 1930), Orgelkonzert mit Streichorchester (UA Frankfurt 1931), Streichquartett (UA Königsberg 1931), Konzert für Streichorchester (UA Basel 1932), Concertino für Bratsche und Kammerorchester (UA Zürich 1934), Konzert für Cembalo und Streichorchester (UA München 1935), Eine deutsche Liedmesse (UA Dresden 1935). Außerdem Werke für Orgel allein, Suite für Violoncello allein, Sonatina und Rondo für Klavier, Chöre a cappella für Männer- und Frauenstimmen.

EINE DEUTSCHE LIEDMESSE.

Die zur Aufführung gelangende „Deutsche Liedmesse" für gemischte Stimmen a cappella wurde von Rudolf Mauersberger und dem Dresdner Kreuzchor 1935 uraufgeführt. Auf die Uraufführung folgten bereits weitere Aufführungen.

Das Werk ist weniger für den Konzertsaal als für die gottesdienstliche Feier bestimmt, wobei im Idealfall an einen das Abendmahl einschließenden Gesamtgottesdienst gedacht ist, wie er Luthers „Deutscher Messe" entspricht. Darüber hinaus wird das Werk vor allem in der kirchenmusikalischen Abendfeier (Motette, Vesper, Abendmusik) seinen Platz haben. Die alten deutschen protestantischen Kirchenlieder dienen den Chorsätzen als cantus firmus. Die Gebundenheit an den Choral und die Einordnung in die gottesdienstliche Aufgabe bestimmen die Form des Werkes im Sinne äußerster Knappheit, seine Tonsprache im Sinne größter Einfachheit und Klarheit. — Den letzten Sinn der formalen Gestaltung zu erleben wird dem möglich sein, der die konzertmäßig aufeinander folgenden Chorsätze voneinander trennt und sich dieselben in Abwechslung mit den Gemeindeliedern, im Zusammenhang mit der Liturgie und im Verlaufe des gottesdienstlichen Vorganges vorzustellen vermag.

*

HARALD GENZMER:

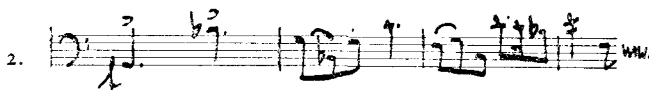
Geboren am 9. Februar 1909 in Blumenthal (Hannover). 1927 Abitur. Anschließend Hochschule für Musik in Berlin (bei Prof. Hindemith). Lebt in Breslau.

KONZERT FÜR TRAUTONIUM UND ORCHESTER.

Nach einem präludienartigen 1. Satz folgt ein dreiteiliges Scherzo (Beisp. 1 bis 3). Der langsame Satz baut sich über zwei Themen (Beisp. 4 u. 5) auf, die von einem Streich-Zwischenspiel umrahmt werden. Der Schlußsatz ist in Rondoform gehalten und wird von einer kleinen Prestissimokode beschlossen.

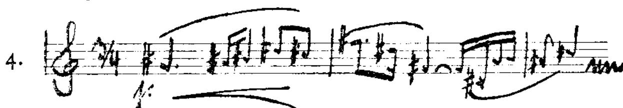
Lebhaft

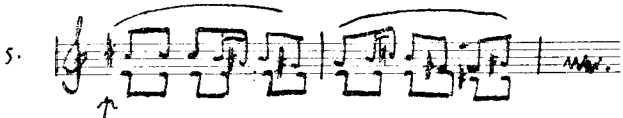
1.


2.


3.


Langsam

4.


5.


*

HANS GEBHARD:

Geboren 1897 zu Dinkelsbühl, Kriegsteilnehmer, studierte Musik zunächst privat, dann an der Akademie der Tonkunst in München und zwar Komposition bei Prof. Jos. Haas und Orgel bei Prof. Dr. E. Gatscher. Zuletzt besuchte er die Meisterklasse für Komposition bei Prof. Jos. Haas. Er lebt z. Z. in Dinkelsbühl.

Werke: Kammermusik, Orgelstücke, Chöre u. a. Missa gotica.

LÄNDLICHE SUITE.

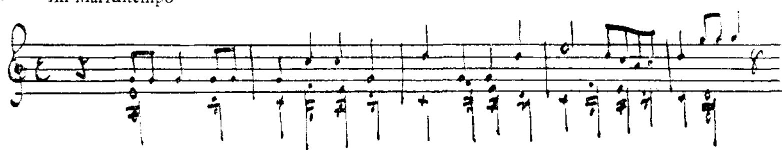
Die zur Aufführung kommende „Ländliche Suite“ für kleines Orchester gliedert sich in sechs Teile und zwar in

1. „Auftakt“ mit folgendem Thema:

Lebendig und frisch



2. Marsch: Im Marschtempo



3. Zwischenspiel mit folgenden beiden Themen:

a) Ruhig fließend



b)



4. Kirchweihtanz mit folgendem ostinaten Baß:

Nicht zu rasch



5. Zwischenspiel über:

Sehr getragen



6. Kehraus über:

Sehr lebendig



*

LUDWIG GEBHARD:

Geboren am 7. März 1907 zu Dinkelsbühl, ſtudierte nach Beſuch einer Realſchule und Lehrerbildungsanſtalt Kompoſition an der Akademie der Tonkunſt in München bei Prof. Joſef Haas, zuletzt in ſeiner Meiſterklaſſe. Gegenwärtig wirkt er als Lehrer in Großlellenfeld (Bayern).

SONATINE FÜR HORN, TROMPETE UND KLAVIER.

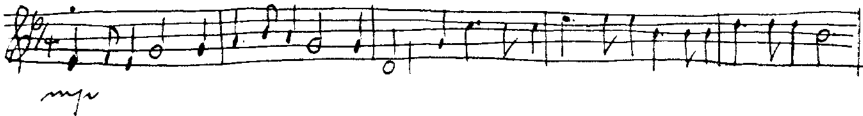
Dem in Weimar zur Aufführung kommenden Werk liegen die folgenden Themen zugrunde:

1. Satz: Friſch und lebendig, 4/4-Takt, Sonatenſatzform.





2. Satz: Langſam, doch nicht ſchleppend, 6/4-Takt, Variationen.





*

MAX GEBHARD:

Geboren 28. 3. 1896 zu Dinkelsbühl, Beſuch der Volksſchule, des Gymnaſiums, der Lehrerbildungsanſtalt bis 1915, Kriegsteilnehmer bis 1918, bis 1922 Lehrer für Muſik an der Lehrerbildungsanſtalt Eichſtätt, dann Muſikſtudium an der Akademie der Tonkunſt in München (Meiſterklaſſen Prof. Haas, Komponieren; Präſ. von Hausegger, Dirigieren). Lebt ſeit 1927 in Nürnberg und wurde 1934 zum Nachfolger für den in den Ruheſtand getretenen Oberſtudiendirektor Carl Rorich am ſtädt. Konſervatorium Nürnberg ernannt.

Werke: Kammermuſikwerke für Violine und Klavier, 2 Violinen und Klavier, Trio für Bratſche, Flöte und Klavier, Streichquartett, 2 kl. Sonaten für Klavier, Lieder für Sopran und Klavier.

Chorwerke: a cappella-Chöre, gem. Chöre mit Kammerorcheſter, eine kleine Paſſion für Soli, gem. Chor und kl. Orcheſter, Kantate „Durch Nacht zum Licht“ für gem. Chor und Orcheſter (Verlag Böhm, Augsburg), Kantate „Deutſches Volk‘ für Männer-, Frauen- und Knabenchor, Soli und Orcheſter (Verlag Kiſtner und Siegel, Leipzig), Männerchor-Zyklus „Tagleben“ für Männerchor, Solobläſer und Orgel (Verlag Hug, Leipzig) u. a. Orcheſterwerke: Improviſationen über zwei Paſſionslieder, Intrada, Variationen und Fuge über das Volkslied „Der Gutzgauch auf dem Zaune ſaß“. Hauptſächlichſte Aufführungsorte: Nürnberg, München, Berlin, Frankfurt, Tonkünſtlerfeſt Schwerin, Sängerwochen Nürnberg, Tonkünſtlerwochen in München etc.

„FESTLICHE HYMNE“

für Knabenchor, gem. Chor und Orcheſter, Text nach Theodor Körner, Werk 30 Nr. 2 (Verlag Anton Böhm & Sohn, Augsburg).

Die „Feſtliche Hymne“ bildet den Schlußteil der Kantate „Durch Nacht zum Licht“ nach

Worten von Fr. Hebbel, Eichendorff und Theodor Körner, und wurde anläßlich der Eröffnung des Reichsparteitages 1934 unter der Leitung des Komponisten uraufgeführt. Der musikalische Aufbau ist dreiteilig, bringt in seinem Mittelteil einen Doppelchor, während der Schlußteil im Sinne einer Doppelfuge mit spät einsetzendem cantus firmus des Deutschlandliedes gehalten ist.

*

KARL GERSTBERGER:

Geboren am 12. Februar 1892. Er genoß eine streng humanistische Erziehung in Elberfeld und Hannover, trat 1910 nach Abschluß der Schulzeit bei der Kriegsmarine ein und fuhr ein Jahr zur See. Dann nahm er seinen Abschied, um in Berlin und Münster Rechtswissenschaft zu studieren. Den Weltkrieg machte er 1914—18 bei der Marine mit und beschloß nach der Rückkehr seine juristischen Studien in Münster mit einer Doktorarbeit „Das Urheberrecht an Werken der Tonkunst als Persönlichkeitsrecht". In Köln (bei v. Othegraven) und in München (bei Courvoisier, Haas und Orff) erwarb er sich eine gediegene musikalische Bildung, lebte von 1925 bis 1929 als freier Künstler noch in München und ging dann nach Berlin, wo er vom Kultusministerium mit der Abfassung einer Denkschrift über das Musik-Urheberrecht beauftragt wurde. 1931 zog er sich zu künstlerischen Arbeiten nach Fischerhude (bei Bremen) zurück. Im Herbst 1935 kehrte er nach Berlin zurück, wo er z. Z. als Komponist und musikalischer Mitarbeiter der Zeitschrift „Das Innere Reich" tätig ist.

Werke: Op. 1—3 Klavierlieder, op. 4 und 5 polyphone Klavierstücke, op. 6 „Fünf Choral-Vorspiele für Orgel", op. 7 „Sechs 3stimm. Frauenchöre", op. 8 „Sechs Kanons für 3stimm. Frauenchor", op. 9 „Streichtrio fis-moll", op. 10 „Kanonische Suite für Streichtrio", op. 11 „Streichquartett c-moll", op. 12 „Kammerkantate", op. 13 „Vier Klavierstücke", op. 14 „Drei Gesänge für hohe Stimme und Orchester", op. 15 Singspiel „Die Bärenritter" für 7 Solostimmen und Orchester, op. 16 „Fünf Madrigale für 3stimm. Frauenchor", op. 18 „Motette f. 4stimm. gem. Chor", op. 19 „Konzert für Streichorchester", op. 20 „Concerto dramatico f. 4 Solostimmen, gem. Chor und Orchester", op. 21 „Fünf Klavierlieder", op. 22 „Weckruf und Lob der Arbeit" für hohen Bariton, Männerchor und Harmoniemusik; „Deutsche Hymne für 1stimm. Chor und Harmoniemusik", „Kleines Handbuch der Musik", op. 23 „Festl. Musik und Hymne" für Knaben- und Männerchor und Harmoniemusik".

„WECKRUF UND LOB DER ARBEIT" op. 22

für hohen Bariton, Männerchor und Harmoniemusik.

Es ist die erste meiner Arbeiten, die von einer neuen Zeit unmittelbar angefordert wurde, die Deutsche Arbeitsfront suchte 1934 aus freiem Wettbewerb ein Werk für den Tag der Arbeit, und erteilte diesem Versuch die erste Auszeichnung.

Die Partitur wurde unter dem Gesichtspunkt geschrieben, daß Aufführungen unter freiem Himmel durch Massen-Chöre möglich seien, das erforderte Verzicht auf den mehrstimmigen Chorsatz, auf die witterungsempfindlichen Streichinstrumente.

Aus Goethes Festspiel „Pandora" wurde die knappe und kräftige Szene entnommen: der Meister, mit der Fackel der Sonne voranleuchtend, preist morgendlichen Fleiß; die Schar der Schmiede, voll von cyklopischem Humor, nimmt den kräftigen Rhythmus des „Hämmerchortanzes" auf, um in fünf wechselnden Teilen den Nutzen der Elemente im Dienst ihrer Arbeit abzuwägen. In den lyrischer gehaltenen Zwischensätzen II, IV singen die Tenöre von Wasser und Luft, im Mittelsatz III die schwerfälligen Bässe von der Erde; in den Ecksätzen I, V vereinigen sich alle zum Preise des Feuers: Feuer ist obenan!

*

PAUL GROSS:

Geboren am 3. Februar 1898, lebt in Stuttgart, studierte da bei Oskar Schroeter und Hermann Keller.

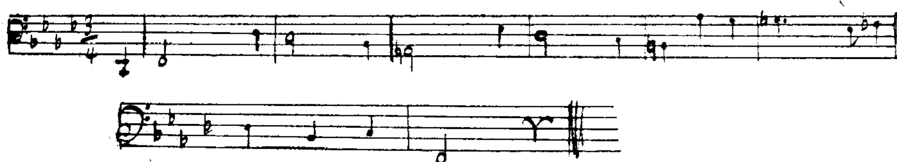
Werke: Kammermusik, Lieder, Kantaten, Oratorium „Von ewiger Wandlung". Aufführungen seiner Werke bei dem Deutschen Kammermusikfest Baden-Baden 1929, bei den Tonkünstlerfesten des Allgemeinen Deutschen Musikvereins Königsberg 1930 und Dortmund 1933, bei der „Neuen Chormusik Mannheim 1932", ferner in Stuttgart, Frankfurt, Köln, u. a.

PASSACAGLIA UND FUGE FÜR ORGEL.

Die zur Uraufführung gelangende „Passacaglia und Fuge für Orgel" hält sich an die überlieferte Form der Passacaglia. Das ernst und schwer aufsteigende Thema erscheint in 16 Variationen, deren letzte zwangsläufig zur Reprise überleitet.

Das Thema der „Fuge" kommt aus demjenigen der „Passacaglia". Die Fuge ist 4stimmig gebaut. Den Höhepunkt der Steigerung bildet das in seiner Urform im Baß auftretende Thema der Passacaglia.

Das Thema:



*

HUGO HERRMANN:

Geboren am 19. April 1896 zu Ravensburg in Oberschwaben. Seine musikalische und pädagogische Vielseitigkeit, die ihm das Leben in all seinen verschiedenen schicksalhaften Schwierigkeiten anerzog, ließ ihn als Komponist alle Gebiete der Musik befruchten. Er lebte als Dirigent, Organist und Musikerzieher bis 1923 in Stuttgart und Ludwigsburg, studierte zuletzt in dieser Zeit als Schüler Franz Schrekers und Walther Gmeindls an der Hochschule für Musik in Berlin. Übersiedelte von 1923—1925 nach U.S.A., wo er zuletzt als Organist an Holy Redeemer in Detroit (Michigan) und unter Gabrilowitsch am Detroit Symphony Orchestra wirkte. Die Jahre 1925—1929 waren seine fruchtbarsten, er schrieb, damals in Reutlingen, über 50 Werke, die bei bedeutenden deutschen Verlagen (Breitkopf u. Härtel, Bote u. Bock, Hug u. Co., Hochstein, Eulenburg, Schott's Söhne u. a.) erschienen sind. Um sich zur Komposition für Opern vorzubereiten, war Hugo Herrmann 1929—31 beim Staatstheater Wiesbaden tätig. In der Zeit von 1932—33 machte der Komponist zahlreiche Konzertreisen nach Frankreich, Schweiz, Spanien usw., wo er erfolgreich eigene Werke aufführte. Jetzt wirkt er als Chormeister, Komponist und musikalischer Sachverständiger in Stuttgart.

Er leitete mehrere Musikfeste: Neue Chormusik Mannheim 1932, Kammermusikfeste in den Pfullinger Hallen, Neue deutsche Volksmusik Donaueschingen 1934, alte und neue Kammermusik Donaueschingen 1936, erhielt 1928 den Schubertpreis für Chorpastorale und 1934 eine Auszeichnung für die „Symphonie der Arbeit" von der DAF (NS-Gemeinschaft KdF).

Größere Werke: Zwei Symphonien für großes Orchester, 4 Konzerte, Oratorium „Jesus und seine Jünger", Opern („Gazellenhorn" 1 Akt, „Vasantasena" 2 Akte, „Das Wunder" 1 Akt), sonstige Kantaten und Chorwerke aller Art. Erfolgreiche Aufführungen fanden statt: Donaueschinger und Baden-Badener Musikfeste (Marienminne, III. Kammerkantate, Filmmusiken); Neue Musik Berlin 1930 (Choretuden und Laienchorschule); Tonkünstlerfeste des ADMV in Chemnitz und Schwerin (Totentänze, Landsknechtsleben, a cappella-Chorsuite „Das Hohe Lied der Liebe"); Deutsche Sängerfeste Wien und Frankfurt a. M. (a cappella-Chorliedsuite 8stimmig, Deutsche Kantate, Chorpastorale).

KONZERT für Gambe, Streichorchester, Trompete und Pauken.

I. Sonata: Aus dem phrygischen Kopfthema für Gambe



entwickeln sich sämtliche Gegenthemen des Orchesters in Auswertung der hervorstechenden rhythmischen und harmonischen Bestandteile. Die Sologambe verarbeitet dieses Thema in der Verkürzung in einem Fugato als Cadenz vor der Reprise des ersten Hauptsatzes, welcher in E-dur schließt.

II. Partita: Der zweite Teil des Werkes zerfällt in 5 einzelne Sätze, die ihr Themenmaterial in variierender Art nach dem Hauptthema des ersten Hauptsatzes formen. Das Streichorchester beginnt mit einem Praeludium in h-moll. Erst im nächsten Satze, einer Aria im alten Stil, übernimmt die Gambe wieder die Hauptmelodie, während der dritte Satz: Musette den harfenartigen Pizzikatoklang der 5 Saiten des Instrumentes gegen die Geigen- und Trompetensoli verwendet, was einen reizvollen und wehmütigen Charakter des Stückes ergibt. Im zweitletzten Satz tritt die Gambe als vielgriffiges Soloinstrument, gleichsam cadenzierend, in einer Sarabande auf. Das Finale bildet eine Giga concertante, in welcher alle Instrumente konzertieren und in erregter Beweglichkeit und tänzerischem Rhythmus das Werk beschließen.

Dieses Werk wurde auf Anregung von Professor Paul Grümmer, Berlin, geschrieben und von ihm auch in verschiedenen Städten, u. a. Wien, Köln, gespielt.

*

JOHANN FRIEDRICH HOFF:

Geboren 1886 zu Frankfurt a. M., aus stadtbekannter Großuhrmacher- und Malerfamilie, Sohn des Malers und Ludwig-Richter-Monographen Johann Friedrich, Enkel des Kupferstechers Johann Nikolaus Hoff aus Richters nächstem Freundeskreis; studierte nach Absolvierung des Gymnasiums in Freiburg i. B. und Berlin Geschichte, Erdkunde, Deutsch und Philosophie, promovierte bei Friedrich Meinecke 1912 zum Dr. phil. und wandte sich dann dem Musikstudium an Dr. Hochs Konservatorium in Frankfurt zu. Seit 1893 Geiger, beschäftigte er sich jetzt vorwiegend mit Theorie, Kontrapunkt und Komposition bis 1922. Dazwischen machte er den Weltkrieg an der Champagne- und Argonnenfront sowie in Rumänien von 1914—18 mit. 1921—23 war er Lehrer an der Städt. Musikhochschule in Mainz, seither Musiker im freien Beruf in seiner Vaterstadt.

Werke: Er schrieb bisher rund 40 Werke, vorwiegend Kammermusik und Lieder, darunter 1 Streichquartett mit 2 Celli (uraufgeführt in Donaueschingen 1923), 5 Streichquartette, 2 Streichtrios (die ebenfalls in Donaueschingen 1923 uraufgeführte „Breugnon-Suite", erschienen bei Kallmeyer/Wolfenbüttel-Berlin, sowie das für Weimar vorgesehene op. 22, uraufgeführt Bad Nauheim 1935 beim Ersten Rhein-Mainischen Musikfest), weiter 2 Streichtrios mit 2 Violinen und Cello, verschiedene Duos für Streicher, Variationen für Solovioline, 3 Suiten für Solo-Cello; für Klavier: 2 Hefte kleiner Stücke, die Chromatischen Präludien, Variationen über ein eignes Thema (2 Folgen) sowie über ein Thema von Bach; 1 Sonate für Klavier und Cello; 3 kleine Sonaten für Klavier und Violine; Kanonische Stücke für 2 Flöten oder Okarinas oder Geigen; 1 Klavier-Trio mit Violine und Cello; die Lieder mit Klavier, meist nach Christian Morgensterns ernsten Texten; Gesänge mit Streichquartett nach Tagore-Texten, desgl. mit Violine und Bratsche nach Rilke; 2 Orchesterwerke sind im Entwurf.

Außer Donaueschingen und Bad Nauheim brachten Uraufführungen: Frankfurt a. Main, Mannheim, die Universitäten Göttingen u. Tübingen sowie die Reichssender Frankfurt, Königsberg, Hamburg und Berlin.

STREICHTRIO d-moll op. 22.

Das Werk hat 5 Sätze: Energisch, Neckisch, Sehr zart, Ruhig bewegt, Lebhaft und Bestimmt. Sie gliedern sich symmetrisch um den Mittelsatz und sind formal ohne weiteres verständlich.

*

KARL HÖLLER:

Geboren am 25. Juli 1907 zu Bamberg, entſtammt einer alten fränkiſchen Organiſtenfamilie. Muſik- und Univerſitätsſtudium in Würzburg (Herm. Zilcher) und München. Schüler von Joſef Haas (Komp.) und Siegm. von Hausegger (Dir.), und Felix Mottlpreis 1931. Lebt in München, Lehrer a. d. ſtaatl. Akademie der Tonkunſt. Aufführungen ſeiner Werke auf den deutſchen Tonkünſtlerfeſten Bremen 1931, Dortmund 1933, Wiesbaden 1934, Nürnberger Sängerwochen 1931 und 1934, Bayer. Tonkünſtlerwochen 1930 und 1931, Intern. Kirchenmuſikfeſte Frankfurt a. M. 1930 und Aachen 1934. „Junges Deutſchland in der Muſik" Bad Pyrmont 1933. Intern. Muſikfeſt Baden-Baden 1936. (Vgl. hiezu das ſoeben erſchienene Karl Höller-Heft der ZFM April 1936.)

Werke: „Hymnen" für Orcheſter op. 18, „Symph. Phantaſie" f. Orch. op. 20, ein Violin- (op. 10), ein Orgel- (op. 15), ein Cembalokonzert (op. 19), Concertino f. Violine, Bratſche, Klavier u. Kammerorcheſter op. 9, Männerchormotette „Media vita", Orgelpartita (ſämtl. F. E. C. Leuckart), Lieder, Kammermuſik, Chöre, „Toccata, Improv. und Fuge" f. 2 Klav. op. 16, Klavier- und Orgelſtücke, Rundfunkmuſiken.

„SYMPHONISCHE PHANTASIE".

Während in meinem erſten Orcheſterwerk, den „Hymnen für Orcheſter", der gregorianiſche Choral als cantus firmus die einzelnen Sätze prägte, ging ich in der „Symphoniſchen Phantaſie" einen Schritt weiter: ein 7-taktiges, ſchlichtes Thema, das mich in den Orgelwerken von Girolamo Frescobaldi (1583—1643) irgendwie feſſelte, beherrſcht als cantus firmus das ganze Werk. Es kam mir gar nicht darauf an, ob das Thema als ſolches ergiebig iſt oder nicht — (wenn es Anſtoß zu ergiebiger Muſik war, hätte es ſeine Wahl ſchon gerechtfertigt) — es iſt lediglich Keimzelle der Phantaſie, Keimzelle und Ausgangspunkt eines ſymphoniſchen Geſchehens. Eine Flöte hebt mit dem Thema an, wie aus weiter Ferne, andere Inſtrumente nehmen es auf, es weitet ſich, kommt im 2. Satz ſcherzoartig, im 3. Satz wird es zu breitem Melos, im Finale (Rondo- und fugierte Form) in einen erregten Rhythmus gebannt und am Schluß dieſer ſymphoniſchen Entwicklung ſtellt es das ganze Orcheſter groß, ſozuſagen ganz nahe, auf.

*

HANS HUMPERT:

Geboren 1907 zu Paderborn, ſtudierte 1924 an Dr. Hochs Konſervatorium in Frankfurt a. M. und 1926 an der Hochſchule für Muſik in Charlottenburg (Prof. W. Gmeindl), erhielt 1928 den Mendelsſohnpreis, lebt als Komponiſt in Paderborn.

Werke: Kirchenmuſiken, Kammermuſiken, Orgelſonaten, Lieder.

PRÄLUDIUM UND TOCCATA über den Choral: „Nun bitten wir den heiligen Geiſt".

Präludium: 1. Teil: Freie imitatoriſche Bewegung aus Motiven des Chorals im Manual. Cantus firmus (Choral) im Pedal. 2. Teil: Mittelteil des Cantus firmus in der Oberſtimme unter Beibehaltung der imitatoriſchen Bewegung. 3. Teil: Schluß des Cantus firmus im Pedal, im Manual wie im 1. Teil, frei.

Toccata: 1. Teil: 1. Manual Toccata-Thema und Ausſpinnung. 2. Teil: 3. (2.) Manual wie vorher als Vorbereitung zum 3. Teil: 1. Manual Repriſe des 1. Teils dazu im Pedal den Cantus firmus.

*

ERNST-LOTHAR VON KNORR:

Geboren am 2. Januar 1896 in Eitorf an der Sieg (Rheinland). Muſikſtudium auf dem Kölner Konſervatorium der Muſik. Kriegsteilnehmer von 1915 bis 1918. Auszeichnungen: E. K. I und II, ſowie ſilbernes Verwundetenabzeichen für mehrmalige Verwundung. Von 1919 bis 1923 Lehrer an der Hochſchule für Muſik in Mannheim und an der Heidel-

berger Musik-Akademie. 1924 Konzertmeister in München. Ab 1925 in Berlin als Komponist und Geiger tätig.

Werke: aller Gattungen für Orchester und Kammerorchester, für Soloinstrumente mit Orchester, Chorwerke und Kantaten, Kammermusiken jeder Art und Besetzung, Lieder mit Klavier und Orchester, Rundfunkmusiken für elektrische Instrumente, zu Hörspielen und funkgerechte Kantaten sowie Musiken zu Rundfunksendungen der HJ, Spielmusiken, Schulmusiken und Kantaten, Laienchöre und vieles andere.

CONCERTO GROSSO Nr. 2.

Das zur Aufführung gelangende „Concerto grosso Nr. II" wurde von den Münchner Philharmonikern in der Konzertspielzeit 1935/36 uraufgeführt.

*

KARL MARX:

Geboren am 12. November 1897 in München, begann mit dem Musikstudium erst nach Kriegsdienst und englischer Gefangenschaft 1919 bei Carl Orff und an der Akademie der Tonkunst in München (Beer-Walbrunn, Hausegger). Seit 1924 Lehrer an derselben Anstalt, seit 1928 Chorleiter des Münchener Bachvereins. 1932 Münchener Musikpreis. (Vgl. hiezu das Karl Marx-Heft der ZFM Mai 1931.)

Werke: Motetten, u. a. a cappella-Chöre, Konzerte, Lieder, Kammermusik. Aufführungen durch Straube, Rüdel, Holle, Berberich, Furtwängler, Hausegger, Abendroth, Weisbach, Jochum, Edwin Fischer u. v. a.

„VARIATIONEN FÜR DIE ORGEL" op. 20: entstanden 1933 (Breitkopf & Härtel).

Zu dem Thema: 

treten im Verlauf der neun Variationen noch zwei neue Themen, die selbständige Bedeutung gewinnen:

Var. V.



auch Var. VI. und IX.

und

Var. VI.



zuerst Var. IV., auch Var. VIII. u. IX.

(Hier sind natürlich nur die Anfänge der Themen wiedergegeben!)

*

HANS PETSCH:

Geboren am 14. Februar 1891 in Ludwigshafen am Rhein. Nach Besuch des Gymnasiums wurde ich Schüler von Dr. Hochs Konservatorium. Als Bratschist lernte ich das Orchester in der Praxis kennen (Kurorchester Wiesbaden), dann wurde ich Lehrer am dortigen Spangenbergschen Konservatorium. Seitdem war ich 18 Jahre Theaterkapellmeister an den Stadttheatern Saarbrücken, Kaiserslautern und Guben. Jetzt bin ich städtischer Musikdirektor in Bad Hersfeld und leite besonders im Jubiläumsjahre dieser 1200-jährigen Stadt 1936 die großen Veranstaltungen in der Stiftsruine, dem akustischen Wunder Deutschlands. Kompositorisch habe ich seit frühester Jugend alle musikalischen Gebiete beackert.

Werke: Streichquartette, Lieder, Chorwerke, mehrere Spielopern. Die meisten Werke sind bei Schotts Söhne in Mainz erschienen.

„FÜNF KURZE GESCHICHTEN“ für Orcheſter.

Die Untertitel:

1. Der Abſchied.
2. Das Lied der Maſchinen.
3. Der Herr Wachtmeiſter.
4. Traum an der Landſtraße.
5. Die Vereinsmuſik.

Die fünf kurzen Geſchichten für Orcheſter mit dem Untertitel „Peters Erlebniſſe“ ſind als Auflockerung der durch die Sinfonie zu ſehr beſchwerten und daher für den heutigen Hörer ermüdenden Dirigentenprogramme gedacht. Sie wollen auch dartun, daß wir techniſch nicht bei 1900 ſtehen bleiben können und daß es weniger auf die Wahl der Mittel als auf den Inhalt und die Geſinnung, die dem Werke an ſich zugrunde liegen, ankommt. Etwas Romantik, etwas Verträumtheit, etwas Humor und dann aber wieder ſtolze Kraft und Freude am Marſchrhythmus. Alles echt deutſche Eigenſchaften in kleiner, dafür aber unpathetiſcher Form eingefangen und geſtaltet. Dabei ſoll Peter ſeine Geſchichten nicht 1914, ſondern in unſeren Tagen erleben und erzählen.

*

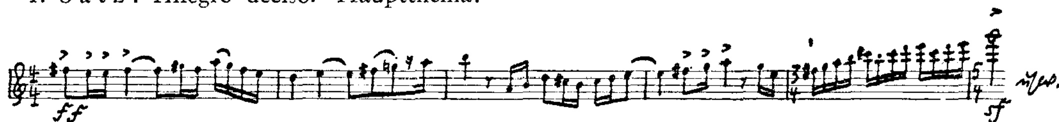
JOHANNES PRZECHOWSKI:

Bin am 24. Juni 1904 in Stettin geboren. Eine muſikaliſche Tradition brachte die Familie nicht mit, doch führte mich ein naher Verwandter meines Vaters in die erſten Anfänge der Muſik ein. Im Grunde blieb ich als Lernender auf mich ſelbſt angewieſen, bis ich durch Leo Schrattenholz an der Berliner Hochſchule in den Jahren 1927 bis 1931 meinen erſten gründlichen Unterricht in Theorie und Kompoſition erhielt. Aus jener Zeit ſtammen ein Streichquartett, Bläſerſextett und Lieder. Meine Tätigkeit als Organiſt und Chordirigent in Berlin brachte auch Chorwerke für den liturgiſchen Gebrauch hervor. Das Studium wurde weiterhin mit Fugen und Übungen verſchiedener Formen beendet. Dann kam der Wendepunkt. Fort von allzuvielen Noten zur klaren Subſtanz. In der Meiſterklaſſe für Kompoſition an der Akademie der Künſte zu Berlin konnte ich in Max Trapp meinen geeigneten Lehrer finden. Ihm verdanke ich das Wiſſen um die Kunſtgeſetze, mit deren Notwendigkeit und Auswirkung. Und ſo möge die Symphonie als dasjenige Werk, wofür ich zum erſten Male einſtehe, ihren Weg gehen.

Werke: Kammermuſik, Chöre, Lieder.

SYMPHONIE IN H-MOLL.

1. Satz: Allegro deciſo. Hauptthema:



Seitenthema in fis (aus dem Hauptthema hervorgegangen):



Beide Themen werden in linearer Verarbeitung entwickelt. Die Durchführung beſchäftigt ſich mit der thematiſchen Arbeit des Hauptſatzes. — Repriſe — Coda: Kombination beider Themen. Halbſchluß auf Fis.

2. Satz: Adagio, Liedform. Der breite Geſang des dreiteiligen Hauptſatzes in den Bratſchen wird von obſtinaten Rhythmen in den Celli und Kontrabäſſen unterſtützt:





Nach großer Steigerung tritt im vollen Orcheſter die Wiederholung dieſes Themas ein und knüpft an das 2. Thema (Oboe) in gelockerten Sechzehnteln an:



Nach großem leidenſchaftlichen Ausbruch ebbt die Bewegung nach und nach ab und führt zur Repriſe des 1. Teiles.

3. Satz: Finale. Con moto. Rondoform. 1. Thema fugiert:



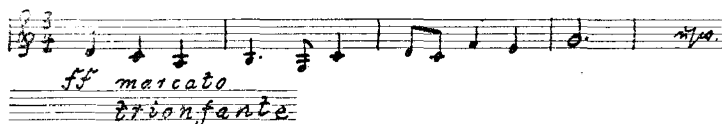
Der Überleitungsſatz zum 2. Thema, ſcherzando:



zuerſt in den Bratſchen, dann im Holz, führt zu folgendem Geſang:



der nach kurzer Steigerung in die Wiederkehr des Hauptthemas einmündet. Der Mittelſatz in C-dur (Thema in den Hörnern):



iſt weiträumig im Aufbau und hat nach der Repriſe beſtimmenden Einfluß für den Abſchluß des Satzes.

*

FELIX RAABE:

Geboren 1900 zu Amſterdam, wo mein Vater damals Kapellmeiſter der Niederländ. Oper war. Studierte in Leipzig, München, Baſel, Berlin; Kompoſition bei Wilhelm Klatte. Als Kapellmeiſter tätig geweſen in Frankfurt/Oder, Barmen, Hildesheim und Stendal. Lebe ſtellungslos in Weimar.

„WAHRHAFFTIGE BESCHREIBUNG ETWELCHER STÄNDE, BERUFE, HANDWERKE UND KÜNSTE USW.“, Kantate.

Vielleicht wird ſich mancher wundern, daß jemand durch die altväteriſche Schilderung von Handwerken zum Muſizieren angeregt werden konnte. Dem wäre zu antworten, daß Hans Sachſens ehrliche, klare und genaue Beſchreibung der Stände und Berufe grade unſerm heutigen Kunſt-Empfinden viel näher ſtehen muß, als einem nur an gefühlsmäßige Darſtellung gewöhnten Zeitalter.

Die Poesie der Schmiede, der Apotheke, der Buchbinderei und jeder andern Werkstatt, — niemand wird sich ihr entziehen wollen, wenn er so einen Arbeitsraum betritt. Aber wir setzen sie voraus; sie ist da, ohne daß wir davon sprechen. Darum brauchen wir nicht zu vermissen, daß Hans Sachs nichts vom Feuerschein der Schmiede, vom Halbdunkel der Alchymisten-Küche und vom Papp-Geruch beim Buchbinder sagt, sondern sich am behaglichen Aufzählen der Hantierungen vergnügt.

Dem Musiker blieb dennoch die Freiheit, von der Stimmung der Werkstatt soviel anzudeuten, wie er zur Anregung brauchen konnte. Aber die Hauptaufgabe blieb: dem Sprachton des Schuster-Poeten seine herzhafte Holprigkeit und seinen Humor abzulauschen und musikalisch auszumalen.

*

HERMANN REUTTER:

Geboren am 17. Juni 1900 in Stuttgart, studierte Komposition bei Walter Courvoisier und Klavier bei Franz Dorfmüller-München, ist seit 1933 Kompositionslehrer an der Württ. Hochschule für Musik in Stuttgart. Vgl. auch den Leitaufsatz in diesem Heft.

Ein paar Worte zu meiner Oper

„DOKTOR JOHANNES FAUST“.

Es war im Herbst 1933, als ich von meinem Textdichter Ludwig Andersen zum ersten Mal auf den „Doktor Faust“ aufmerksam gemacht wurde. Er las mir zunächst das alte Puppenspiel in der Simrockschen Fassung vor, ich gewann bald die Überzeugung, daß hier ein herrlicher Opernstoff zu finden sei. Freilich, es gab einige Probleme zu lösen: Das Puppenspiel in seiner vorliegenden Fassung war nicht ohne weiteres als Opernbuch zu übernehmen, vielmehr mußten die Personen und Vorgänge erheblich umgearbeitet und vertieft werden. So fanden wir in der Marloweschen Dramatisierung (übrigens der ersten dramatischen Gestaltung der Faustsage) die Rüpelszene, aus Lenaus Faust wurde der wunderbare Friedhofsmonolog übernommen und die Figur des jungen Mädchens im dritten Bild — gewissermaßen eine Transfiguration des Guten Geists — ist Ludwig Andersens eigene Erfindung. Außerdem bedurfte es einer entschiedenen Ausarbeitung mehrerer im Puppenspiel nur skizzenhaft ausgeführter Szenen, — als wichtigste Änderung möchte ich die Zauberszene im Parmabild nennen, — bevor ich mit der Komposition beginnen konnte. Im April 1934 war es so weit und in rascher Folge entstanden die ersten Bilder, Ende September stand ich kurz vor Beendigung der ersten Hälfte des dritten Aufzugs. Durch eine Amerikareise wurde meine Arbeit für einige Monate unterbrochen, im Januar 1935 wieder aufgenommen und Ende Februar desselben Jahres war die Komposition im wesentlichen beendet. Die Herstellung des Klavierauszugs sowie die Instrumentation der Oper füllten die übrigen Monate aus und seit Januar 1936 laufen die Proben zur Uraufführung, die sich die Frankfurter Städtischen Bühnen schon 1933 gesichert hatten. Weimar, München und Essen werden die nächsten Stationen sein.

Über die Musik etwas zu sagen, erübrigt sich. Sie möchte ohne jede Analyse verstanden sein, vom Laien wie vom Fachmann. Ich wollte eine richtige Oper schreiben — der Bühne gehörte vom frühen Kindesalter an alle meine Liebe trotz der Beschäftigung mit absoluter Musik — eine richtige Oper, in der man auch versteht, was die Sänger singen, ohne daß das Orchester deshalb zu kurz zu kommen braucht, eine Oper ohne Philosophie, ohne Sprechgesang, fast hätte ich gesagt: ohne Langeweile, eine Nummernoper, wenn man will (doch ein dramatisches Rezitativ sorgt für ununterbrochenen Zusammenhang), mit bestimmten vokalen Formen als da sind: Lied, Ballade, Arie, Duett, Terzett, Quartett, breite Ensembles und Chorsätze verschiedenster Prägung. Und also mit vielen reizvollen Aufgaben ausgestattet mögen alle Darsteller des ernsten und heiteren Spieles vom Doktor Faust und seinem Bedienten Johannes Wurst einen glückhaften Einzug halten auf den Brettern, die auch hier die Welt bedeuten.

*

KARL SCHÄFER:

Geboren 29. Juli 1899 zu Roßbach. Studierte Muſik bei Prof. Guſtav Trautmann, Gießen, und in der Hauptſache am Bayeriſchen Staatskonſervatorium Würzburg. (Kompoſition bei Hermann Zilcher.) Lebt ſeit 1924 in Bamberg.

Werke aus allen Gebieten der Tonkunſt mit Ausnahme der Bühne. Aufführungen ſeiner Werke fanden u. a. ſtatt auf den Muſikfeſten in Duisburg (1929), München (1929, 1931 und 1932), Dresden (1930), Coburg (1930). Von ſeinen größeren Werken ſeien genannt: „Sündflut", Sangdichtung von Max Dauthendey, für Soli, gem. Chor und gr. Orcheſter (UA. Nürnberg 1932, Dr. Kalix); Sinfonie für gr. Orcheſter (Nürnberg 1933, K. Dammer); Tafelmuſik f. Orch. (Nürnberg 1933, Dr. Kalix); 3 Orcheſterſtücke nach deutſchen Volksliedern (Reichsſendung für zeitgenöſſiſche Muſik 1935, Sender München, H. A. Winter, Oldenburg 1936, Bittner); „Weihnachtsoratorium" (nach Peter Dörfler) f. Soli, Männer-, gem. Chor u. Kammerorcheſter (UA. 1934 Nürnberg); Konzert für Klavier und Orcheſter (München 1936, Mennerich); Vorſpiel für Orcheſter (UA. 22. Mai 1936, Muſikfeſt der Stadt Dresden, Paul van Kempen); Kantate der Hitlerjugend (Gaukulturwoche 1936, Bayreuth).

Gegenwärtig arbeitet der Komponiſt an einer Sinfoniſchen Suite für Orcheſter.

KLAVIERKONZERT.

Das zur Aufführung gelangende Klavierkonzert iſt in ſeinem Aufbau ſo klar, daß es keiner Erläuterungen bedarf. Es möge die Aufzeichnung der Hauptthemen genügen:

1. Satz. (Lebhaft.)

1. Thema:

2. Thema:

2. Satz.

Hauptthema:

3. Satz. (Sehr lebhaft.)

1. Thema:

2. Thema:

Klavier. mf

p

mp

1.

Oboe.

2.

Str.

*

HERMANN SCHROEDER:

Geb. 1904 in Bernkastel/Mosel, Kirchen- und Schulmusikstudium an der Musikhochschule in Köln, dort jetzt Lehrer an der Abteilung Schulmusik und an der Rheinischen Musikschule, gleichzeitig als Studienassessor an der höheren Schule tätig.

Werke: für Chor (Messen, Motetten, Te Deum auf dem vorjährigen Musikfest des ADMV), Orgelwerke, Kammermusik, Konzert für Streichorchester.

FESTMUSIK FÜR BLASORCHESTER (nur Blechbläser) und einstimmigen Gesang des Liedes „Jetzt ist es Zeit, die Stunde ruft zur Tat“ (Lahusen).

Das Stück ist als Rahmenmusik für festliche Gelegenheiten gedacht, d. h. also eine Gebrauchsmusik für die nationale Feiergestaltung, die die aktive Beteiligung einer Gemeinschaft vorsieht. In diesem Gesang gipfelt das Stück, das Vorhergehende ist dazu eine Art Fanfare mit dem thematischen Material des Liedes.

*

HEINZ SCHUBERT:

Geboren am 8. April 1908 Deſſau. Abitur Deſſau 1926. Privatmuſikſtudium bei Franz v. Hoeßlin, A. Seidl, Heinrich Kaminski. Akademie der Tonkunſt in München 1926—29; Meiſterſchüler von S. v. Hausegger, J. Haas. 1929—31 ſtädt. Bühnen Dortmund Repetitor; 1931—33 ſtädt. Bühnen Hildesheim II. Kapellmeiſter; ſeit 1933 Grenzlandtheater Flensburg muſikaliſcher Oberleiter. (Vgl. hiezu das Heinz Schubert-Heft der ZFM, März 1934.)

Werke: Inſtrumental: Kammerconcertino (Internat. Muſikfeſt 1930), Concertante Suite (Ries & Erler, Berlin) und Kammerſonate (Ries & Erler, Tonkünſtlerfeſt Wiesbaden 1934); Fantasia und Gigue (Streichquartett); Bratſchenkonzert (Ries & Erler); Sinfonietta (Ries & Erler, Tonkünſtlerfeſt Königsberg 1930); vocal: fünf a cappella-Motetten, „Te deum" für Frauenſtimmen, Doppelchor a cappella, „Hymnus" f. Sopran, Chor, Orcheſter (Tiſcher & Jagenberg, Köln; Tonkünſtlerfeſt Zürich 1932), „Verkündigung" für Sopran, Frauenchor, Chor, Orcheſter (Ries & Erler, Tonkünſtlerfeſt Weimar 1936), „Das Ewige Reich" für Bariton, Männerchor, Orcheſter, Orgel (im Auftrag der NS-Kulturgemeinde für die Reichstagung Juni 1936, München), „Die Seele" f. Alt u. Orcheſter (Tiſcher & Jagenberg), „Abend", Geſänge für Alt und Kammerorcheſter, „Krippenmuſik" f. Sopran, kl. Chor, Kammerorcheſter, geiſtliche Hymnen und Choräle vom Tod f. tiefe Stimme und Orgel.

„VERKÜNDIGUNG"
dem Andenken meines Vaters

(Text: iça-upanishad und chândogya-upanishad VIII, 4, übertragen von Paul Eberhardt.) Entſtanden 1934/35 (Ries & Erler, Berlin).

Vorſpruch: Soloſopran („Seele blicke nicht trübe!"), Frauenchor (ewige Verkündigung: „Gott iſt die Liebe"), gem. Chor („Gott iſt mehr als die Welt!").

I. Hauptſtück: (Allegro) 1. Orcheſtervorſpiel, 2. Soloſopran und zwei Soloviolinen („Schwing Dich empor!"), 3. gem. Chor („Wie über einen Damm geht alles zu Gott!"), 4. Frauenchor („Gott iſt die Liebe!")

II. Hauptſtück: (Adagio) 1. Orcheſtercanon (à 5), 2. Chorpaſſacaglia („Zurück bleibt der Tag"), 3. Cadenz der zwei Soloviolinen (= Ausklang der Paſſacaglia und Überleitung zum Zwiſchenſatz).

III. Hauptſtück: Zwiſchenſatz, Soloſopran („Es mordet ſeine Seele, — —"), Schlußvorbereitung, gem. Chor („Wer ſo war, — —").

Beſchluß: Seligpreiſung, Soloſopran („Selig, wer einſt dieſe Straße wandeln wird!"), Frauenchor („Selig, wer ſie ſchon hier ſieht, denn ſie iſt da!"), gem. Chor (Amen).

*

HERMANN SIMON:

Geboren am 26. Januar 1896 zu Berlin; Lehrgang: Domknabenchor, Oberrealſchule, Univerſität und Muſikhochſchule, ſämtlich zu Berlin; lebt in ſeiner Vaterſtadt als Komponiſt.

Werke: Opernmyſterium „Reinhold Lenz". — Bühnenmuſiken zu „Fauſt I" und „Prinz von Homburg". — Geiſtl. Chorwerke (Crucifixus; Die Weihnachtsbotſchaft; Klopſtock-Triptychon; Jubilate; Luthermeſſe). — Chorliederreihen a cappella (Choräle der Nation; Arbeiter, Bauern, Soldaten; Jahreslieder; Neckmärchen). — Inſtrumental-Sologeſänge „Vokale Kammermuſik" (Lieder a. d. deutſchen Pſalter; Plattdeutſche Stücke; Kinderparadies; Hymnen; Bibelſprüche; Goethe-Geſänge). — Klavierlieder (Volksliederreihe; Ruth Schaumann-Lieder; Lieder zu Fauſt; Scherzlieder in Tanzformen; Vom Tafeln und Bechern).

DREI GOETHE-GESÄNGE

Die „Drei Goethe-Geſänge" (1935 im Verlag R. u. W. Lienau) ſind abſolute Wortmuſik, die ſo allein vom Text her reſtlos erläutert wird. Lediglich über ihre Ausdrucksform wäre ein Übriges zu ſagen: Die untereinander durchaus gegenſätzlich geſtalteten

Stücke ergeben die geforderte Einheit, sobald man bereit ist, dem aus dem dichterischen Wort geborenen Melos der Singstimme zu folgen; die lapidare Deklamation (der „Urworte") findet nach dem verhaltenen Espressivo (des Türmergesanges) ihre Entspannung in der breiten Flächigkeit (des Hymnus); in jedem Falle konzentriert sich der musikalische Ausdruck auf die vokale Einstimmigkeit unter Hinzuziehung sparsamster Mittel in der Begleitung.

*

MAX MARTIN STEIN:

Geboren am 27. Juli 1911 in Jena. Abitur am humanistischen Gymnasium zu Kiel. Von 1931—34 Studium am Kirchenmusikalischen Institut des Landeskonservatoriums in Leipzig. 1934 daselbst hauptamtliche Prüfung als Kirchenmusiker (Organist und Chordirigent); virtuoses Orgelspiel: Prof. Dr. Karl Straube, liturgisches Orgelspiel: Prof. Friedrich Högner, Komposition und Chordirigieren: Prof. Kurt Thomas, Orchesterdirigieren: Dr. M. Hochkofler, Klavier: Prof. C. A. Martienßen u. a. Seit 1934 weiteres pianistisches Studium bei Prof. Martienßen (jetzt an der Staatlichen Hochschule für Musik in Berlin).

Werke: Bisher erschienen bei Breitkopf & Härtel: op. 1, Toccata und Fuge in d-moll für Orgel. (Wiesbaden, Tonkünstlerfest 1934); op. 2, Triosonate in G-dur für Orgel oder Pedalcembalo; op. 3, Drei Motetten für sechsstimmigen gemischten Chor a cappella: a) „Hilf Herr", b) „Meine Seele ist stille", c) „Bringet her dem Herrn".

In Weimar erklingt seine

1. MOTETTE.

*

KARL THIEME:

Geboren 1909 in Niederschlema im Erzgebirge. Seit 1929 Studium an der Universität und am Konservatorium zu Leipzig (Komposition bei Prof. Dr. Hermann Grabner, Musikwissenschaft bei Prof. Dr. H. Schultz, Philosophie, Pädagogik und Geschichte). 1935 Dr. phil.

Werke: Variationen für 2 Klaviere (UA 1932); Toccata, Passacaglia und Fuge für Orgel (UA 1932); Erzgebirgische Suite für Orch. (UA Prof. Laber 1932); Spielmusik für 3 Bläser (UA 1933); Ballettsuite für Orch. (UA GMD Schuricht 1933); Jugendkantate (UA Volksmusiktagung Donaueschingen 1934); Ein deutsches Tanzliedspiel für Orch. (UA GMD Weisbach 1935); Choralpartita sopra „O Heiland, reiß den Himmel auf" für Tasteninstr. und Abendmusik für 2 Violinen, Violoncello und Tasteninstr. (UA 1935); Erzgebirgische Volkslieder im Satz für gleiche (1936) und Männer-Stimmen (1933); es stehen die UA einer Tänzerischen Musik für Orchester und einer Jugendkantate für gleiche Stimmen, Instrumente und Sprecher bevor.

„HYMNUS DES GLAUBENS"

Das auf der Tonkünstlerversammlung in Weimar zur Uraufführung gelangende Werk „Hymnus des Glaubens" für Solosopran, gem. Chor und Orchester nach Worten von Heinz Steguweit ist im Sommer 1935 entstanden. Das Instrumentarium verzichtet auf Clar. u. Horn.

Das Werk beginnt 1. mit einer Toccata: Weitbogige, streng geschlossene Chorteile wechseln mit frei melismatisch ausschwingenden, z. T. unbegleiteten Soloteilen, gleichsam ein toccatisches Musizieren mit vokalen Mitteln verkörpernd. Es folgt 2. eine Aria für das Solo, deren ruhiges Fließen durch einen kurzen verhaltenen chorischen Einwurf beendet wird. Der 3. Teil ist eine sehr frei gestaltete Ciacona: Hohe oder tiefe Stimmen des Chores in breitem Gleichmaß stehen zwischen biegsameren Partien des Solosoprans. Abschließend wird 4. der streng geformte Beginn der Toccata wieder aufgegriffen, um so die zyklische Weltschau der Dichtung auch durch die musikalische Form zu symbolisieren. Das lebhafte Pulsieren der Toccata wird zur Fuge gesteigert, die durch den Hinzutritt des Solos zu immer größeren Klangballungen verdichtet wird, um in letzter Steigerung abzubrechen; — die Bässe hallen, auf einem Orgelpunkt verharrend, nach und mit einem ruhigen Epilog schließt das Werk.

*

HEINZ TIESSEN:

Geboren am 10. April 1887 in Königsberg i. Pr. Lebt in Berlin als Professor für Komposition an der Staatl. Akadem. Hochschule für Musik.

Werke sind erschienen in den Verlagen Ries & Erler (Berlin), Adolph Fürstner (Berlin), F. E. C. Leuckart (Leipzig), Universal-Edition (Wien). Die letzten Werke sind: op. 42 Kleine Suite für zwei Geigen (Manuskript), op. 43 „Kleine Schularbeit" (Thema, Zwölf Bearbeitungen und Fuge nach einem Amsel-Motiv) für Klavier (Verlag F. E. C. Leuckart-Leipzig), op. 45 „Der Kirschkern", Musikalisches Lustspiel von Otto Ernst Hesse (Arcadia-Verlag), op. 46 „Passacaglia und Fuge" für Orgel (Manuskript). Ferner Chorgesänge im Verlage Henry Litolff (Braunschweig).

Werk 46: PASSACAGLIA UND FUGE FÜR ORGEL.

Thema der Passacaglia (Adagio):



Aufbau der Variationen: I. Gruppe (e-moll) in Bewegung und Tonstärke wachsend bis zum Einsatz der II. Gruppe (G-dur). Hier folgt auf *ff* die nächste Variation mit *p* subito. Nach und nach führt ein neuer Anstieg zur III. Gruppe (e-moll), in welcher zuletzt der Gipfel der Passacaglia (mit Vergrößerung des Themas) erreicht wird. Allmähliches Nachlassen der stärksten Anspannung und Übergang zur IV. Gruppe (E-dur), in welcher das Thema auch in eine Mittelstimme und („zart blühend") in die Oberstimme steigt und dann zum Schlusse führt. — Für die frisch bewegte Fuge (Allegro, 2/2) ist das Thema neu rhythmisiert und erweitert ausgesponnen. Zu der zweiten Durchführung (G-dur-Einsatz) erscheinen Thema und Contrapunkt zuerst in Umkehrung. Nach verschiedenen Durchführungen der Urform und der Umkehrung in wechselnden Nachbartonarten kehrt die Haupttonart e-moll wieder mit Eintritt des vergrößerten Themas im Pedal.

Der Schluß der Fuge weitet sich zu einem Epiloge (Andante E-dur), in welchem das Thema zum Liede wird, wie zu einem innig-verklärten Dankgebet.

*

HANS ULDALL:

Geboren am 18. November 1903 zu Flensburg, Schüler von Hugo Kaun und Meisterschüler der preußischen Akademie der Künste bei Georg Schumann. Lebt in Hamburg.

Werke: Orchestermusik, Kammermusik, Kantaten, Lieder.

„MUSIK FÜR BLECHBLÄSER UND SCHLAGINSTRUMENTE".

Diese Musik habe ich geschrieben, um dem Verlangen unserer Zeit nach guter Blasmusik entgegen zu kommen. In meinen letzten Arbeiten versuche ich eine Linie einzuhalten, die sich — ohne Konzessionen zu machen — zwischen „Ich" und „Wir" bewegt. Dieses musikantische Musizieren im besseren Sinne ist meines Erachtens die höchste Form des Musizierens und dürfte allein für die künftige Entwicklung der Musik ausschlaggebend sein.

*

HANS VOGT:

Ich wurde am 14. Mai 1911 in Danzig geboren, studierte in den Jahren 1929/34 in Berlin und zwar Komposition bei Prof. Dr. h. c. Georg Schumann an der Akademie der Künste, außerdem Klavier und Cello. Ferner besuchte ich die Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Charlottenburg und bestand die Staatsprüfung für das künstlerische Lehramt. Als Instrumentalist, Kapellmeister und Chorsänger habe ich mich — mit Ausnahme des Tonfilms — wohl auf allen musikalischen Gebieten betätigt. Zur Zeit bin ich am Theater musikalischer Leiter des Landestheaters in Detmold. Als Komponist trat ich

zum ersten Mal 1931 in Berlin mit einem Streichquartett an die Öffentlichkeit. In den folgenden Jahren wurde ich regelmäßig in und außerhalb Berlins aufgeführt.

W e r k e : Ich schrieb Kammermusik, geistliche und weltliche Chormusik (Madrigale, eine Choralmotette, eine lustige Kantate „Der Maienkranz"), ein Klavierkonzert (Oeynhausen, Niederdeutsches Musikfest 1934), ein deutsches Magnificat für Alt und Orgel, einen Liederzyklus und ein abendfüllendes Krippenspiel für Soli, Chor und Orchester. Meine letzten Stücke sind das in Weimar zur Aufführung gelangende „Konzert für Streichorchester und Pauken" und ein Klaviertrio. Außer ihnen und der Choralmotette („Ach Gott vom Himmel, sieh darein" für 10stimm. Chor, 1933 mit dem Mendelssohnpreis ausgezeichnet) sind alle meine Sachen aufgeführt worden.

„K O N Z E R T F Ü R S T R E I C H E R U N D P A U K E N".

Das Werk ist dreisätzig: Introduktion, Kanzonette, Finale. Die beiden letzten Sätze sind reine Musizierstücke, der langsame mit Soloinstrumenten. Die Introduktion ist mehr improvisatorisch gedacht, mit einem langen Hauptthema, das jedoch nur am Anfang und am Schluß des Satzes einmal vollständig auftritt.

*

L U D W I G W E B E R :

Geboren am 13. Oktober 1891 in Nürnberg. Seit Oktober 1927 Lehrer für Komposition an den Folkwangschulen in Essen.

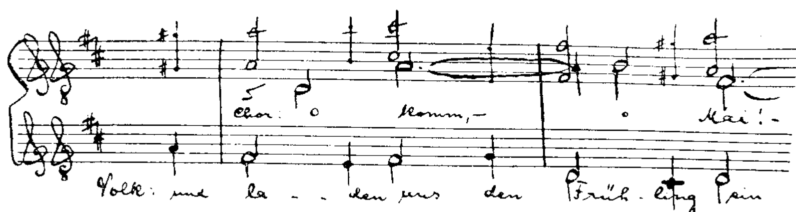
W e r k e : Sinfonie h-moll, Streichermusik, Hymnen an die Nacht f. Chor u. Orch., Streichquartette, „Festliches Stück", Frauenchöre, Chöre, Lieder, Volksliedbearbeitungen mit Instrumenten, Kammerspiel „Christgeburt", „Totentanz"; „Chorgemeinschaft"; „Heilige Namen" für gem. Chor, Cf.-Chor u. Orch.

Für die Tonkünstlerversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Weimar kommen aus der Werkfolge „Chorgemeinschaft" folgende Werke zur Aufführung:

„W Ä C H T E R D E S L I C H T E S (H E I L I G E R N A M E)" und
„N U N L A D E N W I R D E N F R Ü H L I N G E I N".

Aus der 2. Chorgemeinschaft: „Heiliger Name".

3. Chorgemeinschaft („Wir laden uns den Frühling ein").



Durch die „Chorgemeinschaft“ (ab 1931) für gem. Chor, Leitchor, Volk, Orgel und Orchester wird neben dem Konzert die musikalische Feier, die Kundgebung durch Musik angestrebt. Die Liedmelodie, der cantus firmus, von einer besonderen Chorgruppe oder idealerweise vom Volk gesungen, ist die Keimzelle für die gesamte Komposition. Podium und Saal beteiligen sich an der praktischen Ausführung eines Werkes wechselweise und vereinigt. In der Chorgemeinschaft ist eine neue Musizierform für die Gemeinschaft identisch mit einer Werkform für dieses Musizieren. Von dieser Werkfolge (Verlag Schott) liegen bisher 5 Werke gedruckt vor; einige weitere erscheinen in der nächsten Zeit.

*

HANS WEDIG:

Geboren am 28. Juli 1898 in Essen/Ruhr. Nachdem er zwei Jahre den Krieg an der Front mitgemacht hatte, studierte er auf dem Kölner Konservatorium und auf der Bonner Universität, und war von 1921—28 Opernkapellmeister an den Theatern in Darmstadt, München-Gladbach und Ulm, 1929 übernahm er die Vertretung des erkrankten Bonner Generalmusikdirektors und leitete drei Jahre den städtischen Gesangverein Bonn; er lebt jetzt als Komponist und Dirigent in Bonn. Dirigenten wie Abendroth, Elmendorff, Fiedler, Kleiber, Raabe, Schüler, Schuricht, Sieben u. a. setzten sich wiederholt und nachdrücklich für Wedigs Schaffen ein, ebenso der Rundfunk, der sämtliche Werke Wedigs z. T. mehrere Male brachte.

Bisher erschienene W e r k e : Musik für Streichorchester 1926/34, Chorkantate f. Solosopran, gem. Chor und Orchester op. 2 (1927), Orchestersuite op. 3 (1928), Deutscher Psalm für gem. Chor und Orchester op. 4 (1929), Kleine Sinfonie op. 5 (1930), Passionskantate für 2 Soli, gem. Chor und Orchester op. 6 (1933), Klavierkonzert b-moll op. 7 1934 (im Repertoire von Wilhelm Backhaus, Eduard Erdmann, Walter Rehberg, Friedrich Wührer u. a.).

„H Y M N U S“.

Lied der Liebe von Friedr. Hölderlin, für gemischten Chor und Orchester, op. 8 (1934/35), gelangt auf der Tonkünstlerversammlung in Weimar zur U r a u f f ü h r u n g.

*

KURT VON WOLFURT:

Geb. 7. Sept. 1880 als Deutsch-Balte in Lettin in Livland. Studierte nach Beendigung des Gymnasiums an den Universitäten Dorpat, Leipzig und München. Besuchte gleichzeitig das Konservatorium in Leipzig und war nachher ein Jahr lang Privatschüler von Max Reger. Einige Jahre Opernkapellmeister in Cottbus und Straßburg. Wurde während des Krieges nach Rußland verschlagen und verbrachte ein Jahr in Schweden. Schrieb eine umfassende Biographie des russischen Komponisten Mussorgski (Max Hesses Verlag, Berlin). Ist jetzt in Berlin Sekretär der Akademie der Künste für die Abteilung Musik.

W e r k e : Lieder, Quartettgesänge, Chorwerke, Orchesterwerke: Hymne an die Nacht, Gesang des Meeres, Tripelfuge, 3 Stücke. Komische Oper „Der Tanz um den Narren“, Weihnachtsoratorium, Landsknechtschoral op. 18; Kl. Konz. usw.

STREICHQUARTETT op. 27.

(Konzeruraufführung auf der Tonkünſtlerverſammlung in Weimar.)

1. Satz: Andante — Allegro moderato. 2. Satz: Adagio. 3. Satz: Allegro con brio.

2. Thema (Geſangsthema des 1. Satzes):



*

Die Bildniſſe der Komponiſten entſtammen den Ateliers: Carl Bauer-Bamberg, von Bergen-Berlin, Carl von Gerlach-Berlin, Fritz Hummel-Nürnberg, Jungmann-Schorn - Baden-Baden, Sincelius-Berlin, Erna Stoll-Berlin, J. von Tucholka-Berlin und unſerem Verlags-Archiv.

Weſen und Ziele der Elektromuſik.

Von Friedrich Trautwein, Berlin.

I. Die Stellung der Elektromuſik in der Kunſt.

Elektromuſik iſt eine Kunſtform, welche ihre Bezeichnung wie Streichmuſik, Blasmuſik, Klaviermuſik von den Inſtrumenten ableitet, welche für ſie verwendet werden. Sie iſt alſo eine Form der aktiven Muſik und gehört nur zu dieſer.[1] In gleicher Weiſe ſind die elektriſchen Muſikinſtrumente nichts anderes als Muſikinſtrumente und nur mit dieſen vergleichbar. Ein aus techniſchen Gründen naheliegender Vergleich mit Rundfunk, Tonfilm, und Schallplatte hat in muſikaliſcher Hinſicht keinen guten Sinn, denn Elektromuſik iſt Muſik, während Rundfunk, Tonfilm und Schallplatten techniſche Muſikverbreitungsarten ſind. Auch in rein techniſcher Hinſicht iſt ein ſolcher Vergleich bedeutungslos, denn ähnliche Parallelen beſtehen zwiſchen elektriſchen Muſikinſtrumenten und gewiſſen Nachrichtengeräten, Meßgeräten u. a. m. Solche Vergleiche ſind ebenſo unintereſſant, wie wenn man den Klavierbau in Beziehung zur Holzbearbeitungstechnik und den Trompetenbau zur Blechbearbeitungstechnik ſetzt. Jedenfalls darf der Muſiker, der jetzt an die Elektromuſik herantritt, aus der Tatſache, daß hier techniſche Mittel verwendet werden, die bisher im Muſikinſtrumentenbau nicht üblich waren, nicht die Vermutung ableiten, daß es ſich um eine Techniſierung oder gar Mechaniſierung ſeiner Kunſt handle. Die Problemſtellung der Elektromuſik geht im Gegenteil gerade dahin, der aktiven Kunſt zu dienen, indem ſie neue techniſche Möglichkeiten und Erkenntniſſe unter künſtleriſchen Geſichtspunkten in den Dienſt der Kunſt ſtellt.

Die Pioniere der Elektromuſik treten nicht mit dem Anſpruch auf, dieſe Probleme ſchon erſchöpfend gelöſt zu haben — die Entwicklung wird immer weitergehen —, glauben aber, daß die erzielten Ergebniſſe bereits brauchbar ſind und für den Künſtler wertvolle Fortſchritte enthalten, welche ſie ihm zur Verfügung ſtellen wollen. Wenn auf dem diesjährigen Ton-

[1] Die Wortbildung „Elektromuſik“ iſt ſprachlich richtiger als die früher benutzte Bezeichnung „elektriſche Muſik“. Letztere trifft auf alle Gebiete zu, in welchen die Elektrizität irgendwie mit der Muſik in Verbindung kommt. Das Einzelwort „Elektromuſik“ ſoll aber darauf hindeuten, daß mit Hilfe der Elektrizität aktiv muſiziert wird. In ähnlicher Weiſe bedeutet das Einheitswort „Elektromotor“ eine Spezies, während eine adjektiviſche Bildung, z. B. „elektriſche Maſchine“ einen Genusbegriff darſtellt. Unter den Speziesbegriff „Elektromuſik“ ſollen alſo nicht Rundfunk, Tonfilm, Schallplatte, auch nicht die elektriſche Orgeltraktur fallen, bei welcher die Elektrizität nur ein Hilfsmittel iſt.

künstlerfest in Weimar ein Trautoniumkonzert von Genzmer uraufgeführt wird, wenn der deutsche Rundfunk nach vereinzelten Versuchen der Vorjahre neuerdings elektromusikalische Konzerte in sein Programm aufnimmt, so geschieht dies, weil sich führende Männer des deutschen Musiklebens und des deutschen Rundfunks von den Leistungen der Elektromusik überzeugt haben und deren künstlerische Höhe anerkennen. Diese und andere Veranstaltungen sind Ausführungen einer Anordnung des Herrn Reichsministers Dr. Goebbels, der vor Jahresfrist durch Entgegennahme eines Trautoniumkonzertes sein Interesse für die Elektromusik bekundete und deren Entwicklung richtungweisend fördert.

II. Die Entwicklungsprinzipien der Elektromusik.

Bis zu dieser Anerkennung hatte die Elektromusik einen schweren Weg. Der Gedanke, die Vielseitigkeit der Elektrotechnik für den Musikinstrumentenbau auszuwerten, ist naheliegend. Er ist bis in die ersten Jahre unseres Jahrhunderts zurückzuverfolgen. Um aber von interessanten Experimenten zu hochwertigen Musikinstrumenten zu kommen, die einer Jahrhunderte alten Musiktradition ebenbürtig sind und darüber hinaus noch Fortschritte bringen, war eine schwierige technische und musikalische Entwicklungsarbeit zu leisten.

Es kann nicht die Aufgabe dieser Abhandlung sein auf die technischen Konstruktionsmerkmale der elektrischen Musikinstrumente näher einzugehen. Hierüber bestehen bereits zahlreiche Veröffentlichungen.[2] Es sollen hier vielmehr nur diejenigen technischen Prinzipien herausgestellt werden, die der Musiker beachten soll, welcher sich über Wesen und Ziele der Elektromusik unterrichten will. Vorangestellt sei als erstes Gesetz der Technik, daß sie nicht Selbstzweck ist, sondern Dienerin der Kultur. Man wird also die Elektrotechnik nicht deshalb in den Musikinstrumentenbau einführen dürfen, um dieser wunderbaren Naturkraft aus einer rein technischen Ideologie heraus neue Anwendungsgebiete zu erschließen, noch viel weniger aus wirtschaftlichen Interessen, etwa um der elektrotechnischen Industrie neue Märkte zu eröffnen, sondern nur dann, wenn die Aufgabe und das Bedürfnis vorliegt, neue Musikinstrumente zu entwickeln und wenn diese Aufgabe durch die Mittel der Elektrotechnik besonders gut gelöst werden kann. Daß ein Bedürfnis nach neuen und erweiterten musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten, d. h. nach neuen und verbesserten Musikinstrumenten besteht, wird ernstlich kein Musiker bestreiten. Wir wissen von vielen großen Musikern z. B. Bach, Mozart, Beethoven, Wagner, Busoni, daß sie die Erweiterung der instrumentalen Möglichkeiten erstrebt und gefordert haben und daß auf diesem Gebiete Hochziele bestehen, die heute noch nicht erreicht sind. In gleicher Weise muß jeder technische Fachmann die Elektrotechnik als hervorragend geeignet bezeichnen um solche Aufgaben zu lösen.

Für die elektrischen Musikinstrumente ist die physikalische Tatsache wichtig, daß zwischen den elektrischen Schwingungen und den Schallschwingungen der musikalischen Töne eine weitgehende Analogie besteht. Die Schwingungszahl in der Sekunde bestimmt die Tonhöhe, die elektrische Stromstärke die Lautstärke, und die Form des Schwingungsverlaufes die Klangfarbe. Der Versuch beweist, daß man musikalische Töne mannigfaltigster Art aus elektrischen Schwingungen bilden kann. Man hat solchen Versuchen lange Zeit nur rein physikalisches Interesse beigemessen. Sie würden auch für die Musik unwichtig sein, wenn nur die Aufgabe bestände, bekannte musikalische Töne zu imitieren, d. h. vorhandene Musikinstrumente zu ersetzen. Nachahmung und Ersatz haben selten einen guten Sinn. Wenn solche Probleme aus der Not geboren von der Technik angefaßt und gelöst werden, so entsteht fast immer etwas Neues, welches mit dem Alten zwar Vieles gemeinsam hat, aber auch neue arteigene Merkmale aufweist, man denke z. B. an Buna und Gummi. Noch viel geringer

[2] Trautwein, Elektrische Musik, Weidmannsche Buchhandlung, Berlin 1930; Vierling, Elektrische Musik, Elektrotechn. Zeitschrift Jahrg. 1932 Nr. 7; Vierling, Elektrische Musik, Zeitschr. der V. d. I. Jahrg. 1932, Nr. 26 und 31; Janowski, Elektrische Musikinstrumente, deren Wirkungsweise und Aufbau, Elektrotechn. Zeitschr. Jahrg. 1933 Nr. 28 und 30; Lertes, Elektrische Musik, Verlag Theodor Steinkopff; Winkelmann, Das Trautonium, Verlag Deutsch-literarisches Institut, Berlin; Kotowski und Germann, Das Trautonium, Elektrische Nachrichtentechnik, Jahrg. 1934 Nr. 11; Trautoniumschule von Oskar Sala, herausgegeben von Trautwein, Musikverlag B. Schott Söhne Mainz.

ſind die Gemeinſamkeiten zwiſchen Neuem und Altem, wenn die Aufgabe des Erſatzes oder der Imitation von vorneherein gar nicht geſtellt wurde. In der Muſikinſtrumententechnik liegt zu Nachahmung oder Erſatz nicht die geringſte Veranlaſſung vor. Der Erfinder des Automobils durfte ſich z. B. nicht die Aufgabe ſtellen, die Pferdefuhrwerke zu erſetzen oder zu imitieren (ſofern er dies anfänglich tat, befand er ſich in einem Irrtum), ſondern es ſollte die Schnelligkeit und Sicherheit des Verkehrs auf Landſtraßen verbeſſert werden. Die Tatſache, daß im Laufe der Entwicklung das Pferdefuhrweſen vom Kraftfahrweſen verdrängt wurde, durfte in keinem Zeitpunkt zu der Forderung berechtigen, die Entwicklung des Automobils etwa zugunſten der Pferdefuhrwerke oder gar zugunſten der mit dem Pferdefuhrweſen zuſammenhängenden Berufe zu hemmen. Soziale Spannungen, welche als Folge einer kulturellen Entwicklung auftreten, müſſen in anderer Weiſe ausgeglichen werden. Würden ſie heute auftreten, wo Millionen von Arbeitsloſen wieder Beſchäftigung gefunden haben, ſo würden ſie leichter und beſſer behoben werden als einſt. Wir haben auch ein ſehr gutes Beiſpiel in der Geſchichte der Muſikinſtrumente: Die Erfinder des Pianoforte haben ſich nicht die Aufgabe geſtellt, den Kielflügel zu erſetzen oder zu imitieren, ſondern ſie haben ein neues Taſteninſtrument geſchaffen, bei welchem die Stärke des Tones von der Stärke des Anſchlags abhängig iſt. Cembalo und Pianoforte unterliegen nach wie vor ihren arteigenen muſikaliſchen Geſetzen. Wenn in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts das Cembalo immer mehr verdrängt wurde, ſo ſind dafür die Muſiker dieſer Epoche verantwortlich. Eine ſinnvolle Muſikkultur unſerer Tage iſt beſtrebt, das Cembalo wieder an die Stelle zu ſetzen, an die es gehört.

Ein zweites Grundgeſetz der Technik iſt das der höchſten Vollkommenheit. Jede Aufgabe muß ſo vollkommen gelöſt werden, als es zur gegebenen Zeit möglich iſt. Daraus folgt als drittes Geſetz der Entwicklung: Jede neue Erkenntnis muß zwangsläufig auch zu neuen Fortſchritten führen. Betrachten wir unter dieſen Geſichtspunkten das letzte Jahrhundert, ſo müſſen wir feſtſtellen, daß in einem Zeitalter, in welchem jede andere Technik, ſei es daß ſie neu erſtand oder daß ſie an eine alte Tradition anknüpfte, in einem revolutionären Tempo zu bewunderungswürdigen Erfolgen vorangetragen wurde, die Muſikinſtrumententechnik einen Dornröschenſchlaf gehalten hat. Die, verglichen mit früheren Jahrhunderten, kärglichen Fortſchritte dieſer Epoche, z. B. die Doppelpedalharfe und die elektriſche Orgeltraktur gehen auf amerikaniſche, die Böhmmechanik auf franzöſiſche Erfindungen zurück. In Deutſchland zeigt die Forderung Richard Wagners nach tiefen Tuben, daß dieſer ſchöpferiſche Geiſt mit dem Entwicklungsſtillſtand durchaus nicht einverſtanden war.

III. Die muſikaliſchen Möglichkeiten der Elektromuſik.

Die Elektromuſikpioniere unſerer Tage handeln genau ſo wie im 18. Jahrhundert ein Bartolomäo Chriſtophori, Gottfried Silbermann, Andreas Stein u. a. nach den Geſetzen der Technik und der Kunſt und erfüllen wie dieſe eine kulturelle Miſſion. Die gewaltigen Fortſchritte der elektriſchen Tonerzeugung ſind folgende:

Die Dynamik iſt in Richtung des Fortiſſimo wie des Pianiſſimo beliebig erweiterungsfähig. Das zarteſte Pianiſſimo, das dem feinſten Bogenſtrich des größten Künſtlers verſchloſſen bleibt, iſt auf elektriſchen Inſtrumenten zu ſpielen. Gewaltige Lautſtärken, die quadratkilometergroße Flächen beherrſchen können, liefern die elektriſchen Inſtrumente. Sie ſind dabei keine Maſchinen, ſondern werden genau ſo von dem lebendigen Künſtler geſpielt wie eine Geige, eine Trompete, eine Orgel. Die Dynamik ſteht in dieſen weiten Grenzen jeder feinſten Nuancierung durch den Künſtler offen, nicht nur das allmähliche Crescendo und Decrescendo, ſondern auch jedes Sforzato, jeder Akzent, jede Feinheit des Anſchlags, jede Art des Vibratos, Portamentos uſw. Zu der hohen dynamiſchen Ausdrucksfähigkeit kommt die unbegrenzte und kontinuierliche Tonhöhenbildung, deren Spielweiſe in allen Lagen die gleiche iſt. Dieſe hohe Ausdrucksfähigkeit wird dadurch erreicht, daß dem Spieler die mechaniſche Arbeit der Tonerzeugung durch Schlagen, Streichen oder Blaſen abgenommen wird und ſeine Tätigkeit auf die Steuerung der Tonbildung beſchränkt bleibt. Die Spielvorrichtung folgt den feinſten Bewegungen des Künſtlers, der ſeine ganze Konzentration

frei hat für den Vortrag. Auch die Orgel bedient sich zur Tonerzeugung einer fremden Energiequelle, der Preßluft. Die Elektrizität ist aber unvergleichlich anpassungsfähiger als Preßluft. Bis heute ist der Fortschritt des Pianoforte, die Stärke jedes Tones von der Stärke des Anschlags abhängig zu machen, für die Orgel noch nicht erschlossen. Crescendo und Decrescendo ist wegen der Empfindlichkeit der Labialpfeifen nur für einen ganzen Bereich durch Schwellvorrichtungen möglich, die verglichen mit den Dynamikreglern der Elektromusik als höchst kompliziert und plump bezeichnet werden müssen, so daß eine Richtung der Orgelkunst bewußt auf übersteigerte technische Mittel verzichtet und sich auf die der Orgel naheliegenden Ausdrucksformen beschränkt. Bei der elektrischen Tonerzeugung können die drei Tonbestimmungselemente, Tonhöhe, Lautstärke und Klangfarbe in weiten Grenzen unabhängig voneinander verändert werden, ohne daß eine gegenseitige Beeinflussung eintritt. Eine arteigene Elektromusik wird also diese naheliegenden Ausdrucksmöglichkeiten auswerten.

Manche Musiker und Musikfachverständige, die ernstlich bemüht sind, in die Probleme der Elektromusik einzudringen, haben gerade das Prinzip der Fremdenergie, die von dem Künstler nur gesteuert wird, kritisiert. Sie führen an, daß der Ton, welchen der Künstler selbst durch seinen Arm oder seinen Mund erzeugt, viel unmittelbarer seinem Willen gehorchen und daher lebensvoller sein müsse, gewissermaßen ein Bild des Künstlers selbst gäbe, als ein Ton der durch eine „komplizierte technische Vorrichtung" gesteuert wird. Dieser Auffassung liegt ein grundsätzlicher Irrtum über das Wesen des künstlerisch gespielten musikalischen Tones zugrunde. Nicht die mechanische Arbeit, welche zur Erzeugung eines Tones nötig ist und in der Schallwelle steckt, nicht das Konstante dieser Schallwelle macht die künstlerische Qualität eines Tones aus, sondern die Differenzierungen im Verlaufe jedes Tones. Ein physikalisch reiner, d. h. während seines ganzen Verlaufes konstanter Ton ist musikalisch höchst uninteressant. Solche physikalisch reinen Töne werden z. B. von Sirenen oder von elektrischen Röhrengeneratoren erzeugt. Man weiß wie unschön sie klingen. Der Geigenton ist deshalb künstlerisch so wertvoll, weil ihn der Spieler in jedem Augenblick modifizieren kann. Töne, welche nach dem Anschlag nicht mehr beeinflußbar sind, z. B. die Orgel- und Klaviertöne, sind deshalb musikalisch auch noch wertvoll, weil sie während ihres Verlaufs gewissen Modifikationen unterliegen, welche sich automatisch bei jedem Spiel wiederholen. Bei der Orgel ist also der Künstler, welcher dem Ton diese Modifikationen erteilt, der Orgelbauer, indem er seine Register „mensuriert" und damit die Klangqualitäten ein für allemal festlegt. Bei Instrumenten wie den Geigen aber, welche die künstlerische Differenzierung des Tones dem Spieler überlassen, muß die konstante mechanische Arbeit der Tonerzeugung unbedingt als eine für das künstlerische Moment unwichtige und daher belastende Arbeit erkannt werden. Im übrigen benötigt auch die Geige eine „Übertragungsvorrichtung" sowohl für die konstante Arbeit als auch für die Differenzierungen des Tones, nämlich den Holzstab des Bogens, dessen träge Masse trotz seiner Leichtigkeit sich im zartesten Pianissimo, bei schnellen Läufen und manchen andern musikalischen Ausdrucksformen oft recht unangenehm bemerkbar macht. Solche Nachteile haften der elektrischen Übertragungsvorrichtung nicht an. Wenn der elektrische Strom milliardenmal in jeder Sekunde sich verändern kann, wenn das Mikrophon geeignet ist, jede Feinheit des Schalles in elektrische Vorgänge zu übersetzen, die über den ganzen Erdball verbreitet werden können, so wird er sich auch dazu eignen, die feinsten Spielbewegungen des Künstlers naturgetreu und trägheitslos mit voller Wirksamkeit auf den Tonerzeuger zu übertragen. Obschon in diesem Aufsatz technische Erörterungen vermieden werden sollen, sei doch erwähnt, daß bei dem Trautonium die Übertragungsvorrichtung, welche all diesen Erfordernissen genügt, ganz besonders unkompliziert ist. Sie besteht aus einem kleinen, als elektrischer Halbleiter wirkenden Baumwollfleckchen und einem kleinen Metallplättchen, auf welches der Spieler drückt. Diese Vorrichtung reagiert ähnlich wie ein Mikrophon auf die kleinsten Bewegungen.

Auf die dynamischen Differenzierungen ist an dieser Stelle deshalb näher eingegangen worden, weil der künstlerische Wert der elektrischen Musikinstrumente in hohem Maße auf ihnen beruht und weil die musikalischen Ausdrucksformen, welche sich einer differenzierten Dynamik bedienen, eine Jahrhunderte alte Tradition haben, an welche die Elektromusik bewußt anknüp-

fen will. Bei dem ersten Bekanntwerden der elektrischen Musikinstrumente fiel die Veränderlichkeit der *Klangfarben* am meisten auf, sie war die Sensation, hinter welcher die allgemeine musikalische Bedeutung vielfach übersehen oder angezweifelt wurde. Das Trautonium würde wegen seiner hohen Ausdrucksfähigkeit auch dann verdienen als beachtlicher Fortschritt des Musikinstrumentenbaus zu gelten, wenn es auf eine seiner schönen Klangfarben beschränkt wäre. Das Bedürfnis nach vielen und mannigfaltigen Klangfarben hat die Musik schon lange, es hat aber bisher noch kein Instrument gegeben, welches eine große Zahl von Klangfarben in sich vereinigt und in weiten Grenzen gleitende Klangfarbenverschiebungen zuläßt. Man kannte bisher nur das Entweder-Oder der Klangfarben. Gleitende Klangfarbenänderungen waren vor der Elektromusik nur in enger Beschränkung bekannt. Auch hinsichtlich dieser Ausdrucksform standen die Geigen an der Spitze. Die Art der Bogenhaltung und des Bogenstriches, ob man an der Bogenspitze oder am Frosch spielt, beeinflußt die Klangfarbe und die Saiten sind in ihren Klangfarben verschieden, so daß dem Spieler mancherlei Modifikationen der Klangfarbe zum künstlerischen Ausdruck zur Verfügung stehen. Bei der neueren künstlerischen Ausgestaltung des Trautoniumspiels durch *Oskar Sala* wird auf krasse und plötzliche Gegenüberstellungen extrem verschiedener Klangfarben verzichtet, wie sie in den Anfängen der Entwicklung (und auch damals nur zu Demonstrationszwecken) vorgeführt wurden, zugunsten einer gleitenden Klangfarbenveränderung um einen festen mittleren Punkt. Hierzu dient ein Pedal. Die Grenzen der Klangfarbenvariation werden durch Registrierung eingestellt. Es bleibt dem Geschmack jedes Künstlers überlassen, die Gegenüberstellung der Klangfarben und die gleitenden Veränderungen auszuwählen und anzuwenden.

IV. Die Eingliederung der Elektromusik in das Musikleben.

Die Pioniere der Elektromusik treten heute an die Träger der deutschen Musikkultur heran mit dem Anspruch, die Elektromusik als gleichberechtigte Kunstform in die Musik einzugliedern. Durch die vorstehenden Ausführungen sollte dargetan werden, daß die Elektromusik als eine organische Entwicklung unserer Musikkultur anzuerkennen ist und bewußt und in bester Weise an deren große Tradition anknüpft. Man kann bereits mit großer Bestimmtheit voraussehen, daß die neuen instrumentalen Hilfsmittel besonders anregend auf die schöpferischen Kräfte unserer Musikkultur einwirken werden. Der lange Entwicklungsstillstand der Musikinstrumententechnik hatte zu einer gewissen Erschöpfung der instrumentalen Ausdrucksmöglichkeiten geführt.

Aber auch die ausübende Kunst und die Berufsinteressen des ausübenden Künstlers können durch die Elektromusik nur gefördert werden. Entscheidend für die Leistungen eines Musikers auf dem Gebiete der Elektromusik werden genau wie bisher das musikalische Können und die Berufserfahrung sein. Die Spieltechnik der elektrischen Instrumente ist nicht grundsätzlich neu und nicht schwerer, sondern leichter als die der althergebrachten. Die größeren musikalischen Möglichkeiten stellen allerdings größere Anforderungen an die Gewandtheit und den musikalischen Geschmack, bieten somit dem Tüchtigen größere Aussichten. Man darf die elektrischen Instrumente nicht als zu leicht ansehen, etwa annehmen, daß sie teilweise die künstlerische Tätigkeit durch mechanische Vorrichtungen ersetzen. Die elektrischen Instrumente sind Werkzeuge des Künstlers und keine Eselsbrücken für mangelnde Talente!

Man begegnet leider in Musikerkreisen sehr oft einer gefühlsmäßigen Ablehnung der Elektromusik. Diese Abneigung mag auf die nicht zu verkennenden wirtschaftlichen und beruflichen Schädigungen zurückzuführen sein, welche die technischen Musikverbreitungsarten der Musik und dem Musikerstande zugefügt haben. Eine Verallgemeinerung solcher Erfahrungen, die Befürchtung, daß der Dämon Technik sich nun in die Form der elektrischen Musikinstrumente getarnt habe, um Kunst und Künstler erneut zu schädigen wenn nicht gar zu vernichten, ist verständlich, aber grundfalsch! Man muß bedenken, daß die rücksichtslose Ausnutzung der technischen Musikverbreitungsarten in einer Zeit des individualistischen Kapitalismus sich vollzog. Heute sind die technischen Musikverbreitungsarten wie jede Technik und wie jede Kunst in den Dienst des Volksganzen gestellt. Welche Rolle in dieser neuen Bestimmung die Technik spielt, sei nur an dem Beispiel des 28. März dargetan, wo alle technischen Mittel, voran Rund-

funk und Lautsprecher, in den Dienst der seelischen Erhebung der deutschen Nation gestellt wurden, wo das ganze Vaterland durch diese technischen Mittel zu einem großen Gottesdienst verbunden wurde, gewaltiger als ihn der größte Dom je gesehen und die größte Orgel je gestalten konnte. Der Kunst fällt heute die Aufgabe zu, die seelische Erhebung des Volkes zu vertiefen und zu erhalten. Hierzu ist der Künstler auf die technischen Mittel der neuen Zeit angewiesen und er verstößt gegen seine Aufgabe, wenn er diese im ganzen oder teilweise aus nicht stichhaltigen Gründen ablehnt. Die Technik ist kein Dämon, sondern auch sie wird getragen von verantwortungsbewußten Volksgenossen, mit denen der Künstler in bester Kameradschaft zusammenarbeiten kann und soll für das neue Deutschland.

Reichstagung des Berufsstandes der deutschen Komponisten auf Schloß Burg.

1. Die Ansprache des Reichskulturwalters Hans Hinkel.

Meine lieben deutschen Volksgenossen, liebe Volksgenossinnen!

Ich habe den ehrenvollen Auftrag, der ersten Reichstagung des Berufsstandes der deutschen Komponisten auf Schloß Burg an der Wupper die Grüße des Herrn Präsidenten der Reichskulturkammer, Reichsminister Dr. Goebbels, zu überbringen. Zugleich habe ich Sie alle hier zu grüßen von all den Tausenden und Zehntausenden der Kameraden anderer Berufsstände, die in der kulturpolitischen Front der Reichskulturkammer organisatorisch erfaßt sind. Ich habe Sie zu grüßen namens der Kameraden unserer deutschen Theater, die sich fast zur gleichen Stunde zur 3. Reichstheaterfestwoche in der Hauptstadt der Bewegung in München versammelt haben. Ebenso habe ich Grüße zu überbringen von all den Männern des deutschen Buches und des deutschen Schrifttums, die sich gleichfalls an diesem Sonntag in Leipzig zu ihrer großen alljährlichen Kantateversammlung zusammengefunden haben. Wenn ich Ihnen hier die Grüße aus Berlin, aus München und aus Leipzig überbringe, dann wollen Sie bitte in ihnen zugleich die Versicherung innigster nationalsozialistischer Kameradschaft aller kulturschaffenden Berufsstände im nationalsozialistischen Staate sehen.

Wir haben mit riesiger Freude diese erste Reichstagung der deutschen Komponisten in dieser herrlichen Burg mitten in dem so herrlichen Bergischen Land begrüßt und besucht. Denn wie die deutschen Komponisten wissen, haben wir uns in den 3 Jahren nationalsozialistischer Regierung und nationalsozialistischer Kulturpolitik stets ideell und materiell für Ihr Wohl und damit für das Wohl der Träger des deutschen Musiklebens auf das wärmste eingesetzt. Sie wissen aber auch, daß wir uns nicht erst nach der Übernahme der politischen Macht um Ihr Wohl und damit um das Wohl des deutschen Musiklebens gekümmert haben. Es sind eine Reihe von Zeugen aus der Reichshauptstadt und aus anderen deutschen Städten hier, die sich erinnern werden, wie wir uns schon Jahre vorher in opfervollem und für uns aufreibenden Kampf bemüht haben, gerade im deutschen Musikleben, das damals restlos vor dem Verfall und vor der Vernichtung stand, gemeinsam unser Kulturgut vor der Völkerseuche des Bolschewismus zu retten. Es hatte sich schon vor der Machtübernahme innerhalb unserer nationalsozialistischen Front eine kleine kulturpolitische Kampfgruppe gebildet, die in all unseren Formationen, in der SA, SS, HJ und so fort versuchte, und wir können heute sagen, mit großem Erfolg versuchte, uns auch kulturpolitisch für jene Stunde vorzubereiten, die wir uns alle in 15 Kampfjahren ersehnten: für die Stunde der Übernahme der politischen Macht.

Als wir endlich am 30. Januar 1933 diese Macht erobert hatten, als wir endlich dann mit den Mitteln des Staates darangehen konnten, nationalsozialistische Grundsätze im Musikleben unserer Nation Zug um Zug zu verwirklichen, da war es, wie heute das ganze Volk weiß, fünf Minuten vor zwölf. Wir waren uns bewußt, daß unverzüglich Maßnahmen ergriffen werden mußten, die nicht diktiert werden konnten von einer falschen Gefühlsduselei, sondern aus nationalsozialistischem Geiste heraus das Neue schufen. Die Bataillone der verschiedenen Berufsstände mußten erst für den Marsch in eine bessere Zukunft formiert werden. Es wurde

von uns die Reichskulturkammer geschaffen, ein Werk, für das es kein Vorbild in der Geschichte gab, und die wir auch heute noch als einzige Nation in der Welt besitzen. Reichsminister Dr. Goebbels wurde damals von unserem Führer als sein Treuhänder für das künstlerische und kulturelle Aufbauwerk bestimmt und zum Präsidenten aller deutschen Kulturschaffenden und ihrer Standesorganisationen ernannt.

Es war selbstverständlich, daß eines der wichtigsten Regimenter in der neuen kulturellen Front die Reichsmusikkammer wurde und in ihr wiederum als Spitze und als Kern des ganzen deutschen Musiklebens der Berufsstand der deutschen Komponisten seinen hervorragenden Platz erhielt. Diejenigen, die nunmehr schon seit fast 3 Jahren seine Mitglieder sind, wissen, was es gekostet hat, in diesem Berufsstand rein organisatorisch die notwendige Klarheit und Sauberkeit zu schaffen. Sie wissen aber auch, daß wir in den Jahren der nationalsozialistischen Revolution, der Säuberung und Reinigung, der Grundsteinlegung für einen neuen Dom des deutschen Kulturlebens und für eine neue Form des deutschen Musiklebens alles tun mußten, was uns die Gewähr bot, in der Zukunft mit voller Verantwortlichkeit für das Geschaffene einstehen zu können. Sie wissen, daß in den letzten Wochen als letzte Organisation die Reichsfachschaft der Komponisten entstanden ist, und daß diese Reichsfachschaft unter die Führung von Männern gestellt wurde, die uns für unsere Generation alle Gewähr bieten, daß sie im Geiste unseres Führers und entsprechend seinen Anordnungen für die Verwaltung dieses Berufsstandes und die Richtung seiner Arbeit mitarbeiten.

Ich grüße daher in dieser Stunde im Namen der Kameraden aller Fronten des deutschen Musiklebens besonders den Leiter der Reichsfachschaft und Führer aller schaffenden Musiker Deutschlands, unseren Paul Graener. Ihn möchte ich als Vorbild all denen hinstellen, die aus vergangenen Jahrzehnten nicht immer mit Recht einen bekannten Namen in unsere Zeit, in die Zeit des nationalsozialistischen Aufbruchs mitgebracht haben. Ich möchte ihn Ihnen allen besonders deshalb als Vorbild nennen, weil er als unser „Papa Graener“ im Herzen so jung geblieben ist, weil er so jung sich uns immer wieder zeigt, daß der kleinste Pimpf der Bewegung ebenso in ihm den Kameraden sieht wie der gereifte und bewährte Professor in Amt und Würden.

So wie hier in der Musik muß es überall im deutschen Kulturleben sein, wo der Aufbruch der deutschen Nation neue, mächtige Impulse und neues Leben geweckt hat. Wir werden dann allmählich abstoßen, was unserer Art und Charakterhaltung nicht gemäß ist, denn wir haben vor allem die Verpflichtung, dem Kommenden den Weg zur Reife freizuhalten. In diesem Zusammenhang begrüße ich daher freudig das vor einigen Tagen ergangene Verbot des Reichsjugendführers, in Zukunft nicht mehr im Rahmen der HJ die bislang da und dort dem musikalischen deutschen Volke vorgesetzten vollkommen wesensfremden und verkrampften Sprechchöre zu veranstalten. Die deutsche Jugend soll singen, wovon ihr das Herz voll ist und soll die deutsche Musik lieben, wie der Führer die ganze deutsche Kunst liebt.

Was wir daher von den deutschen Komponisten für die Zukunft erwarten, sind in ganz großem Umriß folgende Dinge: Das ganze deutsche Volk erlebte in den letzten Jahren das Wachsen und Werden oft neuer künstlerischer Gestaltungsformen in den marschierenden und kämpfenden Bataillonen der nationalsozialistischen Bewegung. So sehen wir, um Ihnen nur Einzelne um ihres Types willen zu nennen, aus der SA hervorgehend und dem Geiste unseres Horst Wessel folgend, unseren Kameraden Gerhard Schumann, der kürzlich am deutschen Nationalfeiertag 1936 den Preis für Literatur erhielt. So erleben wir einen namenlosen Zeugen des Weltkrieges und alten Kämpfer der Bewegung, Friedrich Bethge, der uns eines Tages nicht nur einen gelungenen Versuch des neuen deutschen Gesellschaftsdramas, sondern auch im „Marsch der Veteranen“ das Kriegsschauspiel im nationalsozialistischen Sinne schenkte, das jetzt während der Münchener Theaterfestwoche wieder zur Aufführung kommt. Und dann sehen wir weiter in der vordersten Front unserer braunen und schwarzen Bataillone unseren Hanns Johst, der sich seit Jahren als Kamerad in die Reihen unserer Jugend eingefühlt hat.

Wir wissen, wie zähe wir ans Werk gehen müssen, um in Zukunft das ganze deutsche Volk zu seinem musikalischen Schaffen zu bringen. Wir wissen aber auch, daß schon heute sicher

Hunderte von Kameraden und Volksgenossen in den Reihen unserer Formationen marschieren, die früher oder später die berufenen Dichter, Sänger und berufenen Gestalter des nationalsozialistischen Kampferlebnisses sein werden. Horchen daher auch Sie auf den Rhythmus unserer Zeit! Erleben Sie die Kameradschaft unseres fleißigen, ehrlichen Volkes, dann werden Sie uns früher oder später auch jene Musik schreiben, die wir uns für eine nationalsozialistische Feiergestaltung ersehnen, eine lebensnahe Musik in berufener Gestaltung. Wir erwarten ferner, daß mehr und mehr berufene Künstler unter den deutschen Komponisten sich betätigen, um eine gute deutsche lebensbejahende und kampfesfrohe Unterhaltungsmusik zu schaffen, die der breiten Masse unseres arbeitsfreudigen und gläubigen Volkes die Möglichkeit zur Erbauung und Freude gibt. Wir erwarten ferner, daß man sich mehr und mehr bemüht, auf die deutschen Bühnen, insbesondere die deutschen Opernbühnen, Werke junger deutscher Komponisten zu bringen, und daß man hier die Pflege der heiteren deutschen Muse nicht vergißt. Von uns aus, die wir die hierfür maßgeblichen Berufsstände ebenso zu betreuen haben wie die anderen schaffenden Kulturstände, wird alles getan werden, um dem Werden und Wachsen junger oder bereits bewährter Kräfte jede Anerkennung und Förderung zuteil werden zu lassen. Darum begrüßen wir solche Feste wie heute und freuen uns, daß es geplant ist, sich auch in Zukunft alljährlich im Frühling, der Zeit der Freude und Lebensbejahung, wenige Tage nach dem nationalen Feiertag des deutschen Volkes auf dieser trutzigen Burg im schönen bergischen Lande zu versammeln. Hier wollen wir kameradschaftlich beisammen sein, ohne Vorstandstisch und vieles überflüssige Hin- und Hergerede, hier sollen Sie sich kennen lernen und in Arbeit und Freude immer mehr zusammenwachsen zur Front aller derer, die guten Willens sind.

Ich glaube, meine lieben Kameraden, wir Nationalsozialisten kennen aus den schweren Jahren des Kampfes unser deutsches Volk, denn wir sind ja alle mitten aus ihm gekommen und stehen heute noch, wie in der Kampfzeit, in der vordersten Front. Wir fühlen mit diesem Volk, wir marschieren mit ihm, und wir genießen das Glück, heute gestaltend, grundlegend und aufbauend für die Zukunft die Geschicke meistern zu dürfen. Ich glaube, daß die deutschen Komponisten zusammen mit den deutschen Dichtern, Schriftstellern und allen übrigen schaffenden Volksgenossen in der Reichskulturkammer hier eine besondere Mission haben. Wir brauchen nicht viel darüber zu reden, daß wir durch Vorbild daran gehen müssen, jeder an seiner Stelle, die deutsche Hausmusik mehr und mehr durch Anregung zu fördern und zu pflegen. Ich brauche Ihnen nicht zu sagen, daß gerade wir, die wir 15 Jahre in diesem Kampf unserer Bewegung stehen, am besten wissen, wie sich viele Menschen in solcher Sturmzeit nach Tagen oder Stunden der Musik, der Besinnlichkeit und Beschaulichkeit sehnen. In diesen Stunden sollen Werke deutscher Kammermusik, neue Lieder und Lieder der schon bewährten Künstler zur Aufführung gelangen. Lieder der Heroen der Musik, der Beschaulichkeit und Besinnlichkeit. Wir wissen, daß diese Stunden notwendig sind, ja, ich kann noch weiter gehen: wir wissen, daß wir heute dem deutschen Menschen dann und wann eine Stunde oder einen Tag gewähren müssen, an dem er einmal nicht in der Kolonne marschiert, sondern allein ist, um deutsche Musik und deutsche Kunst genießen zu können.

Wir haben alles getan, um organisatorisch aufzubauen und haben alles getan und vorbereitet für die Pflege der Werke unserer zeitgenössischen Komponisten. Wir haben besonders in der Reichshauptstadt mit Erfolg begonnen, die zeitgenössischen Komponisten in immer engere Beziehung zu dem musikhungrigen und musikliebenden deutschen Volk zu bringen. Wir wollen diesen Künstlern bei Lebzeiten durch berechtigte Anerkennung Denkmäler der nationalsozialistischen Kameradschaft setzen, damit sie immer wieder Mut zu neuem Schaffen und Gestalten finden. Seien Sie überzeugt, daß in keinem Lande der Welt eine Organisation wie unsere deutsche Reichskulturkammer und eine Regierung mit dem ersten Künstler an der Spitze, sich so um das Leben aller Kulturschaffenden kümmert und sorgt, wie es in Deutschland geschieht.

Unsere Bewegung wäre nicht geworden und hätte nicht gesiegt, unser Staat wäre nicht gekommen, Deutschland wäre nicht vor dem Bolschewismus gerettet worden, und die abendlän-

dische Kultur wäre verfallen, wenn nicht an der Spitze der einst so kleinen Kolonnen und später an der Spitze der Millionenbewegung und heute an der Spitze des deutschen Staates eine Persönlichkeit stünde und gestanden hätte, die wir alle kennen und lieben: Adolf Hitler. Er verkörpert zugleich den größten Künstler unserer Nation, und wir können beinahe sagen, der ganzen Welt. Sein Auge soll uns als Fackel in die Zukunft leuchten.

Ich bitte Sie als treue Kameraden, sich mit dreifachem Siegheil zu verpflichten, auf Adolf Hitler, den größten Künstler unserer Nation.

2. Ziel, Absichten und Arbeit des Berufsstandes der deutschen Komponisten.

Rede des Führers des Berufsstandes der deutschen Komponisten

Prof. Dr. h. c. Paul Graener, Berlin.

Den Kernpunkt der Reichstagung der deutschen Komponisten auf Schloß Burg bildeten die Ausführungen des Leiters des Berufsstandes Prof. Dr. Paul Graener. Er ging von der Feststellung aus, daß die Arbeit des organisatorischen Zusammenschlusses nunmehr beendet sei. Aber diese, wenn auch gewaltige Arbeit, sei doch erst ein Anfang, eine Vorarbeit zu der eigentlichen Aufgabe: den deutschen Musiker vom falschen Individualismus hinweg zur Gemeinschaft zu führen, in dem Sinne, daß auch der schaffende Künstler sich als Glied des Ganzen fühle, dem er mit allen seinen Fähigkeiten und seinen Kräften zu dienen habe. Dies sei beim Künstler besonders schwierig, da er ja aus dem Persönlichsten schafft. Dient er aber mit diesem Persönlichsten der Allgemeinheit und findet er verständliche Form und Sprache, dann wird auch der Weg zum Volk für sein Werk wieder frei. Der Leistungsgrundsatz und die mit der Größe der Begabung wachsende Verpflichtung würden dann von selbst zu einer Unterbindung des Zuvielschreibens und des Heraustretens noch unreifer Schöpfungen an die Öffentlichkeit führen. Ernste Arbeit an sich selbst habe nicht nur der Schöpfer ernster Musik, sondern auch der Schöpfer guter Unterhaltungsmusik, deren wir so dringend bedürfen, zu leisten.

Anschließend an die Herausstellung dieser grundsätzlichen Fragen kam der Führer des Berufsstandes auf die Pflege der zeitgenössischen Musik zu sprechen. Seit Übernahme der Fachschaft sei es sein Wunsch und sein Wille gewesen, der zeitgenössischen Musik zu dienen, dem lebenden Künstler den Weg zu ebnen, was nicht heiße, dem Künstler alle Schwierigkeiten aus dem Weg zu räumen. Auch er habe zu kämpfen wie irgend einer im Vaterland. Nicht weniger dringlich sei aber sein Appell an die reproduzierenden Künstler, wie an das Publikum, zeitgenössische Musik zu pflegen und aufzunehmen. Die reiche musikalische Vergangenheit, die gerade wir Deutschen besitzen, habe weitgehend zu einer Lauheit gegenüber der lebenden Kunst geführt. Gar mancher halte sich lieber an den sicheren und erfolgversprechenden alten Besitz. Diese Lauheit gegenüber den Lebenden gelte es nun mit dem Einsatz aller Kräfte zu überwinden. Hier liege die große Verpflichtung der Dirigenten, der Sänger, Pianisten, Kammermusiker, der Musikkritik und auch des Publikums. Es sei wohl durch den Rundfunk schon ein Anfang gemacht, es gelte aber auch, die NS-Kulturgemeinde und die NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ zur Pflege guter zeitgenössischer Musik heranzuziehen.

Zum Schluß dankte Prof. Paul Graener Gaumusikfachberater Erhard Krieger, der diese Feier vorbereitet und ihn bereits seit einiger Zeit für die Musiken auf Schloß Burg begeistert habe. Es schwebe ihm nun vor, diesen stimmungsvollen Platz, in geistigem Anschluß an die vom Führer geschaffenen Ordensburgen für den Führernachwuchs der Bewegung, zu einer Ordensburg der deutschen Komponisten werden zu lassen, einer Stätte, an der sie sich alljährlich treffen, nicht um ein Fest zu feiern, wie dies vielerorts bereits geschieht, sondern um sich gegenseitig Rechenschaft über das Erreichte zu geben. Er denke daran, im nächsten Jahre die heitere Musik in den Mittelpunkt zu stellen. Z.

3. Bericht von Prof. Dr. Hermann Unger-Köln.

Gleichzeitig mit der Münchener 3. Reichstheaterwoche fand auf dem altbergischen, stilvoll restaurierten Schlosse Burg im Bergischen Lande die erste Zusammenkunft der Deutschen Komponisten statt, angeregt durch ihren Führer Vizepräsident Dr. Paul Graener und gefördert durch Erhard Krieger, den staatl. und Gaufachberater Düsseldorf, der hier seit 1934 mit dem Remscheider und dem Solinger Orchester unter seinen Dirigenten Horst Tanu Margraf und Krieger selbst Lied-, Chor-, Kammer- und Orchestermusik bot. Das bergische Land erscheint darum besonders für eine solche „Herberge der Deutschen Komponisten" geeignet, weil hier die ersten Chorvereine und die ersten deutschen Musikfeste ins Leben traten und die Sing- und Spielfreudigkeit der Bevölkerung sich fast in jedem einzelnen Hause auswirkt. Ein Kameradschaftsabend eröffnete am Vortage die festliche Zusammenkunft, Landeskulturwalter Brouwers und der schon genannte Erhard Krieger leiteten dann den ersten Tagungsmorgen ein mit Begrüßungsansprachen, wobei Krieger in eingehenden Ausführungen den Sinn und die Aufgaben der Burgmusiken erläuterte und den Vergleich mit der Musizierfreudigkeit und nationalen Zusammengehörigkeit des deutschen Mittelalters zog, welches die alte schöne Burg für jeden Besucher lebendig mache. Prof. Dr. Graener ermahnte darauf die anwesenden Komponisten, immer nur an die Förderung der Kunst, nicht an das eigene Ich zu denken und auch das Gebiet der guten leichten Musik im Sinne der Volksverbindung zu pflegen. Sein Ziel sei, den deutschen Komponisten in diesem Schlosse eine Art Ordensburg zu geben. Musikalisch umrahmt wurden beide Sitzungen durch Gerhart von Westermans klangvolles c-moll Streichquartett, Hermann Erpfs Bach-ostinato und Fuge und Geierhaafens warmblütiges, nur ein wenig allzu weit gesponnenes Quartett in G-dur, dem das Krefelder Peter-Quartett sein gediegenes Können lieh, nicht minder der Essener Pianist Georg Stieglitz dem Erpfschen Werke. Das abendliche Kammerkonzert, wieder in dem stimmungsvollen Rittersaale abgehalten, brachte Philipp Jarnachs meisterliches 1. Streichquartett, Hans Bullerians schwungvolle Violinsonate, von Karl Steiner als Geiger zusammen mit Valesca Burgstaller ganz hervorragend wiedergegeben, Franckensteins, ein wenig müdromantische Lieder, von Elfriede Kemmann, von Musikdirektor Werner Saam gewandt begleitet, vorgetragen. Des Hamburger Gauobmannes Ludwig Lürmann ehrlich-musikantisches Quartett op. 13 beschloß wirkungsvoll den Abend. Bei nebligem Wetter, das den Plan, unter Graeners Leitung die Pastorale spielen zu lassen, leider vereitelte, erklang im Burghofe am nächsten Morgen Beethovens 3. Leonoren-Ouvertüre, wobei das Signal ganz realistisch vom Burgfried herabtönte. MD Margraf, der hierbei sich als feinsinniger Musiker erwies, bot dann noch Chorsätze von Hermann Simon, die starken Nachhall weckten und von der Leistungsfähigkeit der Arbeitsgemeinschaft der gemischten Chöre Remscheids zeugten. Im Mittelpunkt stand die großangelegte Rede des Reichskulturwalters Hans Hinkel, der mit der an ihm bekannten Frische vom Wesen der künstlerischen Kameradschaft und von den Aufgaben der Komponisten im Dritten Reiche sprach, deren wichtigste die Schaffung arteigener Hausmusik sein werde. Ein Nachmittagsausflug führte die Teilnehmer dann in die Schönheiten des bergischen Landes ein, wobei beim Kaffee Altmeister Paul Lincke zur „Unterhaltung" spielte, stürmisch bedankt, und ein Festkonzert beschloß die Tagung. In der Solinger Stadthalle erklang unter Graeners Leitung die Passacaglia und Fuge von dessen Meisterschüler Johannes Günther, dem musikalischen Leiter des internationalen Programmaustausches in Berlin, ein solid empfundenes und wirksam gesteigertes Werk, das in starkem Gegensatz zu den ihm folgenden spielerischen und klanglich überfeinerten Spitzwegbildern von Erich Anders stand, die als glänzend gemachte orchestrale Salonmusik gelten dürfen und die wieder ihren schärfsten Kontrast in Ottmar Gersters, vom Komponisten dirigierter Kleiner Sinfonie fanden, einem dynamisch gespannten Werk. Richard Wetzens 3. Psalm gab den beruhigenden Ausklang, vom Städtischen Singverein Solingen mit Hans Fr. Meyer als Bariton famos unter Graeners Leitung herausgebracht, während sich für Anders Werner Saam einsetzte. Das sehr zahlreich erschienene Publikum spendete lebhaftesten Beifall,

so daß trotz der Verschiedenheit der Stilrichtungen und der Qualität der aufgeführten Werke dennoch von einem Gesamterfolge gesprochen werden durfte. Der nächste Morgen brachte auf der Burg eine kurze Sitzung der Komponisten, wobei die Umwandlung der Bezeichnung „Berufsstand" in „Reichsfachschaft" beschlossen wurde. Dr. Graener erhielt von der Festverwaltung ein Bild der Burg überreicht, und an Dr. Göbbels wie an den Führer wurden Huldigungstelegramme gesandt, die ihre freundliche Beantwortung fanden.

Nüchternheit.

Von Wolfgang v. Bartels, München.

Springen wir wohlgemut das Thema mit einer Beobachtung an, die — wenn auch in ihrer realen wie ideellen Tiefenlagerung vielleicht doch noch nicht von Allen erkannt — immerhin allgemeinverständlich größer gezogene Kreise der Fachwelt wie des musikliebenden Laien an die Problemstellung heranzuführen im Stande sein dürfte:

Wie kommt es, daß nur verschwindend wenigen Komponisten der heutigen Generation gegeben ist, einen langsamen Satz zu schreiben?

Diese Frage rollt in nuce wie als pars pro toto die musikalische Situation des Heute auf. Nun aber erachten wir innerhalb des Gesamtkomplexes „Kunst" den Teilabschnitt „Musik" seiner umfassenden Wirkung auf das ganze Volk wegen als das doch wichtigste Element, das ähnlich der Politik, der Wirtschaft den Werdegang der Masse zum Volk, des Volkes zur Nation vorzubereiten und dem in Ferne ragenden Ziele einer Hebung des geistigen Niveaus aller näherzuführen hat. Selbstverständlich gelten a priori Vorklassik, Klassik, Romantik, auch Neuromantik als gleichberechtigt anerkannte Führer und Erzieher. Man wird aber zugeben müssen, daß im Gefolge dieser Entwicklungsgeschichte das musikalische Schaffen der heutigen Generation niemals — wie das leider nur zu oft noch der Fall ist! — als vielfach lästige Beigabe in Konzert, Theater und Rundfunk mitgeschleift werden darf (Ausnahmen bestätigen die Regel), sondern daß man sich stets bewußt zu bleiben hat: die musikalischen Schaffensergebnisse unserer Zeit sind in gesiebtester Auswahl die Brücke von der Vergangenheit in die Zukunft. Das Beste davon ist ausersehen, fundierte Tradition zu werden. Genau wie in Politik und Wirtschaft. Künden soll es späteren Generationen von dem, in unablässig verantwortungsbewußter, auch mühevoller Arbeit erkämpften Kulturhochstand, damit der Schönheit unserer Zeit. Dieses Beste hat untrüglicher Wertmesser zu sein für den kulturellen Gleichklang zu Politik und Wirtschaft eines zäh aufbauenden Volkes.

Wenn wir diesen, dem ursprünglichen Thema scheinbar allzu behend enteilenden Ausblick vorausschicken, so wolle man daran erkennen, welch ungeheure Verpflichtung gerade unser heutiges musikalisches Schaffen nicht nur für kurzlebigen Tag, sondern weit darüber hinaus für die Zukunft der Gesamtheit übernommen und werkgetreu zu erfüllen hat, soll die Musik, unserer Kraft gemäß, traditionsgesättigte, zugleich Neuland erschließende Brücke den uns nachfolgenden Generationen bedeuten.

Diese Brücke muß hohen, kühnen Bogen schlagen. Ihr statischer Bau muß sorgfältigst durchdacht erstehen, denn sie hat die köstliche Last Jahrhunderte alter Erfahrung weiterzutragen. An den Lebenden ist es, dieses Kunstwerk unseres zu Tage geförderten Materials so einwandfrei zu errichten, daß keine Bruchstelle, keine Fehlerquelle dessen Bestand gefährdet. Finden wir aber bei der Nachprüfung eine solche Fehlerquelle, gar Bruchstelle, so ist unsere Pflicht, nach besten Kräften unverzüglich für deren Beseitigung zu sorgen.

Uns schien nun beim doch nachdenklich stimmenden Überprüfen gesammelter Abhörergebnisse, die sich durch selbstverständlich wohlwollend aufmerksame Sichtung neuzeitlicher Musik herauskristallisiert hat, daß wir auf ein doch nicht ganz ineinanderpassendes Zusammenfügen für den Aufbau wichtiger Stellen gestoßen sind. An fast allen neuen Werken der Letztzeit, die wir nicht nur auf Grund unserer recht umfangreichen Kritikertätigkeit am Rundfunk, sondern dazu in Konzert und Oper hörten, haben wir mit wenig Ausnahmen feststellen müssen, daß die langsamen Sätze über Erwarten eindruckslos am inneren Ohr vorüberglitten. Wäh-

rend im Gegensatz hiezu die von lebhafterem Tempo getragenen Eckpartien nach irgend einer Seite hin — sei es der Primäreinfall und dessen Durchführung, oder sei es der harmonisch reizvolle Ablauf — fachliches, „sogar" Publikumsinteresse zu wecken vermochten. Mit dieser Feststellung sind wir inmitten des Problems. Man kann voraussetzend annehmen, daß die jungen Tonsetzer sich doch alle ein wohlgeordnet technisches Rüstzeug des rein Handwerklichen erarbeitet haben, das ihnen überreiche Gelegenheit bieten sollte, mit der leichten Formung des „Allegro" nun auch an die Tiefenschürfung eines groß ausschwingenden „Adagio" herangehen zu können. Was uns aber in der rauhen Wirklichkeit dieser sogenannten „langsamen" Sätze zuvorderst stutzig machen muß, ist die Beobachtung, daß sie zum einen lediglich den Gegensatz „langsam" zum vorhergehenden oder nachfolgenden „schnell" herausarbeiten; daß zum anderen dieses „langsam" in den allermeisten Fällen nur eine, mehr äußerlich als innerlich vom Allegro herrührende Verlangsamung des kompositorischen Arbeitsablaufes, damit seines, doch Eindruck heischenden Ergebnisses bedeutet. Es fehlt die nun einmal unbedingt notwendige innere Ruhe bekenntnisreich von der Tiefe ihres Schöpfers zum Tageslicht drängender, wirklich großer Melodik. Und zwar sowohl des ursprünglich thematischen Bogens (er ist meist kurzatmig von nur wenigen Tönen gespeist und wird dementsprechend verwertet), als auch dann dessen innerdramatischer Spannung. Gewiß, man kann (und soll auch) nicht von der Jugend verlangen, daß sie sofort mit einem überzeugenden Bekenntnis ihrer dem inneren Schauen zugerichteten Gedankenwelt vor den Hörer tritt. Immer stürmt Jugend voran, erobert im Fluge, schert sich nicht um den Ausbau der genommenen Stellung. Und dennoch: man müßte doch die Ansätze hiezu wenigstens zu erkennen vermögen. Zur Verdeutlichung dieser brennenden Frage ein Erlebnis, das uns alle doch nach beiden Seiten hin (Allegro-Adagio) zum Nachdenken zwingen muß.

Ich kam im freundschaftlichen Gespräche mit einem bekannten Komponisten der jüngeren Generation auf die Beurteilung eines seiner Orchesterwerke, dessen kontrapunktische Künste ich rückhaltlos anzuerkennen, zu bewundern vermochte. Der überkunstvolle Bau seines Kontrapunktes aber ließ — wie ich betonte — die Tiefe der Empfindung vermissen. Verblüffend lautet die Antwort: „Größeres Lob können Sie mir nicht spenden. Denn „Tiefe" will ich nicht. Was ich will, woran ich unabläßig arbeite, ist die Vervollkommnung meines Handwerks. Tiefe kann ich weder erarbeiten, noch irgendwie heranzwingen. Sie muß von selbst da sein. Hat etwa Bach an „Tiefe" gedacht."

Dieser Gedankengang ist ebenso richtig in seiner Logik, wie falsch in der daraus resultierenden Tatsache. Richtig ist: jeder Komponist, auch und besonders der lebenden Generation muß sein handwerklich Rüstzeug in so umfassend hohem Maße beherrschen, daß er den vom Göttlichen geschenkten Einfall, diesem ebenbürtig in ein Kunstwerk umzuformen vermag. Die Vervollkommnung des Handwerklichen aber ist — vom Standpunkte des Komponisten aus gesehen — niemals Endzweck einer schaffenden Persönlichkeit, sondern Voraussetzung! Das will besagen: bei jedem arbeitenden Menschen, sei er Tischler oder Schuhmacher oder in sonst einem Berufe, ist die Beherrschung seines Handwerks eine Selbstverständlichkeit, über die Worte zu verlieren, keinen Sinn hat. Wir leben um zu arbeiten. Wir arbeiten aber nicht, um zu leben. Dort Ideal, hier Material. Die Überspitzung des Handwerklichen muß notwendigerweise zum Endzweck des Materials führen. Weiterhin müßte mit der Beherrschung des Materials an dessen Ende der Begriff „Tiefe" stehen. Dann müßten die erstaunlichen Könner des 18., 19. oder 20. Jahrhunderts — wir greifen wahllos heraus: Telemann, Kalkbrenner, Czerny — unerreichte Meister an „Tiefe" gewesen sein. Ein Beethoven, der schwer um die Gestaltung seines Gedankengutes gerungen hat, müßte jäh verblassen vor der „Größe" dieser Komponisten. Und Schubert hätte wahrhaftig nichts Besseres zu tun gehabt, als den kurz vor seinem Tode gefaßten Entschluß, Kontrapunkt erneut zu studieren, in die Tat umzusetzen! Was wäre Regers schier unfaßliches Können ohne dessen Gedankenreichtum, ohne dessen Größe der Gestaltung und Tiefe der Empfindung? Symphonischer Prolog, Hillervariationen, Violinkonzert. Kalkbrenner und Genossen haben zwar ihr Handwerk ebenso beherrscht wie die Großmeister. Zwei „kleine" Unterschiede aber scheiden die Geister: ihre eigene Persönlichkeit

verlief sich im Gewimmel des Tages, während Bach, Mozart, Beethoven, Bruckner oder Reger, begnadet vom Göttlichen ihre gedankliche und lebendige Erfahrung ins Übersinnliche, in die klare Region unantastbarer Allgemeingültigkeit zu heben vermochten. Sie haben ihr „Ich“ überwunden. Ewig hat also die Beherrschung des Handwerkes nicht Endzweck, sondern Voraussetzung zu sein, denn sie gewährleistet dem Tonsetzer, den Einfall als göttliche Gnade dann zu empfangen, restlos zu nützen und zum Kunstwerk so zu formen, daß die Naht zwischen Einfall und Arbeit nicht mehr sichtbar.

Wir haben versucht, in Kürze die hiefür in Frage stehenden Unterschiede klar zu legen. Uns dünkt jedoch, daß die bestimmenden Gründe, warum heutzutage verhältnismäßig so wenig Tiefe zu finden ist, noch versteckter liegen. Menschen, Völker stecken sehr viel beeindruckbarer, als man gemeiniglich anzunehmen gewillt ist, im Begriff Musik drinnen. Sie ist in der Mehrzahl der Fälle der notwendige Ausgleich von des Tages Müh' und Plag'. Gleich dem Sport. Sozusagen das geistige Korrelat desselben. So wird auch die Musik von Staatswegen ob dieser ihrer wichtigen Funktionen im Leben eines — nein: im Leben des deutschen Volkes in immer weitergreifendem Maße als Gegengewicht zu Politik und Wirtschaft herangezogen. Der Staat hat ein wohl berechtigtes Interesse daran, den Faktor Musik jedem Volksgenossen zukommen zu lassen und zwar in der jeweils gewünschten Form und Dosierung. Man nehme die KdF-, die NS-Kulturkonzerte oder -Opernaufführungen, man nehme die ganze Jugendmusik, man sehe sich den Rundfunk mit seinen schätzungsweise 60—70% Musikanteil an der Programmgestaltung darauf hin an! Musik, Musik. Überall Musik! Von der schäbigsten Unterhaltung bis zum Kampf-, zum Volkslied; von hier bis zur Oper größten Stiles. Der tatsächlich hieraus sich ergebende Verbrauch an Musik aber auch aller Schattierungen ist ins Gigantische gewachsen; mit dem Verbrauch also auch der Bedarf. Zum allergrößten Teile wird dieser aus den schier unerschöpflich scheinenden Reservoiren der vergangenen Jahrhunderte gedeckt. Nicht nur aber die bekannten Standardwerke werden herangezogen; unermüdlich forscht man dazu nach Vergessenem, nach den „kleineren“ Tonsetzern, gräbt fleißig deren Arbeiten aus und füllt damit die Lücken, die durch den allzuoften Verbrauch jetzt abgespielter Stücke entstanden sind. Bienenemsigkeit werkt hier, die bewundernswert. Es lohnt sich in den meisten Fällen auch insoferne, als mit dem Suchen und Finden manch verschütteter Quell kleineren Ursprungs lebendig wieder zu sprudeln beginnt.

Man wird fragen: was hat dies Alles mit dem Thema „Nüchternheit“ zu tun? Gemach. Zum einen nivellieren diese Ausgrabungen kleingeistigeren Gehalts den Allgemeingeschmack. Denn um diese neu entdeckten Werke an den Mann, also zur Aufführung zu bringen, müssen sie gepriesen und angepriesen werden. Daß diese Anpreisung sich nicht genug des Lobes über das zur Diskussion stehende Werk tun kann, ist verständlich. Wir glauben nun nicht, daß hier etwa der andere mögliche Weg zum Erfolg führt: daß nämlich durch die Wiederbelebung engeren Gedankengutes der Hörer umso sicherer zur nächsthöheren Stufe des Kulturgenusses geleitet wird. Sondern wir sind der Meinung, daß das Trägheitsmoment (in diesem Falle der Nivellierung) doch noch stärker sein dürfte. Wir kommen nun zu einer Folgerung, die für Viele neu und abseits des Weges zu sein scheint, die aber unendlich wichtig für Gegenwart und künstlerische Zukunft der heutigen Komponistenjugend ist. Jene Ausgrabungen wirken mehr als man anzunehmen gewillt ist auf die junge schaffende Generation zurück!

Und zwar deswegen: Wie kommt der junge Tonsetzer verhältnismäßig schnell zur Aufführung, zu Ansehen, damit gegebenen Falls zu Geld? Er schreibt „gefällig“, allgemeinverständlich! Er braucht deswegen noch lange keine Schlager zusammenzuschmieren, die, wenn sie einschlagen, Fortunas Füllhorn für kurze Frist wenigstens über ihn ausschütten. (Nebenbei: einen wirklich guten Schlager zu schreiben, ist Einfalls- und Glückssache. Das liebe Massenpublikum hat eine verflixt feine Nase dafür!!) Der junge Komponist auch des Heute läßt sich also kleine nette Melodien einfallen, hüllt sie zweckmäßig in ein geschmackvoll Gewand ebenso simpel eingängiger Harmonie. Die Besetzung ist meist, heutiger Mode entsprechend, ein wenig ausgefallener; das Stück wird angeboten, gedruckt, aufgeführt. Hat Erfolg. Dieser Erfolg zwingt nun in der Mehrzahl der Fälle seinen Urheber, wieder solche Stücke des Glücks zurechtzuzimmern. Denn schwer ist's, sich den suggestiven Einflüsterungen des Dämons „Erfolg“ zu ent-

ziehen. Was kommt hiebei heraus? Die Schablone, geſchnitten vom Handwerklichen und nicht von der ſtrömend überwältigenden Kraft des inneren Muß. Gleich bleibt ſich, ob dieſe Schablone ihren Urſprung hat in der Barockmuſik (heute ſehr modern!) oder in ſonſt einer erfolgsſicheren Gegend vergangener Zeiten.

Weiterhin: um des Himmelswillen keine Probleme. Niemals Anecken! Am laufenden Band wird Plätſchermuſik fabriziert. Immer mit dem Schielen auf leicht erreichbaren, alſo billig erſtandenen Erfolg. Offen ſei's geſtanden, daß hiebei nur allzuoft die vielverbreitete Meinung mithilft, die Muſik müſſe immer „allgemeinverſtändlich" auch der allerbreiteſten Schichten der Hörerſchaft zu Dank geſchrieben werden. Im beſten Falle kommt angenehm anzuhörende, handwerklich meiſt gekonnte Leiſtenarbeit dabei heraus. (Anmerkung: wie hätten ſich die, oft recht rückſichtslos vorgehenden Vertreter dieſer Meinung zum Werke Mozarts, Beethovens, Wagners, gar Bruckners geſtellt, wenn ſie damals zu Lebzeiten dieſer Meiſter ſich hätten für oder wider entſcheiden müſſen?? Wir fürchten, die Mehrzahl der Entſcheidungen wäre zu ungunſten unſerer Großmeiſter ausgefallen!) Genau wie damals aber wird auf die Dauer nicht genügen, daß man um der ſo bequemen Allgemeinverſtändlichkeit willen dem noch unbequemen „Großen" aus dem Wege geht. Mit intuitiv arbeitender Kraft muß auch heute entſchieden werden können, was wertvoll bleibend, andererſeits was nur als zweckmäßige Gebrauchsmuſik dem Heute zu gelten hat.

Leiſtenarbeit! Zur Begründung derſelben ſehe man ſich einmal *unſere Jugendmuſik* an. Das Wort zum Lied, zur Kantate, zum Hörſpiel iſt ſehr viel fortſchrittlicher; marſchiert friſch und unbekümmert, dabei doch bewußt in die nahe, die fernere Zukunft. Der dichteriſche Menſch des Heute hat die Größe unſerer Zeit viel ſchneller und ſchärfer begriffen, hat ſich ſchlagartig in ſie hinein gelebt, gibt ihr eindeutigen Ausdruck, treibt ſie vorwärts. Die Muſik nun zum Worte läßt erſtaunlichen Gleichklang, um nicht zu ſagen Gleichförmigkeit ſowohl des melodiſchen Einfalls wie deſſen Verarbeitung erkennen. Unnötig zu betonen, daß mit dieſer Feſtſtellung nichts gegen die ehrlich echte Geſinnung ihrer Urheber geſagt werden ſoll. Die urſpüngliche Kraft dieſer Muſik bleibt in den meiſten Fällen hinter der begeiſternd mitreißenden Stärke des Wortes zurück. Ein äußerliches Beiſpiel hiezu: wie wenig wird im hellen Dur geſungen! Wie verhältnismäßig viel toternſtes Moll (für die frohe Jugend) klingt in den Liedern. Wir haben ſo oft ſchon auf dieſe Tatſachen aufmerkſam gemacht, daß ſich der nochmalige Beweis erübrigt. So können und wollen wir auch nicht dieſen düſteren Mollcharakter als endgültig Zeichen unſerer doch vorwärtsſtürmenden Zeit anſehen. Können in ihm ein, ſicherlich nur kurzfriſtiges Übergangsſtadium zu befreiender Friſche erblicken. Auf denn, ihr Jugend: ans *helle* Werk!

Recht und billig als Gebot vaterländiſcher, ſtaatlicher Pflicht iſt, daß ſich unſere jüngſte und jüngere Komponiſtengeneration (für eine verhältnismäßig kurze Zeitſpanne wenigſtens) in den kompoſitoriſchen Dienſt ihrer jungen Kameraden zur Verfügung ſtellt. Daß ſie alſo mit dem Einſatz ihrer Begeiſterung für den Aufbau des Staates durch die Geſundung der Jugend nach der muſikaliſchen Seite hin, zugleich mit dem Einſatz ihres handwerklichen Könnens mithilft, Bearbeitungen alten Liedergutes, gar neue Melodie heranzuſchaffen. Letzten Endes alſo notwendige, durchaus erſprießliche Zweck- oder Gebrauchsmuſik liefert. Wie kommt es aber, daß dieſe jüngſte und jüngere Komponiſtengeneration faſt keine — laßt uns gelaſſen das Wort ausſprechen — Lieder der Romantik, der ſchwärmenden Seele ſchreibt?

Neben dem Lied der Geſinnung das Lied der Beſinnung.

Wer Gelegenheit hat, die Auswahlsprüfungen für große Veranſtaltungen (Tagungen, Tonkünſtlerverſammlungen, Muſikfeſte) zu ſichten, wird nur beſtätigen können, daß ſich dieſe Lieder der Beſinnung, alſo die ureigenſten Niederſchläge tiefinnerer Empfindung nur ganz ſelten mehr bei den betreffenden Einſendungen finden. *Jugend iſt faſt nicht vertreten*. Um den Begriff des Liedes der Beſinnung mit aller Klarheit zu umſchreiben, brauchen wir nicht nur hinzuweiſen auf das Schaffen Schuberts, Schumanns oder Hugo Wolfs. Man wolle als richtunggebend Beiſpiel für unſere Zeit das Liedgut Kilpinens einbeziehen: es wurzelt ſo eindeutig im heimatlichen Boden Finnlands, daß der Zuſammenklang von Volk und geſchlif-

fenſter hoher Kunſt reſtlos geglückt iſt. Die primären Vorausſetzungen der Begriffe „Beſinnung“ und „Geſinnung“ ſind in dieſen Liedern erfüllt! Begabung, Einfall, Konzentration und Landſchaft haben das Werk geformt. Wo aber iſt der junge deutſche Liederkomponiſt? Nicht nur die Muſiker größerer und kleinerer Gebrauchschöre und Marſchlieder. Die ſind da. Es fehlt indes der neuſpendende Born des Liedes für den Einzelgeſang. Des Liedes der Beſinnung. Iſt nun dieſes auffallende Verſagen unſerer Jugend vielleicht gar bedingt durch die Scheu (um nicht zu ſagen: Furcht!) vor eigener Unzulänglichkeit, der eigenen — Sentimentalität??

Wir müſſen dieſe Frage mit offener Ehrlichkeit und getragen von dem Willen, zu helfen, deshalb ſtellen, weil wir im Lied der Beſinnung den Urgrund, die Keimzelle zu erkennen haben, aus denen dann die großen langſamen Sätze erſtehen, die bekenntnisreich weitgeſpannte Form erfüllen ſollen. Und deren notwendige Tatſache wir zum Ausgangspunkt unſerer Unterſuchung nahmen. Denn aus der Beſinnung wächſt das Kunſtwerk. Die Spitzenleiſtung. Gewiß: Spitzenleiſtungen ſind zu aller Zeit rar geweſen. Sind heute ebenſo rar. Zur Vollendung einer Spitzenleiſtung gehört zuvorderſt innere Ruhe und der unerſchütterliche Mut zum Reifenlaſſen. Haſt Du das Korn in den Boden geſenkt, ſo mußt Du geduldig bis zum Sommer auf die Ernte warten. Naturgeſetz; auch beim ſchaffenden Menſchen der Kunſt.

Zur Bekräftigung dieſer unſerer Meinung kommen wie gerufen die grundlegenden Ausführungen Reichsminiſters Dr. Goebbels anläßlich der Jahreskundgebung der Reichstheaterkammer in München:

„So ſehr man auch erwarten dürfe, daß die große gebotene Gelegenheit zu künſtleriſchem Schaffen von den dichteriſchen Geiſtern unſerer Zeit benutzt werde, ſo ſehr müſſe man auch bedenken, *daß die Kunſt mehr als jedes andere Gebiet Sammlung und Ruhe und vor allem einen gewiſſen Abſtand von den Dingen nötig habe*. Im Augenblick der politiſchen Geſtaltung ſei es ſchwer, dieſer Geſtaltung gleichzeitig künſtleriſche Form zu geben. Der Staatsmann mache unmittelbar Geſchichte, der Künſtler aber geſtalte im Hiſtoriſchen Geſchichte nach! Er könne nicht werdende, ſondern nur gewordene Geſchichte formen. Die großen hiſtoriſchen Probleme der Gegenwart müßten erſt ihre endgültige Geſtaltung gefunden haben, damit der Künſtler ſie formen könne.“

Was Reichsminiſter Dr. Goebbels hier vom Wort, von der Theaterkunſt ſagt, gilt ebenſo für die Muſik. Dünn geſät ſcheinen heutzutage die jungen Komponiſten, die unbeirrbar, abſeits landläufigen Erfolgs ihren harten, vielfach einſamen Weg zur Erreichung ihres künſtleriſchen Ideals gehen. Soll die große muſikaliſche Traditionslinie, die von der Vergangenheit über die Brücke der Gegenwart in die Zukunft führt, nicht eine empfindliche, ſogar ſchwer gut zu machende Unterbrechung erfahren, ſo muß ſich unſer Hauptaugenmerk mit Liebe, Verſtändnis und natürlich gewachſenem Inſtinkt für das bleibend Gute den Arbeitsergebniſſen dieſer Jugend zuwenden. Sie gilt es zu pflegen. Man laſſe niemals außer acht, daß alle Kunſt, eingeſchloſſen die Muſik, um eine ganze Generation dem Leben voranmarſchiert. Die Verantwortung unſerer ſchaffenden Jugend iſt über die verpflichtenden Gegebenheiten des Alltags hinaus das bindende Moment für die muſikaliſche Zukunft. Der neue Staat hat ihr den Weg hiezu freigeſchlagen. Dieſer Weg liegt nunmehr offen und in hehrer Schönheit da. Man nütze alſo dieſe, in ihrer Großzügigkeit einzigartige Gelegenheit nicht nur mit aller Kraft, ſondern mit Begeiſterung und beſeſſen nach innen und von innen nach außen gerichteter Schwärmerei — Herz und Verſtand ergeben die Seele —, die Geſinnung mit Beſinnung eint. Weiterhin vergeſſe man niemals, daß auf dem, an ſich durchaus notwendigen Heranſchaffen der Zweck- und Gebrauchsmuſik aller Schattierungen das Gebäude hoher Kunſt ſich aufzubauen hat, die, geſiebt im Malgang der Jahre, ſpäteren Geſchlechtern Rechenſchaft ablegen ſoll über die kulturellen Taten unſerer Zeit.

Am lebendigen Beiſpiel haben wir aufzuzeigen verſucht, welche Gefahrenmomente der jungen ſchaffenden Komponiſtengeneration durch ihre — zugegeben: in vielen Fällen von dem Gebote nur zu realer Lebensumſtände diktierten — Überlegung erwachſen. Dieſe, ſicherlich ehrlich gemeinte und oft nützliche Überlegung mündet zwangsmäßig im Begriff „Nüchternheit“ ein. Nüchternheit des Gedankens aber muß den Schaffensprozeß nur zu einem wiederum nüchternen Spiel der Töne umwandeln. Die manuelle Fertigkeit herrſcht! Anſtatt daß begnadete

Beſeſſenheit des, von innen übermächtig vorwärtsdrängenden Muß am Werke. Wir ſind über den Begriff „Beſinnung", die ſich mit Geſinnung zu verſchmelzen hat, dann zum Ausgangspunkt unſerer Unterſuchung zurückgekehrt.

Man möge daran erkennen, daß anders der ganze Komplex „Nüchternheit" ſchärfer nicht gepackt werden kann, als daß man durch das Bloßlegen immerhin erheblicher Fehlerquellen beweiſt, wo der Hebel zum Beſſermachen angeſetzt werden muß. Denn es geht nicht nur um das Heute. Es geht um die Zukunft. Und die dorthin führende Brücke ſoll nach menſchlichem Ermeſſen fehlerfrei gebaut ſein. Statik. Endgültig überwunden iſt der, ſeit 1914 währende Alarmzuſtand des geſamten deutſchen Volkes. Mithin ſollte auch die Unruhe im künſtleriſchen Schaffen ein Ende gefunden haben. Das Schmieden der Maſſe zum Volk iſt von höchſter Verantwortung durchſetzte Arbeit. Jugend iſt berufen, mit am Werke zu ſein. Die Zeit der Saat iſt da. Laßt ſie in Ruhe keimen, wachſen. Die Ernte gehört der Zukunft.

Die Berliner Kunſtwochen.

Von Fritz Stege, Berlin.

Im Berliner Muſikleben hat ſich faſt unmerklich der Übergang zu jener Feſtzeit vollzogen, die unter dem Namen „Kunſtwochen" eine Zuſammenfaſſung und Steigerung der reichshauptſtädtiſchen Kunſtleiſtungen verſpricht. Den Anfang bildete eine „Mozart-Woche", an die ſich ein „Beethovenfeſt" mit fünfundzwanzig Konzerten anſchließt. Mehr als bisher ſind die Berliner Schlöſſer in den Dienſt der Kunſtwochen-Idee einbezogen. Zu der Goldenen Galerie des Charlottenburger Schloſſes, das erſt im Juli für vorklaſſiſche Orcheſtermuſik zur Verfügung ſtehen wird, und zu Schloß Monbijou an der Spree (das den Berlinern immer noch faſt unbekannt iſt und dabei eine der herrlichſten Porzellanſammlungen birgt) treten diesmal noch der „Weiße Saal" im ehemaligen Kaiſerſchloß mit erleſenen Kammermuſikdarbietungen (Gewandhaus-Quartett, Wendling-Quartett, Knieſtädt-Quartett der Staatsoper u. a.), das im hohen Norden gelegene Schönhauſener Schloß (dieſe geographiſche Beſtimmung iſt vom Standpunkt Berlin-Mitte aus getroffen), das ich trotz dreißigjähriger Zugehörigkeit zu Berlin noch niemals geſehen habe, und das alte Köpenicker Schloß im fernen Oſten, das Zeuge friderizianiſcher Orcheſtermuſik werden ſoll. Dazu kommen natürlich die herrliche barocke Eoſander-Kapelle, dann der Schlüterhof des Stadtſchloſſes mit ſeinen ausgewählten Freilicht-Orcheſter-Konzerten. Eine Olympiade in Tönen, die den ganzen Sommer hindurch anhält und nur wenige Wochen von Mitte Juni bis Mitte Juli eine Pauſe erfährt.

Die Mozart-Woche wurde in der Hauptſache von Darbietungen des Kammer-Orcheſters Edwin Fiſchers ausgefüllt, dazu trat das Strub-Quartett und das Kammerorcheſter Hans von Bendas. Bereits der künſtleriſche Auftakt bot einen überraſchenden Genuß: Max Fiedler, der Siebenundſiebzigjährige, ſchwang in der Singakademie ſeinen Stab über dem Orcheſter der Staatsoper, und ſein Soliſt war kein anderer als der ſiebzigjährige Gg. Schumann, der ein Klavierkonzert zu Gehör brachte. Somit bedeutete der Beginn der Kunſtwochen zugleich eine künſtleriſche Ehrung für zwei hochverdiente Senioren des deutſchen Muſiklebens, und das feſtlich geſtimmte Publikum huldigte den beiden Künſtlern in minutenlangem, jubelndem Beifall. Georg Schumann, deſſen bedeutendes pianiſtiſches Können bereits aus ſeinen zahlloſen Kammermuſikabenden hinlänglich bekannt iſt, zeigte ſich in flüſſigem Stil und klarem, reifem Ausdruck ſeiner ſoliſtiſchen Aufgabe gewachſen, und Fiedlers verſtändnisvolles Mitgehen verhalf zu erhebender künſtleriſcher Einheitlichkeit. Anſchließend erklang Mozarts weihevolles Requiem unter Schumanns wertvoller Leitung mit dem trefflichen Quartett Adelheid Armhold, Gertrude Pitzinger, Heinz Marten und Fred Driſſen. Die Klangſchönheit des Chores der „Singakademie" kam an dieſem Abend ganz beſonders überzeugend zur Entfaltung.

Unter den Kammermuſikabenden Edwin Fiſchers iſt das erſte Konzert hervorzuheben, das als Höhepunkte ein Notturno für vier Orcheſter und das E-dur-Konzert für zwei Klaviere bot. Der Effekt der Echowirkungen wurde dadurch verſtärkt, daß die einzelnen Orcheſter teils in

den Logen, teils draußen auf dem Gang und schließlich — unter dem Podium aufgestellt waren, sodaß die Klänge des vierten Orchesters in wundervoller dynamischer Abstufung aus der Erde herauszutönen schienen. Das E-dur-Konzert leitete Edwin Fischer im Zusammenspiel mit dem zuverlässigen Conrad Hansen vom Flügel aus. Fischers gesundes, übertriebener Weichheit abholdes, ausgereiftes Spiel fand im ausverkauften Saal begeisterte Zustimmung. Es waren ungewöhnlich hohe künstlerische Anforderungen, die dieses Konzert an alle Mitwirkenden stellte.

Mit Kammermusikveranstaltungen in Monbijou, das im Schein von vielen hundert Kerzen flammte, nahm die Mozartwoche ihren festlichen Fortgang. Gleichzeitige Veranstaltungen außerhalb der Kunstwochen verhinderten mich an einem regelmäßigen Besuch der hier veranstalteten Konzerte. Besonderen Anklang fand jedoch das Strub-Quartett, überaus beifällig wurde die Darbietung des bewährten Kammerorchesters Hans von Bendas aufgenommen unter der Mitwirkung der Leipziger Künstlerin F. Clausen, der eine hohe stimmliche Kultur nachgerühmt wurde.

Das Beethoven-Fest, das sich unmittelbar an die Mozart-Woche anschloß, wurde mit einem Festkonzert der Philharmoniker unter Leitung von Wilhelm Furtwängler eröffnet. Das war das letzte Auftreten des großen Dirigenten vor Antritt des erbetenen Urlaubs. In dieser Abschiedsstunde nahm man in dem seit Tagen ausverkauften Saal mit einem ganz besonders empfangsbereiten Herzen die Schönheiten der von ihm gespendeten Gaben entgegen: Die „Achte" und „Siebente" Beethovens, sowie die Coriolan-Ouvertüre, die man selten so aufwühlend, so erschütternd in einer dramatischen Größe gehört hat, die unmittelbares Ergebnis subjektiven Gestaltungswillens ist. Die unfaßbare Einheit von Dirigent und Orchester, dessen zahlenmäßige Vielheit zu einem einzigen, vielstimmigen Instrument verschmolzen war, verhalf den Schöpfungen zu einer geradezu idealen Darstellung. In den Feinheiten klanglicher Abschattierungen, in der Vertiefung der Kontraste bei der „Achten", in der Klarheit und Auflichtung der Struktur gebar Furtwängler Wunder der Klangkunst. Das Publikum raste unter unbeschreiblichem Jubel.

Nach einem Beethoven-Lieder-Abend der noch immer erstaunlichen Emmi Leisner begann sodann die Reihe der Kammermusikveranstaltungen im Thronsaal des Kaiserschlosses, dem „Weißen Saal". Es ist selbstverständlich zu begrüßen, daß die Leitung der Kunstwochen für einen erlesenen Rahmen der ausgewählten Musikdarbietungen sorgt. Indessen erwies sich der prunkvolle Saal mit seiner nüchternen Pracht ohne stilistische Einheitlichkeit der Architektur einer geschlossenen intimen Stimmung abträglich, und die ungünstige Akustik ließ die Vorträge des Leipziger Gewandhaus-Quartetts, das als erste Quartettvereinigung diesen kaiserlichen Konzertraum einweihte, nicht zur wünschenswerten künstlerischen Geltung kommen. In gediegenem Zusammenspiel, ausgeglichen im Ton, nur ein wenig weich in der Auffassung und in behaglicher Dehnung des Zeitmaßes erklangen zwei Streichquartette von Beethoven, unterbrochen von dem Liederkreis „An die ferne Geliebte", für den Paul Lohmann zur Begleitung von Franz Rupp gewonnen war. Lohmanns schönes, gepflegtes Organ entfaltet seine zwingendsten Wirkungen in dem von bewundernswerter Tragfähigkeit erfüllten Piano. Sein Vortrag ist von tiefster Erlebnisfähigkeit bestimmt.

Das zweite große Festkonzert des Philharmonischen Orchesters betraf die Aufführung der „Missa solemnis" mit dem Bruno Kittelschen Chor. Der Ruf dieses Chores, der zu den größten und besten deutschen Konzertchören zählt, ist bereits weit über die Grenzen Berlins hinausgedrungen. Wenige Chöre lassen angesichts der hohen gesanglichen Anforderungen, die Beethovens Meisterwerk stellt, einen derart geschlossenen und einheitlichen Eindruck zu wie der von Prof. Kittel in hervorragender Weise geschulte Klangkörper. Gewaltig die Höhepunkte in der Klangpracht der mehreren hundert Stimmen, ergreifend die Innerlichkeit in der Ausdeutung des „Credo". Dazu ein Soloquartett, das bis auf den etwas spröden, kühlen Sopran treffliche Künstler vereinigte: Ria Ginster, Gertrude Pitzinger, Heinz Marten (er ist heute einer der führenden, von steter Stilsicherheit erfüllten Oratorien-Tenöre) und Fred Driffen mit seinem gepflegten Baß. Auch dieses Konzert war restlos ausverkauft, ein

Beweis für die ſtarke Anteilnahme der Berliner an ihren diesmal beſonders großangelegten „Kunſtwochen" — und nicht zuletzt ein beredtes Zeugnis für die Volkstümlichkeit der Beethovenſchen Tonſprache.

Über den weiteren Verlauf des Beethoven-Feſtes im nächſten Heft.

Berliner Muſik.

Von Fritz Stege, Berlin.

Die Staatsoper beſcherte uns eine Neuinſzenierung von Aubers „Fra Diavolo", über die einige Bemerkungen grundſätzlicher Natur angebracht ſind. Aubers reizvolles kleines Werk mit ſeiner ſprühenden, leichtflüſſigen Muſik iſt und bleibt ein immer wieder gern geſehenes Schmuckſtück auf dem an wirkſamen komiſchen Opern nicht allzu reichen Spielplan der deutſchen Bühnen. Nicht mit Unrecht nannte Malherbes den Komponiſten einen „muſikaliſchen Lafontaine", und bekannt iſt Roſſinis Wort, daß Auber „kleine" Muſik, aber als „großer Muſiker" ſchreibe. Und Richard Wagner ſtellte feſt, daß mit Auber „die neuere franzöſiſche Schule ihre Spitze erreicht" hat.

Dieſe charakteriſierenden Urteile bekannter Meiſter laſſen erkennen, daß Aubers „Fra Diavolo" nur dann ſeine volle Wirkung entfalten kann, wenn die Dreiheit Muſik — Text — Darſtellung eine einheitliche Verbindung mit jenem unterhaltſamen, witzigen Geiſt der tändelnden, tänzelnden franzöſiſchen Spieloper eingeht, deren Gattung in der Geſchichte der Oper mit ihren entſprechenden Parallelerſcheinungen in Italien ein abgeſchloſſenes Gebiet für ſich bildet.

Wieweit darf der heute gebräuchliche Text Anſpruch darauf erheben, dieſe ſtiliſtiſchen Forderungen zu erfüllen? Der Aufführung in der Staatsoper lag in der Hauptſache die Überſetzung des im Programm nicht genannten Karl Ludwig Blum zugrunde, für deren Nachteile wir heute ein umſo geſchärfteres Ohr haben, als die mutige und verdienſtvolle Pionierarbeit eines Siegfried Anheißer die allgemeine Aufmerkſamkeit auf dieſen wunden Punkt der Bühnendarſtellung gelenkt hat. Es wäre zu wünſchen, wenn ſeine Tat zum Ausgang einer allgemeinen textlichen Spielplanreinigung genommen würde, denn der heutige Fra Diavolo-Text, der bis jetzt etwa fünfzehn Faſſungen, Bearbeitungen und Reviſionen über ſich ergehen laſſen mußte, läßt zu wünſchen übrig und beeinträchtigt in ſeiner Schwerfälligkeit und ſprachlichen Unmöglichkeit die zwiſchen Wort und Ton erforderliche Einheit, die als Vorausſetzung für eine Erneuerung der Spieloper zu gelten hat. Wenn man Karl Blum glauben ſoll, ſo iſt Fra Diavolo ein Seeräuber mit Kapitänseigenſchaften, denn er wird von einem Spießgeſellen — ſogar in der Berliner Inſzenierung — als „Kapitän" angeredet. Im Originaltext von Scribe lautet die Bezeichnung „Capitaine", die ſelbſtverſtändlich nur mit „Hauptmann" wiederzugeben iſt.

Ich möchte es mir nicht verſagen, einzelne Textproben der Blumſchen Faſſung einer wortgetreuen, unmittelbar auf Scribe zurückgreifenden Überſetzung*) gegenüberzuſtellen. Zunächſt die dritte Strophe der berühmten Romanze, unter Berückſichtigung des von Scribe vorgeſchriebenen Reimſchemas a-b-b-b-a-c-c-c:

Vielleicht oft ohne Gründe
klagt manches Herz den Räuber an,
daß es Urſach finde,
daß Liebe klagen kann.
Auf ſeinen Namen waget
ſo mancher Jüngling wohl ſein Glück
und obgleich der Neuling zagt,
lacht ihm Fortunas Blick.

Vielleicht oft ohne Gründe
klagt man, mein Kind, den Räuber an,
wird ein Frevel je getan,
ihn ſtets beſchuldigt man.
Ein Jüngling manche Sünde
gar oft in ſeinem Namen wagt,
wenn er Liebesglück erjagt,
das ihm bisher verſagt.

*) Vergl. „Fra Diavolo", neu überſetzt, mit Einführung und Notenbeiſpielen von Dr. Fritz Stege, „Welt-Bibliothek" des Deutſchen Verlagsbuchhauſes, Dresden.

Man ersieht hieraus, welche sinnentstellenden Änderungen Blum vorgenommen hat. Und schließlich noch eine Probe aus dem Monolog des Fra Diavolo („Rondo" III, 1):

Es entfliehet die Zeit und winket,	Es verrinnt uns bald Stund' um Stunde,
und sie ladet uns zum Genuß!	zum Genuß drängt die flücht'ge Zeit,
Des Glückes Wage sinket,	lacht uns heut Glück im Bunde,
und der Freude folgt Verdruß.	grüßt morgen uns still das Leid.
Wo Gefahren sich drohend heben,	Wenn Gefahren dich rings umgeben,
wo sie fürchterlich um uns steh'n,	dich bedrohen in wildem Streit,
da heißt es: lustig leben,	dann trink in lust'gem Leben
und froh in die Zukunft sehn!	froh den Kelch: Vergessenheit!

Und wie steht es mit der von mir geforderten Einheit von Kunst und Darstellung in jener Neuinszenierung der Staatsoper?

Ein Sänger, dessen stimmliches Können außer Frage steht, nämlich Helge Roswaenge, fühlte sich veranlaßt, Aubers „Fra Diavolo" als Versuchsobjekt seiner bisher noch nicht bewiesenen Regiebegabung zu benutzen. Seine künstlerische Einstellung, von geschichtlichen Kenntnissen nicht gerade übermäßig belastet, erhellt aus seinen Einführungsworten im Programm, wonach er Fra Diavolo als — Vorbild der späteren Operette ansieht!! Während die ersten beiden Akte noch einigermaßen im Rahmen künstlerischen Geschmacks gestaltet sind, bringt der Schlußakt Entgleisungen peinlichster Art. Da sehen wir anstelle der vorgeschriebenen „Lieblichen italienischen Landschaft" (bei Scribe) ein ödes Felsenbild, das durch einen richtiges Wasser führenden Gebirgsbach belebt wird. Fra Diavolo muß blind gewesen sein, wenn er die sich in aller Offenheit präsentierenden Verfolger nicht gesehen hat. In diesem dramatischen Augenblick entblößt der Lord seine nackten Beine, um im Bach ein Fußbad zu nehmen. Und schließlich wird Fra Diavolo überhaupt nicht gefangen, sondern — der Lord, dem der Räuber seine Mantille übergeworfen hat, während Diavolo mit Pamela entflieht. Dadurch wird der dankerfüllte Schlußchor zu einer sinnwidrigen Parodie.

Es würde keine Veranlassung dazu bestehen, derartige Einzelheiten anzuführen, wenn es sich nicht um die Berliner Staatsoper handeln würde, die in anderweitigen Inszenierungen von geradezu fantastischer Schönheit — unvergeßlich bleibt Puccinis „Turandot" — Beweise ihrer künstlerischen Führerstellung gegeben und damit auch die kritischen Ansprüche in die Höhe geschraubt hätte. Und jeder ständige Besucher der Staatsoper muß sich mit Recht die Frage vorlegen, wem die Schuld für derart auffällige Schwankungen in der künstlerischen Qualität des Institutes beizumessen ist.

Die Aufführung unterstand der musikalischen Leitung von Leo Blech . . . Die beste künstlerische Leistung bot Erna Berger als Zerline. Sehr schwach, mit merklicher Zurückhaltung, zeigte sich Tino Pattiera anstelle des erkrankten Franz Völker in der Titelrolle.

*

Reges künstlerisches Leben entfaltet sich auch in der „Kraft-durch-Freude"-Oper, der „Volksoper" im „Theater des Westens". Hier wird unter der Intendanz von Erich Orthmann planvolle, zielsichere Aufbauarbeit geleistet, die eines ständigen Opernhauses würdig wäre, und Schillings' „Mona Lisa", sowie „Boris Godunoff" legen für die Leistungsfähigkeit des Institutes ein befriedigendes Zeugnis ab.

Unter den von mir besuchten Operetten erhebt sich keine über den Durchschnitt. Auch nicht die in Stettin uraufgeführte Operette „Tatjana" von Boris Grams, die einen im Zeitalter des Nationalsozialismus als peinlich empfundenen Standeskonflikt zum Inhalt hat und musikalisch allenfalls in den folkloristisch gefärbten russischen Szenen interessiert.

In den künstlerischen Geist Indiens führte eine Vormittags-Veranstaltung des Deutschen Opernhauses ein. Menaka, die berühmte Erneuerin des klassischen Tanzstils Indiens, trat mit einem vollzählig besetzten indischen Orchester auf, das zwischen den Tanzvorführungen indische Musikstücke und Instrumentalsoli zu Gehör brachte. Das Orchester bestand aus lautenartigen Tonwerkzeugen (darunter die „Vina" mit kürbisartigem Schallkörper), Oboe, Muschelhorn, Klang- und Klirrhölzern (Xylophon), Gongs und harmonisch abgestimmten

Handtrommeln, auf denen ein Musiker mit unglaublicher Fingerfertigkeit ein Solo zum Besten gab. Der künstlerische Reiz der Veranstaltung bestand in der idealen Einheit von Ton und Tanz. Die kurzen melodischen Phrasen, die fast ohne die Viertelton-Technik der indischen Skala etwas europäisch frisiert anmuteten und dem abendländischen Musikverständnis keine allzu schweren Zumutungen stellten, erschienen auf den ersten Blick monoton. In Wirklichkeit handelte es sich aber um Variationen von einer so unerhörten Feinheit der geringfügigsten Abweichungen vom Thema, daß das Ohr kaum zu folgen vermochte. Aus dieser musikalischen Variationstechnik läßt sich auch am ehesten der Tanz erklären, der in die Harmonie der Gebärde jede Fingerbewegung, jedes Kopfnicken, jedes Lippenspiel einbezieht. Auch hier zunächst der Eindruck einer gewissen Starre in der Nachzeichnung indischer Tempelfiguren, in Wahrheit aber ein unbeschreibliches körperliches Gelöstsein in vollendeter, hauchzarter Anmut, abhängig von jedem noch so unauffälligen Trommelschlag, von jedem leisen Ton der Klingstäbe. Wie ein Märchen aus Tausendundeinernacht zogen die Tanzbilder am Auge vorüber, die nach Shankars packendem „Tanz des Sturmgottes" und Menakas überirdischem „Tanz der Aurora" in einem dreiteiligen mythologischen Ballett gipfelten.

Außerhalb der Kunstwochen bieten sich in Berlin noch mancherlei wertvolle Konzertereignisse. Beispielsweise ein Abend des Aachener Domchors unter Th. B. Rehmann mit alter und neuer niederländischer Musik, der dank der Frische und Schulung der Stimmen einen nachhaltigen Eindruck hervorrief. Dann besuchte uns das Gewandhausorchester aus Leipzig unter Hermann Abendroth. Es mag Zufälligkeiten zuzuschreiben sein, wenn diese Veranstaltung nicht allen hochgespannten Erwartungen entsprach. Befremdete schon die ungewöhnliche Dehnung der Zeitmaße in der Freischütz-Ouvertüre, so blieben einige Härten der Abendrothschen Auffassung mit dem ihm eigenen, kraftstrotzenden Gestaltungswillen nicht unbemerkt. Auch tonliche Schwankungen des Orchesters zum Schluß der Schubertschen „Unvollendeten" haben wir bei unseren Philharmonikern noch nie erlebt. Den besten Eindruck hinterließ Schumanns „Vierte" in ihrer gesunden, klaren Darstellung. Kulenkampff als Solist erschien anfänglich etwas gehemmt, Beethovens F-dur-Romanze löste in ihrer seelenvollen Wiedergabe unbeschreiblichen Jubel aus.

Ein Konzert des „Drammens Mannskor" unter Leitung von Kantor Olaf Anderson begann mit einer erhebenden kulturpolitischen Kundgebung. Als die norwegische Fahne auf dem Podium des Bachsaals erschien, standen die Zuhörer einmütig von ihren Plätzen auf, ein deutscher Männerchor stimmte den „Sängergruß" an, und nach ein paar kernigen Begrüßungsworten des Sängerbundes-Vertreters, Naumann, sang der „Chor ehemaliger Schüler des Domchors" aus dem Publikum heraus die Nationalhymne „Ja wir lieben dieses Land" in norwegischer Sprache. Und der stattliche Norweger-Chor antwortete mit dem deutschgesungenen Deutschland-Lied und dem Horst-Wessel-Lied!! Einer jener feierlichen Augenblicke, in denen das Herz höher schlägt. Hier bildete Musik die Brücke von Deutschland zum fernen Norden. Zwei Völker, und doch stammesverwandt.

Mit gutem Ausdruck und abgerundeter Klangfülle, die einem etwas spröden, herben Stimmenmaterial abgewonnen wurde, sangen die Norweger ein reiches Programm mit deutschen und norwegischen Kunst- und Volksliedern, darunter einer jener „Hallinge", der norwegischen Springtänze, die sich zum Unterschied von den ruhigeren schwedischen und dänischen Tanzliedern, durch einen zackigen, eckigen Rhythmus auszeichnen. Die Genauigkeit des Vortrages verdiente vollste Achtung.

Und deutsche Sänger widmen sich „Meistern des Auslandes" wie Gerhard Hüsch, der mit Recht gefeierte, im Ausland erfolggekrönte Bariton. Seine Konzerte sind in der Programmauswahl wie in der seelenvollen, hinreißenden Art der Wiedergabe ein einzigartiges Erlebnis. Begleitet von seinem zuverlässigen Hans Udo Müller brachte Hüsch neben Respighi, Fauré, Debussy, Williams und Elgar vor allem den von ihm entdeckten Finnen Yrjö Kilpinen zum Vortrag. Die naturhafte Klarheit und Schönheit dieses größten finnländischen Liedmeisters hinterläßt unvergessene Eindrücke. Man ist von dem Zauber seiner musikalischen Schlichtheit wie gebannt. Warum ist Kilpinen in den Kreisen der deutschen Konzertsänger immer noch so gut wie unbekannt? Hüschs geniale Kunst entfesselte in dem leider nicht

genügend beſetzten Beethovenſaal wahrhafte Stürme der Begeiſterung, die zahlreiche Zugaben erzwangen. Die Bedeutung und Beliebtheit Kilpinens kam in dem einſtimmigen Freudenruf des Publikums zum Ausdruck, als Hüſch Kilpinens beliebtes „Den Fjelden zu" als Zugabe ankündigte.

Das beſtbekannte, junge Fehſe-Quartett krönte ſeinen Kammermuſikabend im Bechſteinſaal mit einem erſtaufgeführten Streichquartett op. 15 von Fritz Brandt, Düſſeldorf. Entſprechend dem Untertitel „Nachtmuſik" zeichnete das Werk weiche und verträumte Stimmungen von melodiſcher Schönheit. Die Schöpfung bekundete ſatztechniſches Können ebenſo wie einen geſunden muſikaliſchen Geſchmack, ſelbſt wenn die Melodik zeitweilig wie im Hauptthema des letzten Satzes allzu leicht hingeworfen erſcheint. Neben dieſem wertvollen Werk trat die Uraufführung des Abends, ein Streichquartett op. 89 von Max Henning, etwas in den Hintergrund. Der Komponiſt beſchreitet gewohnte romantiſche Wege ohne ausgeprägte Eigenart, erhellt von manchen liebenswürdigen Zügen. Das Fehſe-Quartett, deſſen bewundernswert inhaltsreiches Konzert außerdem noch zwei Quartette von Joſeph Haas und dem hochbegabten Max Trapp enthielt, zählt nicht allein auf Grund dieſer reifen Leiſtungsprobe zu den beſten Quartetten des reichshauptſtädtiſchen Kammermuſiknachwuchſes. Eine Tatſache, die hoffentlich bei der nächſten Verteilung des Städtiſchen Muſikpreiſes eine Berückſichtigung findet.

Muſik in Köln.

Von Hermann Unger, Köln.

Im Vordergrunde des muſikaliſchen Geſchehens ſtand in der Voroſterzeit naturgemäß das Gebiet der Paſſion. Im Rahmen der Konzertgeſellſchaft bot Dir. Prof. Karl Haſſe, ſelbſt ſeit ſeiner Jugend als ehemaliger Thomaner mit dem Geiſt und Stil der Bachſchen Matthäuspaſſion aufs engſte vertraut und erſt in dieſen Tagen wieder mit einem zielgebenden Buche über die evangeliſche Kirchenmuſik hervorgetreten, eine würdige und tief nachwirkende Aufführung dieſes großartigen Werkes, und ſowohl in der öffentlichen Generalprobe wie im Hauptkonzert war der Rieſenſaal der Meſſehalle ausverkauft. Karl Erb als Evangeliſt bedarf keiner neuen Lobreden, aber auch die andern, am Werke beteiligten Kräfte verdienten ſich den Dank der ergriffenen Hörerſchaft, ſo Adelheid Holz (Sopran), Anni Bernards (Alt), Willi Lorſcheider (Tenor), Felix Löffel (Baß) und Prof. W. Röſſel (Baß); dazu Prof. Bachem (Organiſt), Pillney (Cembaliſt) und der Chor der Konzertgeſellſchaft ſamt unſerm hervorragenden Orcheſter. Bachs Lukaspaſſion erklang durch die Kölner Chorvereinigung, geführt von Wilh. Bredack, recht eindrucksvoll, und Kantaten Bachs und von ſeinen Vorläufern Weckmann und Schütz eine Orgelkanzone und Pſalm brachte der Bachverein unter Prof. Boells Leitung mit Lore Fiſcher zu ſtilſicherer Wiedergabe. Die Schulmuſikabt. der Staatl. Hochſchule für Muſik ſetzte ſich für Händels „Meſſias" mit Eifer unter Prof. Müller ein, die ſogen. Celler Paſſion eines Unbekannten aus dem Jahre 1637 brachte der Kölner Kammerchor zu ſchöner Wirkung, wie auch die Regensburger Domſpatzen alte und neuere a cappella-Chormuſik friſch und tonrein und dynamiſch aufs feinſte abſchattiert nachgeſtalteten und die Hochſchule für Muſik unter Otto Siegls Leitung das, hier ſeit Jahrzehnten nicht mehr gehörte Schumannſche „Paradies und Peri" dankenswerterweiſe ins Gedächtnis zurückrief. Den Kreis beſchloß eine Neuinſzenierung des „Parſifal" unter Intendant Spring, mit Fritz Zaun als werktreuem muſikaliſchen Anführer und Mathias Steland als recht gut ſich einfügendem Träger der Titelpartie. Im ſelben Hauſe erlebte man das Gaſtſpiel einer Indiſchen Tanzgruppe mit altkultiſchen Darſtellungen, deren Würde und ſymboliſche Tiefe ihren nachhaltigen Eindruck nicht verfehlten. Wilhelm Furtwängler riß die zahlreichen Bewunderer ſeiner virtuoſen und eigenwilligen Interpretationskunſt zu neuen Begeiſterungsſtürmen hin, wobei der Wunſch wach wurde, dieſen Meiſter ſeines Faches ſich auch für die zeitgenöſſiſchen Schaffenden einſetzen zu ſehen, während diesmal ſein Programm ſich auf Händel, Brahms und Beethoven beſchränkte. Hans Pfitzner, der im Meiſterkonzert Maria Müllers vom Publikum lebhaft gefeiert wurde

(das Konzert brachte im übrigen auch Lieder von Reger, denen Michael Raucheisen ein kongenialer Begleiter war), sprach in der NS-Kulturgemeinde über die Sternenfreundschaft Schumann-Wagner und bekundete damit vor allem auch seine eigene Verwandtschaft mit diesen beiden Großen, die, da sie sich künstlerisch ergänzten, im Leben nicht zusammenfinden sollten. Der Meister war dann Gisela Derpsch zu Liedern des Romantikers und eigenen wertvollsten Schöpfungen ein vorbildlich nur dem Werk dienender Begleiter. An bedeutenden Solisten besuchten uns weiter Ludwig Hoelscher, der u. a. Werke von Pfitzner und Reger stilsicher vortrug, die Pianisten Willi Hülser-Düsseldorf und Siegfried Schultze, beide ausgezeichnete Ausdeuter romantischer Musik, ebenso wie der junge, an der Kölner Hochschule ausgebildete Erwin Bischoff, weiter Julius Patzak als Gast der NSG „Kraft durch Freude", in der er Arien von Cornelius, Donizetti, Puccini mit italienisierender Stimmgebung darbot.

Im Reichssender Köln erschienen Hans Weisbach mit einer vorzüglichen Wiedergabe der originalen „Romantischen" Bruckners und Rudolf Schulz-Dornburg mit Regers Altarie „An die Hoffnung" als Gastdirigenten, dazu Richard Strauß, der sich persönlich für seinen „Till Eulenspiegel" einsetzte und diesem durch zurückhaltende Zeitmaße Behaglichkeit gewann. Sendungen von Reiz und Wert waren daneben die „Musik zum Feierabend", die u. a. Atterberg und Palmgren unter O. J. Kühn wirksam zur Geltung brachten, weiter die „Musik und Musikanten" genannte, die unter H. Schröder ältere und neuere Kammerorchesterwerke wiedergab und endlich die Aufführung eines Es-dur-Quartetts des jugendlichen, an der hiesigen Hochschule erzogenen Otto Römer, sowie geistliche Lieder, die von Ernst und Begabung Zeugnis ablegten, weiter die Wiedergabe von Gesängen Graeners und zum guten Ende solche Hans Pfitzners mit Gisela Derpsch, der Pfitzner selbst der ideale Begleiter war.

Wiener Musik.

Von Victor Junk, Wien.

Die Staatsoper hat eine dankenswerte Tat vollbracht: sie hat Hugo Wolfs „Corregidor", dieses an Schönheiten reiche Werk, in einer vorzüglichen Aufführung unter der Leitung Bruno Walters mit teilweise neuer Besetzung herausgebracht und, wie wir hoffen, dem Spielplan auf länger einverleibt. Die überquellende lyrische Fülle, die, ohne auf die Gesetze der Bühne zu achten, Blüte an Blüte reiht und daher dem Werk fast zur Gefahr wird, wirkte sich in der Neustudierung und Neubesetzung besonders gut aus. Hier ist vor allem der Träger der Titelrolle zu nennen, Gunnar Graarud, der die Partie des Corregidors mit aller gesanglichen Feinheit und gestaltenden Intelligenz versieht, neben ihm, mit vorzüglicher Charakteristik, Alfred Jerger, der den Müller Lukas schon 1926 unter Schalk gesungen hatte. Aller Reiz von Erscheinung, Stimme und Spiel findet sich vereint in der Frasquita Jarmila Nowotnas; die Rolle der Corregidora, Donna Mercedes, konnte kaum besser besetzt sein als mit Kerstin Thorborg, die ihr Würde, Anmut und Güte verleiht. Daß solch blühende Stimmen der liedhaften Anlage des Werks zum größten Vorteil gereichen, versteht sich von selbst. In den kleineren Partien schlossen sich, alle mit guten Leistungen, an: Bella Paalen als Manuela, Dora With als Duenna, Karl Norbert als Alkalde, Nikola Zec, dessen verschlagener Repela uns noch von früher her bekannt ist, endlich die Herren Wernigk und Bisutti.

Neustudiert wurde auch die „Aida", und zwar durch den italienischen Dirigenten Viktor de Sabata, der die Aufführung voll südlichen Draufgängertums leitete. Koloman von Pataky sang zum erstenmal den Rhadames mit dem berückenden Glanz seiner schönen Stimme; Kerstin Thorborg zum erstenmal die Amneris, wohltönend und dramatisch beseelt.

Eine Leistung von überragender, heute für Wien seltener Art war der „Ring"-Zyklus unter Hans Knappertsbusch, einer Dirigentenpersönlichkeit, wie sie gerade unsrer, etwas zu

sehr im Traditionellen sich gehen lassenden Staatsoper für dauernd zu wünschen wäre. Abgesehen von seinem hinreißenden jugendlichen Feuer läßt Knappertsbusch zu dieser Aufgabe auch seine künstlerische Gewissenhaftigkeit bestimmt erscheinen, mit der er jeden Takt und jede Note der ihm anvertrauten Partitur betreut und stets auf die Sänger bedacht ist (was bei Weingartner nicht immer der Fall ist). Kein Wunder, daß sich da wie von selbst der Kontakt mit den Sängern herstellt und ihnen die Deutlichkeit jeder Phrase, die Entfaltung ihrer besonderen Fähigkeiten ermöglicht. Die Aufführung der auf diese Weise wiedergegebenen „Ring"-Dramen wurde daher zu einem Vorbild für Werktreue und lebensvolle musikalische Dramatik zugleich: der Geist der besten Wagnertradition wird darin lebendig. Wir würden dringend wünschen, daß die Bemühungen, diesen hervorragenden Künstler und Theaterleiter ständig für unsere Oper zu gewinnen, Erfolg haben mögen! Daß sich Knappertsbusch ein denkbar bestes Ensemble unter den Ausführenden heranzog, erhöhte den Glanz und Wert der von ihm geleiteten wahrhaft festlichen Aufführungen. Wir nennen Anni Konetzni (Fricka im „Rheingold", dann Brünnhilde), Lotte Lehmann (Sieglinde!), Großmann (Wotan), Schipper (Wanderer, Gunther), Thorborg (Fricka in der „Walküre), Enid Szantho (Erda), Rosette Anday (Waltraute), die Herren Wernigk (im „Rheingold") und Zimmermann (im „Siegfried") als Mime, Gunnar Graarud (Loge), Wiedemann (Alberich), Jerger (Hunding), Guttmann aus Prag (Hagen), und Kalenberg (Siegfried). — Auch die Musik zum „Rosenkavalier" erhielt unter Knappertsbusch ihre besondere, fein abgestimmte Note; den Ochs von Lerchenau sang Berthold Sterneck von der Münchner Staatsoper mit starker, gemütlicher und wirksamer Komik.

Sabata leitete auch eines der Philharmonischen Konzerte, mit R. Strauß, Ravel und Dvořák als Programmnummern. — Eine weihevolle Aufführung der „Matthäuspassion" sah Hans Duhan als Dirigenten am Pult: dieser Erzmusiker ist nun vom gefeierten Opernsänger, über den nicht minder verdienstvollen Regisseur zum Kapellmeister geworden. Er beherrschte mit Umsicht den mächtigen Apparat und wußte auch hier, bei den andern, Schönheit und Klarheit des Gesangs herauszuarbeiten. Elisabeth Forlini, Rosette Anday, Georg Maikl, Franz Karl Fuchs, Karl Ettl und Ferdinand Ulbrich hatten an dem Erfolg der Aufführung großen Anteil, ebenso die Orchester-Solisten Franz Schütz, Karl Pilß, Wolfgang Schneiderhan, Nikolaus Hübner, Adolf Ludwig und Prof. Wetsch, nicht zuletzt die Chöre: Singakademie, Brucknerchor, der Peterlinische Knabenchor und der Lehrer-a cappella-Chor. — Volkmar Andreae aus Zürich, der Dirigent des letzten Konzertvereinsabends, brachte nach Schuberts Unvollendeter die Brucknersche Neunte zu machtvoller Wirkung. — Oswald Kabastas letztes Konzert dieser Spielzeit stand im Zeichen Beethovens: die große Fuge op. 133, für Streichorchester am Beginn, die Fünfte Sinfonie am Schluß, und das Tripelkonzert dazwischen, mit Adolf Busch, Hermann Busch und Rudolf Serkin als berufensten Solisten, dies bedeutete für den Zyklus der Kabasta-Konzerte, der im Wiener Kunstleben zu einer hochzuschätzenden festen Institution geworden ist, den würdigen Abschluß für diesen Konzertwinter. — Ein Orchesterkonzert des „Schubertbundes" von durchaus gewähltem Programm brachte als Neuheiten die geschmackvolle „Nachtmusik" von Hans Gal und das von einem Kammerorchester begleitete reizende „Morgenständchen" von Karl Pilß.

Wertvolle Kammermusik vermittelten: das Mihatsch-Quartett mit einem Abend klassischer Musik; das Prix-Quartett mit der Erstaufführung des Streichquartetts in h-moll von Frieda Kern, und das Philharmonische Streichquartett mit der Uraufführung eines Quartetts in c-moll von Ernst Ludwig Beck, einem Werk von vornehmer Haltung und ausgesprochener Begabung. — Das Popa-Grama-Quartett beschloß in wirkungsvoller Weise einen, dem Schaffen der Wiener Tondichterin Mathilde von Kralik gewidmeten Kompositions-Abend mit deren 4sätziger Serenade; Lieder und Duette (Hilde Fach, Ludwig Pokrywka und Franz Machek), sowie Klavierstücke (Bertha Jahn-Beer) gaben ebenfalls Zeugnis von der starken künstlerischen Gestaltungskraft der Komponistin. — Dem verstorbenen Tondichter Otto Klob weihte die Wiener akademische Mozartgemeinde einen würdigen Gedenkabend mit Liedern (Zoe Prasch-Formacher und Ernst Reiter), Klavierwerken (Prof. Walther Kerschbaumer) und dem Klavierquartett in d-moll (das Prix-Quartett mit Fritz Kuba

am Flügel). Die ſchottiſche Pianiſtin Winifred Chriſtie brachte, in einer von Bach bis Ravel reichenden Spielfolge, die Vorteile von Moors doppelmanualiger Klavierkonſtruktion zu Ehren.

Schließlich ſei eines ſchönen Aktes der Pietät gedacht: am 29. April wurde vor dem Hauſe in der Domgaſſe, in welchem Mozart vor genau 150 Jahren am gleichen Tage die „Hochzeit des Figaro" vollendete, eine feſtliche Serenade veranſtaltet, mit Vorträgen des Männergeſang-Vereins unter Leitung von Ferdinand Großmann und eines Kammerorcheſters der Wiener Sinfoniker unter Oswald Kabaſta.

MUSIKALISCHE RÄTSEL-ECKE

Die Löſung des Faſchings-Preisrätſels

Von Fritz Müller, Dresden (Februar-Heft 36).

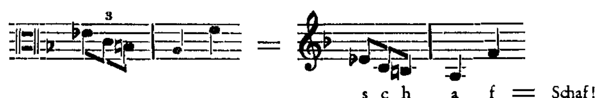
Die mit Spannung erwartete Löſung der Aufgabe in unſerem letzten Faſchings-Heft lautet: Man verſetze die 8 Takte nach F-dur. Dann heißt die Violoncellſtimme — die Ganztaktpauſen ſind weggelaſſen — ſo:



Das iſt noch kein Grund, gegen Klinger wegen Beleidigung vorzugehen. Was ſagt aber die Violine?



Dieſe Anpöbelung wird auf der 5. und auf der 8. Stufe wiederholt. Was die Bratſche aber hereinkichert, lautet:



Der Juriſt nennt ſo etwas „Verbalinjurien". Wer ſolch eine Kompoſition erhält, kann natürlich den Klageweg beſchreiten. Beſſer aber iſt es, man zahlt mit gleicher Münze heim!

Das wird diesmal eine Überraſchung für alle Einſender ſein! Der Zweiklang „a-f-f-e" und „s-c-h-a-f" war meiſt mühelos gefunden, das „f-a-d-e" der Violinſtimme hingegen entging den ſämtlichen Einſendern, mit Ausnahme von Studienrat Martin Georgi-Thum, der ſomit den erſten und einzigen Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—), der diesmal zur Verteilung kommen kann, erhält.

Mit der richtigen Löſung widmet er dem Aufgabenſteller nachſtehendes Gedicht:

Hausmuſik.

Iech ka mir denken, Müller Fritzen
ſei Hauswirt werd vor Wut oft ſchwitzen,
wenn druhm de ganze Müllerei
de Flöten ſtimmt, der Baß fellt ei.

Der arme Maa hot niſcht ze lachen:
Die bloſen egal alte Sachen.
Wenn när aa Foxtrott wär drbei,
do möcht ſeinthalbn de Muſik ſei.

Und nu verbiet erſch mol den Leiten,
Do gieht erſcht richtig a des Streiten.
E „Aff", e „Schof" nooch Noten wär
und „fade" aa des Hauſes Herr.

Wenn iech dei Hauswirt wär, mei Lieber,
iech geb dir aa en Noſenſtieber
un ſetzet diech mit deiner Kluft
mit „Schof" un „Aff" „fad" an de Luft.

Martin Georgi.

Leider müſſen wir von einer Erwähnung bezw. Veröffentlichung weiterer Ausſchmückungen, wenn ſie auch in ihrer Art noch ſo köſtlich ſind, mangels richtiger Löſung, abſehen.

Musikalisches Silben-Preisrätsel.

Von Bruno Wamsler, Lauscha.

Aus den Silben:

a — ar — bri — cel — dok — eitz — ga — gu — helm — ku — lau — le — leitz — lo — lo — loe — lon — low — mann — na — o — oe — par — pe — rau — reich — ster — stik — ta — te — te — trom — vi — we — wil — witsch — zug

sind 14 Wörter mit folgender Bedeutung zu finden:

1. Blechblasinstrument,
2. Komponist eines verbreiteten Vaterlandsliedes,
3. bekannter Pianist,
4. Komponist der römischen Schule,
5. russischer Pianist,
6. Streichinstrument,
7. Tenorist und Komponist † 1735,
8. Musikschriftsteller,
9. Saiteninstrument,
10. Gesangspädagoge,
11. Kapellmeister im 19. Jahrhundert,
12. Balladenkomponist,
13. wichtiges musikalisches Studiengebiet,
14. altrussisches Saiteninstrument.

Die Anfangs- und Endbuchstaben der gefundenen Wörter ergeben, von oben nach unten gelesen, eine Stelle aus einem Bühnenwerk Richard Wagners, die mir beim Lösen der Preisrätsel in der ZFM manchmal in den Sinn kam.

Die Lösung dieses Rätsels ist bis zum 10. September 1936 an Gustav Bosse Verlag in Regensburg zu senden. Für die richtige Lösung der Aufgabe sind sieben Buchpreise aus dem Verlag von Gustav Bosse (nach freier Auswahl der jeweiligen Preisträger) ausgesetzt, über deren Verteilung das Los entscheidet und zwar:

ein 1. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—,
ein 2. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—,
ein 3. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—,
vier Trostpreise: je ein Werke oder Werke im Betrage von Mk. 2.—.

Für richtige Lösungen, die in eine besonders gelungene Form eingekleidet sind, behalten wir uns eine gesonderte Prämiierung (gegebenenfalls auch Veröffentlichung) vor. Z.

NEUE BÜCHER UND MUSIKALIEN

NEUERSCHEINUNGEN

Wilhelm Friedemann Bach: 2 Sonaten für 2 Violinen. Herausgegeben von Albert Rodemann. Adolph Nagel, Hannover.

William Croft: Sechs Sonaten für 2 Blockflöten. Herausg. von Paul Rubardt. Adolph Nagel, Hannover.

Rudolf Feigl: Klar um Schubert. 83 S. J. Feichtingers Erben, Linz/D.

Max Fiedler: 2 Stücke für Violoncello op. 19 mit Klav. Nr. 1: In Memorian Mk. 2.50, Nr. 2: Gavotte Mk. 2.— Ries & Erler, Berlin.

Max Fiedler: Fantasiestück für Klav. op. 18. Ries & Erler, Berlin.

Kaspar Fürstenau: 12 Original-Kompositionen. op. 34. Durchgesehen von O. Homann. Adolph Nagel, Hannover.

Max Gebhard: Deutsches Volk. Kantate für Sopran- und Tenorsolo, einst. Knaben- und Frauenchor, sowie Männerchor mit Orch. und Orgel. op. 36. Kistner & Siegel, Leipzig.

Hermann Grabner: Frohe Weisen für eine Singst. mit Klav. op. 38. Mk. 2.—. Kistner & Siegel, Leipzig

G. F. Händel: 4 Original-Sonaten f. Altblockflöte und Cembalo. Herausgegeben von Albert Rodemann. Adolph Nagel, Hannover.

G. F. Händel: Jigg für Klav. allein. Herausg. von Norah Drewett von Kresz. Oxford University Press, London.

Carl Hannemann: Lobeda - Singebuch für Frauenchor. Unter Mitarbeit von Walter Rein und Hans Lang. 250 S., geh. Mk. 3.80. Hanseatische Verlagsanstalt Hamburg.

Theodoro Hausmann: Sonate für Violoncello und Klav. op. 30. Mk. 5.—. Kiſtner & Siegel, Leipzig.

Reinhold Heyden: Die Welt gehöret den Führenden. Liedkantate. Adolph Nagel, Hannover.

Hans Lang: Nachtigall ich hör dich ſingen. Fünf Liebeslieder für gem. Chor. Part. Mk. 1.20. Einzelſt. Nr. 1—4 je Mk. —.15, Nr. 5 Mk. —.20. Kiſtner & Siegel, Leipzig.

Walter Lang: 12 Konzertetüden f. Klav. op. 26. Mk. 5.—. Gebr. Hug & Co., Leipzig.

Heinrich Lemacher: Pſalm der Arbeit! Part. Mk. —.60, 2 Stimmen je Mk. —.20. Kiſtner & Siegel, Leipzig.

Heinrich Lemacher: Kameradſchaft für 4ſt. M-Ch. a cappella. Part. Mk. 1.20. Inſtr.-St. kplt. Mk. 3.—. 2 Chorſt. je Mk. —.20. Kiſtner & Siegel, Leipzig.

Hermann Maetzler: Zurück zu ernſter Muſikkultur! 80 S. Gebr. Hug & Co., Leipzig.

Hans Joachim Moſer: Lehrbuch der Muſikgeſchichte. 390 S. mit mehreren Tafeln. 8⁰. Mk. 4.75. Max Heſſe, Berlin.

Helmut Paulſen: Ländliche Tänze für Streichorch. Part. Mk. 4.50, St. Mk. 4.—. Ries & Erler, Berlin.

Felix Raabe: Lebendige Muſik. 250 S. 8⁰, geh. Mk. 3.50. Alexander Duncker, Weimar.

Peter Raabe: „Kulturwille im deutſchen Muſikleben". Kulturpolitiſche Reden und Aufſätze. 2. Band. (Band 49 der Reihe „Von deutſcher Muſik".) Geh. Mk. —.90, Ballonleinen Mk. 1.80. Guſtav Boſſe Verlag, Regensburg.

Richard Raßmann: Sechs Lieder. 2. Folge. Afa-Verlag Berlin.

Hans Sachsse: Der neue Dom. Volkskantate. op. 57. Klav.-Ausz. Mk. 1.80, Chorſt. Mk. —.25. F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Joh. Chriſt. Schickhardt: Sechs Trioſonaten f. 2 Blockflöten u. Basso cont. Bearb. von F. J. Giesbert. Adolph Nagel, Hannover.

Hanns Schindler: Kleines geiſtliches Konzert „Danket dem Herrn". Werk Nr. 5b für eine Singſt. und Orgel. Adolph Nagel, Hannover.

Heinz Schubert: „Verkündigung" für Soloſopran, Frauenchor, gem. Chor und Orch. Ries & Erler, Berlin.

G. Ph. Telemann: Die kleine Kammermuſik. Herausgegeben von Walter Woehl. Bärenreiter-Verlag, Kaſſel.

Hans Uldall: Bauer und Werkſoldat. 5 MCH a cappella Part. Mk. 1.20. Kiſtner & Siegel, Leipzig.

Volk muſiziert. Heft 1: Nordiſche Volksmärſche. Bearb. von Reinh. Heyden. Heft 2: Spielmuſik aus Öſterreich. Bearb. von Viktor Korda. Werkreihe der NS-Kulturgemeinde. Adolph Nagel, Hannover.

BESPRECHUNGEN

Bücher:

„DAS DEUTSCHE SOLDATENLIED", nach ſeinen Hauptmotiven und ihrer Entwicklung ausgewählt von Werner Kohlſchmidt. (Verlag Junker und Dünnhaupt, Berlin, 1935). Mk. 4.80.

Als Band 16 der von Gerhard Fricke, Kiel, herausgegebenen Literarhiſtoriſchen Bibliothek wird hier eine überaus intereſſante und reichhaltige hiſtoriſche Auswahl des Soldatenliedes dargeboten. Der Verfaſſer will mit dieſer Sammlung in erſter Linie die Frage „Was iſt deutſches Soldatenlied?" ſtellen und zur Mitarbeit an der Beantwortung aufrufen. Und fürwahr, es iſt nicht immer einfach, aus der Fülle des Vorhandenen zu ſcheiden, was wirklich Liedgut der Soldatengemeinſchaft geworden iſt. Gerade das Gemeinſchaftslied aber will die Sammlung vermitteln.

Für die geſchichtliche Einordnung werden drei weite Zeiträume abgegrenzt, deren Einſchnitte ſich mit den Hauptepochen der Heeresentwicklung decken:

I. Das Lied des Landsknechts und freien Söldners in der Zeit des ausgehenden Mittelalters und der Religionskriege;

II. Das Lied des landesherrlichen Soldaten vom Weſtfäliſchen Frieden bis zu den Napoleoniſchen Kriegen;

III. Das Lied des deutſchen Soldaten von den Anfängen der allgemeinen Wehrpflicht bis zum Ende des Weltkriegs.

Innerhalb dieſer Zeiträume wird das Liedgut nach folgenden Motivgruppen geordnet: Standesſtolz und Ehre; Standesſorge; Kampfesfreude; Kampfesernſt; Soldatentod; der Gegner; Soldatenleben; Ulk; Soldatenliebe.

Dieſe Einordnung zeigt in allen Zeiträumen das Vorhandenſein der gleichen Motivgruppen auf und ermöglicht es, ihre Abwandlung zu verfolgen.

Ein beſonderer Anhang iſt „Kehrreimen, Einſchüben und Zuſätzen" gewidmet.

Der Verfaſſer bedauert „die aus äußeren Gründen nötige Ausſcheidung des Muſikaliſchen als leidige Sache"; wir ſtimmen ihm hierin durchaus bei: Wort und Weiſe des Volks- und Soldatenlieds ſind ein untrennbares Ganzes; ſie ſollten auch in ſolcher Sammlung vereint bleiben. Ein gewiſſer Erſatz iſt verſucht durch den Hinweis auf die vorhandenen Soldatenliederſammlungen mit Melodien. Dieſes Literaturverzeichnis, das auch eine Zuſammenſtellung der „allgemeinen und landſchaftlichen Volksliedſammlungen mit wichtigen Soldatenliedſtoffen" enthält, wird für Studierende und ſonſt Intereſſierte von beſonderem Wert ſein. Eine Ergänzung hinſichtlich der in letzter Zeit

erschienenen Soldatenliederbücher darf hier angeregt werden. Ein Liedregister mit Quellennachweis und Vermerk der korrespondierenden Lieder beschließt den Band, den man als eine wertvolle Bereicherung gerade in einer Zeit begrüßen wird, in der das Soldatenlied wieder allerorten aus frohen Rekrutenkehlen durch die Straßen schallt.

Paul Winter.

Musikalien:

für Klavier

A. E. FEHRS: Modulation über ein Beethoven-Motiv aus op. 13 für Klavier. — Selbstverlag Itzehoe (Holstein), Feldschmiede 15. Mk. —.80.

Die Tochter des schleswig-holsteinischen Heimatdichters und Freundes von Timm Kröger, Joh. Hinrich Fehrs, eine tüchtige Klavierpädagogin und Pianistin in Itzehoe, hat sich durch viele schlichte Lieder um die Dichtungen ihres Vaters verdient gemacht. Diese „Modulation" — ich hätte lieber gesagt: diese kleinen „Variationen" über ein länger ausgesponnenes, aus der besinnlichen As-dur-Abwandlung kurz vor Schluß des Finalrondo der Sonate pathétique gewonnenes Thema — ist „ihr erster Versuch" für Klavier. Die drei kleinen figurativen Spiel-Variationen halten sich in schöner Wahrung des Stils des frühen Beethoven streng an das harmonische Schema des Themas. Sauber gesetzt, von entschiedenem instruktiven Nutzen — schade nur, daß der Fingersatz fehlt —, darf man die bescheidene Komponistin, die sich der Notwendigkeit gelegentlicher kleiner orthographischer und Stimmführungs-Korrekturen gewiß wohl bewußt ist und ihrer schlichten und natürlichen musikalischen Art in kluger Selbsterkenntnis treu bleibt, herzlich und durchaus zu „neuen Taten" ermuntern. Wie wäre es mit kleinen lyrischen Stücken oder Variationen über Charaktere und Stimmungen aus ihres Vaters so rein und tief gefühlten tragischen Idyllen und Epen?

Dr. Walter Niemann.

ALEC ROWLEY: Village-Scenes (Dorf-Szenen) und Three Spring Idyls (Drei Frühlings-Idyllen) für Klavier. — Winthrop Rogers Edition, London.

Der Engländer Alec Rowley ist auch in Deutschland durch die Edition Peters wenigstens als einer unserer besten Meister leichter Haus- und Unterrichtsmusik für Klavier wohl bekannt geworden. So braucht man diese beiden neuen Beiträge für dieses Gebiet kaum erst zu empfehlen, von denen die „Dorf-Szenen" die leichtesten sind: reizende Miniaturen, das „Alte Dorf" ein sonnigeres englisches Spiegelbildchen von Mac Dowell's „Verödeter Hütte" (Amerikanische Waldidyllen), der „Erntetanz" und besonders der wuchtige „Bauerntanz" im straffen Rhythmus und in der Melodieführung typisch englisch und von köstlicher naturhafter Frische. Lyrisch, zart und fein durchgearbeitet die „Drei Frühlings-Idyllen", und unter ihnen die beiden Ecknummern ganz besonders sinnig und behutsam geformt. Alles volks-, natur- und bodenverbundene romantische Klaviermusik, wie sie das angeblich unmusikalische England von jeher und von innen aus englischer Seele heraus geschaffen hat.

Dr. Walter Niemann.

Kammermusik.

HELMUT PAULSEN: Ländliche Tänze für Streichorchester. Partitur (Mk. 4.50) und Stimmen (Mk. 4.—). Verlag Ries und Erler, Berlin. Aufführungsdauer 12 Min.

Der junge, entschieden begabte Hamburger Helmut Paulsen, der eine Zeit lang auch Schüler Heinrich Sthamers war, legt hier eine glatt gewachsene, herzhafte Lebensfreude ausstrahlende Suite vor. Die bukolische Stimmung ist, unter Vermeidung jeder Reflexion, gut getroffen. Die Thematik ist prägnant, der „Satz" liebevoll, aber ohne Überladung. Es sind fünf Tänze, von denen die ersten drei harmonisch zusammenhängen: G, D, g; der „schreitende" vierte und der aus einem „spanischen" Rhythmus dann doch zu deutscher Lustigkeit hinfindende Schlußteil stehen wiederum in eigenem Verhältnis zueinander: a, E. Die Harmonik hält sich an einfache Beziehungen, mit einer Ausnahme im ersten Stück, wo das c in der D-dur-Sphäre einer Korrektur bedarf. Ohne besonders schwierig zu sein, wirken die „Tänze" klanglich sehr frisch; eine gewisse Vorliebe für die Verwendung des Pizzicatos fällt auf. Programmen unterhaltender Art und dem Musizieren gut geleiteter Liebhaberorchester wird das Werk recht gedeihlich sein. Es ist übrigens dem Hamburger Funkdirigenten „Gerhard Maaß gewidmet".

Dr. Walter Hapke.

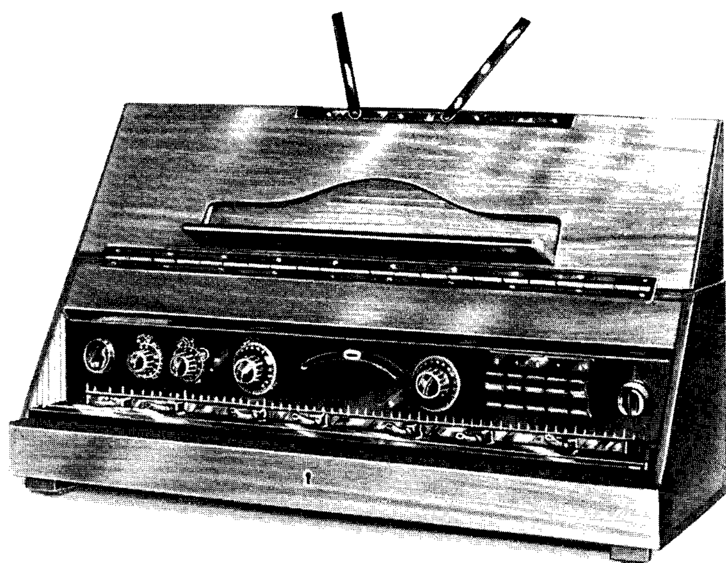
JOH. JOACHIM QUANTZ: Trio-Sonate für Flöte (Oboe), Violine und Generalbaß. Verlag Kistner und Siegel, Leipzig.

Max Seiffert entnahm diese Trio-Sonate (D-dur) einer im Jahre 1750 gefertigten in seinem Besitz befindlichen Handschrift. Sie wird vielen eine große Freude sein. Ein reizvolles, klangfreudiges Werk seiner Zeit, das auch heute bei sauberer Ausführung gefallen wird. Die Gleichstellung von Querflöte und Oboe für die Oberstimme ist nach Seifferts Vorwort Original. Nach diesem Vorwort enthält die Handschrift, der das Trio entnommen ist, drei weitere, darunter ein solches von Händel, die hoffentlich der Öffentlichkeit auch noch zugängig werden. Bechler.

Chorwerke

LUDWIG LÜRMANN: Drei deutsche Chöre, Opus 10. Ries & Erler G. m. b. H., Berlin.

Nr. 1.: Deutsches Lied (L. Lürmann) a) für gem. Chor; b) für Männerchor; mit Orchester- oder Orgelbegleitung. Klavierpartitur (zugl. Orgelstimme)

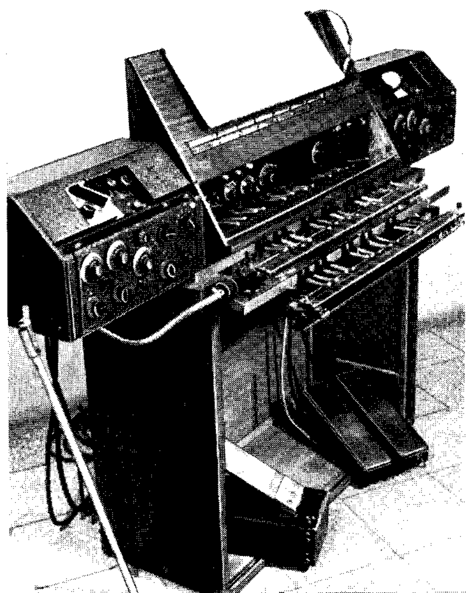


Einſtimmiges Trautonium



Im Unterrichtsraum der Fachgruppe Muſik und Technik an der Staatlichen akademiſchen Hochſchule für Muſik zu Berlin.

Von links nach rechts:
Harald Genzmer, Friedrich Trautwein, Rudolf Schmidt
am Trautonium Oskar Sala



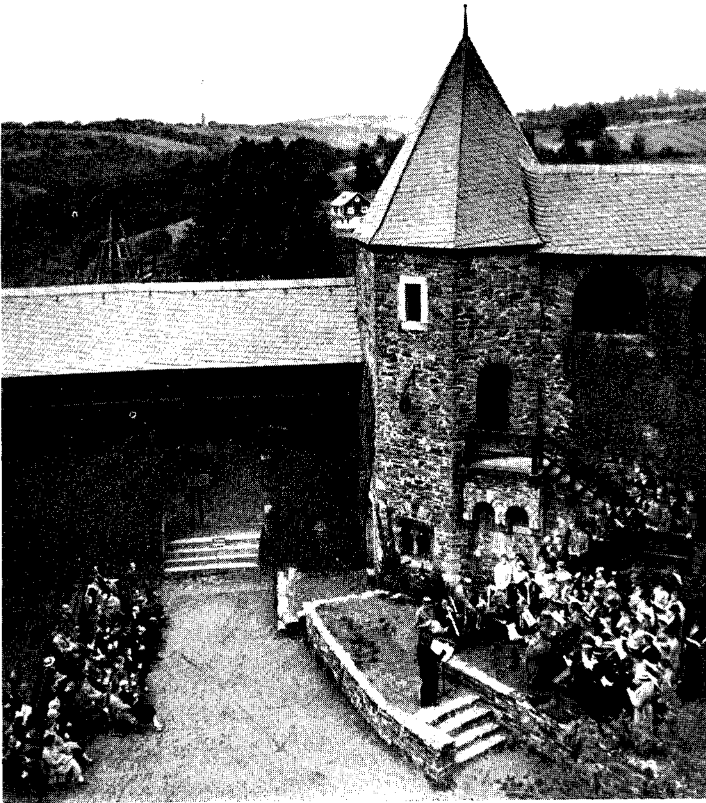
Das neue dreiſtimmige Trautonium

Das urſprünglich einſtimmige Inſtrument (mittlerer Teil) iſt durch 2 weitere Stimmen ergänzt. Die Tonerzeuger befinden ſich zu beiden Seiten, das 2. und 3. Manual ſind unterhalb des 1. angeordnet. Die Pedale rechts ſind Lautſtärkeſchneller, das Pedal links dient zur gleitenden Klangfarbenveränderung

(Bildarchiv der ZFM)

Zu dem Aufſatz von Prof. Dr. ing. Friedrich Trautwein: „Weſen und Ziele der Elektromuſik"

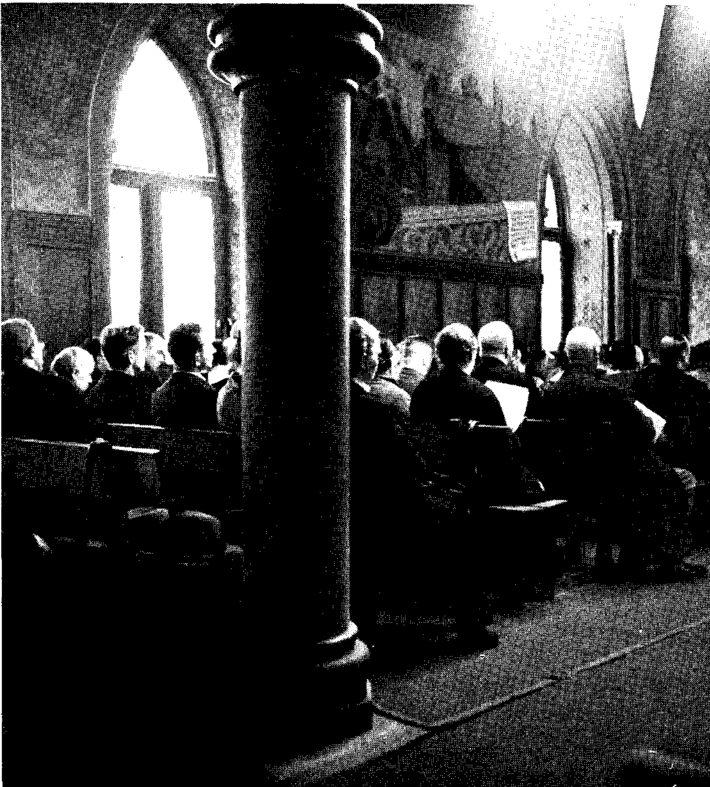
Reichstagung des Berufsstandes der deutschen Komponisten auf Schloß Burg



„Burgmusik“

Probe zu einer Bach-Kantate im Burghof unter Städt. MD Herwig-Hagen

Aufnahme Hehmke-Winterer, Düsseldorf



Andächtige Hörer im Rittersaal

Aufnahme Hehmke-Winterer, Düsseldorf

80 Pfg. Jede Chorſtimme 20 Pfg. Orcheſtermaterial nach Vereinbarung. — Dieſes, dem neuen Deutſchland und ſeinem Führer Adolf Hitler zum 1. Mai 1933 gewidmete Lied iſt in Wort und Muſik markig, hymniſch und als Feſtgeſang für vaterländiſche Feiern ſehr brauchbar.

Nr. 2: „Junges Deutſchland" (R. G. Binding) für gem. Chor oder Männerchor a cappella, Partitur 1.— Mk., jede Stimme 20 Pfg. — Dieſes, dem Kampfbund für Deutſche Kultur gewidmete Lied übertrifft, da es a cappella zu ſingen iſt, an Chorwirkung das erſte Lied ganz bedeutend. Es iſt reich an klanglichen Gegenſätzen, gut deklamiert, nicht ſchwer zu lernen und ſollte darum im Beſitz eines jeden Chores ſein, der ſich die Aufgabe ſtellt, bei ſeinen Veranſtaltungen ein Herold des Vaterlandes zu ſein.

Nr. 3: „Das neue Lied" (H. Kappler) für Männerchor a cappella. Part. 60 Pfg. Jede Stimme 20 Pfg. — Dieſes dritte Lied iſt ein Muſter von Einfachheit. Schlicht marſchmäßig geſetzt, ohne Anforderungen an die Stimmen, einfach in der Harmonik ohne der Anſpruchsloſigkeit allzu weit entgegenzukommen. Es iſt für jeden Männerchor erreichbar und wird von jedem Zuhörerkreis verſtanden. Man laſſe ſich darum dieſes brauchbare Lied nicht entgehen! Prof. Joſ. Achtelik.

*

Werke für gemiſchten Chor:
(Verlag Kiſtner & Siegel, Leipzig)

1. HANS LANG: „Licht muß wieder werden" (Hermann Claudius), für vier- bis ſechsſtimmigen Chor a cappella. — Der erſte Teil des Werkes ſteht in der phrygiſchen, der zweite in der äoliſchen Tonart mit ſtrahlendem Durſchluß. Gleich das erſte Thema iſt von einer geradezu aufregenden Eindringlichkeit. Ihm folgen eine ganze Reihe prägnanter, wirkungsſtarker muſikaliſcher Gedanken, die ſämtlich kanoniſch verarbeitet und zu großen Steigerungen geführt werden. Der Schluß: „Laßt uns nicht zagen! Licht muß wieder werden" klingt wie ein den Himmel beſtürmendes Zuſammenläuten aller Glocken des weiten deutſchen Landes.

2. HERMANN GRABNER: op. 35: Vier Volkschöre für gemiſchte Stimmen. — 1. „Jubilate" (W. Raabe). In Stimmführung und harmoniſcher Wirkung ein wahres „Jubilate"! — 2. „Heimweh" (Ricarda Huch). Die Heimwehſtimmung nach Vaterhaus und Vaterland hat in den Tönen Grabners ergreifenden Ausdruck gefunden. — 3. „Eigen Land" (B. v. Münchhauſen). Markige Erdverbundenheit zeigt der Charakter dieſes Liedes, in dem die melodiſchen Linien ſich zu feſt und ſicher daſtehenden Akkorden zuſammenfügen. — 4. „Oſtmarkenlied" (W. Flex). Dieſes Lied zeigt einen hymniſchen Charakter und iſt darum weniger auf lineare Führung der Stimmen, als vielmehr auf harmoniſche Wirkungen geſtellt.

3. HERMANN GRABNER: „Fackelträger" (H. Anacker). Volkstümliche Melodieführung mit eingänglicher, wirkungsſicherer harmoniſcher Begleitung.

4. HERMANN BUCHAL: op. 58: Zwei Minnelieder: 1. „Wenn all die Welt Ruhe hat" (Dietmar von Aiſte). 2. „Ein Leib, eine Seele" (Reinmar von Zweter). — Beide Minnelieder ſind in einem harmoniſch-polyphonen Satz geſchrieben, der ſehr geſangliche Linien zeigt, äußerſt zarte und dann wieder aufrauſchende Klangwirkungen hervorbringt, ein eigenes ſtiliſtiſches Geſicht trägt und überall da wärmſte Anerkennung finden wird, wo man noch nicht vergeſſen hat, daß der Ton, alſo der Klang, die Muſik macht und das Ohr auch zu ſeinem Rechte kommen ſoll.

Prof. Joſ. Achtelik.

K R E U Z U N D Q U E R

Hermine Boſetti †.

Von Dr. Wilhelm Zentner, München.

In München, wo ſie ſeit ihrem Rücktritt von der Oper als geſuchte Geſangsmeiſterin wirkte, iſt Hermine Boſetti einem qualvollen Leiden erlegen. In der Erinnerung jedes Opernfreundes hat ſich dieſe unvergleichliche Sängerin ein Denkmal errichtet, dauernder, als es ſich ſonſt über dem raſch verfliegenden Ruhm der Tagesgrößen erbauen läßt. Denn Hermine Boſetti war eine der großen Künſtlerſängerinnen, die die deutſche Bühne ihr Eigen nannte. Die geborene Wienerin, die ihre Stimmſchulung bei Amelie Jäger-Wilczek empfangen hatte, trug ihren Namen ſchon früh in die Muſik- und Theatergeſchichte ein durch die Verkörperung der Frasquita in der Uraufführung von Hugo Wolfs „Corregidor", wo ſie den Meiſter bis zu Tränen gerührt und begeiſtert haben ſoll. Nach kurzer Bühnentätigkeit in Wiesbaden und Wien kam Hermine Boſetti im Jahre 1901 nach München, wo ſie bis 1924 ein hervorragendes Mitglied des Enſembles, lange Jahre der glänzendſte Stern am Opernhimmel war.

Hermine Boſetti durfte ſich einer Stimme rühmen, die wie kaum eine andere den Zauber eines wahrhaft perſönlichen Timbres ausſtrahlte, die Klarheit mit Wärme paarte, vollkommen war im techniſchen Schliff und derart ſpannungskräftig im Volumen, daß ſich die Künſtlerin, wenn ſie ſich auch in der Hauptſache als Koloraturſängerin betätigte, niemals an enge Fachgrenzen gebunden halten mußte. So hat ſie das für eine Koloraturſängerin gewiß nicht leichte Kunſtſtück fertig gebracht, eine gleich gute Suſanne im „Figaro" wie Salome zu ſein. Eine angeborene, traumwandleriſche Muſikalität, hinreißendes Geſangs- und Spieltemperament, ein ungemeines Gefühl für „Schicklichkeit" der Darſtellung im Goetheſchen Sinn, ſie feierten in Hermine Boſetti eine Vereinigung, wie dieſe ſich nachdem kaum mehr in einer Bühnenkünſtlerin wiederholt haben.

Der hohe Ruf der Münchener Mozartpflege ſtand nicht zum geringſten auf den Namen Hermine Boſettis. Unvergeßlich ihre Konſtanze — das Bild, wenn ſie vor der g-moll Arie ſehnſuchtsvoll die Arme ausbreitete, als ſuche ſie nach einem verlorenen Glück, wird keiner, der dieſen Augenblick erlebt, je wieder vergeſſen! — ihre Suſanne, Elvira, Deſpina und Königin der Nacht. Indes, ihre künſtleriſche Vielſeitigkeit ließ ſie nicht bei dieſem Rollenkreis ſtehenbleiben, auch an den Wagnerfeſtſpielen hat Hermine Boſetti lebhaften Anteil genommen, und ſeit ihren Tagen iſt kaum ein anmutvolleres, herzenswärmeres Evchen in den „Meiſterſingern" über die Bühne geſchritten als die Verſtorbene. In der ſpäteren Zeit ihrer Bühnentätigkeit feſſelten ſie in ſteigendem Maße Aufgaben des Charakterfachs wie Madame Butterfly, Salome, Oktavian. Doch blieben ihre außerordentlichen Fähigkeiten keineswegs auf die Oper beſchränkt, denn ein ausgeprägtes Stilgefühl ließ dieſe Künſtlerſängerin auch auf dem Gebiete des Lied- und Oratoriengeſangs eine letzte Erfüllung erreichen.

Hitlerjugend und Muſik.

Von Reinhold Zimmermann, Aachen.

Mein Aufſatz gleichen Namens im Aprilheft der „Zeitſchrift für Muſik" hat allerwege ſtarke Beachtung gefunden. Nicht zuletzt in der Reichsführung der Hitlerjugend ſelbſt. Man kann ſogar ſagen, daß die Ausführungen des Muſikreferenten der RJF, Bannführer W. Stumme, auf der diesjährigen Kulturtagung der Hitlerjugend zu Heidelberg ſich zu einem guten Teile mit jener Arbeit auseinanderſetzten.

Was ſich bei der etwaigen Verwirklichung der allgemein erhobenen Forderung, „daß Kultur und Kunſt aus der privaten Atmoſphäre herausgehoben werden müſſen", dermaleinſt ergeben wird, muß die Zukunft lehren. Nicht minder ausgeſprochene Zukunftsmuſik iſt der Anſpruch der Spielſcharen der HJ, daß dieſe „die Entſcheidungsſchlacht zwiſchen Kunſt und Kitſch zu ſchlagen" hätten. Zumal in Anbetracht der näheren Kennzeichnung des Weſens und der Aufgabe der Spielſcharen (ich führe nach dem ja wohl amtlichen Berichte im Völk. Beobachter vom 28. 4. an):

> „Die Spielſchar iſt innerhalb der HJ nicht ein kleiner Kreis beſonders geſchulter Berufener, ſondern ein politiſch ausgerichteter Kampftrupp . . . Durch die Spielſcharen wird eine iſolierte Muſikpflege verhindert, an ihre Stelle tritt ein packendes Muſikerleben. Die Muſikausübung der HJ vollzieht ſich im Heimabend, im Lagerleben wie auf beſonderen Schulungslagern der muſikaliſchen Kräfte. Angeſtrebt wird eine mündliche Weiterverbreitung des wertvollſten neuen Liedgutes, angeſtrebt wird das Loskommen vom gedruckten Liedertext und vom Liederbuch. Das Lied muß feſtverankerter Beſtandteil des Gemeinſchaftslebens werden."

Durch dieſe Darlegung der Muſikaufgaben der HJ iſt eine dankenswerte Klärung der Lage herbeigeführt worden. Das Gebiet des Inſtrumentalen tritt im Vergleich zur Singmuſik in den Hintergrund und damit naturgemäß auch die Pflege des öffentlichen Konzertes uſw. „Kunſt und Kultur aus der privaten Atmoſphäre herauszuheben," beſchränkt ſich mithin auf einen ganz beſtimmten Kreis von Muſik; genau ſo ſteht es mit der künftig zu ſchlagenden „Entſcheidungsſchlacht zwiſchen Kunſt und Kitſch". Den privaten „Muſikintereſſenten" ſo gut wie den ſtaatlichen und gemeindlichen Stellen bleibt auf Grund jener

Erklärung nach wie vor alles das zu tun, was ſie auch bisher als ihre Aufgabe betrachtet haben.

Zu den Schlußſätzen des angeführten Berichtes iſt zu ſagen, daß mit ihnen nichts Neues verkündet, ſondern lediglich eine kräftig vorhanden geweſene, nur für eine Zeit lang unterbrochene Überlieferung weitergeführt wird. Als Leiter mehrerer Singwochen, einer Anzahl von Singtreffen und nahezu einem Dutzend von Jugendkonzerten kann ich aus jahrelanger Erfahrung verſichern, daß mündliche Weiterverbreitung wertvollen neuen Liedgutes, Loskommen vom Buch und Verankerung des Liedes im Gemeinſchaftsleben immer ſchon unſere Ziele waren und daß wir dieſes Ziel auch ſtets mühelos erreicht haben. Soweit es anging, trat ich hierbei ſowohl der in allem Vaterländiſchen blutloſen Richtung Jödes als auch der in gewiſſer Beziehung überſpannten Art Henſels entgegen bzw. machte es faktiſch und praktiſch anders als die Genannten.

Wenn die HJ — nach Überwindung der ziemlich unvermeidbaren Überſpannung ihrer Anſprüche — nun auf unſere Schultern tritt, freuen wir uns deſſen rückhaltlos und haben nur den einen Wunſch: ihre Arbeit möge für die von ihr betreute Jugend von reichem Segen werden.

Sie wird beſtimmt von Segen ſein, wenn der Grundſatz, „das Lied- und Muſikgut als erlebnisſpendende Kraft" auszuwerten, nun auch wieder in ſein altes Recht treten ſoll. Wir haben es damit nie anders gehalten und ſind alleſamt von dieſer Arbeit tief befriedigt worden — beſſer: wir haben gar nicht anders als in dieſem Sinne arbeiten können.

Umſo bedenklicher muß dagegen folgende Verlautbarung ſtimmen: „Es kommt der Hitlerjugend vorerſt darauf an, wieder eine ſingende Jugend und ein ſingendes Volk zu ſchaffen, um dann nach und nach zur Pflege des ſchönen Geſanges und zur Stimmtechnik überzugehen".

Was würde man in der RJF wohl dazu ſagen, wenn jemand käme und ihr Vorſchläge über neu zu erbauende Jugendheime machte, deren Schönheits- und techniſche Fehler aber damit entſchuldigte, daß er ſagte: auf die techniſch richtige Durchbildung und die Schönheit der Gebäude kommt es „vorerſt" nicht an; wichtig ſei allein, daß Jugendheime gebaut würden?! Oder wenn es bezüglich der Zubereitung des Eſſens für ein großes HJ-Treffen hieße: wie gekocht wird, hat vorerſt nichts zu ſagen; Hauptſache iſt, daß genügend Futter herangeſchafft wird?! Oder wenn bei der weltanſchaulich-politiſchen Schulung der HJ merklich geringerer Wert auf die Art und Weiſe als auf den Inhalt der Arbeit gelegt werden ſollte?? Würden die verantwortlichen Abteilungsleiter nicht alleſamt zur Antwort geben müſſen: „Ausgeſchloſſen! Wir wollen gut bauen, gutes Eſſen verabreichen und gute Erziehungsarbeit leiſten! Alles andere iſt vergeudeter Stoff und vergeudete Mühe! Ja, es iſt Schlimmeres: würden wir durch unſere Zuſtimmung dazu ja dem Kitſche Vorſchub leiſten! Das aber kommt nicht in Frage."

In der Muſik allein jedoch ſollen jene Unzulänglichkeiten nicht nur möglich, ſondern ſogar Programm ſein dürfen?! „Ausgeſchloſſen"! Hier hilft nur eins, nämlich das Eingeſtändnis, daß man ſich feſtgefahren, d. h. daß man in dieſem Punkte einen Holzweg betreten habe. Je eher dieſes Eingeſtändnis erfolgt, deſto beſſer für die Sache.

Einen zum Ziele führenden Weg eröffnet Bannführer Stumme ſelber, indem er „die ſeit dem 1. April planmäßig betriebene Ausbildung von Jugendmuſikführern" erwähnt. M. E. iſt eine „planmäßig betriebene Ausbildung von Jugendmuſikführern", deren Hauptarbeitsfeld das Lied ſein wird, ohne eine gründliche ſtimmtechniſche und äſthetiſche Ausbildung undenkbar. Sind aber die Führer in dieſer Hinſicht auf der Höhe, dann kann es nicht daran fehlen, daß es mit der Zeit auch die Geführten werden. Denn natürlicherweiſe werden die Führer beſtrebt ſein, das Ganze des Gelernten an ihre Spiel- und Singſcharen weiterzugeben, und ſie werden dies ohnehin tun, weil ſie wiſſen, daß nur auf dieſe Weiſe „die erlebnisſpendende Kraft des Lied- und Muſikgutes" voll zur Auswirkung gelangen kann.[1]

[1] Siehe auch das dem Verfaſſer erſt nachträglich zu Geſicht gekommene Heft 4 (April—Mai) von „Muſik und Volk", Seite 171/2!

Und sie werden ferner der Hitlerjugend die ihr zum „Vorwurf" gemachten Moll-Lieder geradezu „betont" pflegen. Denn die Molltonarten sind dem Dur nicht nur gleichberechtigt, sondern sie sind, vom nordischen Lied- und Tanzgut her bewertet, dem Dur sogar übergeordnet. Die eingehenden Untersuchungen Metzlers über „Nordischen und dinarischen Stil im germanischen Volkslied" und die weiterführenden Arbeiten Paul Treutlers haben diese Tatsache zweifelsfrei erhärtet. Die häufige Verwendung von Molltonarten in den neuen Liedern der HJ kann daher nur von Unverständigen gerügt werden; die Wissenden sehen in dieser Rückkehr zu altem Brauche nichts anderes als eine zwar anscheinend unbewußte, dafür aber nur umso wertvollere Betonung des Nordischen im Deutschen und begrüßen sie aufs freudigste.

Anton Bruckner in der Walhalla.

Der Führer hat einer Bitte der Bayerischen Staatsregierung entsprochen und die von König Ludwig I. erbaute „Walhalla" bei Regensburg in seinen persönlichen Schutz übernommen. Zugleich hat der Führer in Erfüllung einer Bitte der „Intern. Bruckner-Gesellschaft" und deren Präsident Prof. Max Auer bestimmt, daß die Büste Anton Bruckners im Herbst dieses Jahres anläßlich des 40. Todestages des Meisters in der „Walhalla" zur Aufstellung gelangt. Die Feier der Aufstellung der Büste in der „Walhalla" wird gleichzeitig mit einem großen Brucknerfest in Regensburg, dem VIII. Brucknerfest der Int. Bruckner-Gesellschaft, verbunden werden.

Ein Vortrag Hans Pfitzners.

Von Dr. Wilhelm Zentner, München.

Hochbedeutend war ein von der NS-Kulturgemeinde München veranstalteter Vortrag Hans Pfitzners über die von dem Jenaer Dozenten Julius Bahle aufgeworfene Frage „Wie wird komponiert?". Der Musikpsychologe wählte dabei einen empirisch-psychologischen Weg; Pfitzner, der schöpferische Künstler, lehnt diesen Versuch als gegen ein Wesentliches der schöpferischen Tätigkeit, seine Lehre vom Einfall, gerichtet mit Entschiedenheit ab. Im Grunde erneuert sich der alte Widerstreit zwischen der Zerfaserungssucht des Rationalismus und der metaphysischen Auffassung des Künstlers, der an den Urgrund seines Schaffens als an etwas Unerforschliches, dem tiefbohrendsten Verstande schlechthin nicht Erreichbares unter keinen Umständen gerührt wissen will. Mögen sich für Bahles empirische Forschungsweise, die, im Ergebnis einer Rundfrage bei dreißig Komponisten, dem musikalischen Einfall nur die beschränkte Atemdauer von 2—4 Takten zubilligt, auch eine Reihe verstandesmäßiger Argumente geltend machen lassen, mögen zudem einige Mißverständnisse dadurch entstanden sein, daß der Gelehrte vom Motivkern des Themas, der Komponist jedoch von seinem fertigen Erscheinungsbild ausgeht, die stärkere Überzeugungskraft ist für jeden Musiker, für alle, denen Musik tiefster Atemzug der Seele bedeutet, auf Seiten Pfitzners, dem überdies die praktische Erfahrung des Komponierens gewiß nicht abzusprechen, während der Gegner in diesem entscheidenden Punkte Fehlanzeige melden muß. Und jenes sich schon hier meldende Kriterium der Gefühlsentscheidung, die in den tiefsten Fragen der Kunst maßgebend bleibt, verbündet sich auch weiterhin mit Pfitzners Auffassung, wenn dieser meint, daß die Sphäre des Einfalls und der Inspiration von keiner Reflexion je völlig erlotet werden kann.

Pfitzner erweiterte Bahles Frage „Wie wird komponiert?" in die zugleich den Begriff eines Wertes in sich schließende Frage „Wie wird gut komponiert?". Vom Werte zeugt jedoch einzig das Werk. Pfitzner holte sich deshalb die Antwort bei Meistern und Schöpfungen, die zum Edelgute deutscher Musik gehören. Er führte Proben wahrhaft inspirierter Musik am Flügel vor: den Fledermaus-Walzer, Elsas Münstergang aus Lohengrin, das Thema des langsamen Satzes seiner Cello-Sonate, das Konzilsthema aus dem „Palestrina", Teile aus Beethovens 5. und 8. Sinfonie, die, vom Meister als eine große, unzerstückte Linie des Einfalls gedeutet, die Unhaltbarkeit der Bahleschen Theorie der allenfallsigen Viertaktigkeit erwiesen. Wer Ohren hatte, musikalisch zu hören, wachen Sinn für das Gewachsene eines

weiträumigen musikalischen Einfalls, für den konnte kein Zweifel mehr bestehen, wofür er sich in diesem Streite zu entscheiden habe. Aber nicht nur als überzeugender Anwalt aller Transzendenz im künstlerischen Schaffensvorgang, deren Leugnung zugleich eine an den Lebensnerv greifende Bedrohung der Kunst ist, erwies sich Hans Pfitzner; er entpuppte sich zugleich als Dialektiker von glänzenden Fähigkeiten, schlagfertigem Witz und unerbittlicher Logik, der die Denkfehler, schiefen Vergleiche und Analogien seines Gegners mit treffsicherem Schlag auf des Nagels Kopf festhämmerte.

Die Hörer folgten dem Vortrag, der dergestalt Grundlegendes behandelte und dabei so erfreulich eindeutige Stellung bei Werten bezog, die uns allen lieb und teuer, ja, heilig sind, mit gespannter Aufmerksamkeit und begeistertem Feuer. Denn jeder war von der Überzeugung durchglüht, der in einleitenden Worten Ludwig Schrott Ausdruck gegeben hatte, nämlich daß es hier um eine große deutsche Sache gehe, um nichts Geringeres als um den Kampf des Geistigen wider einen verflachenden, kulturverödenden Materialismus und daß kaum ein anderer berufener sei, in diesem Streite zu führen als der Meister, in dem wir heute den Pulsschlag deutscher Musikgesinnung und deutschen Musikschaffens am unmittelbarsten empfinden und verehren!

Das NS-Reichs-Symphonie-Orchester auf der ersten Norddeutschlandfahrt.

Von Dr. Walter Hapke, Altona-Blankenese.

Nachdem jetzt die NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" auf Anregung von Reichsminister Rudolf Heß die Organisation der Konzerte des NS-Reichs-Symphonie-Orchesters übernommen hat, ist die Arbeit dieser Institution auf eine wesentlich breitere Basis gestellt worden. Rund 250 Konzerte finden in diesem Jahre in Deutschland statt, wobei die Erfassung der kleineren und kleinen Städte des Reiches, in denen sonst keine Möglichkeit zur Anhörung großer Orchestermusik gegeben ist, besonders betont ist. Das „Orchester des Führers" hat nach dem Willen Adolf Hitlers neben der musikalischen Gestaltung bedeutender Parteitagungen vor allem die Aufgabe, den vielen Tausend Volksgenossen, die bisher noch keinen Zugang zu den Werken unserer deutschen Meister finden konnten, diese Kunst in würdiger Weise zu vermitteln. Damit wird der Wirkungsbereich des NS-Reichs-Symphonie-Orchesters überaus entscheidend in jenen Teil unseres Musiklebens eingebaut, den wir als musikalische Volksbildung (Volkwerdung) in höchstem Maße wichtig nehmen müssen. In den Großstädten muß das NSRSO an jene Schichten heranzukommen suchen, die aus völlig abwegigen Minderwertigkeitskomplexen heraus glauben, von der Freude an den edelsten Zeugnissen der deutschen Kunst ausgeschlossen, ihrer unwert zu sein; auf dem „flachen Lande" ist die Arbeit an der Hörerschaft vielleicht insofern leichter, als es hier „nur" gilt, die Meisterwerke, die vor diesen Menschen sonst einzig durch den Rundfunk erklingen können, in „originaler" Darstellung aufzuführen. Es ist wohl keine übertriebene Annahme, daß mancher Kleinsthörer des NSRSO zukünftig, wenn er einmal in die Metropole seines Bezirkes fährt, Umschau halten wird, ob er dort nicht ein gutes Orchesterkonzert besuchen kann, statt daß er sich in ein sogenanntes „Vergnügungs"-Etablissement treiben läßt. Mithin darf die Musikpropaganda des NSRSO in stärkstem Maße als Zukunftskultur bewertet werden; hier wird eine Saat gelegt, die schöne, gedeihliche Früchte bringen muß. — — —

Zum ersten Mal ist Franz Adam mit seinem Orchester nach Hamburg gefahren, um auch hier seinem Auftrag nachzukommen. Von dem Zentrum Hamburg aus wurde außerdem in einer ganzen Reihe von auswärtigen Konzerten die Umgebung, Lübeck, Schwerin, Altona, Lüneburg, Cuxhaven, Harburg-Wilhelmsburg, Celle, besucht, um dort gleichermaßen zu wirken. Wenn es auch nicht gelungen ist, bei diesem ersten Angriff die dafür eigentlich in Frage kommenden Kreise Hamburgs zu erfassen, so führte die hiesige Tätigkeit des NSRSO doch zu einigen beachtlichen Ergebnissen. Die öffentlichen, d. h. von „Kraft durch Freude" veranstalteten Konzerte waren allerdings ausnehmend schlecht besucht, so schlecht, daß die Musiker erklärten, so etwas vordem auf ihren vielen Reisen überhaupt noch nicht erlebt zu haben. Als den Höhepunkt des Hamburg-Besuches mußten sie selbst und alle sonst noch Beteiligten den Vormittag in der Deutschen Werft zu Finken-

wärder betrachten, wo in einer Werkpause in einer riesigen Maschinenhalle vor 2500 Arbeitern und Angestellten des Betriebes musiziert wurde; die Hörer waren nicht im mindesten „zurechtgemacht", in der „Arbeitskluft" saßen sie auf groben Holzbänken und auf den Trägerkonstruktionen bis unter das Dach hinauf. Der Beifall über die Leistungen des Orchesters nahm Formen an, wie man das hier sonst im Conventgarten allenfalls von Furtwängler-Konzerten her kennt; das Programm umfaßte das „Meistersinger"-Vorspiel, Albert Jungs „Festmusik", an der vor allem die Instrumentationstechnik, der ganze kompositionelle Apparat zu interessieren schien, Liszts „Erste Rhapsodie", „Kaiser-Walzer" und Radetzky-Marsch von Joh. Strauß und (als Zugabe) Schuberts „Militärmarsch".

Ebenso wurden hinsichtlich der Hörerschaft die Erwartungen erfüllt in dem „Jugendkonzert", mit dem das NSRSO sich von Hamburg verabschiedete. Hier wurde Haydns „Militär-Symphonie" als besonders angebracht empfunden.

In den öffentlichen Konzerten lernte man auch Erich Kloß, den nach seinem Weggang vom Reichssender München nunmehrigen stellvertretenden Kapellmeister des Orchesters, kennen. Die von ihm geleiteten Aufführungen ergaben die glücklichsten Momente in den kleinen, irgendwie tänzerischen Formen. Seine Dirigiertechnik arbeitet mit einem großen Bewegungsaufwand; dadurch gerät manches wohl gröber und kompakter, als es ihm innerlich vorschwebt. Wie seine Künstlerschaft in Wahrheit geartet ist, merkte man an seiner Wiedergabe des Soloparts im Es-dur-Klavierkonzert von Franz Liszt, das er mit einer vollgültigen Virtuosität, mit edlem pathetischen Ton, klar bis in das kleinste Ornament nachgestaltete. Das von Adam dirigierte Orchester präzisierte die „Begleitung", wie man es sich nur wünschen mochte.

Die freundliche Einladung Franz Adams, die Cuxhavenfahrt (zwei Tage) mitzumachen, gab aufschlußreiche Gelegenheit, den internen Betrieb, die Lebensweise und den Kameradschaftsgeist des Orchesters und die Schwierigkeiten, unter denen es arbeitet, aus aller Nähe kennen zu lernen. Überdies wurde man Zeuge, wie eine Stadt dieser Größenordnung auf ein solches Konzert reagiert. Hier herrschte jene Hochstimmung (Hunderte fanden in dem übervollen Saal keinen Platz mehr) und Begeisterung, die das Gegengewicht und der Lohn für alle Strapazen sein muß, denen das Orchester durch den Reisebetrieb, zumal auf den langen Autobusstrecken, ausgesetzt ist. — Franz Adam hat sich nicht geirrt, wenn er erklärte: „Unsere Sinne sind aufnahmefähig genug, um das Herrliche und Erhebende auf sich einwirken zu lassen, ohne darüber vorher durch ein Schulbuch Aufklärung erhalten zu haben. So ist es auch beim guten Symphoniekonzert; öffnen Sie nach des Tages Mühen und Sorgen einfach das Herz und gehen Sie unvoreingenommen in den Konzertsaal. Jeder unverbildete Mensch wird dann durch die Sprache der Musik Schmerz und Freude, Kraft und Stolz empfinden können. Das sei dann das erste Erlebnis durch uns." Auch das konnte Cuxhaven bestätigen.

Die Volksliedausstellung der Preußischen Staatsbibliothek.

Von Dr. Fritz Stege, Berlin.

Die Preußische Staatsbibliothek in Berlin hat — wie wir schon kurz berichteten — wieder einmal einen Teil ihrer verborgenen Kostbarkeiten der Öffentlichkeit zugänglich gemacht und in der soeben eröffneten Ausstellung „Das deutsche Volkslied" eine Schau zusammengetragen, die den Fachmann wie den Laien aufs höchste fesselt.

Fünfhundert Jahre der Geschichte begegnen sich in dem gewaltigen, von Glasvitrinen angefüllten Saal, und die seltensten Dokumente finden sich hier vereinigt. Da erblickt man die älteste deutsche Liedurkunde, das „Lochheimer Liederbuch" von 1450, das viele noch heute gesungene Weisen enthält, wie „All mein Gedanken, die ich han", zusammen mit den vielen Liederbüchern der folgenden Jahrzehnte. Da sind auch eigenhändige Niederschriften von Joh. Seb. Bach, Haydn, Mozart, Beethoven und vielen anderen, und ehrfürchtig steht man vor dem Originalmanuskript des Deutschlandliedes aus der Hand seines Dichters Hoffmann von Fallersleben. Diese erste Abfassung trägt die Unterschrift: „Helgoland, den 26. August 1841."

Dann folgt Schubert mit der Niederschrift des „Heidenröslein", die er an Goethe schickte, Weber mit dem unsterblichen „Jungfernkranz" in der Handschrift des Komponisten, nicht zu vergessen Brahms und der einzigartige Volksliedforscher Erk.

Sehr drollig iſt eine Sonderausſtellung hundertjähriger „Schlager“: nämlich der „Moritaten“ und Bänkelſängerweiſen von den „Schreckniſſen des ungariſchen Räuberhauptmanns“ oder der „Räuberbraut“. Viele Bilder und alte Volksinſtrumente, darunter ein „Rommelpott“ und ein „Klapperbock“ in der Form eines mit dem Schnabel klappernden Storchkopfes, bringen Abwechſlung in die lange Reihe der vergilbten Manuſkripte.

Aber dann gibt es noch einige beſonders intereſſante Sehenswürdigkeiten. An einer Wand hängt ein „Muſikaliſcher Volkslied-Atlas“. Auf einer Landkarte ſind Notenbeiſpiele zweier Volkslieder eingetragen, und man kann an Hand des Atlaſſes genau verfolgen, wie ein und dieſelbe Weiſe in dieſem oder jenem deutſchen Gau geſungen wird. Das gibt anregende Rückſchlüſſe auf raſſiſche Eigenheiten der verſchiedenen Volksſtämme. Bis in die Kolonien des Auslandsdeutſchtums kann man den Weg einzelner Volkslieder geographiſch verfolgen.

Überhaupt — das Auslandsdeutſchtum! Da finden ſich erſchütternde Dokumente — wie ein Bauer für ſich und die Seinen mit unbeholfener Hand ein Liederbuch geſchrieben hat, wie eine Familie im Banat ſich auf der einen Seite des Heftes einen Stammbaum anlegt, auf der anderen aber die Titel der ſchönſten deutſchen Volkslieder feſthält. Ergreifende Zeugniſſe für die nationale Treue der im Ausland anſäſſigen Volksgenoſſen.

Wie vollzieht ſich nun die Arbeit der neuen deutſchen Volksliedforſchung? Hierüber belehren große graphiſch entworfene Tafeln, und man überblickt ſtaunend die ungeheure Arbeit: wie das Volkslied in den zahlreichen Sammelſtellen des Reiches aufgeleſen, dann der Zentralſtelle zugeleitet wird, wie auf Kartothekkarten unter einem Stichwort alle geringfügigen Änderungen eines Liedes nach Texten und Muſik geordnet und eingereiht werden, wie aber dann auch andererſeits die geſammelten Lieder in Form von Neuausgaben ins Volk zurückkehren. Das größte Volksliedarchiv in Freiburg beſitzt 218 600 Nummern. Faſt eine Viertelmillion deutſcher Volksweiſen, geſammelt in 22 Jahren!!

In einem Nebenraum ſind ſodann die Lieder der nationalſozialiſtiſchen Bewegung zuſammengeſtellt. Die Handſchrift Horſt Weſſels, Parduns Niederſchrift von „Volk ans Gewehr“, die Skizzen zu „Märkiſche Heide“ und vieles andere.

Damit haben wir den Anſchluß an die Gegenwart wieder erreicht. Fünfhundert Jahre deutſches Volkslied. Dieſe Ausſtellung, die wir Prof. Dr. Georg Schünemann danken, iſt einzigartig. Gegen 300 Nummern umfaßt der Katalog. — Deutſches Leben im deutſchen Lied!

Mannheimer Theatermuſeum.

Der neue Direktor des Mannheimer Schloßmuſeums, Dr. Jacob, hat in den Räumen der der Stadt Mannheim gehörenden Reißvilla ein Theatermuſeum eingerichtet, das nun auch der breiten Öffentlichkeit Gelegenheit bietet, einen Einblick in die reiche Geſchichte des Mannheimer Nationaltheaters zu gewinnen. War doch Mannheim einmal muſikaliſche Metropole, die Kunſt- und Muſikbegeiſterte aus ganz Europa anzog. Jene Glanzzeit veranſchaulicht der Saal „Theater und Muſik am kurpfälziſchen Hof“, Bilder, Noten, Inſtrumente und Urkunden wecken die Erinnerung an Abt Vogler, Metaſtaſio, Piccinni und Benda, an die Meiſter der Mannheimer Schule Stamitz, Cannabich, Fr. X. Richter und Ignatz Holzbauer. Nicht minder zahlreich und intereſſant ſind die Erinnerungsſtücke an den Aufenthalt von „Mozart und Weber in Mannheim 1777/78—1810“. Ein weiterer Saal zeigt eindrucksvoll die Gründungs- und erſte Blütezeit des Nationaltheaters unter Intendant Dalberg und die Zeit, die „Schiller in Mannheim“ als Theaterdichter verbrachte. Weitere Säle veranſchaulichen „Die Mannheimer Bühnentechnik des 18. und 19. Jahrhunderts und ihre Meiſter Bibiena, Pigage, Quaglio, Mühldorfer“, „Das Mannheimer Bühnenbild des 18. und 19. Jahrhunderts und ſeine Meiſter Bibiena, Quaglio, Schenk, Schlicht, Mühldorfer, Kühn, Auer“. Ein weiterer Saal iſt Richard Wagner und ſeinem Mannheimer Freund Emil Heckel gewidmet. Dieſer gründete hier den Richard-Wagner-Verein und war dem Schaffen des großen Meiſters ein unermüdlicher und opferbereiter Vorkämpfer. Schließlich zeigt das Muſeum „Das Mannheimer Bühnenbild der Gegenwart und ſeine Künſtler Starke, Grete, Löffler, Blanke, Kalbfuß“.

Jörg Mager in Berlin.

Von Dr. Fritz Stege, Berlin.

Es ist eigentlich schandbar, wie wenig Anteilnahme Berlin an dem Besuch des genialen Erfinders Jörg Mager und seinem „Partiturophon" genommen hat. Da saß der Meister der elektrischen Musik, der unbestreitbar als die größte Kapazität auf diesem Gebiet gelten darf, in einem offenen Schanklokal unterhalb des „Theaters des Volkes" auf einem erbärmlichen Podium, das bisher wohl der üblichen Bier-Unterhaltung gedient hat. In dem schlecht gelüfteten Restaurationsraum waren flüchtig ein paar Stühle zusammengestellt worden, auf denen sich etwa dreißig Personen eingefunden hatten. Kein einziger Vertreter des Berliner Musiklebens, allenfalls ein oder zwei Musikkritiker.

Nach einem einleitenden Vortrag begannen die Demonstrationen auf dem „Partiturophon", die immer wieder verblüffen.

Eben noch hörten wir das volltönende Brausen der neuzeitlichen Kirchenorgel. Jetzt ertönen Geigenstimmen — dann überrascht uns der typische Klang der Barockorgel. Ein paar Handgriffe — die Orgel bringt ein ganzes Balalaika-Orchester hervor. Dann singen Saxophone. Dann wieder glauben wir, einem Handharmonikaspiel zu lauschen. Nun hören wir den Anschlag von Klavierhämmern. Wieder verwandeln sich die Töne zu ungeahnten, nie vernommenen Klängen, die kein menschliches Instrument je erzeugt. Dann kommen Tierstimmen — Katzengeschrei. Jörg Mager ist der Hexenmeister der Tonwelt. Er kann aus denselben Tasten ein Orchester von Gongs hervorzaubern — er kann sogar die Parsifalglocken erklingen lassen.

Aber die Geheimnisse der akustischen Hexenküche sind noch nicht erschöpft. Jörg Mager befiehlt der Sexte: „Teile dich durch zwölf". Und das Intervall der Sexte erklingt nicht in sechs, sondern in zwölf akustisch reinen Teiltönen. Selbst der Halbton löst sich in zwölf trennbare Teiltöne auf. Und Jörg Mager gibt den Pedalbässen der Orgel die Anweisung: „Kommt herab auf das Manual". Und die Bässe tönen oben auf der Handklaviatur. Nun aber schickt der Meister die Töne auf Wanderschaft. Er befiehlt: „Verkriecht euch dort in dem alten Ofenschirm!" Und die Töne gehorchen und klingen aus dem Ofenblech heraus. Ein Zuhörer nimmt einen uralten Telephonhörer auf, der da wie zufällig herumliegt. Der akustische Wundermann läßt die Töne einfach in den Telephonhörer hüpfen, aus dem das Spiel nunmehr in großer Lautstärke hervordringt.

Wie viele akustische Möglichkeiten hat das „Partiturophon"? Tausend? Zehntausend? Hunderttausend? Es gibt für Jörg Mager überhaupt keine Grenzen. Er hat für den Vortrag der „Mondscheinsonate" 400 Klangmischungen ausprobiert, ehe er die richtige fand, für eine Bach-Fuge dagegen „nur" sechzig. Das „Partiturophon", das sich jeder Berliner im Theater des Volkes ansehen kann, ist das achte Weltwunder. Und dabei lebt der Erfinder mit seinen mehr als 40 Patenten in den drückendsten wirtschaftlichen Verhältnissen. Wer wird sich finden, um seine umwälzenden Neuerungen praktisch auszubauen und zu verwerten?

Wie Jörg Mager erzählte, wird das Partiturophon bei der Weimarer Tonkünstlerversammlung auf Einladung des Präsidenten Prof. Dr. Peter Raabe zu hören sein. Endlich eine Anerkennung dieses verdienten Erfinders, für die wir Prof. Raabe nicht genug danken können. Wenn je ein ehrlich ringender, strebender Kunstschöpfer Unterstützung verdient hat, so ist es Jörg Mager. Zwar werden auch in Weimar vereinzelte technische Unvollkommenheiten noch nicht recht von der praktischen Verwendbarkeit des Instrumentes überzeugen. Aber das sind unwesentliche Nachteile, die dem Erfinder selbst bekannt sind und deren Abstellung von ihm selbst in allernächster Zeit versprochen wird. Auf Wiedersehen in Weimar — und diesmal hoffentlich unter günstigeren äußeren Umständen als in Berlin.

Der „Musikdilettant" R. C. Muschler?

In Nr. 20 der „Signale für die Musikalische Welt" nimmt der mir unbekannte M. Muche Stellung zu dem Roman „Der Geiger" von Reinhold Conrad Muschler. Im Verlauf seiner Ausführungen stellt er den bekannten Dichter auf die gleiche Stufe mit anderen „Musikdilettanten" und wirft ihm mangelnde Sachkenntnis vor. Seine Beweisführung ist wenig

überzeugend. Aus dem genannten Roman, der eine Fülle von fachlichen Einzelheiten enthält, greift er drei unwesentliche Punkte heraus, bei denen es fraglich erscheint, ob — wie im Falle von Brahms' nicht vorhandener b-moll Sonate — nicht ein Druckfehler vorliegt. Als Beweis mangelnder Sachkenntnis führt er sogar die Romanstelle „. . . er wählte Mozarts Violinsonate" an — als ob der langjährige Erste Kritiker der „Breslauer Neuesten Nachrichten" und Verfasser einer von fachlichem Wissen zeugenden Strauß-Biographie nicht gewußt hätte, daß Mozart mehr als eine Violinsonate geschrieben hat!

Da Herrn Muche diese musikalische Berufstätigkeit Muschlers bekannt war, so erweckt die kritische Leichtfertigkeit, mit der hier ohne das in unserer Zeit geforderte Verständnis gleich das grobe Geschütz der „mangelnden Sachkenntnis" und des „Musikdilettantismus" aufgefahren wird, einen unerquicklichen Eindruck. Umso mehr als die drei an den Haaren herbeigezogenen „Fehler" anscheinend nur als Vorwand dienen, um gegen den „emsigen" und „anpassungsfähigen" (warum?) „Schriftsteller" eine literarische Fehde vom Zaun zu brechen, und zwar in der billigen Form unbewiesener Behauptungen.

Ob R. C. Muschler wirklich nur ein „Schriftsteller" wie Herr Muche ist oder aber in seinem feingeschliffenen Stil und seinen von musikalischem Klangsinn erfüllten Wortbildungen ein echter Dichter — das zu entscheiden kann nicht Aufgabe eines musikalischen Fachblattes sein. Wohl aber erscheint mir der Tatbestand gegeben, wieder einmal von dem Beckmessertum unserer Tage abzurücken, das sich nicht scheut, auf Grund von drei im Triumph erjagten Fehlern die Berufsehre eines vierundfünfzigjährigen, schwerkranken und unerhört arbeitsfreudigen Künstlers und langjährigen Parteigenossen anzutasten. Dr. Fritz Stege.

Warnung!

In letzter Zeit ist in deutschen Künstlerkreisen ein Betrüger, der sich als Dr. Rubin aus Stockholm ausgibt, aufgetreten. Er gibt an, erster Kapellmeister des Stockholmer Operntheaters und beauftragt zu sein, deutsche Künstler nach Stockholm zu verpflichten. Wie festgestellt werden mußte, ist ein Kapellmeister namens Rubin im Stockholmer Operntheater völlig unbekannt. Es wird daher nachdrücklichst vor diesem Betrüger, der zuweilen auch unter dem Namen Rubinstein auftreten soll, gewarnt. Bei etwaigem Auftauchen des Betrügers wird um sofortige Meldung an die Reichsmusikkammer, Berlin SW 11, Bernburger Str. 19, Telefon A. 9. Blücher 5471, Büro I, gebeten.

MUSIKBERICHTE

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Georges Enesco: „Oedipus", lyrische Tragödie (Paris).

Chr. W. Gluck: „Der bekehrte Trunkenbold", komische Oper in Bearb. von Dr. Engelke (Kiel, 7. Mai).

Väinö Raitio: „Prinzessin Cäcilia" (Helsingfors).

Herm. Reutter: „Dr. Johannes Faust" (Frankfurt, 21. 5. 36).

Friedrich Wilckens — Alice Zickler: „Die Weibermühle" Tanzkomödie (Darmstadt).

Vaughan Williams: „The poisoned kiss" (Cambridge).

Bodo Wolf: „Das Fest in Budapest" (Meiningen).

Konzertwerke:

B. Bosseljon: Kammerkonzert für konz. Cello u. kl. Orchester (Solist: W. Haupt, Städt. Konzerte-Krefeld, 11. Mai).

Fritz Brand: Cassation f. 12 Bläser (Wiesbaden).

Robert Bückmann: Kleine Suite f. Klarinette u. Klavier (Wuppertal, 19. 3. 36, Oskar Kroll und H. Schöpp).

Hugo Distler: Chaconne und Choralvorspiel (Lübeck).

Hermann Erdlen: „Von deutscher Art" (Deutscher Sängerbundestag-Hamburg).

Willi Kröger: Sonate und Suite für Klavier (Flensburg).

S. W. Müller: „Concerto grosso" f. Trompete u. Orchester (Dresden, 22. Mai).

Karl Pfeiffer: „Klavierkonzert es-moll" (Wuppertal, 27. 3. 36, Solist: Carl Doerr, Dirigent: H. Schnackenburg).

Kurt Rasch: Konzert für Orchester C-dur (Frankfurt a. M.).

Erich Rhode: „Fränkische Suite" (München).

Richter-Haaser: „Kleines Konzert für Streichorchester" (Dresden, 21. 5. 36).

Richard Soldner: „Musik für Cembalo“ (Nürnberg).

Hanns Schindler: Liederzyklus nach fränkischen Dichtern (München).

Walter Schindler: „Die kleine Passion“ für Einzelstimmen und 1—8st. Chor (Vesper in der Kreuzkirche, 1.—5. Teil: 4. April 36; 6. Teil: 11. April 36).

Theophil Stengel: „Tedeum“ (München).

Kurt Thomas: „Der Tod ist verschlungen“, Motette (Leipzig)

Georg Winkler: „Suite in c-moll“ für Orgel (Reichssender Leipzig).

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Karl August Fischer: „Ulenspeegel“, Neufassung (München).

Hanns Holenia: „Schelm von Bergen“ (Graz).

Heinz Tiessen: „Der Kirschkern“, musikalisches Lustspiel (Freiburg i. Br.).

Konzertwerke:

Siegfried Walther Müller: Concerto grosso für Trompete u. Orchester, Werk 50 (Dresdner Philharmonie, Leitung: Paul van Kempen).

MUSIKFESTE UND TAGUNGEN

INTERNATIONALES MUSIKFEST IN BARCELONA.

Von Dr. Max Unger, Zürich.

Nach den Tagungen in Stockholm und Baden-Baden folgte als drittes internationales Musikfest das der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik in Barcelona. Es wird heuer bei diesem wohl auch sein Bewenden haben; denn von der eigentlich in Venedig noch fälligen musikalischen „Biennale“ hört und sieht man nichts, und man wird wegen des Krieges und trotz des italienischen Sieges auch kaum mehr damit rechnen dürfen.

Daß der Besuch dieses dritten heurigen Festes trotz der großen Entfernung vom Wohnort vieler Teilnehmer auch beträchtlich war, könnte auffallen. Aber es trug Verschiedenes dazu bei: Von der ewigen Sehnsucht des Nordländers nach dem Süden abgesehen, fiel vor allem schwer ins Gewicht, daß der dreijährige Kongreß der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft wieder mit der neuzeitlichen Musiktagung zusammengelegt worden war (Prof. Edward Dent-Cambridge ist Vorsitzender beider Vereinigungen). Andernfalls wäre der Besuch besonders aus Deutschland und der Schweiz, die außer Spanien anscheinend verhältnismäßig die meisten Teilnehmer entsandten, sicher viel schwächer gewesen. Gerade aus Deutschland waren, soweit ich sehen kann, ausschließlich Musikwissenschaftler gekommen, dagegen nicht ein einziger Tonsetzer oder ausübender Musiker.

Man darf wohl sagen, daß sich die Internationale Gesellschaft für Neue Musik bei ihrer Gründung das wesentlichste Ziel des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in gewissem Sinne zu eigen gemacht und seinen wichtigsten Grundsatz — die Förderung der zeitgenössischen fortschrittlichen Musik des deutschsprachigen Kulturkreises — nur auf einen größeren internationalen Raum übertragen hat.

Daß diese Richtlinie nicht immer schnurgerade eingehalten, sondern gelegentlich durch Kompromisse unterbrochen wurde, kann dem aufmerksamen Beobachter nicht entgangen sein. Vergleicht man aber die früheren und jetzigen Spielfolgen der Feste des Deutschen Musikvereins und der Internationalen Gesellschaft, so ergibt sich etwa folgendes: Die des Musikvereins enthielten vor etwa einem Jahrzehnt wesentlich mehr konstruktive Musik als die der Internationalen Gesellschaft. Heute liegt der Fall umgekehrt: Rein verstandesmäßig gemachte Stücke findet man kaum mehr in den deutschen Vortragsfolgen; dagegen sah man den Hundertsatz dieser Art Musik bei der Tagung von Barcelona eher etwas erhöht, und zwar deshalb, weil dazu nicht nur ihr „Mutterland“ Österreich, sondern auch Nordamerika einiges beigetragen hatte — eine merkwürdige Erscheinung, der hier nicht erst nachgespürt werden soll. Eine besondere Eigentümlichkeit des Konzertgesamtplanes war die Herausstellung einer ungewöhnlich großen Anzahl wenig bekannter oder ganz unbekannter Tonsetzer. Immerhin erfreulich, daß die Arbeiten einzelner wenigstens aufhorchen ließen. Wegen der neuen Musik allein lohnte sich freilich die weite Fahrt gewiß nicht. (Mehr Anregungen nahm schon der Musikwissenschaftler von dem Kongreß mit nach Hause; über diesen soll im nächsten Heft noch berichtet werden.)

Zwei Kammermusiken, drei Orchesterkonzerte und eine Blasorchestervorführung mit intenationaler Musik, dazu ein Orchesterkonzert mit spanischen Werken von heute und von der Schwelle der Gegenwart — Unmöglichkeit, hier auf jedes einzelne Werk einzugehen. Eine kurze Charakterisierung der im guten oder auch bösen Sinne bemerkenswerten Stücke wird genügen.

Einem Werke deutscher Herkunft, Edmund von Borcks Präludium und Fuge, wurde die Ehre, das erste Orchesterkonzert und damit das ganze Fest zu eröffnen. (Leider blieb es aber auch das einzige neuzeitliche deutsche Stück der ganzen Tagung.) Es ist klar und geschlossen geformte Musik, wenn auch nicht so mitreißende wie

die fünf Orchesterstücke, durch die sich v. Borck im Jahre 1933 beim Amsterdamer Fest mit einem Schlage einen Namen machte; die an sich nicht sehr plastischen Themen der Doppelfuge ergänzen sich stimmungsmäßig aufs beste. In seiner Ballettmusik „Ariel" befleißigt sich der Spanier Robert Gerhard mit Glück mehr innerer Werte als bloßer äußerlicher Nachahmung der Vorgänge; es wäre dem Werk aber sicher zuträglicher gewesen, wenn es auch szenisch gemacht worden wäre. Man mußte sich überhaupt wundern, daß gerade bei einer Tagung in Barcelona ein Abend mit neuzeitlichen musikalischen Bühnenwerken fehlte. Krenek, der sich zu Österreich bekennt, ließ die Bruchstücke aus seinem Bühnenwerke „Karl V." — teilweise für Einzelgesang — vorführen: vielfach recht geräuschvolle äußerliche Mache, welche dem gesangsrezitativischen Stil von Schönbergs Theatermusiken die Orchesterorgien der Salome unterlegt. Wie oft hat der äußerlich so geschickte Tonsetzer die Richtung schon gewechselt — von den rein konstruktiv-linearen ersten Werken über neuklassische und neuromantische zu diesem sonderbaren Wechselbalg — und hat einen eigenen Stil doch immer noch nicht gefunden. Der letzte Teil des ersten Konzertes war dem Gedenken Alban Bergs gewidmet, der ja der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik sehr nahe stand. Auf die vorgeführten Bruchstücke aus Wozzek braucht hier nicht erst eingegangen zu werden. Ihnen ging jedoch die Uraufführung eines nachgelassenen Violinkonzertes voraus. Das zweisätzige Werk stellt dem Einzelspieler virtuose Aufgaben, hat symphonische Anlage, ist dabei aber keineswegs auf laute Wirkung berechnet und zeigt die sonstigen Merkmale Bergschen Schaffens: Dünnblütigkeit, Genügen am bloßen „spirituellen" Klang, kurzer Atem der Motivik. In der vierten Symphonie von Roussel lernte man ein formvollendetes, edles Werk kennen, das in allen Teilen fesselt, ohne stärker zu ergreifen, oder gar zu erschüttern. Ein Klavierkonzert des Welschschweizers Frank Martin ist mindestens „freitonal" aber kaum je nur konstruktiv gestaltet, sondern musikalisch erfüllt und reißt sogar mitunter durch schwungvolle Wirkungen mit. Dünner in der Substanz, aber gewinnend durch manche verhaltene Lyrik gab sich ein „Concerto quasi una Fantasia" für Violine und Kammerorchester von dem Rumänen Marcel Mihalovici; durch das Fehlen von Orchestergeigen und Bratschen steht das Einzelinstrument in schönem Gegensatz zur Begleitung. Das ausgefallenste Stück des ganzen Festes: ein polnischer Tanz von dem Polen Roman Palester. Seine tolle Wirkung war weniger auf die Härte der Akkordik als die des Orchestersatzes und der Rhythmen zurückzuführen; ein eigenartiges, aber schlechthin gewalttätiges und abstoßendes Werk. Durch schöne Melodik und romantischen Wohlklang zeichnet sich das zweite Violinkonzert des Polen Karol Szymanowski aus, doch zerfließt es zu sehr in die Breite. Das spanische Schlußkonzert enthielt nicht weniger als zehn Werke von ebensovielen Tonsetzern, darunter leider nur wenig wertvolle. Die schönste Gabe darunter waren drei Tänze aus dem „Dreispitz"-Ballett von Manuel de Falla, vornehme, teilweise zügige Musik. Stilistisch nahe steht diesem Tonsetzer sein Schüler Ernesto Halffter, von dem man eine unterhaltsame und hübsch instrumentierte Ballettmusik „Sonatina" hörte. Dünner in der Erfindung die Kantate „Die glückliche Nacht des Teufels" von Oscar Esplà. Von den Werken schon verstorbener Spanier seien hervorgehoben: ein Fragment aus Tonbildern nach Goya von E. Granados (1867—1916), eine feine Stimmungsarbeit, und die Kantate „Der Graf Arnau" von Felip Pedrell (1841 bis 1922), ein allzu sehr im Boden der neudeutschen Schule verhaftetes, groß angelegtes Werk mit Einzelsängern und gemischtem Chor. (Pedrell ist offenbar als Erforscher des spanischen Volksgesangs bedeutender denn als Tonsetzer.)

Übergehen wir die nur konstruktiven kammermusikalischen Ereignisse und gedenken ausschließlich einiger Stücke der Gattung von gewissem Gehalt: Als bestes wies sich das trotz mancher Extravaganzen zuinnerst echte und musikbesessene fünfte Streichquartett von Bela Bartók aus. Ein Kammerkonzert für Saxophon und kleines Orchester von Jacques Ibert sprudelt von lustigen Einfällen nur so über; daß der Tonsetzer auch wahre Empfindung aufzubringen vermag, bewies der langsame Satz. Klangvolle und volksnahe Soprangesänge ließ der Tscheche Václáv Kápral vorführen. Von weiteren instrumental begleiteten Einzelgesängen ferner beachtenswert: die sehr auf Streicherstützen stehenden Psalmen mit Kammerorchester von dem Schweizer Robert Blum und die harmoniegesättigten, doch freitonalen emphatischen Sonette der Elisabeth Barret-Browning von dem Österreicher Egon Wellesz. Sehr abseitig nahmen sich zwischen all den Werken, die sich der unterschiedlichsten zeitgenössischen Mittel bedienten, „Die ewigen Schatten" von dem Spanier Manuel Blancafort aus, Klavierstücke im Stile Johann Sebastian Bachs und Domenico Scarlattis; gut gearbeitete, aber keineswegs notwendige Musik.

Zum ersten Male bei diesen internationalen Tagungen hörte man auch ein Blasorchester-Konzert mit zeitgenössischer Musik, dargeboten von der Banda Municipial von Barcelona. Diese vielköpfige Instrumentalvereinigung wird —

wie der gleichnamige Klangkörper Venedigs — im allgemeinen den musikalischen Bedürfnissen der breiten Öffentlichkeit der Stadt gerecht, ist aber so leistungsfähig, daß sie Originalwerke und Bearbeitungen schwierigster Art vorführen kann. (Richard Strauß hat mit ihr vor Jahren einmal „Tod und Verklärung" im Bläserarrangement persönlich vorgeführt.) Ständiger Dirigent dieses Tonkörpers ist der würdige Maestro Joan Lamote de Grignon. Auch an dem Sonntagvormittag, da man uns mehrere neue Blasorchesterwerke vorführte, waren wohl insgesamt sechs bis sieben Tausend Zuhörer gegen geringes Eintrittsgeld zugegen. Man hörte von dem in der Schweiz ansässigen Russen Wladimir Vogel einen „Devise" betitelten Blechbläsersatz, ein etwas starres Stück von eintöniger Marschrhythmik, von dem Katalonier Josep Rucera drei unterhaltsame symphonische Sätze; von Richard Lamote de Grignon, dem Sohn des Maestro, die Kantate „Joan de l'Os", ein mit Rich. Strauß'schen Mitteln gestaltetes Werk; von dem Franzosen Florent Schmitt die symphonische Dichtung „Dionysiaques". Dieses Stück soll den Tanz eines ganzen Volkes illustrieren, der bis zur Raserei ausartet, doch wird ein solcher Höhepunkt, wie die Wiedergabe bekundete, keineswegs erzielt. Das Werk ist 1914 — aus Anlaß des Krieges? — für die Blasmusik der Pariser Republikanischen Garde geschrieben, wurde aber von diesem Instrumentenkörper erst im vorigen Jahre erstmals aufgeführt.

Eine weitere Überraschung waren die Vorträge eines Arbeiter-Konzert-Orchesters bei einem Empfang im Rathaus. Mit welcher Hingabe diese Musikfreunde Stücke von Bach, Mozart, Gluck und Schubert unter ihrem Dirigenten Joan Pich i Santasusana spielten, welche Geschmeidigkeit und Glanz ihre Streicher entwickelten, bot selbst dem Fachmann einen hohen Genuß. Wie die Vereinigung solche Leistungen zu erzielen vermag, bleibt rätselhaft. Sie ist von Pablo Casals gegründet, der in Barcelona auch als Kapellmeister tätig ist. Das Aufgebot an Mitwirkenden bei diesen Konzerten war so groß, daß hier nur wenige Klangkörper und Einzelkräfte angeführt werden können. Außer den beiden schon genannten Kapellen waren beteiligt: das Casals-Orchester (Barcelona), das Sinfonie-Orchester und die Philharmonie von Madrid, die Gesangvereinigung „Orfeó Gracienc"; von den Kapellmeistern seien genannt: Ansermet (Genf), Arbós (Barcelona), Ancerl (Prag), Casals (Barcelona), Pérez-Casas (Barcelona), Scherchen (Zürich). Manche Tonsetzer leiteten oder spielten ihre Werke selbst, die meisten ließen sie von den genannten Dirigenten und von Einzelkräften ihrer Heimatländer vorführen. Jedenfalls war aber bei dieser zeitgenössischen Musiktagung die Bekanntschaft mit verschiedenen spanischen Orchestern und Chören von Rang der größte Gewinn.

Endlich sei der freudigen und gastfreundlichen Aufnahme, die den Gästen von offizieller und privater Seite zuteil wurde, sowie der rührigen Organisation unter der aufopferungsvollen Leitung des Tonsetzers Robert Gerhard mit Dank gedacht.

*

BACHKONZERTE IN BARCELONA.

Von Dr. E. I. Luin, Rom.

Anläßlich des internationalen Musikfestes in Barcelona, hat Prof. Keller aus Stuttgart auf Einladung der Stadt Barcelona ein Orgelkonzert im großen Konzertsaal „Orfeo" gegeben. Er spielte Werke von Bach, Reger und dem Lisztschüler Reubke und wurde von dem in Scharen herbeigeströmten Publikum mit Beifall überschüttet und durch stürmisches Herausrufen am Schluß noch zu einer Zugabe veranlaßt.

Am Abend vorher hatte er die Gemeindeglieder der deutschen Kirche zu einem Bachabend eingeladen, die allen Anwesenden zu einem wunderbaren Erlebnis wurden, weil er verstand, nicht nur in warmen Worten Wesen, Eigenart und Werke des Thomaskantors zu erklären, sondern auch die mancherlei Choralvorspiele, Präludien und Fugen ganz meisterhaft zu spielen.

Prof. Keller hatte vor Barcelona schon in Madrid in der deutschen Gemeinde sowohl einen Vortrag über seinen Lehrer Max Reger gehalten, als auch einen Abend lang Bach auf der Orgel gespielt. Keller dürfte es bei der nächsten Gelegenheit auch wagen, den hochmusikalischen Catalaniern einen Abend lang nur Bach zu spielen. Er darf gewiß sein, daß sein plastisches Registrieren, die große Technik, die ihn alle manualen Schwierigkeiten überwinden läßt und seine besondere Einstellung zu Bach, in Barcelona verstanden wird, darum sollte er es sich zur Aufgabe machen, als echter deutscher Kantor: Joh. Seb. Bach den weitesten Kreisen im Ausland und besonders in Spanien, wo dafür ein günstiger Boden ist, bekannt und wert zu machen.

DEUTSCHER SÄNGERBUNDESTAG 1936 IN HAMBURG 15. bis 17. Mai.

Von Heinz Fuhrmann, Hamburg.

Zur unmittelbaren Vorbereitung des nächstjährigen großen Sängerbundesfestes in Breslau diente der Sängerbundestag 1936, den der „Deutsche Sängerbund" als größte kulturpolitische Männerbundorganisation in diesen Tagen an der Wasserkante, in Hamburgs Mauern abhielt.

Hier, auf dem Hamburger Jungfernstieg, erklang vor nunmehr fast hundert Jahren, 1841, erstmalig

in deutſchen Gauen das völkiſche Gemeinſchaftslied aller Deutſchen. „Deutſchland, Deutſchland, über alles" — hallte es über die weite Waſſerfläche der Binnenalſter. Deutſche Männer, Mitglieder der von Methfeſſel begründeten „Hamburger Liedertafel von 1823" und der „Deutſchen Turnerſchaft", hatten ſich vor dem Abſteigequartier des Dichters Hoffmann von Fallersleben verſammelt, um auf deſſen Wunſch das neugedichtete Lied auf die unſterbliche Melodie des großen Joſeph Haydn erſtmalig zu Gehör zu bringen. Es ſollte ein tauſendfältiges Echo in allen deutſchen Gauen finden . . .

Heute hat das damalig erſtrebte Band deutſcher Einigkeit eine endgültige Feſtigung erfahren. Der biedermeierlich-abgeklärte Ton vom „Politiſch Lied, ein garſtig Lied", den der Olympier Goethe ſich zu ſeinen Lebzeiten leiſten konnte, iſt in einen neuen, ehernen Rhythmus übergegangen. Dieſem Rhythmus vom politiſchen, d. h. gemeinſchaftzeugenden Lied kann und will ſich auch der „Deutſche Sängerbund" mit ſeinen heute faſt 800.000 aktiven Mitgliedern nicht verſchließen. Die deutſche Revolution, die eine organiſche Evolution war, pfiff auch in die verſtaubten Ecken dieſer gewaltigen kulturellen Organiſation, von der einſeitige Kritikaſter als von einer „Vereinigung der Rauſchebärte" böswillig ſprechen zu können glaubten. Daß dem nie ſo war, bewies die innere Aufnahmebereitſchaft, mit der man ſich die, auch von der muſikaliſchen Jugendbewegung genährten muſiſchen Erkenntniſſe organiſch einverleibte. Die interne Arbeitstagung im früher parteilich zerredeten Bürgerſchaftsſaal des Hamburger Rathauſes bot mit ihren Rechenſchaftsberichten, an denen auch zwei Auslandsvertreter des DSB eindringlich teilnahmen, in dieſer Beziehung ein willkommenes Bild. Ein beredter Überblick wurde gegeben über die neuen, ſeit dem Umſchwung einſetzenden Einrichtungen dieſer Vereinigung: Neuartige Liederblätter mit wertvollen Kompoſitionen wurden herausgegeben. Die Beeinfluſſung durch die muſikaliſche Jugendbewegung zeigt ſich in den Schulungslagern, in denen kein Teilnehmer ohne Henſels „Aufrecht Fähnlein" erſcheinen darf. In einſtimmigem Gemeinſchaftsſingen werden feſtliche Brauchtümer vertieft. Auf Anregung des Nürnberger Muſikkritikers Wilh. Matthes wurden ſogenannte „Nürnberger Sängerwochen" ins Leben gerufen: auf der letztveranſtalteten wurden hier allein über 3300 zeitgenöſſiſche Chorkompoſitionen zur Prüfung eingereicht. Der neue Geiſt des Wertungsſingens löſte mit Erfolg die früheren biedermeierlichen „Geſangs-Wettſtreite" ab. Chorleiter-Lehrgänge, veranſtaltet vom Amt für „Chorweſen und Volksmuſik" innerhalb der Reichsmuſikkammer, erwieſen ſich als eine wertvolle Stütze zur Schaffung einer muſikfachlichen Kerntruppe des DSB. — Kurz, die Rechenſchaftsberichte kündeten in dieſer Beziehung von neuen Erkenntniſſen, die in den Bahnen einer geſund überlieferten Tradition heute angetreten ſind.

Tönende Wegweiſer für die geiſtige Neuwandlung innerhalb des deutſchen Männerchorgeſangs boten die beiden Feſtkonzerte, die von über 600 Sängern des Sängergaues Nordmark unter Leitung ihres Gauchormeiſters Fey, Lübeck, und des Hamburger Kreischormeiſters Wenk, künſtleriſch zuverläſſig beſtritten wurden. Vieles befindet ſich hier noch in der Gärung, wie Kurt Thomas' „Lied der Arbeit" (op. 26), das durch Wechſelgeſang zwiſchen zwei- bis dreiſtimmigem Männer- und einſtimmigem Jugendchor, epiſodiſcher Verwendung von Fanfaren und Landsknechtstrommeln neben einer ſtändigen Blasorcheſterbeſetzung beſticht, vieles wandelt noch in alteingetretenen „Liedertafel"-Bahnen, wie John Julia Scheffler's „Kamerad Deutſcher"; vieles iſt als ein heute vorbildliches Liedgut für den zeitgenöſſiſchen Männergeſang zu betrachten, wie Armin Knabs muſikaliſch und textlich ſehr ſtarkes „Bergarbeiterlied"; und vieles ſcheint auch heute in den „neuen Formen" ſchon wieder ſchematiſch erſtarrt zu ſein, wie Edgar Rabſch' „Weckruf", der durch ſeine harmoniſchen (Quint- und Quartführungen) und ſtereotyp rhythmiſchen Prinzipien gehemmt iſt. — Mit beſonderem Intereſſe ſah man der Uraufführung von Hermann Erdlens, des Hamburger Komponiſten, neuer Kantate „Von deutſcher Art" auf treffliche Texte Guſtav Schülers entgegen. Geſchickt iſt die Zuſammenſtellung der Verſe zu einem freudebetonten, auch dramatiſch geſchloſſenen Ganzen; wegweiſend für die neue deutſche Männerchorliteratur iſt weiter die wirkungsvolle Aufteilung in einen einſtimmigen großen, einen mehrſtimmigen kleinen Chor, in deren Strukturgefüge der weibliche Pol einer ſoliſtiſchen Altſtimme abwechſlungsreich und führend-beſinnlich eingebaut iſt. Das Ganze wird am Ende durch den gemeinſamen Geſang des „Deutſchland"-Liedes überhöht. Kann man das Formale nur loben, ſo enttäuſcht das muſikaliſch-Gehaltliche um ſo mehr. Der Komponiſt hat ſich hier ſein Ziel, „volkstümlich" zu ſein, allzu billig und bieder gemacht. So bleibt es ein Stück Gelegenheits- und Auftragsmuſik.

Nicht unerwähnt wollen wir abſchließend — abſeits der geſellig-repräſentativen Veranſtaltungen — die Reden des Geſchäftsführers der Reichsmuſikkammer, Reichskulturſenator Heinz Ihlert, des Bundesführers des DSB, Oberbürgermeiſter Albert Meiſter, ſowie die geiſtig ausgezeichnet durchdachte, Altes und Neues bindende des Obmanns des DSB-Muſikausſchuſſes, Dr. Paul Fiſcher, laſſen, die Sinn und Richtung für das Breslauer Muſikfeſt 1937 gaben.

DIE OPER IN DER 3. REICHSTHEATER-FESTWOCHE ZU MÜNCHEN.

Von Dr. Wilhelm Zentner, München.

Die Feſtfolge der 3. Reichstheater-Feſtwoche in München hatte in der Gliederung des Spielplans klar und eindeutig die Aufgabenteilung zwiſchen Schauſpiel und Oper abgegrenzt. Während es dem geſprochenen Drama oblag, mit Bannerträgern der nationalſozialiſtiſchen Weltanſchauung wie Friedrich Bethge, Wolfgang Eberhard Möller und Hanns Johſt dem dichteriſchen Schaffen einer zeitverbundenen Gegenwart zum Durchbruch zu verhelfen, hatte die Oper unſeres unvergänglichen deutſchen Muſikbeſitzes zu pflegen, von dem man ſich nicht ſelbſtgefällig einbilden ſollte, wir hätten ſeine unermeßlichen Werte bereits in allem erkannt oder gar ausgeſchöpft! Denn Tradition wird nur da zur Schlamperei, wo ſie ſich mit den niederziehenden Elementen der Liebloſigkeit, der Gedankenloſigkeit und der ſeeliſchen Blutleere verbindet; wer jedoch ein leidenſchaftliches Drängen nach dem ſteten, immer vollkommeneren Neuerwerb der ererbten Güter in ſich fühlt und in dieſem Sinne handelt, auch der leiſtet unſchätzbaren Dienſt an Gegenwart und Zukunft. Ein Dreifaches konnte deshalb die Reichstheater-Feſtwoche ins Herz des Erlebenden prägen: den Stolz auf unſeren herrlichen deutſchen Kunſtbeſitz, das Verſtändnis für das Ringen der Gegenwart, und endlich, beide Elemente mit einem Zirkelſchlag umkreiſend, ein am Sinnbild dieſer Woche erſtarkendes, gläubiges Bewußtſein, daß der Künſtler zu ſeinem Volk, das Volk zu ſeiner Kunſt gefunden habe.

Die beiden umrahmenden Eckpfeiler der feſtlichen Reihe waren dem Schaffen Richard Wagners entnommen. Wenn „Rienzi“ ihr Aufklang, der Abklang „Die Meiſterſinger von Nürnberg“ waren, ſo lag dieſer Wahl ein tieferer Sinn zugrunde. Was an „Rienzi“ ſtets wieder von neuem feſſelt, das iſt die Tatſache, daß kaum in einem anderen Werke Wagners das Werden des Genius klarer und überzeugender zu erfaſſen iſt als hier. „Rienzi“ bedeutet in der Tat die Waſſerſcheide in des Meiſters Schaffen. Gar manches in dieſer dramatiſch empfundenen großen Oper ſtrömt noch zurück zu den beſtimmenden Vorbildern, wie ſolche Roſſini, Spontini und Auber geboten; anderes aber bahnt ſich bereits den Weg in muſikdramatiſches Zukunftsland, deſſen jungfräulichen Boden wir vor allem im vierten Aufzuge betreten. Mag ſich ſonſt auch vieles noch im Rahmen der älteren Oper bewegen: hier werden die Grenzen des Zeitſtils von der vorwärtsſtürmenden Leidenſchaft des Genies überſchritten, hier wird bereits an das Tor jenes Zukunftsreiches gepocht, das Muſikdrama heißt. Aber abgeſehen vom rein Muſikaliſchen übt „Rienzi“ auch eine dichteriſche Bannkraft, denn die dem Handlungsgewirr der Bulwerſchen Romanvorlage klar und bruchlos entformte Idee ſteht inmitten großer dramatiſcher Spannungen. Daß dieſem Rienzi, dem erſten Wagnerſchen Helden, der eine Sache um ihrer ſelbſt willen tut, ausgerechnet ſelbſtiſche Motive untergeſchoben werden, das erweckt tragiſche Stimmung in ihrer ganzen Unmittelbarkeit. Die Aufführung, die regielich von Kurt Barré, muſikaliſch von Karl Böhm betreut war, gab das Muſter eines dem Urſinn des Werkes zukommenden Wiedergabeſtils. Denn es geht hier ja nicht darum, dieſe dramatiſch empfundene große Oper nachträglich aufs Prokruſtesbett des Muſikdramas zu ſpannen und ſie damit in Maße zu zwingen, die der innerſten Anlage des Werkes widerſprechen, es handelt ſich vielmehr um die Erhärtung der Erfahrung, daß „Rienzi“ auch ohne ſolche Umdeutung kraft des ihm urſprünglich eigenen muſikaliſchen und dramatiſchen Subſtanzgehalts ſehr wohl noch eine den Hörer zwingende Wirkung zu üben vermag. Dieſer Verſuch gelang in der Münchener Aufführung, die als weſentliche dramatiſche Triebkraft den Gegenſatz Held und Maſſe herausformte und in großartiger Weiſe ſchauhaft machte, in überraſchend eindringlicher Weiſe. Seltſamerweiſe ging der nachhaltigſte Eindruck von einer Figur aus, die man ſonſt für die problematiſchſte des ganzen Werkes zu halten geneigt iſt, dem Adriano. Eine Künſtlerſängerin vom Range Karin Branzells zeigte darin, daß wahre Geſtaltungsleidenſchaft dieſem Nachhall der alten Kaſtratenoper wahrhaft ergreifende Wirkung abzutrotzen vermag. Überaus glänzend war zudem die Chorleiſtung; die ausgiebige Heranziehung örtlicher Chorvereinigungen, die mit wahrem Feuereifer an dieſe lockende Aufgabe herangingen, erwies ſich dabei als wertvolle Unterſtützung des Opernſingchors.

Über die Wahl der „Meiſterſinger von Nürnberg“ als Abſchlußwerk der Woche ſind nicht viel Worte zu verlieren. Sie ergibt ſich im Grunde von ſelbſt. Denn mahnend vernehmlicher als in jedem anderen Werke ſchlägt hier der Puls des deutſchen Kulturgewiſſens: „Ehrt eure deutſchen Meiſter!“ Wie einfach und ſelbſtverſtändlich dies Wort klingt, und dennoch — wie ſchwer iſt zu Zeiten ſeine Erfüllung geweſen! Wie leicht ſich dieſe Mahnung vergißt! Jeder, der ehrlich mit ſich Gericht hält, weiß ſich nicht frei von gelegentlicher Untreue gegen dies nie zu oft ins Gewiſſen zu kerbende Wort! Und deshalb iſt es weit mehr als ein ſchöner Brauch, iſt es eine Notwendigkeit, jegliche Feſtwoche deutſcher Kunſt mit dieſem Rufe gelöbnisartig ausklingen zu laſſen. „Die Meiſterſinger“, in dieſem Sinne eingeſetzt und aufgefaßt, werden zum ſakramentalen Akt. Man gab

sie diesmal in den neuen Bühnenbildern von Benno von Arent, deren Ehrgeiz es ist, Alt-Nürnbergs Zauber in möglichster Unmittelbarkeit des „genius loci" erstehen zu lassen. Wie fein darin alles durchdacht und bis in die feinsten Verästelungen des künstlerischen Nervengeflechts nachgefühlt ist, läßt sich am schaulichsten aus scheinbaren „Kleinigkeiten" erkennen. Die Sitzordnung der Meister im ersten Aufzuge ist auch diesmal so durchgeführt, daß Beckmesser neben Hans Sachs Platz nimmt, aber durch den stumpfen Winkel, den die beiden zusammengerückten Bänke bilden, „überecks" — eine unnachahmlich feine Symbolik. Die Vorstellung, die vielleicht am schmerzlichsten empfinden ließ, daß unsere Oper zur Zeit generalmusikdirektorlos ist, unterstand der musikalischen Leitung von Clemens Krauß, Spielleiter war Kurt Barré; den Sachs sang Rudolf Bockelmann, den Stolzing Franz Völker, die Eva Cäcilie Reich, den Pogner Ludwig Weber, den Beckmesser Adolf Vogel, die Magdalene Karin Branzell, den David Walter Carnuth.

Die beiden Wagner-Aufführungen schlossen in ihrer Umrahmung drei weitere Opernabende ein, deren jedem der tiefere Sinn einer fruchtbaren Anregung oder beispielschaffender Absicht zugrunde lag. Dem Bestreben einer szenischen wie musikalischen Gesamterneuerung aus dem Geiste des Werkes heraus begegnete man in der völligen Neugestaltung von Mozarts „Don Giovanni". München besitzt für dies Werk den idealen Aufführungsort im Residenztheater, diesem Juwel der Theaterbaukunst des Rokoko. Der Bühnenbildner Emil Preetorius hatte, indem er durch ein Proszenium die Verbindung zwischen der Architektur des Hauses und dem Bühnenbild herstellte, ein Spiel der Dominanten gewagt, das im allgemeinen als reizvoll gelungen bezeichnet werden konnte. Eigenartig freilich der Einfall, in der Friedhofszene die Statue des Komthurs durch eine in die Wand des Mausoleums eingelassene Grabplatte zu ersetzen! Geradezu neuerschaffen wirkten die von der Spielleiterhand des Generalintendanten Oskar Walleck von jeder Überlieferungsschablone entschlackten Figuren des „heiteren Dramas", vor allem die endlich aus ihren musikalischen Tiefen gedeutete Gestalt der Donna Elvira, von einem schwer auszurottenden Vorurteil als „undankbare" Partie verschrieen, wuchs nun wirklich zu dem Charakterbilde empor, das die musikalische Schilderung von ihr entwirft, als derjenigen der drei Frauen, die am unmittelbarsten in die Sphäre des Titelhelden ragt. Freilich gab es auch ein paar Punkte, wo solche glückliche Herausprofilierung gestalterischer Momente, für deren Ausführung Mozarts gestenerfüllte Musik selbst der untrüglichste Wegweiser ist, sich allzu sehr vom Musikalischen emanzipierte. Leporellos berühmtes „Keine Ruh bei Tag" zeigt so unzweideutig den Rhythmus des Auf- und Abpratouillierens, daß es kaum angeht, die Arie im Stehen singen zu lassen. Auch die gestische Ausführung des mit unnachahmlicher tonmalerischer Meisterschaft geschilderten Aufblätterns des Registers in Leporellos großer Arie vermißt man nur ungern. Und wenn anderenteils der zu Tode getroffene Komthur sterbend sich noch einmal aufbäumt, um die Tür zu seinem Hause aufzustoßen, so läßt sich dieser schauspielerisch gewiß wirksame Zug nicht aus dem von Mozart gegebenen musikalischen Tatsachenbestand belegen. Gerade weil sich die Spielleitung sonst so feinnervig in diesen eingefühlt, wäre eine leicht vorzunehmende Korrektur dieser Einzelheiten nur im Sinne der sonst bewundernswert einheitlichen Gesamtregie. In der vorzüglichen Besetzung durch Münchens beste Mozart-Interpreten wie Felicie Hüni-Mihascek (Anna), Hildegarde Ranczak (Elvira), Heinrich Rehkemper (Don Giovanni), Julius Patzak (Oktavio), Georg Hann (Leporello) und Ludwig Weber (Komthur) und dank einer in gleichem Geiste wirkenden musikalischen Führung von Meinhard von Zallinger wird dieser neuinszenierte Mozart ein Hauptanziehungspunkt künftiger Festspiele werden.

„Der Barbier von Bagdad" von Peter Cornelius kann in München auf eine Aufführungstradition von 50 Jahren zurückblicken. Während man jedoch bisher die Oper in der Mottlschen, eigens für München geschaffenen Bearbeitung, die vor allem die Instrumentation weitgehend verändert, dargeboten hatte, ließ es sich der musikalische Leiter Karl Tutein nicht nehmen, aus Anlaß der Reichstheater-Festwoche zur Urfassung zurückzukehren. Diese gibt dem musikalischen Lustspiel in Wahrheit ein wesentlich verändertes Gesicht. Statt der aus Motiven der Oper gewonnenen, effektvollen Ouverture in D-dur eröffnet nun das eigenartige pastellfeine Stück in h-moll mit seinen gedämpfteren Farben und Klängen. Und wenn weiter im Verlauf des Abends die Prunkfarben der von einem anderen Klangideal beeinflußten Mottl'schen Orchesterpalette fehlen und das orchestrale Gewand mit weniger milieuzaubernden Flittern behängt erscheint, der Hörer spürt doch, welche Einheit des Stils in der Urfassung waltet, und mit Staunen hört er den oft erhobenen, auf Liszt zurückgehenden Vorwurf entkräftet, Cornelius habe nicht instrumentieren können! Freilich wählt die Oper in dieser Urgestalt ihren Standort näher bei der älteren komischen Oper als bei Rich. Wagner. Der Ausdruck der lyrischen Partien spricht ungleich verinnerlichter und gefühlskeuscher an, der Humor weist ein zarteres Lächeln, die stillere Sinnigkeit. Wundervoll, wie in diesem Zeichen Ludwig Weber den Abul als gütig milden Alten zu gestalten wußte! Das Liebespaar wurde von Maria Reining und Julius Patzak vollendet schön und mit dem Zauber echter Emp-

findsamkeit gesungen. Unter Karl Tuteins das Werk dynamisch wundervoll durchschattierenden Dirigentenhänden erfolgte die Umschulung unseres Hörens von der Mottl'schen, in der Bedeutung einer bahnbrechenden Tat nicht zu unterschätzenden Fassung auf die wesensverschiedene Klanglichkeit des Originals mit der Überzeugungskraft einer Herzenssache. Wo derart sorgsam zu Werke gegangen wird, dürfte es nicht schwer fallen, ein an den Hochglanz der Mottl'schen Instrumentation gewöhntes Publikum zur künftigen Wertschätzung des zarteren Perlmutterschimmers der Urform zu erziehen!

Daß auch „Der Zigeunerbaron" von Johann Strauß am festlichen Opernaufmarsch beteiligt ward, bedeutete die Bestätigung seiner künstlerischen Nobilitierung mit allem durch die Festlichkeit des Anlasses bedingtem Nachdruck. Aus Gründen kulturpolitischer Schulung durfte dieses Werk als Vertreter der Operette gewiß nicht fehlen. Denn es zeigt in der Kraft seines gnadenvollen Einfalls, im Mark seiner musikalischen Substanz, daß auch auf diesem Gebiete, das für weiteste Kreise unserer Volksgenossen von dem lockenden Zauber leichter Verständlichkeit umwoben ist, vollgültige Kunst, die sich dem ewigen Vorrat deutscher Musik einreiht, durchaus schaffen läßt. Wer vom klaren Quell dieser Musik getrunken, wird für die getrübten Wasser einer späteren, fäulnisschimmernden Operettenproduktion wenig Geschmack mehr haben! Die glänzende Münchener Aufführung, von Karl Böhm rassig und unsentimental dirigiert, packte das Werk an seinem innersten Nerv, am tänzerischen, aus dessen sprühendem Geiste heraus das Ganze, ein Farben- und Bewegungsspiel hinreißender Art, gestaltet ward.

MAX REGER-GEDÄCHTNIS-WOCHEN IN MÜNCHEN.

Von Dr. Wilhelm Zentner, München.

Die 20. Wiederkehr von Max Regers Todestag am 11. Mai 1936 nahm der Bayer. Volksbildungsverband zum Anlaß einer geziemenden Ehrung des Meisters, die in einer Folge von Konzerten eine in Auswahl wie Zusammenstellung wohlgelungene Schau über Regers gewaltiges Gesamtschaffen, das Werk eines der rastlosesten Genien der deutschen Musik und die Frucht eines geradezu heroischen Fleißes, überblickartig gestattete. Offenbarungsmächtig sprach Regers Genie, in seinen Tiefen vielleicht vorläufig noch mehr geahnt, denn bewußt erkannt, zu den Hörern. Echte Volksbildungsarbeit offenbarte sich vor allem in der begrüßenswerten Tatsache, daß die Mehrzahl der Veranstaltungen dem freien Eintritt zugänglich war und so alle kommen konnten, die sich gerufen fühlten. Die Unmittelbarkeit des Anrufs war gewiß nicht zum geringsten dem Umstand zu danken, daß man zur Mitwirkung eine Reihe von Künstlerpersönlichkeiten gewonnen hatte, die, des Meisters Schaffen durch persönlichen Einsatz und vorkämpferischen Mut bahnbrechend verbunden, Regers Geist aus wahrhaft berufenen Händen zu spenden und zu verlebendigen vermochten.

Von solcher Weihe innerer Verbundenheit und Jüngerschaft war bereits der Eröffnungsabend, an dem sich das Wendling-Quartett dem kammermusikalischen Schaffen widmete, verheißungsvoll überlagert. Man hörte von diesen Meistern vergeistigten Quartettspiels das Es-dur-Quartett op. 109 sowie das dem Primarius zugeeignete Klarinettenquintett op. 149, dessen Holzbläserpart Professor Dreisbach mit unvergleichlicher Verklärtheit und begeisterndem Ausdrucksadel beseelte. August Schmid-Lindner, gleich Wendling einer der frühesten und kühnsten Waffenträger im Streite um die Geltung der Regerschen Kunst, spielte aus den Klavierwerken des Meisters. Als aber gar dieser eminente Musiker an einem weiteren Konzertabend, den die Lehrer der Akademie der Tonkunst dem Andenken ihres früheren Berufsgenossen zubereitet hatten, 32 Jahre nach der von ihm veranstalteten Uraufführung, „Variationen und Fuge über ein Thema von J. S. Bach" vortrug, da erlebte man einen jener unvergeßlichen Augenblicke, deren teilhaftig zu werden man zeitlebens als besondere Gunst des Schicksals empfindet. Der Pianist gestaltete die einst für unspielbar gehaltenen Variationen vom einleitenden Thema bis zum letzten H-dur-Akkord mit so nervengespannter Kraft der Konzentration, mit so unerhörter Durchleuchtung des kontrapunktischen Gewebes und derart hinreißender Größe des Ausdrucks, daß jeder spüren mußte: hier ward Regers Geist in einer letzten, kaum geahnten Offenbarungstiefe beschworen! In der gleichen Veranstaltung wußte der in der vordersten Reihe unserer Münchener Organisten stehende Michael Schneider mit der Wiedergabe der Phantasie „Wie schön leucht' uns der Morgenstern" und das Stroß-Quartett durch eine meisterhafte Deutung des fis-moll-Quartetts op. 121 lebhaft zu fesseln. Nach den Lehrern der Akademie kamen auch die Studierenden in einer eigenen Veranstaltung zu Wort: ein schöner Gedanke, in der Jugend Liebe, Verständnis und Leidenschaft zu Regers Kunst zu wecken. Im Besitz dieser beflügelnden Mächte mußte sich der junge Pianist Hugo Steurer schon befinden, um sich an ein derart gefürchtetes Werk wie das f-moll-Klavierkonzert zu wagen, dessen Schwierigkeiten, die gleichermaßen in der technischen wie geistigen Bewältigung gründen, von diesem verheißungsvoll begabten Nachwuchskünstler versprechend gemeistert wurden. Das „Requiem" op. 144 erfuhr unter Richard Trunks Leitung ebenfalls eine eindrucksvolle Wiedergabe.



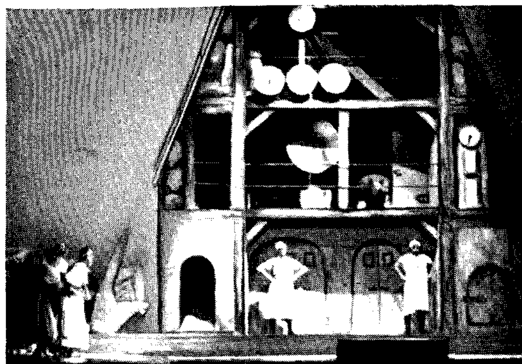
Aufnahme Sahm, München

General-Indentant Oskar Walleck, Staatstheater München
Leiter der Reichstheater-Feſtwoche



Aufnahme Holdt, München

Don Giovanni von W. A. Mozart im Münchener Reſidenztheater — Inſcenierung: Oskar Walleck — Bühnenbild: Emil Preetorius
Donna Elvira: Hildegard Ranczak — Giovanni: Heinrich Rehkemper
Zur Reichs-Theater-Feſtwoche in München



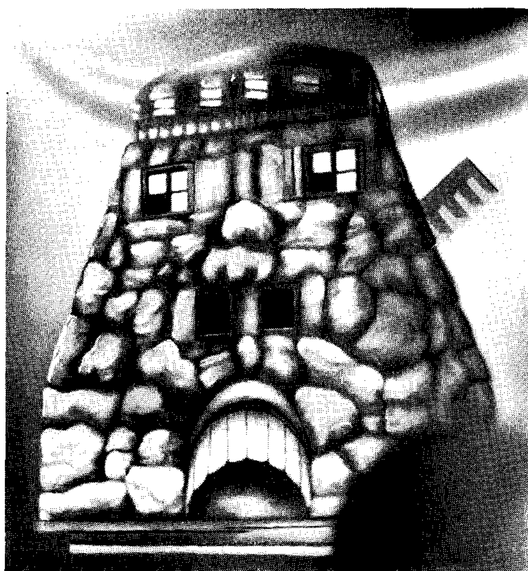
„Die Weibermühle" (Offen)



„Die Weiber erwarten voller Ungeduld ihre Männer"



Alice Zickler als Frau Grimmig



„Die Weibermühle" (Geſchloſſen)



„Die Männer und Frauen"



„Die Weiber nach Verſchönerung mit der unverſchönten ſchwatzhaften Frau

Zur Uraufführung des Ballets „Die Weibermühle" von Alice Zickler, Muſik von Friedrich Wilkens im Landestheater zu Darmſtadt

Muſikal. Ltg.: Heinrich Kollmeier, Tanzltg.: Alice Zickler, Bühnenbild; Elly Büttner

Aufnahmen L. Gieſinger, Darmſtadt

Auch eine Reger-Uraufführung fehlte nicht. Sie bestand in einem opuslosen lyrischen Andante, angesichts dessen Ausdrucksinnigkeit und echt Regerscher Haltung man nur schwer begriff, weshalb dies gehaltvolle Stück so lange Jahre auf sein Ersterklingen hat harren müssen. Die Geigerin Elisabeth Bischoff, die auch in anderen Vorträgen ihre Berufung zur Regerinterpretin erhärtete, zeigte sich durch den Rang ihres Könnens wie der geistigen Einfühlung der ehrenvollen Aufgabe würdig. Die Monumentalität des Regerschen Orgelstils ward an dem klangherrlichen Werk der Lukaskirche unter der Hand Karl H. Weilers ausdrucksfestlich offenbar. Auch der über dem Instrumentalkomponisten häufig vernachlässigte „vokale" Reger fand eifrige Pflege. Höhepunkt auf diesem Felde war die vollendete Wiedergabe der Motette „O Tod, wie bist du bitter" durch den Münchener Domchor unter Ludwig Berberich. Neben der bekannten Reger-Interpretin Johanna Egli zeigten auch Irma Drummer und Theo Reuter innere Verbundenheit mit dem Liedschaffen des Meisters. In einem der von Helmuth Baentsch geleiteten Erwerbslosenkonzerte vermochte der Regerschüler Richard Würz in knappen Strichen ein wesentliches Bild des Künstlers und seines Schaffens zu zeichnen, der dann mit der innig empfundenen Wiedergabe von Liedern durch Annie Knörl-Tyroller, Klavierstücke und die As-dur-Sonate für Klarinette und Klavier (Hermann Schuster und Hetty Haelßig) selbst zu Worte kam.

Willkommenen Ergänzungsstoff zu dem reichen Konzerterleben bot dem Regerfreund die Max Reger-Gedächtnis-Ausstellung der Staatsbibliothek, die das Werk des Leiters der Musikabteilung Dr. Zirnbauer ist. Wer sich auf Grund der zahlreichen Briefe und Manuskripte eindringender in Regers Hand- und Notenschrift, die beide ausgesprochene Präzisionsarbeit darstellen, und damit von dem eingangs erwähnten heroischen Fleiß zeugen, zu versenken die Mühe nimmt, der wird daraus ein äußerst sprechendes Bild der Künstlerpersönlichkeit gewinnen. Ansonsten rollt sich noch Regers gesamte Lebenssphäre vom Elternhaus bis zum frühen Hingang (Max Klinger: „Reger auf dem Totenbett"!) vor den Augen des Beschauers auf und spricht eine beredte Sprache. Josef Haas hielt in Anwesenheit von Frau Elsa Reger die Eröffnungsansprache, der in der vollendeten Ausführung durch das Münchener Klavierquintett das a-moll-Klavierquartett op. 133 folgte. In den Konzerten und der Ausstellung hat auch eine Regerbüste von Max Lange verdiente Aufstellung gefunden, der sich in unmittelbar in Bann schlagender Weise die Titanenkraft des Genius, des gewaltigen Fugenbauers und des mit der Schau seiner inneren Gesichte beschäftigten Mystikers entfühlen läßt.

HOLLÄNDISCHES MUSIKFEST IN WIESBADEN.

Von Grete Altstadt-Schütze, Wiesbaden.

Die Beziehungen des Hauses Oranien zu Wiesbaden, wie diejenigen des GMD Carl Schuricht zum holländischen Musikleben, welchem er alljährlich durch die Leitung der Haupt-Sommerkonzerte in Scheveningen seine Arbeitskraft und Anregung leiht, boten die Veranlassung zu dem Fest. Dieses eröffnend sprach in einer internen Sitzung (Künstler und Presse) Präsidialrat Heinz Ihlert, als Vertreter der Reichsmusikkammer, über Zweck und Veranlassung der Musikfeste im allgemeinen wie hier im besonderen.

Die beiden Orchesterkonzerte, ursprünglich waren 3 und 1 Kammermusik-Abend geplant, stellten einen äußerst vielseitigen und interessanten Querschnitt dar durch das Schaffen der lebenden holländischen Komponistengeneration ungefähr der letzten 60 Jahre. Von ganz großen symphonischen Formen mußte Abstand genommen werden, um lieber eine größere Anzahl von Komponisten zu Wort kommen zu lassen und zwar auch mit Werken aus dem Gebiet der guten, künstlerisch einwandfreien Unterhaltungsmusik. Von solchen hörte man ein „Nocturne" für Orchester von Willem Landré. 1874 in Amsterdam geboren, nächst Diepenbrock einer der Hauptvertreter der niederländischen Musik, bietet der Meister mit diesem Nocturne eine anspruchslose, gut klingende Stimmungsmalerei ohne wesentliche persönliche Note. — Zur gleichen Gattung gehört das originelle Scherzo „Zevenzot" von F. E. A. Koeberg (1876 im Haag geboren, zuletzt Meisterschüler der Berliner Akademie). Koebergs Stärke liegt auf dem Gebiet der musikalischen Schilderung des Volkslebens. „Zevenzot" ist ein holländisches Zahlenspiel, in welchem die Ziffer 7 vorherrscht. So besteht dies Scherzo aus lauter 7taktigen Perioden in einfallsreicher Verarbeitung voll Witz und Erfindung. Von Koeberg selbst am Pult betreut, verfehlte das Stück nicht seine humoristische Wirkung. Das 3. Werk dieser Sphäre war Alexander Vormoolens (geb. 1895 Rotterdam) Konzert für 2 Oboen und Orchester. Im „klassischen Rokokostil" beginnend, gleitet das Stück leider nach einem gefühlvollen Arioso ab in ein Finale, welches das im Konzertsaal künstlerisch Mögliche um Einiges unterschreitet. Dennoch kann ihm die gute Arbeit nirgends abgesprochen werden und es wurde tragbar durch die unerhörte Virtuosität der beiden Solisten Jaap und Hakon Stotijn.

Die gemäßigt moderne Linie ernster Kunstmusik war vertreten mit Werken des Seniors der lebenden holländischen Komponisten Johan Wagenaar (geb. 1862 Utrecht), ferner von Leo Ruygrok (geb. 1889 Utrecht), Rudolf Mengelberg (geb. 1892 Krefeld), und Paul Roes (geb. 1889 Wageningen). Johan Wagenaars Ouverture

zu „Der Widerſpenſtigen Zähmung" und Szene aus Racines „Phädra" (für Singſtimme und Orcheſter) bauen auf Wagner-Richard Strauß auf: Rhythmiſch ungemein reizvoll, klare Harmonik, vornehme melodiſche Linie, blühender, glänzend inſtrumentierter Orcheſterſatz. Zwei feſſelnde Stücke, ohne allerdings nationale Eigenart zu verraten. Julie de Stuers' fülliger, in allen Lagen ausgeglichener Mezzoſopran verhalf der „Phädra" zu ſtarker dramatiſcher Wirkung. Wie ſehr die holländiſche Muſik einesteils franzöſiſch, zum anderen, größeren Teil aber deutſch beeinflußt iſt, bewies ferner Leo Ruygroks „Sinfonie-Satz in fis-moll", ein Ausläufer der Romantik (im guten Sinne!) von Rich. Strauß'ſchem Klangzauber. Bei größerer formaler Geſchloſſenheit käme zweifellos eine eindringlichere Wirkung zu Stande. Immerhin erwies ſich Ruygrok als feiner Muſiker und Dirigent in dieſer Schöpfung. Das Klavierkonzert von Paul Roes erging ſich mit Geſchmack und techniſcher Brillanz in Debuſſy'ſcher Klangwelt und brachte eine ſelten gute Verſchmelzung von Klavier- und Orcheſterklang. Ein recht intereſſantes Werk, dem freilich ein temperamentvoller geſtaltender Pianiſt zu beſſerer Wirkung verholfen hätte als die lediglich in Anſchlagskultur (die zu fein war für den großen Saal) ſchwelgende Hand des Komponiſten. — Rudolf Mengelberg trifft in ſeinem „Salve Regina" am eheſten das für Hollands Kunſt (beſonders Malerei) arteigene „Hell-Dunkel" der Stimmung. Eine gutgeſetzte, gehaltvolle Kirchenmuſik. Jo Vincent, hier längſt als Erſte ihres Faches geſchätzt, ſetzte mühelos verſtrömenden Sopran mit ebenſo beſeeltem Ausdruck hier, wie ſpäter mit natürlicher Liebenswürdigkeit für A. van der Horſts reizende Inſtrumentierungen von italieniſchen Volksliedern ein.

Von den Jüngſten, Radikalen, waren es Guillaume Landré (Sohn des Willem L.), Willem van Otterloo, Jaap Vranken, Marius Monnikendam, Leon Orthel, Hans Oſieck und Henk Badings, die zu Wort kamen. — Guillaume Landré iſt 1905 im Haag geboren und war Schüler von Willem Pijper. Er wird neben Hank Badings und van Lier als Führer der jungen niederländiſchen Muſik angeſehen. Seine Sinfonie Nr. 1 iſt ein rein konſtruktives Werk, deſſen Ideen die ſeeliſche Verankerung vermiſſen laſſen. Der Verſuch, tote Strecken mit inſtrumentaler Findigkeit zu überbrücken iſt als ſolcher unverkennbar. Alles in allem eine Muſik, zu welcher uns Heutigen der Kontakt fehlt, da ſie uns um 10 Jahre verſpätet kam. Ähnlich erging es mit Willem van Otterloos Sinfonie. 1907 geboren, in Amſterdam ausgebildet, wirkt W. v. Otterloo heute als Dirigent in Utrecht und war auch in Wiesbaden ſein eigner Werkvermittler. Die zu Grunde liegende Idee rechtfertigt auch in dieſem Werk in keiner Weiſe den orcheſtralen Aufwand. Die wirklich vorhandenen Einfälle verſickern in der flächenweiten Freude an Orcheſterrauſch und Synkopenhetze. Bei erlangter Klärung wird van Otterloo zweifellos, mit ſparſameren Mitteln und Formen etwas zu ſagen haben. — Muſter an Knappheit waren in reiner Orcheſtermuſik Jaap Vranken und Marius Monnikendam. Erſterer, 1897 in Utrecht geboren, nunmehr Organiſt und Chorleiter in Scheveningen, ſtellte mit ſeiner „Suite für Orcheſter" eine Reihe fein und eigengetönter, improviſatoriſcher Stimmungsſkizzen heraus, kontrapunktiſch, ſatz- und orcheſtertechniſch gut gearbeitet. Als Gegenpol die ſtrenge Sachlichkeit Marius Monnikendams (1896 in Haarlem geboren, Schüler von d'Indy, jetzt Muſiklehrer in Amſterdam). Sein hier gehörtes Werk „Arbeid" („Eindrücke aus dem Rotterdamer Hafen") boten das Muſter einer Programmuſik, die mit allen Mitteln moderner Orcheſtertechnik dem gegebenen Vorwurf von der rhythmiſch-zeichneriſchen Seite (Honegger, Strawinſky) mit realiſtiſcher Ausdruckskraft gerecht wird. — Die gleiche Geſchloſſenheit gelangen Leon Orthel und Hans Oſſieck auf dem Gebiet der in Holland beſonders gepflegten konzertanten Muſik (Soloinſtrument mit Orcheſter). Leon Orthels, des 1905 in Rooſendaal geborenen, ſpäteren Wagenaar- und Juon-Schülers) „Concertino alla Burla" für Klavier und Orcheſter gleicht einer friſchen, urgeſund-kraftvollen Briſe: Froh und urſprünglich, im Klavierpart ebenſo ſchwer wie wirkungsvoll, einfallsreich und trotz aller Kühnheit gut klingend. Das Werk einer ausgeſprochenen Perſönlichkeit. Der Komponiſt war ſich ſelbſt der beſte Interpret am Klavier. Das Gleiche gilt von Hans Oſieck, dem 1910 in Amſterdam geborenen ſpäteren Felix Petyrek-Schüler. Auch er vereint alle pianiſtiſchen Vorzüge mit der Gabe eines kompakten, witzigen und flüſſigen Kompoſitionsſtiles. Die „Fantaſie über ein holländiſches Volkslied" für Klavier und Orcheſter ſind das Werk eines Optimiſten: Sonnig und jungenhaft-übermütig und doch ſeelenvoll. Beide Klavierkonzerte bedeuteten eine wirkliche Bereicherung! — Henk Badings, 1907 in Bandoeng auf Java geboren, war ſpäter ebenfalls Schüler Willem Pijpers. Sein hier aufgeführtes dreiſätziges Violinkonzert iſt das noch unausgegorene Werk eines ernſten Suchers. Voll grübleriſchem Peſſimismus, unbedingt herb und rückſichtslos in der Klangwirkung, trägt es den Grundzug einer inneren Kraft, die ſich aus der oft recht kantigen Hülle herausſchälen wird. Olly Folge Fonden war dem Solopart eine grifftechniſch wie muſikaliſch ideale Vertreterin, deren warmblütiger Ton allerdings naturgemäß nicht zur vollen Geltung kommen konnte. Sie ſtellte ſich mit Selbſtloſigkeit in den Dienſt der nicht gerade dankbar zu nennenden, aber ungemein ſchwierigen Aufgabe.

Das ſtädtiſche Kurorcheſter übertraf ſich ſelbſt,

was Leistungsfähigkeit und namenlose Geduld und Ausdauer betraf (8—10 der Werke waren Manuskripte!). Ihm und GMD Carl Schuricht, der es zu Höchstleistungen anspornte, wurde mit Recht herzlicher Dank der holländischen Komponisten und des Publikums zuteil. Neben der meisterhaften künstlerischen Leistung (in 2 Abenden u. a. 12 Uraufführungen!) ist ihm, bestimmt wenigstens bei den hier beteiligten Kreisen, der grundlegende Gedanke und Absicht des Festes: in kultureller Hinsicht völkerverbindend zu wirken, restlos gelungen! Mit unendlicher Liebe und Verantwortungsgefühl setzte sich Schuricht für diese verschiedenst gearteten Stilgebiete ein, jedem zu seinem Recht und zu höchstmöglicher Geltung verhelfend. Daß die Kurverwaltung die beiden anstrengenden Konzerte am Zwischentag durch eine Fahrt in Wiesbadens naturschöne Umgebung (Taunus und Rheingau) unterbrach, wurde von in- und ausländischen Gästen dankbar aufgenommen.

BÜHNEN-URAUFFÜHRUNGEN

ALICE ZICKLER: DIE WEIBERMÜHLE.

Eine burleske Tanzkomödie.
Musik von Friedrich Wilckens.
Uraufführung: Darmstadt, 8. Mai 1936.
(Mit 6 Bildern.)
Von Paul Zoll, Darmstadt.

Die Sage von den alten Weibern, die ihren Männern nicht mehr gefallen, deshalb zur Weibermühle gehen und verjüngt zurückkehren, bildet den stofflichen Untergrund der von der hiesigen Ballettmeisterin Alice Zickler burlesk-pantomimisch ausgestalteten Tanzkomödie; einige erweiternde und bereichernde Züge sind noch dazu gekommen. Die choreographisch gewiß nicht leichte Aufgabe z. B. der Durchgestaltung der turbulenten Szenen wurde sehr geschickt und mit sicherem künstlerischen Blick gelöst; ebenso verdient ihre solotänzerische Leistung hohe Anerkennung.

Elli Büttner hat dazu reizende Bühnenbilder geschaffen; allein die Weibermühle selbst ist ein realistisches Kabinettstück. Friedrich Wilckens' Musik hält sich in den Grenzen der Begleitung und Untermalung, und das ist gut so; denn sie erinnert u. a. in gelegentlichen bitonalen Stellen an eine wenig schöne Zeit des deutschen Musiklebens, auch erscheint sie uns nicht immer glücklich instrumentiert. Ihre Stärke liegt im Rhythmischen. Gut gelungen ist z. B. der schwungvolle Walzer und die Variierung des einen Themas während der eigentlichen „Verjüngungskur“. Jedenfalls paßt sie sich dem burlesken Geschehen auf der Bühne gut an.

KM Heinrich Hollreiser lieferte mit der Meisterung der kniffligen Partitur erneut einen schlagenden Beweis seiner großen Dirigierbegabung.

Die „Weibermühle“ dürfte wegen ihres originellen Stoffes, der damit verbundenen dankbaren tänzerischen Aufgaben und bei dem Mangel an derartigen Werken trotz der aufgezeigten Beanstandungen in der Musik sicher ihren Weg machen!

Ein neuer Operettenstil.
ERNST LEENEN: GEORGE SAND.

Zur Aufführung in Erfurt.
Von Dr. Becker, Erfurt.

In seinem neuen Bühnenwerk sucht der Dichterkomponist Ernst Leenen vom alten Operettenschema loszukommen, indem er eine ernsthafte, dem Schwankstück durchaus entgegengesetzte Handlung mit einer anständigen, abwechslungsreichen und farbigen Musik umkleidet. Der Schlager ist noch nicht ganz, aber doch annähernd vermieden. Wirkung wird erzielt durch gut gebaute, dabei leicht eingängliche Musikstücke. Wenn es dem Komponisten oder dem Spielleiter gelingt, die nicht ganz leicht verständliche, sehr locker geflochtene Handlung zu verdeutlichen, so dürfte hier ein Werk geschaffen sein, das in der neueren Operettenliteratur eine hervorragende Stelle einnehmen könnte. Die Aufführung am Erfurter Theater unter Leitung von Intendant Dr. H. Schaffner (mit der begabten Charlotte Wolf in der Titelpartie) war ein von herzlichen Ehrungen für den Komponisten ausgezeichneter Erfolg.

KONZERT UND OPER

LEIPZIG. Motette in der Thomaskirche:

Freitag, 13. März: Hermann Grabner: Partita sopra für Orgel: „Erhalt' uns Herr, bei deinem Wort“ op. 28 (vorgetr. von Prof. Karl Hoyer). — Philippus Dulichius: „Christus humiliavit semet ...“, achtst. Chor aus den Centurien. — Johann Hermann Schein: „O Domine“, Motette für sechsst. Chor. — Johann Kuhnau: „Tristis est anima mea“, Motette für fünfst. Chor.

Freitag, 20. März: Joh. Seb. Bach: Präludium und Fuge c-moll f. Orgel (vorgetr. von Prof. Günther Ramin). — Giovanni Gabrieli: „O Domine“, Motette f. zwei Chöre. — Gio-

vanni Pierluigi da Palestrina: „Stabat mater", Motette für zwei Chöre.

Freitag, 27. März: Joh. Nep. David: Präludium und Fuge a-moll, f. Orgel (vorgetr. von Domkantor Hans Heintze-Dresden). — Anton Bruckner: „Christus factus est". — Joh. Nep. David: „Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld", Motette für vierst. Chor. — Albert Becker: „Geistlicher Dialog" (aus dem 16. Jahrh.) für Chor und Solo mit Orgelbegl.

Donnerstag, 9. April: Max Reger: „Kyrie eleison" aus op. 59, für Orgel (vorgetr. von Prof. Günther Ramin). — Max Reger: Choralkantate „O Haupt voll Blut und Wunden".

Sonnabend, 11. April: Joh. Seb. Bach: Toccata und Fuge d-moll, für Orgel (vorgetr. von Prof. Günther Ramin). — Joh. Eccard: „O Lamm Gottes unschuldig", f. fünfst. Chor. — Jacobus Gallus: In deiner Auferstehung: „Halleluja" für zwei Chöre. — Johann Seb. Bach: „Auf Ostern", für vierst. Chor.

Freitag, 24. April: Joh. Nep. David: Präludium und Fuge G-dur, für Orgel (vorgetr. von Prof. Friedrich Högner). — Tobias Michael: „Meine Schafe hören meine Stimme", Motette f. fünfst. Chor (Erstaufführung). — Giovanni Pierluigi da Palestrina: „Sicut cervus desiderat" für vierst. Chor — Francesco Durante: „Misericordias Domini", Motette für zwei Chöre.

Sonnabend, 2. Mai: Max Reger: Phantasie und Fuge über B-A-C-H, op. 46, für Orgel (vorgetr. von Prof. Günther Ramin). — Johannes Brahms: Fest- und Gedenksprüche für achtst. Chor. op. 109.

Freitag, 8. Mai: Max Reger: Phantasie und Fuge d-moll op. 135b, für Orgel (vorgetr. von Prof. Günther Ramin). — Max Reger: „O Tod, wie bitter bist du" op. 110 Nr. 3, Motette für fünfst. Chor. — Max Reger: Vier geistliche Gesänge für gemischten Chor aus op. 138: „Morgengesang" (sechsst.), „Nachtlied" (fünfst.), Das „Agnus Dei" (fünfst.), „Der Mensch lebt und bestehet nur eine kleine Zeit" (achtst.).

DRESDEN. Vesper in der Kreuzkirche:

Sonnabend, 4. April: Joh. Seb. Bach: Präludium und Fuge in a-moll f. Orgel. — Walter Schindler: „Die kleine Passion" für Einzelstimmen und ein- bis achtst. Chor (1. bis 5. Teil, UA.).

Sonnabend, 11. April: J. N. David: Kleine Partita über zwei Passionslieder aus dem Choralwerk für Orgel. — Walter Schindler: Kleine Passion (6. Teil, UA.). — Joh. Seb. Bach: Toccata in d-moll für Orgel. — Joh. Seb. Bach: Osterkantate: „Der Himmel lacht, die Erde jubilieret" für Soli, Chor und Orchester.

Sonnabend, 25. April: Richard Wetz: Passacaglia und Fuge in d-moll, op. 55 für Orgel (vorgetr. von Herbert Collum). — Herm. Grabner: Partita sopra: „Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort" op. 28. — Joh. Nep. David: Passamezzo und Fuge in g-moll. — Joh. Nep. David: Hymnus „Pange lingua".

Sonnabend, 2. Mai (in Vertretung des Kreuzchors: der Sophienchor): M. Enrico Bossi: Thema und Variationen in cis-moll, f. Orgel. — Alessandro Scarlatti: „Exultate Deo", Motette für vierst. Chor. — Hugo Distler: „Lobe den Herren", Choral-Motette für vierst. Chor. — Gottfried August Homilius: „Domine, ad adjuvandum me", Motette für 6st. Chor. — Joh. Heinrich Rolle: „Meine Seele harrt auf Dich", Motette für 4st. Chor. — Werner Starke: „Abendlied" für vierstimmigen Chor.

HERMANNSTADT. Motette in der Evang. Stadtpfarrkirche.

Sonnabend, 11. April 1936: Joh. Seb. Bach: Toccata und Fuge d-moll f. Orgel (vorgetr. von Prof. Franz Xaver Dreßler). — Joh. Hermann Schein: Heut triumphieret Gottes Sohn f. 6stimm. Chor. — Gallus Dreßler: „Ich bin die Auferstehung". — Joh. Mich. Bach: „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt". — Jacobus Gallus: „Heilig" für 2 Chöre. — Michael Prätorius: „Wir wollen alle fröhlich sein".

Sonnabend, 2. Mai: Nick. Bruhns: Präludium und Fuge e-moll f. Orgel (vorgetr. von Prof. Franz Xaver Dreßler). — „Komm, Gott Schöpfer, heiliger Geist". Der alte Hymnus „Veni creator spiritus". Melodie im Erfurter Enchiridon 1524. — Joh. Eckard: „Sei fröhlich alle Zeit" (5stimm.). — Joh. Eckard: „Aus Lieb läßt Gott" (5stimm.). — Hans Sachs: „Ein schön Tageweis" aus „Etliche Geistliche Lieder", Nürnberg 1536, für gem. Chor bearbeitet von Fr. Xav. Dreßler. — Gottfried August Homilius: Domine, ad adjuvandum me, Motette für 6stimm. Chor. — Alessandro Scarlatti: Exultate Deo, Motette für gem. Chor.

Sonnabend, 9. Mai: Max Reger: Introduction und Fuge aus der II. Sonate (d-moll) op. 60 für Orgel (vorgetr. von Prof. Franz Xaver Dreßler). — Max Reger: Altes Mailied. — Arnold Mendelssohn: Sechs Chorsätze nach Spruchdichtungen des Angelus Silesius, op. 14 für gem. Chor.

ALTENBURG. Die letzten Monate der Spielzeit standen — von einer Neueinstudierung von Gounods „Margarethe" abgesehen — im Zeichen des Werkes Richard Wagners. Einmal wurde der ganze „Ring des Nibelungen" — dazu im Schauspiel Hebbels gesamte Nibelungen-Trilogie — mit eigenen Kräften in würdiger und eindrucksvoller Weise herausgebracht; lediglich für den Mime in „Siegfried" war mit Paul Reincke-Leipzig ein Gast herangezogen worden. In erster Linie wäre das Orchester, das unter der prachtvollen musikalischen Leitung von Generalintendant Dr. Drewes hervorragendes leistete, zu nennen. Aber auch Fritz Willroth-Schwenk, ein eindringlicher Interpret der vier Tenorpartien, Lydia Günther-Klemanns wundervolle Walküre und Brünhilde (die leider die Altenburger Bühne verläßt), Hanns Bonnevals stimmgewaltiger Wotan (der Künstler wurde an das Stadttheater Halle verpflichtet) verdienen einschließlich der Regie August Deuters besondere Erwähnung. Außerdem wurden noch, was im Hinblick auf die eben genannte Aufführung des „Ring" besonders zu würdigen ist, die „Meistersinger" und der „Parsifal" mit unbedingtem Erfolg gegeben.

In den beiden letzten Sinfoniekonzerten wurde erfreulicherweise auch die Musik der Gegenwart mehr berücksichtigt: Otto Wartischs reizvolles „Rondo für großes Orchester", Hans Pfitzners klang- und gehaltvolles Konzert für Violoncello, op. 42 (mit dem ausgezeichneten Günther Schulz-Fürstenberg, Berlin als Solisten), und Rudi Stefans wegweisende „Musik für Orchester in einem Satz", eine Auswahl, die man nur gutheißen kann, umso mehr, wenn die Wiedergabe durch Orchester und den Dirigenten Dr. Drewes einen hohen künstlerischen Genuß vermittelte. Als einen feinsinnigen Gestalter des Liedes lernte man Rudolf Watzke-Berlin kennen. In einer stilvollen Auslegung der Sinfonie C-dur von Schubert und der 7. Bruckner-Sinfonie in der Urfassung konnte Dr. Drewes die Landestheaterkapelle zur besonderen Leistung anspornen.

So eröffnet dieser Rückblick gleichzeitig einen vielversprechenden Ausblick auf die kommende Spielzeit, vor allem auf die Freilichtfestspiele, die vom 31. Mai bis 23. Juni wieder im Schloßhof stattfinden. Im Mittelpunkt stehen vor allem Aufführungen des „Freischütz" und der „Walküre", denen man allgemein mit berechtigtem Interesse entgegensieht. Dr. Leo Paalhorn.

ANNABERG. (Uraufführung einer Sinfonie von Julius Klaas.) Das Obererzgebirgische Grenzlandtheater in Annaberg hat sich auch in diesem Jahre als ein Kulturinstitut von hohem künstlerischen Range erwiesen. Neben Schauspielen und Operetten bringt der rührige Intendant Hanns-Josef Bolley auch wertvolle größere Opern zur Aufführung, die erstmalig seit vielen Jahren wieder fast ohne Gäste durchgeführt werden können. Trotz der Tatsache, daß das Publikum im hart bedrohten Grenzland nur allmählich für ernste Werke interessiert werden kann, erfreuten sich sämtliche Openabende eines starken Besuches, der nicht zuletzt Kapellmeister Karl Potansky zu danken ist. Potansky hatte sich mit seinem noch nicht lange bestehenden, aber sehr sicher spielenden Grenzlandorchester liebevoll für die einzelnen Opern („Rigoletto" von Verdi, „Magd als Herrin" von Pergolesi, „Zar und Zimmermann" von Lortzing, „Martha" von Flotow, „und „Der Freischütz" von Weber) eingesetzt und sie in musikalischer Hinsicht ganz vortrefflich dargeboten. Hans Wenzel stand ihm als Spielleiter hilfreich zur Seite; besonders hervorheben muß man seine „Rigoletto"-Inszenierung. Da Wenzel selbst auch die Titelrolle sang, wurde eine packende Einheit zwischen Partitur und Szenerie erzielt. Von den Sängern, die in Annaberg außerordentlich erfolgreich tätig sind, seien vor allem Jean Bergmann (groß in „Zar und Zimmermann" als Bürgermeister!), Matthias Dettmer (ein prachtvoller Herzog in „Rigoletto"!), Helmut von Diringshofen (gut als Zar in „Zar und Zimmermann"!) und Margarethe Loreth (eine vorzügliche Gilda in „Rigoletto" und Marie in „Zar und Zimmermann"!) genannt. Zu erwähnen ist unbedingt auch Alexander Németi, der zweite Kapellmeister, der zumeist Operetten dirigiert und in den Opern für eine saubere Einstudierung der Chöre Sorge trug.

Durch die Gründung des Grenzlandorchesters war es in diesem Winter auch möglich, mehrfach Konzerte zu bieten, die von der „Phönix"-Gesellschaft in Annaberg veranstaltet wurden. Als Solisten für die einzelnen Sinfoniekonzerte hatte Kapellmeister Potansky erstklassige Kräfte gewinnen können. Neben dem 1. Konzertmeister Bernhard Leßmann und dem Tenor Fritz Wolf, sowie der Koloratursängerin Miliza Korjus von der Berliner Staatsoper hörte man die Dresdner Johannes Schneider-Marfels und Willibald Roth, ferner die Leipziger Geigerin Ruth Meister, die einen sehr großen Erfolg mit der Wiedergabe des Violinkonzertes, Werk 40, von dem unlängst nach München berufenen deutsch-österreichischen Komponisten Roderich von Mojsisovics hatte. Im Mittelpunkt des einen Sinfoniekonzertes stand auch eine Uraufführung. Von dem in Darmstadt lebenden, etwas eigenwilligen Komponisten Julius Klaas wurde die viersätzige Sinfonie in A-dur, Werk 47, aufgeführt. In der Tonschöpfung tritt besonders der dritte Satz, ein klangschönes Adagio, hervor, das sich äußerst wirkungsvoll aus einer Bratschenmelodie entwickelte.

Die Begleitung des Grenzlandorchesters unter Leitung von Karl Potansky war stets anerkennens-

wert; auch sonst wurden größere konzertante Werke feinfühlig und ausgeglichen wiedergegeben. Der Erfolg war stets ein überaus starker, so daß die verantwortlichen Stellen durchaus zufrieden sein können. Heinz Beyer.

BAYREUTH. Durch die Gründung der Konzertgemeinde in der NS-Kulturgemeinde erhielt das Bayreuther Musikleben einen neuen Aufschwung. Die Gewinnung führender auswärtiger Orchestervereinigungen und hervorragender Künstler gab den Veranstaltungen eine besondere Note.

Das NS-Reichssymphonieorchester unter seinem erfahrenen Kapellmeister Adam, das auf einer Konzertreise durch die Bayerische Ostmark auch Bayreuth berührte, befestigte aufs neue seinen guten Ruf durch die vortreffliche Wiedergabe eines vaterländischen Vorspiels von Ehrenberg, der 7. Symphonie von Beethoven und des phantasiebeschwingten Werkes von Reger „Variationen und Fuge über ein Thema von J. A. Hiller". — Zu einer herzerhebenden Schau der idyllisch frommen Bilder der Heilandsgeburt wurde die vorzügliche Darbietung des Weihnachtsoratoriums von Bach durch die Gesellschaft der Musikfreunde (Leitung: K. Kittel). Die Gesangsolisten — das Münchener Künstlerehepaar Kreuchauff (Sopran und Tenor), Johanna Egli-München (Alt) und Rud. Watzke-Berlin (Baß), sowie die instrumentale Besetzung (K. A. v. Kotzebue: Orgel, H. Pöhlmann: Cembalo, das verstärkte Orchester des 42. Inf.-Regts.) und der Gesellschaftschor vereinigten sich zu hingebender Ausdeutung der Bachschen Kunst. — Ein gelungenes Chorkonzert des Liederkranzes (E. Schmidt) brachte O. Wermanns „Motette von Marienburg" für Männerchor, Orchester und Soli, gesungen von Gisela Derpsch-Köln (Sopran), W. Carnuth-München (Tenor) und P. Daut-Bayreuth (Bariton), eine Konzertarie von Mozart, drei vaterländische Chöre mit Orchester von M. Weißenborn, Orchester (Militärkapelle) und Männerchor von Max Zenger. — Eine Händel-Bach-Nachfeier veranstaltete der Orchesterverein im Januar. Mitwirkende waren die sudetendeutsche Altistin Frl. Pitzinger-Berlin und die einheimischen pianistischen Kräfte Frau Daniela Thode, Frl. Trinklein, R. Reinhardt, K. A. von Kotzebue, E. Schmidt als Dirigent und Sologeiger sowie das Vereinsorchester, das die Ouvertüre zu „Rodrigo" von Händel und ein erst jüngst entdecktes Händelkonzert für Violine, Cembalo und Streichorchester, ferner das 3. Brandenburgische Konzert von Bach eindrucksvoll vortrug. Mit stilvoller Eindringlichkeit sang die Sängerin 2 Händelarien, Bachs Solokantate „Schlage doch, gewünschte Stunde!" und „Ich will doch wohl Rosen brechen". Den kunstvollen Ausklang des Abends bildete die spielfreudige Wiedergabe des Bachkonzertes für 4 Klaviere und Streichorchester. — Die Städt. Singschule (K. Kittel und seine Mithelfer Braun und Raab) bewies aufs neue ihre erfolgreiche Jugendarbeit. — Eine vorbildliche Kundgebung deutschen Sängergemeinschaftsgeistes war das Konzert der Gruppe Bayreuth des Deutschen Sängerbundes mit dem Leitgedanken: „Dem deutschen Soldaten". Die Ideale des wehrhaften deutschen Volkes in Vergangenheit und Gegenwart, Freiheit und Ehre, Treue und Opferwille bis zum Tode, sprachen aus den vielen Soldatenliedern, die die hiesigen Chorvereinigungen (Gruppenchormeister Leo Scherzer) wirkungsvoll und mit Begeisterung vortrugen. Gute Darbietungen des einheimischen Streichquartetts Beer bereicherten den Abend. — Unter der Mitwirkung zuverlässiger Kräfte führte K. A. v. Kotzebue in der Ordenskirche das Osteroratorium von Bach mit anerkennenswertem Erfolg auf. — Ein im Festsaal der Deutschen Aufbauschule abgehaltener Hausmusikabend (Leitung H. Albrecht und H. Pöhlmann) fand beifällige Aufnahme. — Eine Liszt-Morgenfeier, die Frau Daniela Thode durch einen geistreichen Vortrag über den großen Freund Rich. Wagners einleitete, gewährte durch die treffliche Darbietung verschiedener Tonstücke des Weimarer Meisters (Frau D. Thode, Freifrau von Künßberg-Wernstein, E. Schmidt und R. Reinhardt) einen interessanten Einblick in sein Schaffen.

Die Leitung der Konzertgemeinde veranlaßte eine Reihe bedeutsamer Veranstaltungen. Ein Liederabend der hervorragenden Münchener Konzertsängerin Maria Reining mit Dr. Hallasch am Flügel vermittelte den aufmerksamen Zuhörern neben altitalienischen Konzertarien Gesänge von Gluck, Brahms, Rich. Strauß und Pfitzner in edler Prägung. — Der Pianist Prof. Wilhelm Kempff, der geistig-seelisch ganz in der Klangwelt unserer Großmeister lebt, schuf nachhaltige Kunsteindrücke durch die wundervolle Wiedergabe erlesener Werke von Bach, Mozart, Beethoven, Liszt und Chopin. — Das Münchener Stroß-Quartett, bestehend aus den Akademieprofessoren W. Stroß, A. Huber, V. Härtel und A. Walter, spielte mit künstlerischer Vollendung Werke von Pfitzner, Haydn und Beethoven. — Einen idealen Ausklang gewannen die Bayreuther Konzertveranstaltungen durch das neuerliche Auftreten der Münchener Philharmoniker unter der temperamentvollen Führung des Geheimrates Siegmund von Hausegger. Das einleitende Vorspiel zu „Sonnenflammen" von Siegfr. Wagner offenbarte die volkverbundene Kunst des allzu früh von uns Geschiedenen. Die einzigartige Unvollendete von Schubert und die grandiose 3. Symphonie von Bruckner, Gipfelwerke des symphonischen Schaffens, deren gleichsam durch kosmische Gewalten beschwingter Ideenflug

in das Reich des Unendlichen, Ewigen weist, erstanden mit jener unmittelbar erhebenden Kraft, wie sie ursprünglich von ihren Schöpfern empfunden wurde. Hans Albrecht.

BEUTHEN/Oberschlesien. Im letzten halben Jahre blieb das Musikleben der Stadt hauptsächlich auf die Tätigkeit des Oberschlesischen Landestheaters beschränkt. Dieses war mit seinen Opernkräften und dem vorzüglichen Orchester sehr aktiv. Immer wieder muß die besondere Schwierigkeit mit Nachdruck erwähnt werden, unter der das Theater arbeitet, die darin liegt, daß es wohl seinen festen Sitz in Beuthen hat, daß es aber insgesamt 11 Orte bespielen muß, darunter fünf in dem an Polen abgetretenen ostoberschlesischen Gebiete. Es wurden folgende Opern geboten: „Die Königskinder", „Bajazzo", „Cavalleria rusticana", Lortzings „Kleine Stadt", „Don Juan", „Die lustigen Weiber von Windsor", „Der Rosenkavalier", „Der Troubadour" und „Der Günstling" von Wagner-Régeny. Waren in dieser Spielzeit die Solokräfte auch nicht durchgehend zufriedenstellend, so imponierten ausnahmslos die gewissenhaft vorbereiteten, sauberen Aufführungen. Das Orchester unter Z. Peter fand trotz der starken Beanspruchung durch Oper und Operette noch Zeit zu 11 Konzerten und musikalischen Morgenfeiern u. a. als Solistenkonzerte mit Gerda Nette (Klavier), Adolf Steiner (Cello), Peter Esser (Violine). Darüber hinaus stellte es sich dem Meisterschen Gesangverein aus dem nun polnischen Kattowitz für Beethovens Neunte zur Verfügung. — Unser Theater ist ganzjährig beschäftigt, in den Sommermonaten versorgt es die Bäder in der Grafschaft Glatz.

Die private Musiktätigkeit blieb auf zwei größere Konzerte beschränkt. Im ersten stellten sich sämtliche Beuthener Männergesangvereine mit insgesamt 500 Sängern unter Leitung von Josef Reimann dem Winterhilfswerk zur Verfügung. Eine Wiederholung des Konzerts wurde den Betreuten des WHW bei freiem Eintritt geboten. In Massen- und Einzelchören legten die Sänger Zeugnis ab von emsiger Schulung durch ihre Chormeister. Ein zweites größeres Konzert gab der Singverein. Dieser Gesangskörper blickt auf eine stolze Tradition zurück. In letzter Zeit schien er jedoch eingefroren zu sein; umso erfreulicher war sein Lebenszeichen, das er mit dem Festoratorium von Händel gab, und wobei er zeigen konnte, daß recht wertvolles Material immer noch in ihm steckt. Es ist zu hoffen, daß sich der Singverein unter Prof. Klovekorns Leitung auf seine kulturpolitischen Aufgaben hier im südöstlichen Zipfel des Reiches erneut besinnt, und daß er, gestärkt durch noch abseits stehende Kräfte, die Höhe seines alten Ruhmes gewinnt. — Sehr rührig war die NS-Kulturgemeinde, die uns u. a. Ruth Herell, Fred. Lamond, das Dresdner Streichquartett und noch so manche musikalische Feierstunde bescherte. Josef Reimann.

BRESLAU. Überaus wohltuend ist zu beobachten, daß nun endlich alle kulturverpflichteten Institutionen, allen Widerständen zum Trotz, sich ernsthaft darum bemühen, dem jungen schlesischen Komponistennachwuchs durch Aufführung seiner Werke, den Weg ins Volk frei zu machen. Zweimal war im vergangenen Monat Gelegenheit, die Werke schlesischer Tonsetzer zu hören. Das Streichquartett der Schlesischen Philharmonie bewährte seine Kräfte in gesteigerter Form an Kammermusik von Fritz Koschinsky (Introduktion und Fuge für Streichquartett), einem Trio für Violine, Viola und Violoncello von Alexander Ecklebe, einer Serenade von Gerhard Strecke und einem Streichquartett von Günther Bialas. In einem von dem Studentenring der NS-Kulturgemeinde und dem musikwissenschaftlichen Seminar, in Verbindung mit dem Institut für Kirchen- und Schulmusik der Universität veranstalteten Konzert, war der Oberschlesier Alois Heiduczek mit seiner Klaviersuite Nr. 2 zu hören, von Günther Bialas kamen Lieder für Alt, Bratsche und Klavier zur Wiedergabe, Adelheid Zur setzte sich für ein „Allegro ditirambico" Edmund von Borcks ein, Eva Maria Luka spielte die Klaviersonate op. 11 von Gerhard Strecke und das Breslauer Klaviertrio (Hanna Schmack-Urbach, Fritz Binnowski, Manfred Evers) vermittelte die Bekanntschaft mit einem Klaviertrio von Gotthold Richter. Beide Veranstaltungen waren ein schöner Beweis für die bedeutsamen schöpferischen Kräfte innerhalb unseres schlesischen Raumes, und ließen die Überzeugung wach werden, daß die vorgeführten Schöpfungen auch außerhalb des heimatlichen Bodens lebendigen Widerhall finden würden.

Das 9. Abonnementskonzert der Schlesischen Philharmonie unter Leitung des Leipziger GMD Hermann Abendroth bedeutet den Höhepunkt der Orchesterdarbietungen dieses Winters. Regers Böcklin-Suite und Bruckners 3. Sinfonie standen auf dem aller billigen Wirkung abgekehrten Programm. Die Wiedergabe beider Werke wird jedem, der diesen Abend erleben durfte, unvergeßlich bleiben. Die letzten Volkssinfoniekonzerte standen durchweg auf beachtlicher Höhe. Wir hörten unter KM R. Kotz die seit langer Zeit nicht mehr gespielte Sinfonische Fantasie „Aus Italien" von R. Strauß und Beethovens Achte; dazwischen Lieder von Egon Kornauth, die Hertha Bölke, die frühere Altistin unserer Oper sang. Zwei interessante neue Werke vermittelte KM Hermann Behr. Einmal, Edmund von Borcks problematisches „Konzert für Orchester", das mit seiner eigenwilligen Tonsprache abseits jeder Kon-

vention steht, und dann W. Fortners „Koncertino für Bratsche und kl. Orch.“, das dank der vortrefflichen Interpretation des hiesigen Bratschisten Fritz Lang, dem ein ungewöhnlicher Reichtum an Ausdrucksmitteln und verblüffendem technischen Können zur Verfügung steht, einen nachhaltigen Eindruck hinterließ. Gleichfalls bewährte sich in einem dieser Konzerte der Pianist Hans Erich Riebensahm, der sein ernstes künstlerisches Streben und beachtliches Können an dem B-dur Konzert von Brahms bezeigte. Von auswärtigen Solisten wurde Gerda Nette begeistert gefeiert, für die virtuose, und doch ganz aus dem persönlichen Erleben heraus gestaltete Wiedergabe von Tschaikowskys b-moll Klavierkonzert.

Die Aufführung der Matthäus-Passion durch die Singakademie, mit Unterstützung der herrlich spielenden Schlesischen Philharmonie (Dirigent Franz v. Hoeßlin) hinterließ, von Einzelheiten abgesehen, nachhaltige Eindrücke. Solistisch waren in hervorragender Weise beteiligt Heinz Matthéi (Tenor), Günther Baum (Bariton), Erika Rokyta (Sopran), Lilly Neitzner (Alt), Heinrich Pflanzl (Baß). Unter den Instrumentalsolisten traten bedeutsam hervor: G. Bremsteller (Cembalo), Fritz Axenfeld (Orgel), Albert Müller-Stahlberg (Violoncello), Fr. Schätzer (Violine), E. Tschirner (Flöte), A. Witt (Oboe), F. Türk und W. Hoffmann (Englisch Horn), F. Albus (Oboe d'amore).

Gerhard Zeggert, der Oberorganist der Magdalenenkirche, hatte für den Palmsonntag Bachs h-moll Messe liebevoll vorbereitet, und sie mit seinem Kirchenchor zur achtunggebietenden Aufführung gebracht. An größeren Chorveranstaltungen sind noch erwähnenswert, die von großem Erfolg begleitete Erst-Aufführung der Mozartschen c-moll Messe, durch den Chor und das Orchester des Spitzerschen Männergesangvereins unter Leitung von Dr. H. Ringmann. Ferner das Konzert des Kürschner-Gesangvereins „Motte“ mit dem als Sänger, Chorerzieher und Musiker vielfach bewährten Carl Brauner als Dirigent, und schließlich das Konzert, das der Männergesangverein „Fidelio“ unter der bewährten Führung seines Chormeisters R. Bilke veranstaltete.

Innerhalb der kulturellen Bestrebungen der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ wurden in zwei Kammermusikabenden durch das Streichquartett der Schlesischen Philharmonie (Schätzer, Olowson, Lang, Müller-Stahlberg) einerseits und das Hennig-Quartett (Hennig, Kunze, Janz, Binnowsky) zum anderen hohe künstlerische Genüsse vermittelt.

In der Oper wurden die „Toten Augen“ neu einstudiert, in der Karwoche kam wie üblich der „Parsifal“ zu festlicher Aufführung.

Heinrich Polloczek.

ERLANGEN. In der Universitätsstadt Erlangen herrschte in der Winterspielzeit 1935/36 ein reges und vielfältiges Musikleben. Im stilvollen alten Rokoko-Theater gab die Nürnberger Oper und Operette viele unvergeßliche Gastspiele. Das Erlanger Theater-Stammpublikum, das schon mehrere Jahre sich an den wohlvorbereiteten und künstlerisch ausgestatteten Aufführungen der Nürnberger Künstler freut, brachte auch in der vergangenen Spielzeit den Theateraufführungen seine wärmsten Sympathien entgegen. Diese Aufführungen sind aus dem Erlanger Musikleben nicht mehr wegzudenken. Es ist nur bedauerlich, daß neuere und neueste Werke der Opernliteratur hier nicht aufgeführt werden können, da der Orchesterraum für eine Wagner - Strauß - Pfitzner - Orchesterbesetzung keinen Raum bietet. Die Stadt als großzügige Förderin des Theaterlebens könnte sich durch eine Erweiterung des Orchesterraums ein großes Verdienst erwerben.

Prof. Dr. Rudolf Steglich, der Vorstand des Musikwissenschaftlichen Seminars an der Universität, gab in einigen Aufführungen wertvolle Einblicke in historische Musik auf originalen Instrumenten. Dieses Musizieren Steglichs mit seinen Getreuen in der Aula der Universität gleicht in der Lebendigkeit der Darbietung einer anregenden häuslichen Musikübung. Bach, Händel und Schubert u. a. im Klang ihrer Zeit, das waren ergiebige Themen, zu denen Musiker wie Musikfreunde nicht oft genug hingeführt werden können, denn für die Wirkung dieser Musik ist die Aufführungspraxis ihrer Zeit sehr bedeutsam. An einem Musikabend, der „Schubertiade“ betitelt war, spielten Prof. Willy Kühne und Prof. Steglich, die berühmte Appergione-Sonate von Schubert, die man sonst immer nur von Bearbeitungen her kennt. Aus der umfangreichen historischen Musikinstrumentensammlung Rück-Nürnberg waren das sagenhafte Streichinstrument und ein klangvoller Flügel aus der Schubertzeit zur Verfügung gestellt worden. Das wundervolle, in der originalen Wiedergabe nie gehörte Werk wurde einfühlsam vorgetragen und entzückte die zahlreichen Hörer. Lieder Schuberts — von der Sopranistin Elisabeth Baur gesungen — und berühmte Klavierstücke gestalteten diese „Schubertiade“ recht abwechslungsreich. In einem weiteren Musikabend trat das Musikwissenschaftliche Seminar mit einer Hausorgel des 18. Jahrhunderts an die Öffentlichkeit, die ebenfalls von der Firma Rück zur Verfügung gestellt worden war. Steglich spielte auf diesem Instrument aus dem Jahre 1734 mit der Spielgruppe zwei Händelsche Orgelkonzerte. Hier erlebte man einen klaren stimmigen Klang, der nicht wie so oft ins Riesenhafte erhoben war, sondern der sauber und wahrhaftig nur das Stimmengewebe Händels, ohne die bekannten Hilfsmittel der letzten 100Jahre, verdeut-

lichte. Zwischen Orgel und Streichern ergab sich ein klangfrohes und lebendiges Duettieren. Mit einer Solo-Suite von Bach vollbrachte der Cellist Dr. Fritz Redenbacher eine schöne technische und musikalische Leistung. Dann unternahm Steglich noch mit tüchtigen Erlanger Musikern (Richard Jauer, Gerhard Pflugradt, Friedrich Kehr und dem Assistenten Dr. Ludwig Behr) einen interessanten Gang durch die Musikgeschichte von der Zeit der Söhne Bachs bis Brahms, mit alten kostbaren Hammerflügeln. Diese historischen Abende fanden im Rahmen der Veranstaltungen der NS-Kulturgemeinde statt, der es im Laufe des Winters gelungen war, namhafte Künstler zu Gastspielen zu verpflichten, so das Wendling- und das Lenzewski-Quartett, die Sängerin Käthe Heidersbach, den Cellisten Enrico Mainardi u. a. Über die Musik im Akademischen Institut für Kirchenmusik (Leitung UMD Kempff) wurde schon berichtet.

Von Bedeutung als Volkskonzerte sind die Winterhilfsabende, die Musikmeister Richard Jauer mit seinem Musikkorps herausbringt. Jauer macht nicht nur eine gute Blasmusik, sondern er führt seine Leute auch in das sinfonische Schaffen der Vergangenheit und der Gegenwart ein. Zu diesem Zweck hat sich Jauer im Laufe der Zeit auch solide Streicher herangezogen. Ein Abend „Neuzeitliche Musik" brachte neben Orchesterstücken und Gesängen von Reger, Knab, Graener und Jauer als Hauptwerke Richard Strauß' „Till Eulenspiegel" und die Burleske für Klavier und Orchester, die Hertha Kübler sehr musikalisch gestaltete.

Die Pianistin Hertha Kübler setzt sich in ihren unalltäglichen Programmen mit Nachdruck für das zeitgenössische Schaffen ein. Sehr fortschrittliche Arbeit leistet auch Dr. Heinr. Eckert, der im Rahmen der Sonntagsstunden der NS-Kulturgemeinde „Cembalomusik aus Alt-Nürnberg" und „Neue fränkische Klaviermusik" vortrug. Im letzten Programm war der Nürnberger Konservatoriumsdirektor Max Gebhard mit frühen kleinen Stücken, sein Bruder Hans Gebhard mit einer durchsichtig gearbeiteten Sonatine und der Bamberger Karl Schäfer mit charaktervollen fränkischen Volkslied-Variationen vertreten. Zusammen mit Dr. Fritz Redenbacher setzte sich Eckert in einer weiteren Sonntagsstunde für die Cello-Sonate Werk 1 von Hans Pfitzner ein. In diesem Rahmen sang auch die Sopranistin Henriette Klink-Schneider tiefempfundene Lieder von dem einheimischen Organisten Herbert Steinmeyer.

Das Erlanger Kammerorchester im Studentenhaus trat mit drei Abendmusiken an die Öffentlichkeit. Dieses Orchester besteht aus Studenten, Schülern, Lehrern und älteren Erlanger Instrumentalisten. Es ist eine Arbeitsgemeinschaft, der neben der Pflege der unbekannten alten und klassischen Musik das Musizieren zeitgenössischer Tonkunst am meisten am Herzen liegt. In einem Hausmusikabend wurden Werke von Ernst Pepping, Pizzetti und Bartok, neben Stücken von Haydn und Telemann gespielt. Ein Abend „Alte Weihnachtsmusik" brachte Concerto grossi von Corelli und Manfredini, eine Kantate von Buxtehude (Solist: Willi Götz), eine Pastorale von Pez und Orchesterstücke von Rosenmüller. — „Klassische Tanzmusik" war der letzte Abend dieser musizierenden Kameradschaft betitelt, bei dem die entzückenden Contretänze für Flöte, Streicher und kleine Trommel von Mozart, deutsche Tänze von Schubert und Gesellschaftsmenuette von Beethoven, neben einem Gegenwartswerk, Bartóks „Rumänischen Volkstänzen", zum Vortrag gelangten.

Erich Limmert.

FRANKFURT a. Main. In der Oper: Einer recht würdigen Wiederaufnahme des „Parsifal" unter der musikalischen Leitung von Georg Ludwig Jochum, in der Titelrolle mit Albert Seibert ansprechend besetzt, folgte unter der beschwingten Regie von Dr. O. Wälterlin (in sehr geschmackvollen Bühnenbildern L. Sieverts) eine Neu-Inszenierung von Mozarts „Figaros Hochzeit", musikalisch sorgsam betreut von Karl Maria Zwißler. Die von stilistischem Feingefühl getragene Neufassung der Texte von Dr. S. Anheißer, der, entfernt von den früheren willkürlichen Veränderungen des Librettos da Pontes, sich streng an das Notenbild des Mozartschen Originalmanuskriptes hält, Satz und musikalischen Akzent sachlich getreu und sprachlich einwandfrei in Einklang bringend, erwies sich als bedeutender Gewinn (der bereits durch über 140 Annahmen an deutschen Opernbühnen dokumentiert ist), zumal in den vom Cembalo begleiteten Rezitativen die Originalfassung wiederhergestellt wurde. Das Ensemble: Clara Ebers (Susanne), Emmy Hainmüller (Gräfin), Coba Wackers (ein vorzüglicher Cherubino!), Hellmut Schweebs (Figaro), Herbert Hesse (Graf Almaviva), Res Fischer (Marzelline) war gesanglich und darstellerisch von bester Haltung.

Der von einem äußerst rührigen „Arbeitskreis für neue Musik" veranstaltete Hans Pfitzner-Abend brachte außer dem 1907 entstandenen op. 23, dem selten gehörten, ungemein innerlichen Quintett in C-dur für Klavier, 2 Violinen, Viola und Violoncello (von Fritz Malata und dem Frankfurter Streichquartett ausgezeichnet gespielt), die 1918 niedergeschriebene, lyrisch fundierte Sonate in e-moll für Violine und Klavier op. 27 (von Fritz Malata und Senta Bergmann in vortrefflichem Zusammenspiel dargestellt). Vier Lieder nach Texten von K. F. Meyer op. 32 (1923 komponiert), gesungen von Rudolf Gonszar (Bari-

ton) vom Frankfurter Opernhaus, am Flügel von Gerhard Frommel vorzüglich begleitet, bereicherten aufs beste den musikalisch wertvollen Abend, der in geschickter, sorgsam vorbereiteter Wahl prägnante Ausschnitte aus dem Musikschaffen Pfitzners vermittelte.

Das 3. Konzert des Cäcilienvereins, vereinigt mit dem Rühlschen Gesangverein, bot die Johannes-Passion von Joh. Seb. Bach, deren innerer Reichtum und dramatische Bewegtheit sich unter Paul Belkers musikalisch-ruhiger Leitung chorisch bestens entfaltete, leider von einem ziemlich ungleichwertigen Solisten-Ensemble in dem günstigsten Gesamteindruck beeinträchtigt.

Ein Lieder-Abend von Prof. Johannes Willy (im Kaisersaal des Römers als 6. und letztes Kammermusik-Konzert 1935/36 der NS-Kulturgemeinde veranstaltet) mit Liedergruppen von Schubert, Schumann, Pfitzner, Alexander, Fr. v. Hessen, Franz Philipp ließ die große, geistige Gestaltungskraft, vereint mit gesanglich hervorragenden Mitteln, dieses beliebten Frankfurter Künstlers aufs neue bestens erkennen. Am Flügel begleitete vortrefflich Hermann Reutter, Stuttgart, der Komponist der neuen Oper „Doktor Johannes Faust".

Glanzvoll festlicher Abschluß der Museums-Konzert-Folge 1935/36 das letzte (12.) Freitags-Museumskonzert, geleitet von Willem Mengelberg als Gast, dem Ehrendirigenten des Frankfurter Museums-Orchesters (das er von 1907—1920 dirigiert hat). Der berühmte holländische Dirigent, von einem ausverkauften großen Saalbausaal stürmisch begrüßt, brachte, außer einer glanzvollen Wiedergabe der „Egmont"-Ouverture von Beethoven (op. 84), drei Sätze aus der symphonischen Dichtung „Psyché" von Cesar Franck in ungemein farbig nuancierter Ausdeutung. Die Solistin des Abends, Cecilia Hansen, erfreute mit dem Violinkonzert D-dur von Mozart. Mit der Darstellung von Tschaikowskys 5. Symphonie e-moll bewies Mengelberg, von dem vorzüglich disponierten Städtischen Orchester aufs beste unterstützt, seine unbedingt kraftvolle, innerlich große Musikalität, frei von jeder Effekthascherei, in höchstmöglichster Vollendung nur dem nachzuschöpfenden Werke dienend. August Kruhm.

FÜRTH. (Singspiel-Uraufführung.) Mit dem Singspiel „Die Winzerkönigin" hat der tüchtige Einsatz des Fürther Stadttheaters für einen neuen deutschen Stil der Operette seinen ersten sehr aufmunternden Erfolg zu verzeichnen. Es ist klar, daß die Charakteristik dieses „Stiles" sich nach der Seite des Singspiels hin wird verlagern müssen. Denn Ausstattungsoperette und Revue wurden in den vergangenen Dezennien — zum Überdruß — ausgepreßt, wie eine vertrocknete Zitrone.

Der junge Frankfurter Komponist Willy Czernik hat sich als Komponist feinsinniger Kammermusik und als Konzertbegleiter namhafter Solisten einen geachteten Künstlernamen geschaffen. Er bewies mit dem Singspiel „Die Winzerkönigin", daß er das Zeug dazu hat, die im stupiden Schema rettungslos steckengebliebene „Operette" auf eine neue, gefühlssaubere und — künstlerisch wertvolle Ebene zu heben. Seine Melodik bezieht ihre wesenhafte Nahrung aus dem gesunden Boden des Volks- und Liedmäßigen. Satztechnisch und als Instrumentator hat Czernik das volle Rüstzeug des gediegenen Könners einzusetzen. In der Faktur dieser Vertonung überwuchern Rhythmik und Metrik keineswegs — wie das sonst so oft der Fall ist — die melodische Substanz. Im Gegenteil: Die Einfallskraft des Komponisten kommt gerade dem liedhaften phrasischen Gedanken, der sicher und klar gegliederten thematischen Arbeit zugute. Ein originell erfundenes rustikales Ballett, hübsche musikalische Glossierungen, ein ebenso reiz-, wie geschmackvoller Walzer, ein hübsches, mit deskriptiven Elementen bestimmungsvoll ausstaffiertes Vorspiel (zum 2. Akt): schon diese wenigen Beispiele sind überzeugende Belege dafür, daß mit Willy Czernik eine Vollbegabung am Werk ist, die das Recht hat, mit den kitschigen Talmigefühlen, der schwülen Erotik, dem Radaujazz und dem exotischen Bluff der in so unschönen Morästen versumpften „Systemoperette" radikal und erbarmungslos abzurechnen. Daß stilistisch noch manches auseinanderfällt und daß sich trotz des ehrlichen Willens nach Gesinnungsechtheit ein paar sehr vereinzelte „Anklänge" an Manieren von ehedem einschlichen, ist bei der Neuheit der Bestrebung mehr als entschuldbar.

Einen im wesentlichen sehr schweren Stand hatten die beiden Librettisten: der Dramaturg des Fürther Stadttheaters Bruno F. Mackay und der in Franken populärste Exponent bodenständigen Mutterwitzes Fritz Bernet. Es ist wahrlich keine einfache Sache, ein Operetten- bzw. Singspielbuch zu schreiben, das mit allen wünschenswerten Einheiten meßbar ist — das interessant und publikumswirksam verläuft, ohne schnoddrig zu werden, das Gefühlswärme nicht mit Sentimentalität verwechselt und erquicklichen Humor bringt, ohne zu kalauern oder in Zoten zu verfallen.

Die Handlung der „Winzerkönigin" ist keinesfalls kompliziert: „Das Singspiel kreist mit seiner Handlung immer wieder um den Gedanken der Heimatliebe, die einen reich gewordenen Auswanderer in sein Heimattal zurückzieht und seinen Adoptivsohn durch die Liebe zu einer deutschen Frau sein Herz für Land und Leute im deutschen Vaterland entdecken läßt". Ein solches Volksstück-Motiv birgt eine Gefahr: die des allzu naiven Sentiments. Es sollte ruhig ein wenig flott zugehen: Die reichen Auswanderer und ihre Adoptiv-

söhne müssen auch im Volksstück nicht unbedingt vor Ergriffenheit über die landschaftlichen und menschlichen Schönheiten in herbstlich belaubten Rheingegenden zerfließen, wie ein Weichkäse im Hochsommer. Trotzdem: allein schon das Streben aus der Stickluft demimondäner Salons in die windfrische, ländlich-sittliche Atmosphäre der deutschen Landschaft hebt diesen Text weit aus dem Rahmen des üblen Üblichen. Außerdem sorgten die Verfasser mit warmherzig persiflierten menschlichen Typen für mancherlei lustige, von kerngesundem Humor erfüllte Situationen, brachten viel Sitte und Brauchtum und schufen einen Dialog, der — wenn die sich steigernden Beteuerungen aufkeimender Liebe aufgehört hatten, sich zu ergießen — munter und herzhaft dahinplätscherte. Also: nicht restlose Erfüllung, aber ein Wille zum Weg.

Das Fürther Stadttheater führte die Uraufführung zu einem Erfolg, den wir dem sympathischen Singspiel in ähnlich unmißverständlicher Durchschlagskraft auch an anderen deutschen Bühnen wünschen. Karl Foesel.

HALLE a. d. Saale. Eine Wiederbelebung des „Hans Heiling" war dadurch besonders bemerkenswert, daß der Spielleiter Dr. P. Helwig den tatsächlich fast entbehrlichen Dialog bis auf wenige Ausnahmen beseitigt hatte, was sich durchaus im Sinne einer einheitlicheren Gestaltung bewährte. Der hallische Händeltag wurde mit „Julius Cäsar" festlich begangen. Zum Karfreitag wurde nach mehrjähriger Pause der „Parsifal" neu einstudiert. In allen drei Werken zeigte sich GMD Vondenhoff als stilsicherer und sorgsamer musikalischer Leiter. Das Zwillingspaar „Cavalleria" und „Bajazzo" erlebte unter P. Kloß eine schwungvolle Aufführung.

Die Sinfoniekonzerte hielten unter Vondenhoff weiter ihr hohes Niveau. In klassischen und romantischen Werken, insbesondere auch mit einer ausgezeichneten Wiedergabe von Regers Hiller-Variationen bewies das Orchester erneut seine Leistungsfähigkeit. Hervorragende Solisten erhöhten die Anziehungskraft (Günther Baum, E. Ney-Trio, Onégin).

In der Philharmonie gastierten Furtwängler mit seinen Philharmonikern, Dr. Böhm mit der sächsischen Staatskapelle und Edw. Fischer, der mit seinem Kammerorchester den Zyklus der Brandenburgischen Konzerte zu Ende führte.

Der Robert-Franz-Singakademie verdankte man außer einem „im Volkston" gehaltenen Abend die eindrucksvolle Aufführung der Matthäus-Passion in der von Prof. Dr. M. Schneider wiederhergestellten Urfassung. Mit der fast ungekürzten Wiedergabe zeigten sich Prof. Dr. Rahlwes und sein Chor, der alter Überlieferung getreu durch den Lehrergesangverein verstärkt war, auf der Höhe ihres Könnens. Wertvolle Hilfe leistete dabei das städtische Orchester, auch hinsichtlich der Ausführung der obligaten Partien.

Einen schönen Erfolg erspielte sich das Irma-Thümmel-Trio mit seinem letzten Abend (Brahms C-dur). Der 2. Abend hallischer Musiker enthielt die fesselnde Darbietung des Klavier-Quintetts von Brahms durch das Bohnhardt-Quartett unter Hinzuziehung der in erfreulichem Aufstieg befindlichen Pianistin Anita Wendt. Toni Scholtz bereitete den Zuhörern durch den edlen Klang ihrer gut durchgebildeten Altstimme Genuß. Christian Klug und seine Gattin boten Ausgezeichnetes im Spiel auf zwei Gamben. In einem Kirchenkonzert machte man die angenehme Bekanntschaft der Sopranistin Margarete Pape, Arthur Bohnhardt bestätigte auch als Solist aufs neue den guten Eindruck, den er als Primgeiger des nach ihm benannten Quartetts wiederholt hinterließ, und der Jenenser Organist W. Zöllner spielte mit überlegener Virtuosität u. a. einen interessant gearbeiteten Variationenzyklus von H. Brönner. Dr. Hans Kleemann.

HALLE. Zu unserem Hallischen Musikbrief im Februarheft teilt uns der Ortsverband Halle der NS-Kulturgemeinde folgendes mit:

Die Oper „Jenufa" von Janacek ist nicht wegen Bedenken der NS-Kulturgemeinde vom Spielplan des Stadttheaters abgesetzt worden. Das Werk war vielmehr von Anfang an nicht für die Anrechtsreihe der NS-Kulturgemeinde in der Spielzeit 1935/36 vorgesehen. Gleichwohl ist die „Jenufa"-Aufführung den Mitgliedern der NS-Kulturgemeinde als wahlfreie Vorstellung zugänglich gemacht worden.

HAMBURG. Das letzte dieswinterliche Konzert unseres Hamburgischen Staatsorchesters schloß, traditionsgemäß, mit Beehovens „Neunter". GMD Eugen Jochum, in dieser Spielzeit zum Staatskapellmeister befördert, kommt der instrumentalen „Exposition" dieses Werkes heute mit einer bemerkenswert gesunden und vergeistigten Erfühlung entgegen, die allerdings bei dem oratorischen Abgesang noch nicht letzte Erfüllung wird. Doch er ist in dieser Spielzeit ein imponierendes Stückchen vorangekommen, so daß seine zahlreichen auswärtigen, darunter auch Auslandsverpflichtungen, durchaus gerechtfertigt sind.

Auch Wilhelm Furtwängler wußte bei seinem letzten Gastkonzert mit den Berliner Philharmonikern durch seine, für ihn so seltsam aufschlußreiche Personalunion zwischen Solisten (Mozarts A-dur-Klavierkonzert) und Dirigenten (Glucks „Alceste"-Ouvertüre und Brahms' „Zweite") geradezu sensationell zu begeistern. In diesem Zusammenhang dürfte die ebenso sensationelle Erklärung des Meisters ihre Rechtfertigung finden, in der nächsten Spielzeit als Ausübender pausieren zu wollen, glauben wir doch, daß hinter

diesem Entwicklungsprozeß das Bedürfnis nach einer kompositorischen Reifung liegt. Mutmaßungen, die aus dieser Erklärung etwa ein politisches Ressentiment entnehmen zu müssen glauben, sind jedenfalls völlig aus der Luft gegriffen.

Die Staatsoper erfreut sich des Frühlings. Nach dem „Parsifal" steht nunmehr eine Neueinstudierung der „Butterfly" bevor. — Dreißig Jahre weilt nun Kapellmeister Karl Gotthardt, ein Hamburger Musenkind, an unserer Oper. Die Zuverlässigkeit und Gewissenhaftigkeit dieses langjährig erfahrenen Kapellmeisters wurde durch eine Aufführung der „Aida" unter seiner Stabführung bestätigt und der langjährige, enge Bund mit unserem Operninstitut durch eine offizielle Ehrung dokumentiert. — Die Schiller-Oper, Hamburg-Altona, versuchte es mit einer sauberen Einstudierung von Brommes neuester Operette „Spiel nicht mit der Liebe", die — was ihre Instrumentation und die Sauberkeit der Handlungsgesinnung anbetrifft — mit Geschick neue Wege zu gehen versucht; ferner machte man sich, mit viel Glück, an eine Erarbeitung von Webers „Preciosa" heran. Diese einzige Privatoper Deutschlands hat sich auch in dieser Spielzeit wacker zu schlagen gewußt. Wir erwarten noch mehr von der nächsten.

Zwei Tagungen gaben diesen Wochen ein besonderes Gepräge. Die Führertagung des Chorgaues „Nordmark" im „Reichsverband der gem. Chöre Deutschlands" gab auch in den Konzerten einen guten Überblick über den schönen künstlerischen Leistungsgrad deutschen Chorgesangs im norddeutschen Abschnitt. — Die Kirchenmusikwoche wird ihrer Wichtigkeit halber im nächsten Hefte an anderer Stelle eine Würdigung finden. — Im Zusammenhang mit der letzten interessiert hier die Uraufführung von Hugo Distlers neuem Cembalokonzert, für das sich der hiesige „Richard Wagner-Verein" einsetzte. Distler, der junge norddeutsche Komponist, sitzt heute an einer der gültigsten Orgeln der norddeutschen Backsteingotik: in Lübecks St. Katharinen. Die Verpflichtung, die ihm als Komponist aus einem solchen Amte erwächst, wurde durch den Gehalt dieses Konzerts nach unserem Gefühl keineswegs eingelöst. Stammelnde Rhythmen, gebrochene Stimmungen, brutale Klanguntermalungen erfüllen das Intellektuelle der formalen Seite (das an die Spielvariationen des Fitzwilliam-Buches, an ein Madrigal der Samuel Scheidt-Zeit, darüber hinweg an die Linearitäten der niederländischen Zeit und der mittelalterlichen Gregorianik anzuknüpfen sucht) nur sehr bedingt. Es scheint doch für manche schwer zu sein, von dem Götzendienst einer überwundenen, stereotypen Weill-Zeit loszukommen. Distler muß sich — so meinen wir — menschlich noch sehr wandeln, um sein beachtliches Können richtig auszuwerten. Wir bedauern, dieses gerade an dieser Stelle so scharf aussprechen zu müssen, wo hier bislang die offensichtlichen Fähigkeiten dieses Komponisten mit besonderem fördernden Interesse aufgenommen worden sind.

Zwei KdF-Experimente bedürfen hier besonderer Erwähnung. Ein Solistenabend mit der Hamburger Klavierspielerin Alice Oschmann in einem Konzertraum für die KdF-Angehörigen erwies sich, vom besuchermäßigen her, als eine Pleite. Eine Überraschung dagegen bot das Konzert, das das Nationalsozialistische Reichs-Symphonie-Orchester (das sich unter seinem rührigen Leiter Franz Adam augenblicklich auf einer norddeutschen Konzertreise durch Lüneburg, Harburg-Wilhelmsburg, Hamburg, Cuxhaven und Lübeck befindet) in einer „Werkpause" auf der Deutschen Werft durchführte. Über 2000 deutsche Arbeiter versammelten sich in einer Maschinenhalle und straften durch ihre kindlich aufgeschlossene und unverbildete Anteilnahme an den Darbietungen (Wagners „Meistersinger"-Vorspiel, die Festmusik des lebenden Saarländers Jung, eine „Rhapsodie" von Liszt, klassische Märsche und Walzer) der Annahme von der Verständnislosigkeit und Unaufgeschlossenheit des deutschen Arbeiters an klassischer Musik (wenn sie klassisch vorgetragen wird!) auf das eindeutigste Lügen! Man wird nicht daran vorbeigehen können, diese Erkenntnisse auswerten zu müssen. Es braucht ja nicht gleich die „Missa solemnis" zu sein (noch dazu in diesem Fall, in der Kirche!).

Ein Liederabend der jungen, entwicklungsfähigen Sängerin Gertrud Neumann ging mit Aufführungen nur-hamburgischer Komponisten (H. F. Schaub, H. Sthamer, H. Erdlen, Th. Kaufmann) neue Wege. Die Bachgemeinschaft Hamburg-Altona fand mit der Aufführung von Händels Oratorium „Deborah" ein volles Haus. Oscar Fitz stellte mit einer Singwoche seine musikalische Führerstellung neben (und über?) Walther Hensel und Carl Hannemann unter Beweis. Man wird an dieser markanten Musikerpersönlichkeit — was die Ausrichtung unserer musikalischen Volkskultur anbetrifft — nicht mehr vorübergehen können! — Neben Erika Besserer und Otto Rühr als erfahrene Hamburger Geigerpersönlichkeiten fiel die junge Kulenkampff-Schülerin Tilly Eckardt als Begabung auf. Die „deutsche Nachtigall" (?) Erna Sack fand ebenso ihr Publikum wie die hier besonders geschätzte Elly Ney. Ein Abend elektrischer Musik auf dem Instrument des Russen Prof. Theremin durch die Amerikanerin Bigelow-Rosen fand das Interesse, das eine Herausstellung elektrischer Musik auf dem diesjährigen Tonkünstlerfest des ADMV durchaus rechtfertigt. — Das Hamburger Laienorchester schließlich fesselte durch die Gediegenheit seines neuerlichen Konzertprogramms und dem damit zielstrebig dokumentierten Willen,

die Laien auf tätige Weise in das Konzertleben einzuführen und weiterzubilden.

Heinz Fuhrmann.

HILDESHEIM. Die zweite Hälfte des Konzertwinters stand hinter der ersten nicht zurück. Die Mitglieder der „Hildesheimer Musikgemeinde" erfreuten sich an zwei Symphonie- und einem Kammermusikkonzert. In seiner Zusammenstellung führte das erste dieser Symphoniekonzerte von Phil. Eman. Bachs Cembalokonzert in d über Haydns liebenswürdige Symphonie Le soir zu Mozart hin, der mit seinem Klavierkonzert in B und der Serenade Nr. 9 in D vertreten war. Man hatte an diesem Abend wieder einen besonders starken Eindruck von dem außerordentlichen Vermögen Fritz Lehmanns, der — Dirigent und Solist in einer Person — in jeder Beziehung über der Sache stand. Das zweite Symphoniekonzert brachte neben der Pastorale eine Uraufführung: drei Orchestersätze von Helmuth Jörns, dem jungen Hannoverschen Musiker, der auch schon im vorigen Jahr hier zu Wort gekommen war. Es wäre zu wünschen, daß die zweifellos vorhandene Begabung des Komponisten sich zu größerer Klarheit und Einfachheit herauskristallisieren würde. Die Frage „Wozu der Lärm?" drängt sich zu oft dem Hörer auf. Im gleichen Konzert bewies der Geiger Max Strub seine große Kunst an Dvořáks Violinkonzert. In dem Kammermusikkonzert errang sich das Pozniak-Trio nicht endenwollenden Beifall mit der feingeschliffenen Wiedergabe der Trios von Pfitzner, Mozart KV 564 und Dvořák op. 90. Die durchweg erstklassigen Darbietungen in den 6 Winterkonzerten werden sicherlich die Hildesheimer Musikgemeinde auch im kommenden achten Jahr ihres Bestehens sich eng um ihren überragenden Dirigenten Fritz Lehmann scharen lassen. — Daß dieser auch zur Musica sacra in innigem Verhältnis steht, bewies Lehmann am Gründonnerstag in einer „feierlichen Passionsmusik" der Hildesheimer Chorvereinigung. Joh. Seb. Bach füllte den Abend mit zwei Kantaten (Acaus tragicus und „Christ lag in Todesbanden") und dem gewaltigen Magnificat. Wenn auch die Reihen der Chorvereinigung stark gelichtet waren, brachte Lehmann doch eine wohlabgerundete Leistung heraus, die tief ergriff. Die Solisten waren: Lili Wickop-Berlin, Ria von Heffert-Berlin, Max Meili-München und Hans Friedrich Meyer-Berlin.

Zwei andere musikalische Passionsfeiern, rein a-cappella gehalten, brachten in der herrlichen Michaelisbasilika der Hildesheimer Madrigal-Chor unter Dr. Johannes Kobelt und die Evangelische Singschule Hannover unter K. Kaune. Der Madrigalchor hatte sich das innige achtstimmige Pater noster von Hans Leo Haßler, das feierliche Stabat mater von Palestrina und die gewaltige Markuspassion von Kurt Thomas gewählt. Auch in Alfeld wurde dasselbe Programm vom Chor gesungen. Die Hannoversche Singschule trug die Johannespassion von Schütz in der ursprünglichen Form vor.

Am 1. März hielt der Chorkreis Hannover des Reichsverbandes der gemischten Chöre Deutschlands seine Jahrestagung in Hildesheim ab. Bei dieser Veranlassung wurden Lieder aus alter und neuer Zeit gesungen von dem Goslarer Madrigalchor unter Dr. Johannes Kobelt, von dem Volkschor Hildesheim unter Karl Kreuzkam, dem hiesigen Lobedachor unter K. H. Moseler, dem Gemischten Chor „Sangesfreude", Hannover, unter Schwebe und dem Volkschor Neue Liedertafel, Wülfel, unter Krieger. Alle Vorführungen ließen das ernste Streben nach hohen Zielen erkennen.

Der eben genannte Volkschor Hildesheim und sein Dirigent Karl Kreuzkam bewiesen diesen Willen auch an einem größeren Werk, an Händels weltlichem Oratorium „Frohsinn und Schwermut". Es war eine recht gute Aufführung. Die Solisten waren: Wally Kirsamer (Sopran), Georg Finke (Tenor) und Herbert Heinzmann (Baß).

Einen hohen Kunstgenuß verschaffte uns der aus 40 Knaben und 35 Herren bestehende Aachener Domchor unter der Leitung von Th. B. Rehmann. Vortreffliches Stimmenmaterial, unbedingte Sicherheit und ungewöhnliche Ausdrucksfähigkeit erzielten hier ganz tiefe Wirkung. Aus dem ersten Teil, der der lateinischen Kirchenmusik gewidmet war, ragte das monumentale 6stimmige Crucifixus von Lotti hervor; aus dem zweiten (weltlichen) Teil die altniederländischen Kampflieder, gesetzt von Jef van Hoof.

Die Städtische Bühne vermittelte vier Gastspiele der Braunschweiger Oper: „Tosca" und „Bohème" von Puccini, „Was ihr wollt" von Arthur Kusterer und „Der arme Heinrich" von Pfitzner. Dazu veranstaltete sie noch vier „volkstümliche Konzerte", die nicht so gut besucht wurden, wie das früher der Fall war.

Prof. Fritz v. Jan.

KASSEL. (Uraufführung: Bruno Stürmer „Requiem".) Im Rahmen der Reihenkonzerte des Preußischen Staatstheaters stellte der einheimische Komponist Bruno Stürmer sein „Requiem" für gemischten Chor, vier Solostimmen, Orchester und Orgel in einer Uraufführung zur Aussprache, die zu einem bedeutsamen Ereignis innerhalb der gegenwärtigen Musikkultur Kassels wurde.

Stürmers Schreibweise ist bekannt. Seine zahlreichen und in Deutschland allenthalben aufgeführten Chorwerke haben ihn als einen zu einem starken eigenschöpferischen Gestaltungswillen hindrän-

genden Tonsetzer hinreichend ausgewiesen. Mit dieser 5teiligen Totenmesse wendet sich der Komponist einer Ausdrucksform zu, die in fast asketischer Strenge und Herbe und mit einer eigengearteten linearen Chromatik dem lateinischen Textwort des Requiems eine eindringlich packende Deutung und Untermalung gibt. Dabei ist seine Musik, die im Rhythmischen und Klanglichen höchste Anforderungen stellt, mit strengster Logik einem selbstgewählten Gesetz untergeordnet, in ihrer Grundhaltung nordisch-germanisch und von heroischer Lebensbejahung getragen. Man wird dieses Requiem, das mit einem bedeutenden Grad schöpferischer Energie zu einer überzeugenden bekenntnishaften Zeitdichtung geformt ist, bedenkenlos den werthaltigsten Neuerscheinungen auf dem Gebiet der großen Chorliteratur zurechnen dürfen.

Die Aufführung des Werkes in der Kasseler Stadthalle vermittelte starke Eindrücke. An der künstlerisch hochwertigen Wiedergabe waren unter Dr. Rob. Laugs in gleicher Weise die Staatskapelle, der Kasseler Lehrergesangverein (Gemischter Chor) und die Solisten Vera Majda (Sopran), Margret Lindström (Alt), Martin Kremer-Dresden (Tenor) und Wilhelm Hiller (Baß) beteiligt. Wilhelm Fett.

KIEL. Der vergangene Konzertwinter brachte dem Kieler Musikleben erfreulichen Aufschwung. Acht Symphoniekonzerte, veranstaltet vom Verein der Musikfreunde, der unter der rührigen Leitung des Musikbeauftragten der Stadt, Obermagistratsrat Dr. Nordmann steht, zeigten ausgezeichnete Besuchsziffern, was als Zeichen der Güte dieser Konzerte angesehen werden mag. In den fein ausgewogenen Vortragsfolgen und in der Durchführung der Konzerte (GMD Gahlenbeck) sowie in der Heranziehung namhafter Solisten (Backhaus, Gieseking, Wührer, Kulenkampff, Cecilia Hansen, Cassado) kam überall der Wille zur Leistung zum Ausdruck. Von neuer Musik, der man sich im allgemeinen vorsichtig nahte, imponierte am meisten die VIII. Symphonie von Hans Fleischer. Man lernte da ein wesentliches Werk kennen, in dem starke individuelle Kraft lebt, und in dem die treffend gestalteten Themen gut gegeneinander zur Wirkung gebracht werden. Dreiklang und Skala behalten ihre Rechte. Besonders eindringlich ist die Wirkung des weihevollen Schlußsatzes, in dem das Bautechnische hinter impressionistischen Stilfärbungen zurücktritt. — Besonders eifrig wurde Kammermusik gepflegt. Elly Ney-Trio, Quartetto di Roma, Peter-Quartett, Schmalmack-Quartett waren zu Gast. Sehr zu begrüßen war es, daß zu den Sonntagskammermusiken immer auch die Solisten der Symphoniekonzerte als Helfer den Kieler Kammermusikern beigegeben wurden. Schöne Leistungssteigerungen waren die Erfolge solchen Bemühens. Ganz frisch in der Erinnerung steht noch die Kammermusik mit Cassado und Wührer, die in unübertrefflicher Weise 3 Cellosonaten (Mozart, Brahms, Grieg) meisterten. Prof. Wührer wird übrigens von jetzt ab in Kiel wirken und zwar als Lehrer an der eben eröffneten Nordmarkschule der Stadt Kiel für Musik, Bewegung und Sprecherziehung. Man darf sich von dieser Neugründung viel für die Hebung der Musikkultur in Kiel versprechen.

Alle größeren musikalischen Veranstaltungen fanden in dem gediegen ausgestatteten und akustisch einwandfreien neuen Konzertsaal statt, zu dessen Einweihung kein Geringerer als Hans Pfitzner nach Kiel kam und seine cis-moll Symphonie dirigierte. Viel Genuß brachte auch ein Mozart-Beethoven-Abend, den Rudolf Krasselt leitete.

Auf dem Gebiete der Kirchenmusik waren bemerkenswerte Taten einheimischer Chorvereinigungen zu verzeichnen. Der Nikolaichor unter Dr. Deffners Leitung brachte die Große Messe in c-moll von Mozart und in einem weiteren Konzert Pergolesis „Stabat mater“ und das „Dettinger Te deum“ von Händel zur Aufführung und blieb damit in der guten Tradition der Kieler musica sacra. Ebenfalls auch der Kieler Bachchor unter Dütemeyer, der sich erfolgreich an Bachs Johannes-Passion heranwagte und mit seinen ausgesuchten, jungen Sängern trotz kleiner Besetzung von Chor und Orchester dem herrlichen Werke durchaus gerecht wurde. Thomaner und Magdeburger Domchor ergänzten die Arbeit unserer Einheimischen. Durch wertvolle Veranstaltungen des „Collegium musicum“ unserer Universität (Prof. Blume), durch Konzerte unserer Chöre (Bachs Hohe Messe mit Lehrergesangverein und Oratorienverein unter GMD Gahlenbeck war in dieser Richtung ein Höhepunkt) rundete sich das Kieler Musikleben zu schönen Ergebnissen. Maaß.

LEIPZIG. In einem von der italienischen Dante-Gesellschaft veranstalteten Konzert hörte man den in Italien bekannten Geiger Prof. Leo Petroni. Sein Spiel ist bei einer vollkommen zuverlässigen Technik durch die eindringliche Schönheit des Geigentones ausgezeichnet, der auch im zarten Pianissimo seine ganze Leuchtkraft behält. Das leidenschaftliche Auskosten melodischer Einzelheiten kam besonders der Sonate von César Frank zugute. Prof. Weinreich-Leipzig löste die bei den agogischen und dynamischen Freizügigkeiten des Geigers nicht ganz leichte Aufgabe der Begleitung bei großer tonlicher Zurückhaltung ganz vorzüglich. Man möchte diesem ausgezeichneten Pianisten gern öfter in Leipziger Konzerten begegnen.

Gerhard Schwalbe.

LÜBECK. (Volkstümliche Musikpflege der NS-Kulturgemeinde.) Auch im Winter 1935/36 reihte sich die NS-Kulturgemeinde mit einem eigenen Konzert-

zyklus in das überaus regsame lübische Musikleben ein. Zeichnete die Konzertgemeinschaft des Vereins der Musikfreunde und der Singakademie für die überlieferungsgemäße Folge von acht Sinfonie- und Chorkonzerten und außerdem für eine Reihe von sechs Meisterkonzerten (Solisten- und Kammermusikabende) verantwortlich, so wollte die NS-Kulturgemeinde mit ihren fünf Konzertabenden der Verpflichtung einer volkstümlichen Musikpflege auf breitester Basis dienen. Wiener Musik der Klassiker und Walzerkönige, „Musikalische Landschaftsbilder" („Freischütz"-, „Holländer"-Ouvertüre, Smetana: „Die Moldau"), Meister der Romantik (Schubert, Grieg) und als Ausklang Beethovens Neunte (mit dem Soloquartett Hilde Gammersbach, Clara Maria Elshorst, Hans Hoefflin und Fred Driessen) waren in der planvoll erwogenen Vortragsfolge berücksichtigt. Die Dirigenten der Städtischen Bühnen — GMD Heinz Dressel und KM Fritz Müller teilten sich in die Leitung dieser Abende. Als Solisten betätigten sich außerhalb der Neunten ausschließlich einheimische Kräfte. Billigste Preise ermöglichten den musikhungrigen Volksgenossen die Teilnahme an diesen zumeist auch gutbesuchten Veranstaltungen. Die Hauptproben der einzelnen Konzerte waren morgens der reiferen Schuljugend unentgeltlich zugänglich. Dr. Paul Bülow.

MÜNCHEN. Die Staatsoper ist mit der Erstaufführung von Rudolf Wagner-Régenys „Günstling" dem Beispiel vieler Bühnen gefolgt, was jedoch den Erfolg des Werkes anlangt, entschieden hinter diesen zurückgeblieben. An der Aufführung lag diese Enttäuschung gewiß nicht, denn unter Karl Tuteins einsatzbereiter Stabführung hatte sich mit Hildegarde Ranczak (Königin), Maria Reining (Jane), Rudolf Gerlach (Fabiani), Georg Hann (Gil), Ludwig Weber und Paul Bender, die sich in der Partie des Renard ablösten, ein Ensemble zusammengefunden, wie es besetzungsidealer kaum zu wünschen gewesen wäre. Indes, was das problematische Werk selbst anlangt, erhärtete sich wieder einmal die alte Erfahrung, daß aus der Durcheinandermengung verschiedener Stile noch lange kein neuer Stil hervorgeht. Des Komponisten redliches Mühen in Ehren, aber in der Retorte der Experimente braut sich am Ende stets ein künstliches Gebilde zusammen; Leben zeugt — auch in der Kunst — einzig die vollgültige schöpferische Substanz. Gerade von letzterer läßt sich aus dem Stilgemisch des „Günstlings" vorläufig noch kein klares Bild gewinnen. — Der Zufall und der Spielplan fügten es, daß diesem Versuch, aus Wesensbestandteilen der Barockoper neue Lebenskeime für das Gegenwartsschaffen zu entwickeln, ein Urbild in Gestalt von Händels „Xerxes" folgte. Mag, auf die Feinwage stilpuristischen Empfindens gelegt, auch manche Einzelheit der Bearbeitung von Oskar Hagen nicht ganz entsprechen, verdienstvoll und dankbar zu begrüßen bleibt doch die Tatsache, daß Hagen hiermit den Blick erschlossen hat für die Köstlichkeit eines Musikgutes, das wir bisher kaum im lebendigen Bewußtsein, sondern lediglich in den Musikarchiven besaßen. Vollends widerlegt wurde durch den Eindruck der von Leo Pasetti ins szenische Gewand der Entstehungszeit gehüllten, von Ferdinand Drost dirigierten Aufführung das oft zu hörende Vorurteil, es handle sich bei „Xerxes" um ein schwächeres Werk des Meisters. Die für den modernen Sänger gewiß nicht leichte Aufgabe stilgemäßer Gestaltung lösten Elisab. Feuge (Romilda), Anny van Kruyswyk (Atalanta), Maria Cornelius (Amastris), Fritz Krauß (Xerxes), Hanns Hermann Nissen (Arsamene), Ludwig Weber (Ariodot) und Adolf Vogel (Elviro) mit löblichem Gelingen. Die Aufführung wird auch in den kommenden Festspielen zu hören sein; im Residenztheater findet sie den idealen Darstellungsort.

Die große Anteilnahme der Münchener Brucknerfreunde an den Originalfassungen der Sinfonien des Meisters wurde befriedigt durch die Aufführung der Vierten unter Hans Weisbach sowie der Fünften Sinfonie unter Siegmund von Hausegger, indes sich Adolf Mennerich der Sechsten annahm. Weisbach war von der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" geladen worden, und es war begeisternd, zu erleben, mit welcher Aufnahmefreudigkeit die Zuhörer mitgingen.

Lebhaft war der Einsatz sowohl für die Pflege der alten Musik als auch für das Schaffen der Zeitgenossen. Die unermüdliche Neue musikalische Arbeitsgemeinschaft brachte unter Folkmar Längins und Karl H. Weilers Leitung eine kenntnisreich und feinfühlig zusammengestellte Folge von Passionsmusiken aus der Barockzeit (Joh. Ph. Krieger, Nic. Bruhn, Thomas Stoltzer, J. H. Schein und August Kühnel), wobei Sänger wie Instrumentalisten dem Blick der Hörer durch unsichtbare Aufstellung entzogen waren, indes das Auge auf einem an der Vorderwand aufgestellten Krucifix ruhte. Bei diesem Anlaß kam auch, von Weiler gespielt, das von der Firma Maendler-Schramm erbaute Cembalo mit Orgelpedal zur ersten Vorführung, um erstaunliche Farbigkeit und Klangmöglichkeiten zu entfalten. — Zu einem weiteren Abend „Alte Musik", der Werke von Krieger, M. Marais, Mattheson, Voigtländer, Hurlebusch, Dedekind, Hammerschmid und Händel brachte, hatten sich drei so vorzügliche Interpreten wie Werner Dommes (Cembalo), Eleanor Day (Gambe) und Paul Niemeyer (Flöte) vereint, denen sich als Vertreter des Gesangsparts die für derartige Aufgaben sonderlich geeignete Sopranistin Käthe Hecke-Isensee und der ausdrucksvolle Bariton von Erik Jör-

genſen geſellten. — Karl Schleifer hatte mit beachtlicher Stoffkenntnis und geſchmacklich ſicherem Griff „Muſik um Shakeſpeare“ zu einem überaus lebendigen Konzerteindruck zuſammenzufaſſen vermocht; Stücke von Gibbons, Morley Dowland und Purcell wurden von Elsbeth Jäger (Sopran), den Geigerinnen Gertrud Schuſter-Woldan und Regina Engelſchalk, den Gambiſten Längin und Wilke u. a. m. mit ſichtlicher Freude an der lockenden Aufgabe vorgetragen. — Auch die Staatliche Akademie der Tonkunſt zeigte ſich eifrig in der praktiſchen Übung der alten Muſik. Ein Kammermuſikabend brachte auserleſene Leckerbiſſen in Geſtalt von 6 Tanzſätzen für vier Gamben von Johann Staden, J. H. Scheins herzgewinnende „Waldliederlein“, Madrigale von Purcell, Stücke von J. S. Bach und Händel. Ein Chorkonzert unter der Leitung von Richard Trunk umfaßte drei „Bibliſche Szenen“ von Heinrich Schütz, Händels „100. Pſalm“ und das „De profundis“ von Gluck. — Von Schütz hörte man außerdem noch die „Sieben Worte Jeſu Chriſti am Kreuz“ in einer ausgeglichenen Wiedergabe durch die Kantorei von St. Matthäus unter Michael Schneider. Außerdem brachte die Karwoche die traditionellen Aufführungen der „Matthäuspaſſion“ von J. S. Bach, zu deren Wiedergabe ſich der Münchener Lehrergeſangverein mit dem Staatsorcheſter unter der Geſamtleitung von Richard Trunk verband, ſowie der „Johannispaſſion“, um die ſich der Chorverein für evangeliſche Kirchenmuſik unter ſeinem tüchtigen Leiter Ernſt Riemann verdient machte.

Das Schaffen der Zeitgenoſſen ward darüber nicht vernachläſſigt. Siegmund von Hausegger ging in einem Sonderkonzert der Philharmoniker mit gutem Beiſpiel voran. Man hörte unter ihm Ernſt Gernot Klußmanns „Eddaſuite“, die in ihrer geprägten Thematik und konzentrierten Formung ſtark zu feſſeln wußte, die auch anderenorts die Gemüter zu lebhaftem Für und Wider erhitzende „Sinfoniſche Phantaſie“ von Karl Höller, die das zugrundeliegende Thema von Frescobaldi zu außerordentlichen Klang- und Ausdrucksweitungen zwingt, und neben dieſen beiden Erſtaufführungen die Uraufführung des Violinkonzerts in C-dur von Karl Marx. Das künſtleriſche Profil des Komponiſten zeigt darin keine weſentlich neuen Züge; ſeiner Neigung zum diskret Archaiſierenden und Exotiſchen iſt Marx treugeblieben, mehr noch als die bewegten Eckſätze feſſelt der von zarter Trauer durchwobene Mittelſatz, der auch eine geigeriſch dankbare, ſangvolle Aufgabe ſtellt. Wilhelm Stroß war dem mit warmem Beifall aufgenommenen Werke ein hervorragender Deuter. Die drei Hölderlin-Geſänge von Karl Gerſtberger, von Helene Fahrni vortragsſchön geſungen, bewegen ſich in ruhigem Fluß eines ſchönen, wenn auch nur wenig Perſönlichkeitsgehalt mit ſich führenden Melos'. — Nicht ſo ergiebig war ein von Graener geleiteter und ihm um ſeines Einſatzes für die Lebenden beſonders zu dankender Abend des Rundfunkorcheſters, deſſen Gewinn neben etwas profilloſen Kompoſitionen von G. Bialas, J. Kotſchau und H. G. Burghardt in den „Myſterien“ von Paul Juon und vor allem in einem einfallsmunteren, glänzend inſtrumentierten „Rondo“ von Otto Wartiſch beſtand. — Zahlreiche Kompoſitionsabende waren den in München Schaffenden gewidmet. Durch Natürlichkeit der Erfindung wie der Empfindung vermochte vor allem Hans Sachſſe zu feſſeln, der neben den lyriſchen Zyklen „Der Geiger“, „Lieder einer Mutter“ und „Caroſſa-Suite“ auch als Quartettkomponiſt (Streichquartett in g-moll) bedeutſam hervortrat. Philippine Schick neigt als Liederkomponiſtin (Zyklus „Liebesfrühling“) nach der gedanklichen Seite, die ſie mit ſtarken geiſtigen Spannungen erfüllt; Franz Dannehl iſt als Lyriker wie als Sonatenkomponiſt (Klavierſonate in g-moll) warmblütiger Empfindungsmuſiker und Melodiker, hierin ſind ihm auch die beiden oſtmärkiſchen Komponiſten Max Sturm (Klavierſonate a-moll) und Franz Biebl (Sonate in D-dur) verwandt. Das Stimmungsmäßige überwiegt vorläufig Logik und Folgerichtigkeit des thematiſchen oder gar polyphonen Denkens. Biebls Liedſchaffen, von dem man einige Proben hörte, wurzelt, ähnlich wie das von Fr. Dannehl, im Volksliedhaften; eigenwilliger gaben ſich Max Sturms Lieder. Als wirkliche Bereicherung der Duettliteratur erwieſen ſich Franz Dannehls Volksliederduette (eingerichtet von Hellmuth Baentſch) ſowie die in Uraufführung gehörten „Abend- und Nachtgeſänge“ von Richard Würz, erſtere von Irma Drummer und Theo Reuter, letztere von Olga Maria Wismüller und Barbara Romeis erfüllend geſungen. („Gute Nacht“ von R. Würz iſt eine Köſtlichkeit, tief ergreifend „Der Einſiedler“.) Endlich noch die „Romantiſchen Miniaturen“ von Richard Würz, die einfallſprühend und überzeugend dartun, wie tief ſich's auch in der ſogenannten „kleinen Form“ ſchürfen läßt. Die ausgezeichneten Interpreten dieſer weiteren Uraufführung waren Lina Daimer (Geige) und Aldo Schoen (Klavier). Dr. Wilhelm Zentner.

NAUMBURG (Saale). Die „Geſellſchaft der Muſikfreunde“ begann ihre ſechs Anrechtskonzerte mit Brahms' Liebeslieder-Walzer und Zigeunerliedern, meiſterhaft wiedergegeben vom Berliner Geſangsquartett (Armhold, Hennecke, Marten, Driſſen), mit Rupp und Laugs am Flügel, die außerdem Schuberts e-moll-Variationen zu 4 Händen mit allem Klangſinn ſpielten. — Norddeutſche Orgelmuſik des 17. und 18. Jahrhunderts vermit-

telte Prof. Heitmann-Berlin in anerkannter Meisterschaft auf unserer Hildebrandorgel. — Das auf höchster Stufe stehende Weitzmann-Trio (Mlynarczyk, Schertel, Weitzmann) erzielte mit Beethovens Geistertrio, Schuberts Es-dur-Trio und Brahms' H-dur-Trio stürmische Begeisterung. — Dem Konzertabend Elly Neys ist nichts hinzuzufügen. Das Orchesterkonzert der Leipziger Symphoniker unter GMD Weisbach brachte Mozarts g-moll- und Schuberts a-moll-Konzert für Violoncello, von A. Patzak trefflich wiedergegeben.

Brahms' Requiem am Volkstrauertag beschloß die Reihe der Konzerte unter Studienrat Nichterleins bewährter Leitung mit M Meiners-Bremen und Drosihn-Berlin als Solisten; die vereinigten Chöre der Kantorei zu St. Wenzel und des Konzertvereins gaben ihr Bestes.

Der „Arbeitskreis für Hausmusik" unter Domorganist Dr. Haackes Leitung will mit seinen vier Vortragsabenden nicht als eigentliche Konzerte gewertet sein. Aber Titel wie „Musik am Hofe Maximilians I.", „Studentenmusik in Leipzig um 1690" usw., alles auf alten Instrumenten ausgeführt, weisen genug Feinheiten der alten Zeit auf, die in steigendem Maße die Anteilnahme der Hörer herausfordern. — Geistliche Abendmusiken unter Heranziehung einheimischer solistischer Kräfte vermittelten mit Stilgefühl und großem Können Studienrat Nichterlein in St. Wenzel, Dr. Haacke im Dom, Organist Löbnitz in St. Moritz. — Das Erfurter Deutsche Volkstheater wartete neben Schauspielen mit Opern und Operetten auf, von denen besonders Lortzings „Die kleine Stadt", Verdis „Maskenball" und Mozarts „Entführung aus dem Serail" zu fesseln vermochten.

Dr. Vogler.

NEUSTRELITZ. Um großzügigen Veranstaltungen ein Stammpublikum zu sichern und einen festen Hörerkreis zu schaffen, hat das Landestheater in Neustrelitz auf dem Gebiet des öffentlichen Musiklebens im vergangenen Winter ein Bekenntnis zum Willen der Leistung abgelegt. Der Konzertplan enthielt deutsche Meisterwerke, völkisch wertvolle Musik des Auslandes und Werke lebender Komponisten. Unter der Leitung von Kapellmeister O. Miehler fanden fünf große Sinfoniekonzerte statt. Sie brachten in sicherer Gestaltung und poetischem Nachschaffen bei fortschreitender Klangkultur des ausgebauten Orchesters nacheinander Beethovens Pastorale, die II. Sinfonie in D-dur von Joh. Brahms nebst dem B-dur-Klavierkonzert, für das sich Rosel Schmid-München mit vorbildlicher Leistung einsetzte, und dessen Orchesterpart O. Miehler gemäß seinen verschiedenen Stimmungswerten temperamentvoll wiedergab. An der Spitze der aus dem reichen Born deutscher Sinfonik schöpfenden Konzertfolge standen Richard Strauß' idealistisch hochgestimmtes Jugendwerk „Tod und Verklärung", wie die „Bürger als Edelmann"-Suite, denen beiden O. Miehler in idealer Weise gerecht wurde. Als zeitgenössische Tonschöpfungen galten: „Niederdeutsche Bauerntänze" von Hans Uldall nach alten Formen und Motiven, wobei neben ihrer charakteristischen Eigenart beim „Bauerntanz in Mecklenburg" nicht erhellt, daß dieser Satz in einer besonderen Beziehung zum mecklenburgischen Volkstum steht, ebenso wie eine fünfteilige „Serenade für kleines Orchester" von Kurt Thomas. Unter den lebenden Komponisten war O. Miehler mit einer „Fantasie und Doppelfuge" für Streicher selbst vertreten — eine kostbare, köstliche Komposition aus dem Jahre 1928, die warmherzigen Anklang fand. Mit rauschendem Beifall begrüßt wurde der Pianist Edwin Fischer im gelben Saal des Schlosses, der sein auserlesenes Programm, mit Bachs „Chromatischer Fantasie und Fuge", Beethovens c-moll-Sonate (op. 111) beginnend, mit Mozarts D-dur-Sonate und Werken von Chopin (As-dur-Ballade u. Polonaise u. a.) beschloß, und dessen überlegenes Können, großzügiges Nachformen und gesteigerte Ausdruckskraft auf seinem Instrument auch hier zum unvergleichlichen Erlebnis geworden sind. —

Ein stets ausverkauftes Haus nahm die erste, in eine wieder lichtvollere Zukunft unseres Landestheaters weisende Aufführung der unvergänglichen Oper Beethovens „Fidelio" dankbar auf, huldigte Webers „Freischütz" wie Alb. Lortzings Spieloper „Der Waffenschmied" anläßlich der 134. Wiederkehr seines Geburtstages, erlebte Verdis „Aida" im neuen Gewand und Bizets „Carmen" als Festaufführung der Ostertage. Als dankenswerte Aufgabe bleibt zu erwähnen die Wiedergabe der beiden Einakter „Der Mantel" und „Gianni Schicchi" von Puccini — in szenischer Einrichtung für Intendant Burrow ein Triumph der Opernregie —, der man ebenfalls eine sehr herzliche Aufnahme bereitete. — Der Kammermusik, den Darbietungen des Konzertringes der NS-Kulturgemeinde waren viele Freunde geworben. Beethoven, Schubert, Schumann beseelten das Programm und füllten den Konzertsaal. Ein künstlerisches Ereignis ersten Ranges bedeutete endlich die Erstaufführung von Verdis „Requiem" für Neustrelitz. Eine glanzvolle Leistung, mit der die verstärkte Singakademie unter Mitwirkung des Theaterorchesters und Soloquartetts unter Leitung von Albert Krietsch das Totenopfer des Maestro für den verehrten Freund Manzoni zur Wiedergabe brachte. M. Warnke.

ROSTOCK. Die Spielzeit begann, wie bereits früher berichtet wurde, mit einer festlichen Freischütz-Aufführung (Agathe - Käthe Heidersbach, Max - Marcel Wittrisch) und endete mit einem wundervollen „Tristan" unter GMD Wach. Dieser „Tristan", vollkommen strichlos, was gegenwärtig sogar an großen Bühnen eine Seltenheit ist, führte, vielleicht überhaupt zum ersten Male, grundsätz-

lich alle in Ballings Partitur-Ausgabe berichtigten Lesarten der Dichtung durch. Elly Doerrer, die, wie Frieda Leider und Barbara Kemp, als hochdramatische Sängerin von Rostock ausging, kehrte, mit Begeisterung begrüßt, wieder bei uns gastweise ein. Sie zählt jetzt zu den wenigen erlesenen Darstellerinnen, die alle Vorbedingungen und stilistischen Forderungen restlos erfüllen: sie spielt die Isolde nicht, sie lebt sie! Christian Wahle-Braunschweig, aus Prof. Dr. Neubecks Schule hervorgegangen, trat ihr als Tristan ebenbürtig zur Seite. Wagner schrieb im August 1860 an Frau Wesendonk: „Wunderbar geniale Darsteller, die einzig der Aufgabe gewachsen wären, kommen unglaublich selten zur Welt." Was damals ein Zukunftswunsch war, ist heute hin und wieder verwirklicht. Die heimischen Künstler (Marke-Siegert, Kurwenal-Bard, Brangäne-Sigrid Rothermel) wetteiferten erfolgreich mit den Gästen im Dienst am Kunstwerk. Diese Tristan-Vorstellung, als würdigster Abschluß der 40-Jahrfeier des Stadttheaters, stand auf der Höhe der hier sorgsam erpflegten Wagner-Überlieferung und machte auf die Zuhörer tiefsten Eindruck, der sich in unzähligen Hervorrufen entlud. Zwischen diesen beiden Gipfeln bewegte sich der übrige Spielplan auf mittlerer Bahn, ein „Tannhäuser" (Pariser Bearbeitung) sogar bedenklich abwärts, namentlich in Bezug auf die völlig ungenügende Ausstattung, die nirgends auch nur die geringste Stimmung aufkommen ließ. Ernst und gut wirkte dagegen Glucks „Iphigenie in Aulis" unter Wach, der auch „Boris Godunow" in der Bearbeitung von Rimsky-Korssakoff zum ersten Male hier aufführte, wobei Bühnenbild und Spielleitung (A. E. Dieterich) befriedigten. Arthur Bard, unser langjähriger, vielseitiger, immer und überall stilvoller Heldenbariton, der für die nächste Spielzeit nach Magdeburg verpflichtet ist, verabschiedete sich mit seinem ausgezeichneten Boris. Ganz entzückend wirkten die lange nicht mehr gehörten kleinen Einakter „Abreise" von d'Albert und „Susannens Geheimnis" von Wolf-Ferrari unter Karl Reise. Im Gegensatz zur Spielzeit 1934/35, wo fast nur deutsche Opern zu Gehör kamen, wandte sich auch Rostock dem unerfreulichen, unzeitgemäßen Geschmack für italienische und französische Opern zu. Warum denn immer wälscher Dunst und Tand im deutschen Land? Gibt es doch genug deutsche Werke, die übergangen werden! Der Hinweis auf Robert Boßhart in der ZFM, Juniheft 1935, ist bisher wirkungslos geblieben. Hier läge eine dankbare Aufgabe für die Reichstheaterwoche vor! Eine vorzügliche, vom Intendanten Dr. Wacker geleitete Aufführung des „Peer Gynt" nach Dietrich Eckart brachte die Musik Griegs in ursprünglicher vollständiger Gestalt, bei der sich erst der hohe Kunstwert dieser innigen und großartigen Tondichtung, die ganz aus dem Drama herauswächst und es beseelt, eindrucksvoll offenbart. Von der Operette, die gegenwärtig allzusehr dem Unterhaltungsbedürfnis der Masse, worunter nicht die wirklichen deutschen Volksgenossen zu verstehen sind, sich anpaßt, ist nicht viel Gutes zu berichten. Altes und Neues — „Clivia", „Wie einst im Mai", „Polenblut", „Opernball", „Schach dem König", „Drei alte Schachteln", „Wenn Liebe befiehlt" (unter Leitung des Komponisten Josef Snaga) — wurde gegeben. Unseren guten Operettenkräften möchte man bessere und dankbarere Aufgaben wünschen. Ein wahres Labsal war dagegen Lippls „Pfingstorgel" mit K. Lists Musik, die unser wackeres Orchester mit dem „Alten Peter" und kontrapunktlichen „Lieben Augustin" zum bayerischen Ländler so vortrug, daß man sich auf die Münchener Theresienwiese versetzt glaubte.

In den Reden unserer führenden Männer wird immer wieder mit Recht auf Schillers Wertung des Theaters hingewiesen; neben ihm ist Richard Wagner der größte Wegweiser der deutschen Bühnenkunst. Und für die Tonkunst im allgemeinen hat Peter Raabe als Präsident der Reichsmusikkammer in seinem Buche alles gesagt, was im dritten Reich beachtet werden muß! Verantwortungsbewußte, sachkundige, erfahrene Männer mit selbständiger Vollmacht an der Spitze der deutschen Theater und Konzerte würden die Kunst wieder den hohen Zielen zuführen, die wir alle ersehnen!

Die Symphoniekonzerte im Theater brachten zum glanzvollen Abschluß Beethovens Neunte Symphonie, die seit Richard Wagner ein erhabenes Sinnbild geworden ist. Zweimalige Aufführung unter Wach und Reise fand verständnisvolle dankbare Zuhörer. Nordischen Meistern, Jean Sibelius, Ture Rangström, Christian Sinding galt ein eigener Abend, wo Ruth Berglund Lieder und die „Saga" von Sibelius vortrug. Von Solisten sind Max Strub (Violine), Ludwig Hoelscher (Cello), Winfried Wolf und Elisabeth Fischer (Klavier) zu erwähnen. Diese Symphoniekonzerte wurden durch vorbereitende Abende der NS-Kulturgemeinde eingeleitet, um die Hörer zum Verständnis zu erziehen. Die Solistenvereinigung berief Sigrid Onégin und Helge Roswaenge, Caspar Cassado (Cello), Siegmund Bleyer (Violine), Prof. W. Kempff (Klavier). Walter Ludwig und Prof. Hans Beltz (Klavier) boten in ihren Konzerten ein künstlerisch hochwertiges Programm. Endlich ist noch das Collegium musicum der Universität unter Professor Dr. Schenk zu rühmen, wo neben alter Musik auch einem Künstler der Gegenwart, Hermann Lilge, ein Abend mit schönen Liedern und Kammermusik gewidmet war.

Prof. Dr. Wolfgang Golther.

RUDOLSTADT. Der neue Intendant Fritz Petzold ist von der Stadt auch für die nächste Spielzeit verpflichtet worden; hat er doch die auf ihn gesetzten Hoffnungen in keiner Weise enttäuscht. Die Weiterentwicklung des Landestheaters bewegte sich auch in der 2. Hälfte der verflossenen Winterspielzeit in aufsteigender Linie. Ausgezeichnete Aufführungen brachte auch das Schauspiel, das über vorzügliche Kräfte verfügte, heraus; so konnte z. B. „Das Frühstück zu Rudolstadt" von Rudolf Presber wiederholt bei vollem Haus gegeben werden. Die Opern „Susannens Geheimnis" und „Cavalleria rusticana" wurden unter der Spielleitung des Intendanten und der musikalischen Betreuung von Fritz Jentzsch wirkungsvoll geboten. Im „Nachtlager von Granada", das unter der musikalischen Leitung von Kurt Vollmer einen starken Erfolg errang, sang bei weiteren Aufführungen anstelle der erkrankten Darstellerin ein Gast die Gabriele: Maria Holzapfel aus Berlin, die im Gesang und Spiel von gewinnendem Reize war. Als Bühnenbildner bewährte sich Otto Scheller aufs beste, ein erfahrener Fachmann, dessen Leistungen durchweg Anerkennung fanden. Die Operette „Polenblut", unter der Stabführung von Kurt Vollmer mit größter Liebe und Sorgfalt einstudiert, wurde zum Zugstück. „Schach dem König" von Walter W. Goetze konnte unter Anwesenheit des Komponisten zu einem durchschlagenden Erfolg geführt werden. Leichteingängliche Melodien und farbige Instrumentation sind Vorzüge des Werkes. — Das Landestheater bespielte auch Jena, Pößneck, Probstzella, Saalfeld, Schwarzburg, Königsee und Bad Blankenburg.

Im 2. Sinfoniekonzert interessierte besonders die jetzt noch selten zu hörende „Phantastische Symphonie" von Berlioz, die aber keineswegs „abstoßend" wirkte, sondern — auch nicht zuletzt dank der ausgezeichneten Wiedergabe — einen starken Eindruck hervorrief. Die „Akademische Festouvertüre" von Brahms, die Ouvertüre zu „Donna Diana" von Reznicek, Lieder von Weber und Richard Strauß, gesungen von Maria Lersen aus Berlin, vervollständigten die Vortragsfolge. Das 3. Sinfoniekonzert brachte außer bekannten Werken von Bach, Reger und Liszt eine Uraufführung: die Sinfonie in e-moll unseres heimischen Komponisten Helmut Scharf, eines Schülers von Richard Wetz. Sie zeigt das ernste künstlerische Streben des jugendlichen Musikers, das zu Hoffnungen berechtigt. Beide Konzerte wurden von der durch das Städtische Sinfonie-Orchester Jena verstärkten Landeskapelle unter der Leitung von Fritz Jentzsch ausgeführt. Es waren Leistungen von Rang, die der Dirigent mit seinem Orchesterkörper zustande brachte. Jentzsch ist ein empfindender Musiker; er weiß die große Linie zu wahren. Werktreue ist sein Losungswort. Leider wurde beiden Konzerten nicht der verdiente gute Besuch zuteil.

Im 4. Meisterkonzert der Musikgemeinde spielte das Dresdner Streichquartett Werke volkstümlichen Charakters von Dittersdorf, Schubert, Schumann und Haydn. Das geplante 5. Konzert, ein Kantaten-Abend mit Lore Fischer als Solistin, mußte umständehalber auf den kommenden Herbst verschoben werden.

Hilmar Beyersdorf.

SCHWERIN (Meckl.). Erstmalig gelangten an der Mecklenburgischen Staatsbühne Hans Pfitzners „Armer Heinrich" und Hugo Wolfs „Corregidor" zur Aufführung. War Hans Pfitzner seinem Jugendwerk ein einprägsamer Vermittler und fand hierbei in Minten (Heinrich), Margarete Wagener (Agnes), Hanna Bauer (Hilde) und Siegmund (Dietrich) starke künstlerische Unterstützung, so warb GMD Mechlenburg für die köstliche Musik Hugo Wolfs in besonders eindringlich klarer Weise. Der szenisch völlig erneuerte Nibelungenring (Bühnenbild Axel Bopp) als Festgabe des Intendanten Deharde zur 100jährigen Spielzeit der Schweriner Bühne stand unter Mechlenburgs Leitung auf beachtlicher Höhe. Mittelpunkt der eigentlichen Festwoche war der richtunggebende Vortrag des Präsidenten der Reichstheaterkammer, Dr. Raimer Schlösser, über die Verankerung des Theaters im Staat. Mit Don Giovanni in der Bearbeitung von Siegfried Anheisser, Graeners Friedemann Bach (KM v. d. Nahmer, Hilde Singenstreu und Walther Ludwig als Gäste), der Eroica, Dransmanns „Einer baut einen Dom", einem Tanzabend und der „Walküre" stellte die Mecklenburgische Staatsbühne seine musikalische Kulturarbeit in dieser Festwoche vollgültig unter Beweis. Begrüßenswert war auch die Wiederaufnahme von Schillings' „Mona Lisa" in den Spielplan.

Die weiteren Orchesterkonzerte brachten unter Mechlenburgs ausgleichender und sorgsamer Stabführung Werke von Bruckner, Liszt, Strauß, Bach, Brahms und Reger zu eindringlicher Wiedergabe. Die mitwirkenden Solisten Marianne Krasmann, Karl Freund, Edwin Fischer und Rudolf Metzmacher gaben diesen Abenden durch ihre vollendeten Darbietungen noch ihren besonderen Reiz. Das in der Pflege vergessenen Musikgutes (Melchior Franck, Rosenmüller, Mozart und Bach) sich betätigende Collegium musicum (Leitung: v. d. Nahmer) ist dem Schweriner Musikleben ebenso unentbehrlich geworden wie die Kammermusikabende des heimischen Streichquartetts. Zwei Choraufführungen, h-moll-Messe und Schöpfung, beide unter Mechlenburg, fanden verdiente Anerkennung. Ebenso großen Zuspruches erfreuten sich die Liederabende von Erna Sack,

Ilonka Holndonner, Helge Roswaenge und der erste Kamermusikabend von Marie Zimmermann. A. E. Reinhard.

WIESBADEN. Zwei Opernausgrabungen des deutschen Theaters Wiesbaden erregten besondere Aufmerksamkeit: Tschaikowskys „Pique-Dame" und Wolf-Ferraris „Die neugierigen Frauen". Die Eigenart beider Werke war meisterlich getroffen. „Pique-Dame" erstand unter dem erfolgreichen, stets auf Neues bedachten und Bestes verbürgenden Dreigestirn: GMD Karl Elmendorff (musikalische Leitung), Hanns Friederici (Regie) und Lothar Schenck-von Trapp (Bühnenbild), in ihrer ganzen düst ren, leidenschaftdurchwühlten Schwere. Es war bestimmt kein schlechter Griff, den man aus der ewigen Not um Opernspielplanbereicherung mit Tschaikowskys Werk tat. Es hat Schwächen, sicher, aber: Man sollte das Bühnenschaffen Tschaikowskys, der unsere Konzertprogramme unumgänglich bereichert, und dessen Opern bestimmt vielen heutigen Experimentierwerken an Bühnenwirksamkeit weitaus überlegen sind, ruhig zur Diskussion stellen. Von seinen diesbezüglichen Werken: 10 Opern, 3 Balletts (eine dankbare Aufgabe für manches Ballettpersonal) und die „Schneewittchen"-Musik, sind „Wojewode", „Undine" (als Vergleichsmaterial zu der Lortzingschen und E. T. A. Hoffmannschen interessant) und „Opritschnik" („Leibwächter") fast gänzlich in Vergessenheit geraten. „Wakula, der Schmied", die einzige komisch-phantastische Oper Tschaikowskys, die „Jungfrau von Orleans" (in ihrer Zugkraft zum Kassenstück berufen) und der blutige „Mazeppa" (vor einigen Jahren über unsere hiesige Bühne gegangen) sind schon bei weitem bekannter. Erfolgreich zu nennen sind aber bis jetzt eigentlich nur „Eugen Onegin", „Jolanthe" und „Pique-Dame". Der Handlung der letzteren, wenngleich sie, entkleidet von der Musik, uns etwas ferngerückt erscheint, ist Bühnenwirksamkeit bestimmt nicht abzusprechen.

Der Text stammt von Tschaikowskys Bruder Modeste nach der Puschkinschen Novelle. Peter Tschaikowskys Musik aber ist es, die diesen Menschen erst blutvolles Leben schenkt in ihrer bekannten, unentrinnbar packenden leidenschaftlichen Sinnenglut. Tschaikowsky wendet sich in der Pique-Dame-Musik mehr als in seinen früheren Opern der Leitmotivik zu und läßt das „3 Karten-Motiv" (stets dissonierend einsetzende Dreiachtel-Figur) und das „Liebesmotiv" als musikalische Kernsubstanz des Werkes (auch des kurzen Vorspiels) die Entwicklung richtunggebend anführen, resp. musikalisch festlegen. Er ist überhaupt in diesem Werk musikalisch persönlicher charakterisierend als in seinen anderen Opern, läßt dennoch der breiten Kantilene, den lyrisch-dramatischen Gesangshöhepunkten volles Recht zuteil werden (s. Arien und Duette Lisa-Hermann u. a.), während der Sprechgesang öfter im Dialog oder Solo der „Gouvernante" (2. Bild) stellenweise erfolgreich auftritt. Hierin liegt ein Hauptgegensatz gegenüber den Verdischen und Puccinischen Nur-Kantilene-Opern. Musikalisch interessant ist ferner die russische Volkslied-Episode des 2. Bildes, die Schäferspiel-Musik des 3. Bildes im Mozartstil gehalten (besonders gut die Sarabande), wie die Einfügung des Liedchens der sich rückerinnernden Gräfin (4. Bild), welches aus Grétrys Oper „Richard Löwenherz" stammt. Am dramatischsten ist die Szene am Newa-Quai, wuchtig und geschlossen.

Die Wiedergabe unter Karl Elmendorff konnte naturgemäß auch nicht alle Feinheiten der Partitur herausschälen, brachte aber dem Werk alle erdenkliche technische Delikatesse und künstlerische Gestaltung entgegen, so daß mit dem vorzüglich spielenden Orchester eine ausgezeichnete Leistung erstand. Ein ganz großer Wurf aber waren die Bühnenbilder Lothar Schenck-von Trapps. Mit der Lösung des 1. Bildes kann man sich nicht restlos einverstanden erklären: Es wirkte wie ein düsterer Wald mit ab und zu schwankenden Bäumen (durch die Projektionen), in dem sich völlig unmotiviert ein Kinderspielplatz befindet. Die übrigen Bilder waren vorzüglich. Besonders gelungen war die erdrückende, monumentale Wucht des Newa-Quais, in unerbittlichen, schweren Steinmassen den trefflichsten Stimmungs-Gegensatz bietend zur leidenschaftlichen Verzweiflung Lisas. Auch die immer gefährliche Klippe der „Halluzinationen" war bühnentechnisch meisterlich gelöst. Gerade hier, wo die Bühnendarstellung vergröbernd wirken muß, weil sie greifbar in Erscheinung treten läßt, was im Text als Wahnvorstellung gedacht ist, liegt die Gefahr kitschig zu werden und offenbart sich die wahre Meisterschaft des Bühnentechnischen. Sie war bei der Wiesbadener Aufführung unbedingt als solche anzusprechen (im Gegensatz zur Berliner deutschen Uraufführung 1907, die hauptsächlich an der technischen Lösung scheiterte). Die Regie Hanns Fridericis hätte im 1. Bild etwas lebenswahrer sein sollen. Es gibt im Leben keine so taktvollen Ammen und Kinder, die sich respektvoll zurückziehen, weil sich im Park verschiedene Freunde etwas zu sagen haben. Das aufziehende Gewitter, der eigentliche Grund des Rückzuges, war mangels Himmel nicht zu sehen. Somit wirkte die ganze Sache reichlich unglaubwürdig, läßt sich aber leicht beheben durch Verständigung zwischen Bühnenbildner und Regisseur. Die gesanglichen Kräfte überboten sich selbst: Hilde Singenstreu-Lisa, Thomas Salcher-Hermann wußte diesen etwas abstoßenden „Helden" immerhin mitleiderweckend zu gestalten (ausgenommen die unrettbare Revolverszene in Lisas

Zimmer), Lilly Haas-Pique-Dame, Lola Stein-Gouvernante, Helena Braun-Pauline, Adolf Harbich-Tomſky, Ewald Böhmer-Jeletzky, u. a. drei Freunde: Max Oßwald, Georg Buttlar, Viktor Hofpach. Ballettleitung: Hedy Dähler. Die Oper fand vor ausverkauftem Haus einen vollen Erfolg.

Eine gänzlich entgegengeſetzte Welt: Wolf-Ferraris „Neugierige Frauen". Sie waren hier unbegreiflicherweiſe ſeit ungefähr 20 Jahren nicht aufgeführt. Wolf-Ferrari, deſſen Ziel im Opernſchaffen — ausgenommen „Sly" und „Schmuck der Madonna" — hauptſächlich der Wiederbelebung der italieniſchen opera buffa gilt, legt mit den „Neugierigen Frauen" beredtes Zeugnis für ſeine ausgeſprochene Begabung auf dieſem Gebiet ab. Die ganze frohe, ſonnig-übermütige Heiterkeit der ſüdlichen Landſchaft und Temperamente ſcheinen in dies Werk hineingeheimniſt. Die zierlichen Feinheiten kontrapunktiſcher Veräſtelungen, frei von jeglicher verſtandesmäßigen Schwere, wie aus einer Augenblickslaune geboren, girren und ſprudeln in dieſer Muſik, die ein inhaltliches Nichts zu einem Meiſterwerk macht. Der Text iſt von Luigi Sugana nach Carlo Goldonis, Italiens Molière, „Le donne curiose" geſchaffen. Sugana hat die Handlung ziemlich getreu übernommen, ſie lediglich im Sinne einer Oper geſtrafft: Im Venedig des 18. Jahrhunderts finden ſich einige brave Bürger in einem Kaſino, zu dem ihre Frauen keinen Zutritt haben, des öfteren zuſammen. Letztere, von Neugierde gepeinigt, verſchaffen ſich unter Anwendung von allerhand Liſt und Tücke, Schlüſſel zu dem Haus und verſtehen es, nach verſchiedenen Verwicklungen und Schwierigkeiten, dort einzudringen, um . . . ſich von der Harmloſigkeit der Zuſammenkünfte ihrer Männer zu überzeugen.

Der Schalk Goldoni erſteht nicht in dieſem Text auf, ſondern in der Muſik Wolf-Ferraris, zu deſſen 60. Geburtstag die muſikaliſche Komödie neuinſzeniert wurde. In dem Geflecht der für Kammerorcheſter geſetzten Partitur wird alles memoriert: Jede Bewegung, jedes zierliche Lachen, das gackernde Geſchwätz der Frauen, die ſehnſüchtigen Liebesblicke Roſaura-Florindo, kurz: Was ſonſt ein Regiſſeur zu erdenken hat, hier kann es der feinfühlige aus der Partitur ableſen. Und er, Hanns Friderici, tat es mit ebenſoviel Meiſterſchaft wie Lothar Schenck-von Trapp das venetianiſch-farbenfrohe, graziöſe Bühnenbild auf der Drehbühne, die einen Gang durch Straßen, über eine Kanalbrücke, und entzückende Innenräume aufleuchten ließ. Ein beſonderes Lob gebührt den in harmoniſch abgeſtimmter Farbenfreude aus glänzendem Wachstuch verfertigten Koſtümen Theodor Lankers, welche den Darſtellern eine puppenhafte Anmut verliehen. Die Muſik quoll unter Dr. Ernſt Zulaufs findiger Leitung in ihrer ganzen launiſchen Friſche und Unbekümmertheit aus den Inſtrumenten. Die Sänger gaben ſich mit ſichtlicher Freude und Ausgelaſſenheit ihren reizvollen Aufgaben hin: Helena Braun als überlegene, gar nicht „neugierige" Beatrice, Elfriede Draeger als feingliederige Eleonora, Ilſe Habicht, die gefühlvolle Roſaura und Erna Maria Müller als verteufelt ſpitzfindige Colombine. Von den männlichen Vertretern gebührt dem gelenkigen, verſchmitzten Arlecchino Georg Buttlars ebenſoviel Anerkennung wie dem buffonesken Ottavio Viktor Hofpachs, dem liebesſehnſüchtigen Florindo Julius Katonas, dem reizbaren Lelio Adolf Harbichs und dem faſt zu ſtimmfülligen Pantalone Ewald Böhmers. Stimmlich waren ſämtliche Leiſtungen auf der gleichen ſeltenen Höhenlinie der Geſamtaufführung, die einen vollen Erfolg bedeutete. Grete Altſtadt-Schütze.

ZEITZ. Vom vorigen Berichtsabſchnitt nachzutragen wären noch zwei Opernaufführungen der hieſigen NS-Kulturgemeinde, und zwar ein in Szene und Muſik eindrucksvoller „Rienzi" im Altenburger Landestheater, ſowie ein im ganzen genommen wohlgelungener „Troubadour" im Reußiſchen Theater zu Gera. Lediglich die Schlußſzene bei letzterem hätte etwas überzeugender ausgeſtattet ſein dürfen. — Der Konzertverein begann das neue Jahr mit einem Liederabend von Kammerſänger Thorkild Noval-Berlin. Die kultivierte Stimme des Künſtlers wäre jedenfalls im Bühnengeſang beſſer zur Geltung gekommen, während ſie dem reinen Konzertgeſang — z. B. Beethovens Zyklus „An die ferne Geliebte" — nach der Seite des Vortrags und der Auffaſſung doch mancherlei ſchuldig blieb. Dorothea Götz-Berlin als Begleiterin gab ſich redlich Mühe, allen Anforderungen gerecht zu werden. — Kammermuſik wird uns leider nur allzu ſelten geboten. Doppelt erfreut iſt man daher über ſo ausgereifte Leiſtungen, wie ſie das Quartetto di Roma aufwies. Ganz in ihrem Element befanden ſich die Künſtler bei ihres Landsmannes G. Verdi allerdings etwas ſprödem e-moll Quartett. Feinſte techniſche und muſikaliſche Ausarbeitung ſeien als beſondere Vorzüge ihres ausgeglichenen Spieles hervorgehoben. Auch bei Beethovens Harfenquartett op. 74 war eine weit gehende Einfühlung in die Gedankenwelt des großen Tondichters zu bemerken. Den Abſchluß ſeiner Vortragsreihe führte der Konzertverein mit einem Klavierabend der rumäniſchen Pianiſtin Lubka Koleffa herbei. Wenn derſelbe auch inhaltlich wenig Neues brachte und ſich mehr auf Bewährtes und Bekanntes beſchränkte, ſo verſchaffte doch die Art der Ausführung einen ungetrübten Genuß. Der mitunter mehr männlich anmutende Anſchlag erwies ſich als recht wandlungsfähig und feinſten Abtönungen zugänglich,

wofür als Beweis insbesondere Schumanns symphonische Etüden gelten mochten. — Ein harter Schlag hat unser öffentliches Musikleben insofern getroffen, als vom 1. April d. Js. ab der städtische Zuschuß für das Städtische Orchester bedauerlicherweise eine starke Kürzung erfuhr, wodurch seine weitere künstlerisch-kulturelle Betätigung sehr in Frage gestellt worden ist. Es bedeutet dies eine Maßnahme, welche zu dem Kulturprogramm unseres Führers und der Regierung in direktem Gegensatz steht und über die hoffentlich noch nicht das letzte entscheidende Wort gesprochen ist. Infolgedessen mußte das für März geplante 4. Sinfoniekonzert ausfallen und die Reihe der Anrechtskonzerte mit dem 3. Abend endigen. Unter Musikdirektor E. Voigts sicherer Leitung kam die häufig gespielte 6. Sinfonie (Pathétique) von Tschaikowsky zur Darstellung. Bei aller Anerkennung guten Willens und ernsthaften Strebens hinterließ das bekannte Werk doch keine ungemischte Freude. Es erscheint doch ratsamer, sich mit weniger schwierigen, dem Verständnis und Aufnahmevermögen der Hörer mehr Rechnung tragenden Kompositionen sinfonischen Stils zu befassen. Mit einer recht bemerkenswerten Wiedergabe des b-moll Konzerts des gleichen Tondichters trug dem einheimischen Pianisten Karl Hülße unbestrittenen Erfolg ein. — Vorteilhaft schnitt mit ihrem aus technischen Gründen auf den 18. Januar verlegten Herbstkonzert die „Liedertafel" ab. Allerdings ließ J. Brahms' begleitetes Chorwerk op. 17 im Frauenchor sowohl als auch in der Klavierbegleitung noch letztes Eindringen in den poetischen Gehalt der Dichtung vermissen. Unter der Stabführung von Heinrich Koch brachte der Männerchor den 8stimm. Chor „Herbst" von J. Reiter belebt und stimmungsvoll heraus, während sich Herbert Carl mit Klavierstücken von Chopin und Brahms lebhaften Beifall errang.

Rudolf Winter.

MUSIK IM RUNDFUNK

DEUTSCHLANDSENDER und REICHSSENDER BERLIN. Welche Bedeutung dem in unserer letzten Besprechung eingehend gewürdigten Problem der Unterhaltungsmusik zukommt, beweist ein Versuch des Reichssenders Berlin, originale Unterhaltungsmusik, die eigens für diesen Zweck, im besonderen aber für das Mikrophon geschrieben ist, zur Diskussion zu stellen. Es handelt sich also hierbei nicht mehr um das bisher notwendige Behelfsmittel des Arrangements, der Bearbeitung und Zusammenstellung, sondern um eine Musik, die nur die eine Aufgabe hat, zu unterhalten. Ihre Zweckmäßigkeit deckt sich mit der des Divertissements der Klassik. Hier wie da ist die Sinngebung in der Einfachheit der Mittel und der Wirkung ausgedrückt. Entscheidend für die Wertbestimmung sind die Fertigkeit und Solidität der technischen Beherrschung und nicht zuletzt die Gesinnung, die die Unterhaltung schafft. Denn in diesem Punkt ist einzig und allein die kritische Frage verankert, ob diese Unterhaltungsmusik gut genug ist, um aufgeführt zu werden, oder ob sie in die sattsam ausgetretenen Geleise des Kitsches abgleitet und damit von vorneherein ausscheidet. Denn wir dürfen nie vergessen, daß die Unterhaltung die ungemein schwierige Aufgabe hat, jedem, dem letzten, unvorbereiteten Volksgenossen, Entspannung zu vermitteln, zugleich aber ihn unmerklich, unaufdringlich und unschulmeisterlich an das Größere langsam heranzuziehen, ihm den Weg zu bereiten. Es gilt hierbei die Selbstverständlichkeit als höchstes Gesetz, daß das Beste gerade gut genug ist. Wir hörten Unterhaltungsmusik von Albert Luig (zwei Sätze aus einer Suite „Die Generationen", geschickt in der Stilverzierung), Erwin Dressel („Tanzrhythmen"), Ernst Roters („Tanzsuite", etwas uneinheitlich in der Gesamtkonzeption, aber durchaus beachtlich und versprechend) und Bernd Scholz (die exzentrische Jahrmarktburleske „Die Schaubude"); Willy Steiner setzte sich mit dem kleinen Funkorchester überzeugend dafür ein.

Einen aufschlußreichen Querschnitt gab die vom Deutschlandsender veranstaltete Stunde der jungen Nation: „Musik der Jugend". Hier spüren wir — und diese Tatsache ist ermutigend — eine klare, unbeirrbare Ausrichtung. Es ist in diesem Musikwillen jene Unsentimentalität, die nichts gemein hat mit dem Sachlichkeitsfanatismus einer vergangenen Zeit. Dieser Wille ist gesund, gerade; er vereint die spielerische Freude und den geisttiefen Ernst, den wir etwa in der Musik der Vorklassik finden; denn auch deren Formprinzip war ja der Ausdruck eines Gemeinschaftswillens und der Zielsicherheit einer einheitlichen Weltanschauung (Bach!). Mit lebendigem Interesse vernahm man die Musiken von Gerhard Maaß, Georg Blumensaat und Heinrich Spitta. In gleicher Weise aufmerksamster Beachtung wert war „Der Flug zum Niederwald", den zum Geburtstag des Führers der Deutschlandsender beisteuerte. Es ist dieses von Ottoheinz Jahn gedichtete und von Herbert Windt komponierte Werk ein neuer Formversuch, ein Vorstoß in eine neue Ausdruckssphäre, die zwischen dramatischer und oratorisch-kantatenhafter Gestaltung steht. Dieser Hymnus — denn hymnisch ist seine Sprache — schildert visionsgleich den Flug des Führers

von Tannenberg zum Niederwald. Da man den Text nicht zur Hand hatte, ging manches verloren, so daß die in dem Werk enthaltene Gewalt des Eindrucks nicht voll zur Geltung kam. Die Musik Windts zeigte sich am stärksten und der Eigenart des Komponisten am meisten entsprechend da, wo sie in das Choralische übertrat. Es ist zu hoffen und zu wünschen, daß die in dieser bedeutungsvollen Sendung gewonnenen Erfahrungen dem funkischen Schaffen nutzbar gemacht werden. Der Weg ist gewiesen. Nun greife man zu und vollende das Werk! Die Wiedergabe war meisterlich. Unter der Leitung von Goetz Otto Stoffregen und Herbert Windt sangen und spielten Lore Hoffmann, Margarete Klose, Walter Ludwig, Hans Reinmar, Ivar Andrésen, Chor und Orchester des Deutschlandsenders.

Reichhaltig ist die Reihe der sinfonischen Musik. Es seien herausgehoben: die musikalischen Bilder „Keltische Landschaft und keltische Weise", Musik des Volkes und des Landes, aus dem Shakespeares „Macbeth" gekommen ist, beziehungsvoll und interessant; Dr. Ernst Hanfstaengl sprach an diesem von Leigh Henry geleiteten Konzertabend des Deutschlandsenders. An der gleichen Stelle dirigierte Hermann Stange mit eindringlicher Breite Bruckners 8. Sinfonie. Meister Max Fiedler musizierte, an Stelle von Carl Schuricht, im Reichssender Berlin Haydn und Schubert; Lubka Koleffa spielte Mozart. Das sind nur einige Beispiele.

Noch ein Wort zur Kammermusik. Auch sie hat einen erfreulichen breiten Raum gefunden. Eine überaus geschickte und geschmackvolle Art kammermusikalischer Arbeit bot der Deutschlandsender. Seine planmäßigen (sehr wichtig!), abendlichen „Kleinen Nachtmusiken" sind wahre Fundgruben bester und kostbarster Kammermusik. In einer einzigen Viertelstunde kann man allabendlich in bunter Folge Altes und Neues hören, nicht das Übliche, nicht die berühmte „Walze", sondern stets das Absonderliche, Unbekannte, Seltene. Und was hört man da: eine spielerische Klaviersonatine von Max Trapp (von Hans-Erich Riebensahm interpretiert), Beethovens Sextett op. 71, die Kurfürstensonate oder des alten J. W. Häßler Flötensonate (Gustav Scheck; am Hammerklavier: Lilli Kröber-Ascha), das g-moll-Concerto grosso des Corelli-Schülers Castuccio, Bach, Couperin usw. — Wer „allerlei" hören will, gutes Allerlei, der schaltet sich in die ständige Nachmittagssendung ein „Allerlei — von zwei bis drei" und begeistert sich immer wieder an den Improvisationskünsten des Pianisten Herbert Jäger (des „Jäger aus Kurpfalz").

In seinem Zyklus „Oper im Funk" setzte sich dankenswerter Weise der Reichssender Berlin für Lortzing ein. Wäre es nicht zu erwägen, einmal einen ganzen Lortzing-Zyklus zu senden? Denn es ist an der Zeit, Lortzing aus der Repertoire-Versenkung herauszuholen und diesen genialen Komponisten, den Mittler zwischen Mozart und Wagner, in das ihm gebührende Licht zu rücken. Das wäre eine künstlerische und erzieherische Aufgabe. Ratsam wäre es, bei allen Opernsendungen zur Einführung oder in einer der Pausen in kurzen Zügen Wesen, Bedeutung und Wert von Werk und Schöpfer aufzuzeigen, sei es in allgemeinen Darstellungen oder in anekdotischen (aber wahren!!) Geschichten, die vor allem dem unbefangenen Hörer sofort ein lebendiges Bild des Komponisten vermitteln (man nehme sich da den Reichssender München zum Vorbild!). Berlin brachte in einer lustigen, lebendigen Aufführung den „Waffenschmied" in einer stilvollen Funkbearbeitung von H. Burkard, die deshalb stilvoll war, weil sie dem Werk nicht wehtat. Leopold Hainisch und Gustav Adolf Schlemm hatten die Leitung, ein gutes Ensemble (mit Carla Spletter, Hans Wocke, Erich Zimmermann, Margarete Arndt-Ober), das Funkorchester und der Funkchor gaben ihr Bestes, wohingegen Michael Bohnen in der Titelrolle erheblich abfiel, da er übertrieb und eine höchst private Lortzing-Auffassung präsentierte.

Dr. Erich Valentin.

REICHSSENDER FRANKFURT und STUTTGART. Der Mozart-Cyklus wurde mit einer Stuttgarter Aufführung des „Requiem" abgeschlossen, die Prof. Carl Leonhardt leitete. Seine Interpretation, die sich auf ein erstklassiges Soloquartett und eine vorzügliche Chor- und Orchesterleistung stützen konnte, verband mit verläßlicher Werktreue ein kluges Maßhalten in der Empfindungslinie.

Da ein erheblicher Cyklusteil von den südwestdeutschen Sendern bestritten worden ist, kann auch an dieser Stelle das Schlußwort zum Mozart-Cyklus gesprochen werden. Es gilt zunächst der Anerkennung für die als eine Tat im Dienste von Mozarts Werk zu wertende Gesamtleistung. Die Sorgfalt der Vorbereitung im ganzen wie im einzelnen hatte eine fast durchweg glückliche Verteilung der Aufgaben und damit eine des Gegenstands würdige ausgeglichene Gleichwertigkeit zum Erfolg, die sich erfreulicherweise bei den Meisterschöpfungen („Figaro", „Don Giovanni", „Zauberflöte") in den Bereich des Mustergültigen steigerte. Da dem Cyklus einerseits musikerzieherische Absichten, andererseits der Wille zugrundelag, der lebendigen Wirkung der Musik Mozarts als einer geistigseelischen Kraft in der Erneuerung unseres Volkes (keinesfalls aber musikhistorischen Interessen) zu dienen, wäre eine Konzentration des Cyklus auf höchstens 15 Abende zu wünschen gewesen. Der

an ſich ſchmerzliche, aber im Großen geſehen zu verſchmerzende Verzicht auf einige Abende (ohne weiteres entbehrlich waren manche kammermuſikaliſche und frühe Opern-Ergänzungen) wäre mehr als erſetzt worden durch ein ungleich ſtärkeres Hörer-Intereſſe. Abgeſehen davon hätten ſich an einem Cyklus kleineren Umfangs ſicher mehr Sender beteiligt, als dies bedauerlicherweiſe der Fall war. Zieht man übrigens noch den Richard Strauß-Cyklus heran, ſo wird man von einem ziemlich unbeſchränkten Auswahlrecht der einzelnen Sender bei derartigen, letztlich doch für alle Sender und damit für die Geſamtheit der Hörer gedachten Muſikcyklen ſprechen dürfen. Nicht unweſentlich erſcheint auch eine andere Beobachtung: die muſtergültige Verlebendigung Mozarts in einer geſchloſſenen Funkfolge hätte vorausſetzen müſſen, daß man ſich während der allerdings tunlichſt knapp zu bemeſſenden Cyklus-Dauer in der Aufführung Mozartſcher Werke außerhalb des Cyklus wenigſtens einige Zurückhaltung auferlegte. Davon konnte ganz und gar nicht die Rede ſein, ja beim einen oder anderen Sender liefen in unmittelbarer Nachbarſchaft mit den Cyklus-Abenden andere Mozartaufführungen, ſodaß die Hörer tatſächlich und ſehr zum Nachteil des Cyklus mit Mozart überfüttert wurden. Auch die Einführungen ließen, wenn man Dr. Bofingers, des Stuttgarter Intendanten und Cyklus-Leiters eingänglich deutende Erklärungen ausnimmt, manchen Wunſch nach anſprechender und lebendiger Faſſung unerfüllt. Hier ſollte der Rundfunk daran denken, daß es „draußen" Autoren genug gibt, die in der Lage wären, in 3—4 Minuten friſch und feſſelnd Weſentliches zu den einzelnen Werkausſchnitten zu ſagen.

Wenn man, ungeachtet der Anerkennung der Leiſtung des Mozart-Cyklus, auch die ſzeniſchen Erklärungen zu den Mozartopern nicht für mehr als eben ausreichend hält — ſie rechneten zumeiſt mit dem Vorſtellungsvorrat von den Bühnenaufführungen her! —, ſo führt dies ſchon zu der Tatſache, daß die Bemühungen um das Funkopern-Problem ſo gut wie eingeſchlafen ſind. Der Monat April lieferte gleich drei Beiſpiele: eine „Oberon"-Aufführung von Frankfurt, die unter Reinhold Merten muſikaliſch Beſtes bot, aber durch überlange Textbrücken ermüdete, eine ebenfalls von Merten geleitete, beſchwingte, im Dialog jedoch farbloſe „Bettelſtudent"-Aufführung und eine unter Bernhard Zimmermann glänzend gelungene und ſoliſtiſch hervorragend beſetzte Stuttgarter Aufführung von Smetanas „Verkaufter Braut". Nirgends war auch nur von einem Verſuch der funkopernmäßigen Geſtaltung das Geringſte zu finden!

Muſikaliſch Belangvolles vermittelte ſonſt noch ein Frankfurter Opernkonzert mit Joſef v. Manowarda und Magda Strack als Soliſten, und ein Stuttgarter Orcheſterkonzert „Spaniſche Muſik" unter Prof. Heinrich Labers Leitung mit Werken von Erneſto Halffter, Iſaac Albeniz (mit reinſter nationaler Ausprägung), Juan Manén und Manuel de Falla. Ein Stuttgarter Orcheſter- und Inſtrumental-Soliſtenkonzert muß nur deshalb erwähnt werden, weil die Funkform die qualitätvollen Leiſtungen des Orcheſters und der Soliſten (Leitung: Bernhard Zimmermann) droſſelte. Dieſe Aneinanderreihung von klaſſiſchen und modernen Serenaden-, Marſch- und Tanzſtücken, eine Summierung gleichlaufender Eindrücke, mußte bei zwei Stunden Dauer das Ohr abſtumpfen, was man der uraufgeführten Werke von Heinrich Becher und Hans Dennemark wegen lebhaft bedauerte. Auf dieſem Wege iſt an eine Förderung des, im April übrigens nicht übermäßig berückſichtigten, zeitgenöſſiſchen Schaffens nicht zu denken.

Hermann L. Mayer.

REICHSSENDER HAMBURG. Mit großem Bedauern haben wir die Nachricht entgegengenommen, daß Erich Seidler, der erſte Kapellmeiſter des Reichsſenders Hamburg, nach nur dreizehnmonatiger Tätigkeit fortgehen wird, um die künſtleriſche und muſikaliſche Oberleitung der „Deutſchen Muſikbühne" zu übernehmen. Es iſt ja durchaus verſtändlich, daß ein Künſtler, der über zehn Jahre im Rundfunk gearbeitet hat, den Wunſch verſpürt, aus dem mehr oder weniger hermetiſch abgeſchloſſenen Sendeſaal in die volle und unmittelbare Öffentlichkeit hinüberzuwechſeln; umſo mehr wenn der funkiſche Tätigkeitstrieb ſo eingeengt iſt, wie Seidler das in Hamburg erleben mußte, und wenn dann auf der anderen Seite ſo lohnende und lockende Aufgaben winken, wie ſie der notwendige Neuaufbau der „Muſikbühne" gegenwärtig ſtellt. So hätte es wohl keine Möglichkeit gegeben, Seidler hier zu halten. In ſeiner Abſchiedsſtunde darf er ſich ſagen, daß das Orcheſter unter ſeiner energiſch beſtimmten, aber niemals brutalen Führung tüchtig vorangekommen iſt; daß ferner ſeine Darbietungen faſt ausnahmslos den Stempel eines reinen Wollens, einer muſizierfrohen Kraft und Geſundheit, einer ehrlichen Auseinanderſetzung mit dem Werk, einer lebendigen Rhythmik, klaren Dispoſition und unverwechſelbaren nachgeſtalteriſchen Intenſität trugen; daß die Hörerſchaft (unter Einſchluß der Kritik) die Geſamtſumme wie eine Reihe in ihr enthaltener beſonderer Höhepunkte nicht ſo bald vergeſſen wird. — Die Nachfolgerfrage erſcheint bis zum Augenblick noch ungeklärt.

An bemerkenswerten Großtaten herrſchte während der letzten Wochen im Hamburger Muſikfunk alles eher als Überfluß. Eine gewiſſe Müdigkeit und ſchematiſche Behandlung der Veranſtaltungen war zu beobachten. Unter den Außenſeitern, die nutzbringend in das Programm eingeſchaltet wer-

den konnten, wäre auch zu nennen der Lautenist Heinrich Albert (Nebensender Bremen), der eine musikgeschichtlich instruktive, gleichzeitig klanglich reizvolle Wanderung durch drei Jahrhunderte der Lautenkomposition unternahm. — Eine dem hier oft genannten Walter Girnatis eingeräumte Autorenstunde, im Zyklus „Aus norddeutschem Musikschaffen" enthielt als beachtlichste Gabe eine recht originelle Trio-Serenade (Horn, Flöte, Bratsche); die Lieder erschienen als beiläufige Nebenabfälle eines fleißigen Mannes, von dem man gerade bei diesem Anlaß Gewichtigeres sich erwartet hatte. — Im letzten „Volkskonzert" der Spielzeit konnten Bernhard Hamann, Ernst Doberitz und Seidlers Orchester mit Mozarts konzertanter Sinfonie in Es einen großen Triumph ernten. — Der „Drammens Mannskor" aus Oslo fand gelegentlich einer Deutschlandreise Zugang zum Mikrophon des Nebensenders Kiel; unter voller Würdigung des in diesem Chor anzutreffenden Stimm-Materials muß doch gesagt werden, daß dieses Sichgenügenlassen an klanglichen Effekten uns wenig zeitbewußt erscheint; funkisch ist es keinesfalls. — Da war die „Musik in der Hauptkirche zu Wolfenbüttel", die in einen Braunschweiger Sonntag eingefügt war, in jeder Hinsicht wichtiger und erfreulicher. Der Braunschweiger Domorganist Walrad Gericke steht im tiefinnerlichen und darum auch für den Hörer fruchtbaren Verhältnis zur echten Chorpolyphonie. — Wie man in England mit solchen Problemen sich auseinandersetzt oder vielmehr dank der seit Jahrhunderten ununterbrochenen Tradition jeglicher Problematik enthoben ist, konnte das Singen des Kings College Chors aus Cambridge erweisen, der erstmalig in Deutschland und nur in Hamburg sich hören ließ, bei welcher Gelegenheit man Schallaufnahmen angefertigt hatte. — Übrigens wird der Schallplatte in der Bestreitung ernster (oder ernstzunehmender) Programme ein auffallend großer Raum, gerade auch zur Tageszeit, gewährt. — „Die nordische Brücke", dieser hier schon mehrfach erwähnte Sendezyklus, wurde seitens des auch in Hamburg sehr geschätzten Johannes Röder (Nebensender Flensburg) beschickt mit der Aufführung eines ungemein erquicklichen „Volksliederspiels" von Alfred Huth aus Hadersleben. Der Komponist bearbeitet darin einige schwedische und norwegische Lieder; da es ihm gelingt, eine natürlich erscheinende Verbundenheit in dieses Gebilde hineinzuformen, wirkt sein Werk organischer als vieles, was unter der „zitierenden" Verwendung von Volksliedern heute entsteht. — Gustav Adolf Schlemm brachte eine Aufführung der Schumannschen „Frühlings-Sinfonie", die in den Mittelsätzen am besten gelang.

Dr. Walter Hapke.

REICHSSENDER LEIPZIG. Mit Genugtuung stellen wir fest, daß unserer Anregung, Unterhaltungsmusik Leipziger Komponisten im Programm zu berücksichtigen, stattgegeben wurde. Man ist sich hoffentlich klar darüber, daß auch hier nur Stetigkeit wirklichen Wert hat, es sich also hier nicht um Strohfeuer-Aktivität handeln darf. Wie dies Beispiel zeigt, geht bei einigem guten Willen doch manches, und das veranlaßt uns, eine Programmfrage anzuschneiden, die uns jetzt wichtiger ist als alle Einzelkritik.

Was der Unterhaltungsmusik recht ist, dürfte der sogenannten „ernsten" Musik billig sein, und zwar selbst dann, wenn, wie es jetzt der Fall zu sein scheint, diese „ernste" Musik überhaupt etwas „billig" beim Rundfunk eingeschätzt wird. Umso sorgfältiger ist aber unter diesen Umständen zu prüfen, was an zeitgenössischen Werken gesendet wird, bzw. umso mehr ist auf die Qualität der zu sendenden Werke zu achten. Nun verfolgt der Leipziger Sender seit einigen Monaten in dieser Hinsicht ein Verfahren, das zu durchsichtig ist, um auf die Dauer unbeanstandet zu bleiben. Während andere Sender darauf bedacht sind, den wertvollsten Komponisten und Werken des Sendebezirks — eines oder mehrerer städt. Kulturzentren — von Zeit zu Zeit den Senderaum zugänglich zu machen, dem Programm dadurch Gesicht zu verleihen und musikpolitisch wie wirtschaftlich den Musikschaffenden des Sendebezirks eine Stütze zu sein, treibt der Leipziger Sender seit einiger Zeit einen Kult der Mittelmäßigkeit, ja der Minderwertigkeit und holt diese überflüssige oder sogar unmögliche Musik zum Teil auch von weit her. Uns kann heute weniger denn je an der Päppelung eines Epigonentums liegen, das schon tausendmal Gesagtes mehr oder weniger geschickt zu neuen „Werken" zusammenreiht, die nichts, aber auch gar nichts, von dem erkennen lassen, was wir heute von einer Musik mit Recht verlangen: einen ausgeprägten Charakter, der ihr auch Dauer über den Augenblick hinaus verleiht. Die an Mißachtung grenzende Vernachlässigung gerade der wertvollsten unter den Leipziger Komponisten — auch des Nachwuchses! — durch den Rundfunk läßt höchstens einmal zufällig — etwa in einem Orgelprogramm — eines ihrer Werke vor das Mikrophon. Es ist leider schon so weit, daß mancher hiesige Komponist bei anderen Sendern mehr Verständnis findet als bei seinem heimatlichen Sender. Einem angesehenen Leipziger Komponisten daraus einen Vorwurf zu machen, daß er anderswo ein Werk spielt, und deshalb eine getroffene Verabredung wieder zu lösen, dürfte allerdings den Gipfel dessen darstellen, was an Taktlosigkeit — um sich nicht schärfer auszudrücken — gegenüber dem schaffenden deutschen Künstler denkbar ist. All diese Unmöglichkeiten des Rundfunks müssen

heute auch deshalb so grell wirken, weil an anderen Stellen des Leipziger Musiklebens in der Pflege des wertvollen heimischen — und auch gesamtdeutschen — zeitgenössischen Schaffens mit einem hoch anzuerkennenden Verantwortungsbewußtsein, ausgesprochenem Fingerspitzengefühl für das Wesentliche und deshalb auch mit Erfolg gearbeitet wird. Da aber die Fernwirkung eines im Rundfunk gesendeten Werkes schließlich noch größer ist, gibt die gegenwärtig vom Leipziger Sender befolgte Neuheitenpolitik ein völlig falsches Bild von den tatsächlich vorhandenen schöpferischen Kräften unserer engeren Heimat, versündigt sich an ihnen und muß bei allen Einsichtigen immer mehr zu der Überzeugung führen, daß der Sender eine seiner vornehmsten Aufgaben vernachlässigt.

Dr. Horst Büttner.

REICHSSENDER MÜNCHEN. An Opern kamen, neben der Leipziger Sendung von „Cosi fan tutte" und der „Zauberflöte" des Deutschlandsenders (man hatte scheints vergessen, daß München ausgesprochene Festspielstadt Mozarts — „sein soll!") aus dem hiesigen Nationaltheater Verdis „Troubadour" unter v. Zallingers Leitung und aus dem Senderaum selbst sorgten die tragikomischen Zufälligkeiten des „Herrn Dandolo" Rudolf Siegels für muntere Laune. Unbegreiflich, wie dieses meisterhaft gearbeitete (Ensembles!) Werk jetzt erst wieder, dankenswert durch den Funk, den Realbühnen empfohlen werden muß. Hoffentlich greifen nun die Opernhäuser nach dieser leckeren Bereicherung ihres Speisezettels. Eine Anregung: Münchens Sender könnte als sommerliche Funkfestspiele seine erfolgreich herausgebrachten komischen Opern ergötzlich verwerten: „Don Pasquale", „Die Schneider von Schönau", „Herr Dandolo". Diese Wiederholungen hätten neben der repräsentativen Güte den Vorzug, daß sich das Münchner Funkhaus damit wieder in vorteilhafte Erinnerung bringen könnte. Wie denn auch weitergehend der Begriff „Wiederholung" sehr viel mehr genützt werden sollte! Gestützt auf Publikumserfolg und die wahrlich unermüdlich helfen wollende Presse wäre hier Ersprießliches zu erwarten. Wie oft (!!) aber werden Anregungen der Presse in die Tat umgesetzt! Ein Kapitel für sich.

Zur freundwilligen Kenntnisnahme ausländischen Volksgutes wirbt eine folkloristisch interessante Sendefolge. Von Polen kam das geschmackvolle Potpourri „Weichsel, blauer Fluß" Rudnickis; brasilianische Volkslieder waren zwar vorgesehen, fielen aber, wahrscheinlich aus demselben Grunde aus, weswegen man das Newyorker „Konzert" der United States Navy Band kurzerhand von München aus nach nur halbstündigem Ablauf abschalten mußte: unerträglicher Kitsch in Programm und Wiedergabe! Viel Anklang dagegen wird die Austauschsendung Budapest-München drüben wie hüben gefunden haben. Köstlich humorvolle Lieder Altenglands sang Harold May und Vogtmann setzte sich für holländisches Liedgut ein: unerschöpflicher Quell wundersamer Melodie, aus dem unsere Jugend noch sehr viel mehr schöpfen sollte. Aus Paris hörte man ein europäisches Konzert — wann kommt in diesem Ausmaße Deutschland dran! —, veranstaltet von dem stilsicher phantastisch spielenden französischen Nationalorchester, das Inghelbrecht temperamentvoll führte. Wie überlegen im orchestralen Gehalt sind Gigue und rondes de printemps Debussys dem so äußerlichen 46. Psalm Florent Schmitts.

An eigenen Orchester- und Chorsendungen hält München in der Werkwahl wackerbraven Durchschnitt. Mehr nicht. Karl List brachte als Uraufführung das kundig klingende, im Einfall etwas dünne Orchestercapriccioso Seiferts. Doch als Nieten erwiesen sich das Te Deum Stengels und die Ostersymphonie Baums. Hans A. Winter bereicherte die Sendefolgen durch die (einzige) Symphonie Cherubinis, ein klassisch formal geschlossenes Werk, dabei ungezwungen flüssig in der Erfindung. Weniger interessierte die Streichersuite Sanders, denn Rheinberger steht allzunahe; doch fällt die leidenschaftlich geführte Melodiegebung auf. Ein widerborstig Werk ist das von Schoedel aufopfernd interpretierte Orgelkonzert Casellas. Aufnahmen der 6. (Mennerich) und 9. (v. Hausegger) Symphonie Anton Bruckners in der Originalfassung ergänzten die Übersicht.

In der Kammermusik sind hervorzuheben die wundervollen Nachlaßlieder Walter Courvoisiers, die Käte Krug und Georg Grauert vollendet sangen. Agnes Forell deutete die D-dur Klaviervariationen (ebenfalls aus dem Nachlaß) mit hoher Gestaltungskraft und funkbedingter Klarheit. Zwei Uraufführungen: die Violinsonate Roettgers befriedigt nicht ganz im allzu dramatischen Duktus. Bullerians Cellosonate wird erst im letzten Satz lebendig; die wenn auch gut geschwungene Lyrik sollte vorher schon dadurch aufgelockert werden. Freude machten kräftige Lieder Hanns Schindlers und geschmackvolle Gesänge Huber-Jaquemots. Dasselbe Lob ist den entzückenden Oboenstücken von Laurischkus zu spenden. Ein schöner langsamer Satz ziert das Divertimento für Geige und Bratsche Mohlers. Ansprechend die Klaviermusik des Siebenbürgen Neugeboren.

Man greife zu: Siegels „Herr Dandolo"; Symphonie von Cherubini; Courvoisier-Lieder; Oboenstücke von Laurischkus.

v. Bartels.

KLEINE MITTEILUNGEN

AMTLICHE VERFÜGUNGEN

Der Landesleiter Sachſen der Reichsmuſikkammer teilt mit, daß mit Wirkung vom 20. April 1936 die Leitung der Kreismuſikerſchaft Leipzig mit der Ortsmuſikerſchaft Leipzig zuſammengelegt worden iſt. Beide Ämter werden von dem Pg. Falb verwaltet. Der bisherige Kreismuſikerſchaftsleiter Prof. Joſef Achtélik leitet vom gleichen Tage auf eigenen Wunſch ausſchließlich die Fachſchaft III Muſikerzieher in der Kreis- und Ortsmuſikerſchaft Leipzig.

Die in den letzten Jahren vielfach eingeführte Perſonalunion zwiſchen dem Städtiſchen Muſikdirektor und dem leitenden Operndirigenten hat ſich nicht übermäßig bewährt, da eine derartige Doppelſtellung vielfach zu einer Überlaſtung des betreffenden Dirigenten führte und ſo die künſtleriſche Arbeit beeinträchtigt wurde. Darüber hinaus hat die dadurch hervorgerufene Verringerung der Kapellmeiſterſtellen das Vorwärtskommen des Nachwuchſes ſtark behindert. Infolgedeſſen hat der Deutſche Gemeindetag jetzt auf Veranlaſſung von Reichsmuſikkammer und Reichstheaterkammer die deutſchen Stadtverwaltungen erſucht, keine Perſonalunion mehr zu ſchaffen und beſtehende Perſonalunionen baldmöglichſt zu beſeitigen.

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Zur Feier des 75jährigen Beſtehens des ADMV wird die diesjährige Tonkünſtlerverſammlung in Weimar mit einer beſonderen Ehrung Ihres Gründers Franz Liſzt eröffnet. (Vgl. hierzu das ausführliche Programm S. 652/53.) Auch eine muſikgeſchichtliche Ausſtellung, mit deren Vorbereitung Friedrich Deiß vom Deutſchen Nationaltheater in Weimar beauftragt wurde, wird in Weimar gezeigt. Der Präſident der Reichsmuſikkammer hat Jörg Mager mit ſeinem Partiturophon nach Weimar eingeladen.

Die Stadt Tübingen veranſtaltet gemeinſam mit der Univerſität in der Zeit vom 11.—14. Juni ein Mozart-Feſt, deſſen Geſamtleitung bei Univerſitätsprofeſſor Dr. Ernſt Fritz Schmid liegt. Vorgeſehen ſind ein Orcheſterkonzert, eine Oper, eine Serenade im Hof des Schloſſes Hohentübingen, eine kammermuſikaliſche Morgenfeier und ein Chorkonzert, mit ſelten gehörten Werken.

Der Gau Düſſeldorf führte im abgelaufenen Monat eine Hans Pfitzner-Woche durch: in Remſcheid kamen in einem Orcheſterkonzert drei Solokonzerte des Meiſters zur Aufführung, in M.-Gladbach war ihm ein Liederabend gewidmet und bei der Komponiſtentagung auf Schloß Burg erklangen einige ſeiner Werke.

Das diesjährige Donaueſchinger Muſikfeſt (Ende Juli) wird alter und neuer Kammermuſik aus dem ſchwäbiſch-alemanniſchen Kulturkreis gewidmet ſein. Auch dieſes Feſt ſteht unter der Leitung von Hugo Herrmann. In einer Morgenfeier erklingen Kammermuſikwerke und Lieder der Altmeiſter (Mozart, Sixt, Konradin Kreutzer), zum Teil nach Manuſkripten aus dem Muſikarchiv der fürſtenbergiſchen Hofbibliothek zu Donaueſchingen. Ein Nachmittagskonzert macht mit den Lebenden: Rudolf Moſer-Baſel, Franz Philipp-Karlsruhe, Ludwig Wittmer-Freiburg, Heinz Trefzger-Stuttgart und Hugo Herrmann-Stuttgart bekannt. Die Ausführung übernehmen die Stuttgarter Künſtler: das Kleemann-Streichquartett, die Sopraniſtin Eva Fein und die Pianiſtin Elſe Herold.

Die vierte Internationale Arbeits- und Feſtwoche für neue geiſtliche Muſik findet vom 8. bis 13. Oktober in Frankfurt ſtatt. Das Arbeitsgebiet umfaßt den Gregorianiſchen Choral, die Klaſſiſche Polyphonie und die Neue Muſik. Zwölf Länder werden mit Werken zeitgenöſſiſcher Komponiſten zu Wort kommen, Belgien, Tſchechoſlowakei, Deutſchland, Chile, Frankreich, Holland, Italien, Öſterreich, Polen, Schweiz, Spanien und Ungarn. Dieſes Arbeitsprogramm wird außer einigen Tagungen in 21 muſikaliſchen Veranſtaltungen bewältigt werden, darunter acht Meſſen, fünf muſikaliſche Andachten, drei Studienkonzerte und fünf große Konzerte. Da die eigentliche Feſtwoche für das Arbeitspenſum nicht ausreicht, werden in der Vorwoche vom 4. bis 7. Oktober bereits eine Anzahl muſikaliſcher Andachten und zwei Meſſen ſtattfinden. Zur Mitwirkung wurden die bedeutendſten Chöre, Dirigenten und Organiſten aus Deutſchland und dem Ausland gewonnen.

Die Stadt Bayreuth, in der Liſzt am 31. Juli 1886 geſtorben iſt, wird aus Anlaß ſeines 125. Geburtstages und 50. Todestages in der Zeit vom 21. bis 23. Oktober ein Franz-Liſzt-Feſt veranſtalten.

Die diesjährigen Göttinger Händel-Feſtſpiele finden in der Zeit vom 21. bis 27. Juni ſtatt. Die Aufführungen der Oper „Parthenope" und des Oratoriums „Acis und Galathea" werden ergänzt durch ein Kammerkonzert und durch eine Serenadenmuſik. Die Inſzenierungen beſorgt Dr. Hanns Niedecken-Gebhardt (Berlin), die muſikaliſche Leitung hat wieder KM Fritz Lehmann (Hannover).

Die diesjährigen Feſtſpiele in Celle bringen am 23. und 29. Mai, 2. und 9. Juni Mozarts „Coſi fan tutte" mit dem Enſemble der Städt. Bühnen Hannovers.

Die Verwaltung der Bayreuther Bühnenfeſtſpiele teilt mit: Die Aufführungen von Lohengrin 1, Parſifal 1 und Ring 1 am 19., 20.

und 23. bis 27. Juli sind völlig ausverkauft. Auch für Lohengrin 2, Parsifal 2 und Lohengrin 3 am 21., 29. und 30. Juli stehen nur noch wenige Karten zur Verfügung. Für die Aufführungen von Parsifal 3 am 18. August, Lohengrin 4 am 19. August, Ring 2 vom 21. bis 25. August, Parsifal 4 am 27. August, Lohengrin 5 am 28. August sind noch gute Plätze zu haben. — Wie die Verwaltung der Festspiele mitteilt, hat sie mit Wilhelm Furtwängler ein Abkommen getroffen, wonach dieser die musikalische Einstudierung aller Aufführungen übernimmt.

Der Führerrat der Robert Schumann-Gesellschaft in Zwickau hat beschlossen, am 6. Juni ein Orchester-Festkonzert und am 7. Juni eine Morgenfeier mit Werken Robert Schumanns in Zwickau durchzuführen. Im Festkonzert unter Leitung des städtischen MD Kurt Barth spielt der Dresdener Komponist Hans Richter-Haaser ein eigenes Klavierkonzert. Bei der Morgenfeier wirken mit Prof. Paul Lohmann, Berlin, das Reitz-Trio und das Zwickauer Schumann-Quartett. Im Gedenkzimmer in Robert Schumanns Geburtshaus am Hauptmarkt sollen Verbesserungen durchgeführt werden.

Stuttgarter Musiktage 1936 veranstalten die Arbeitsgemeinschaft für Hausmusik, Stuttgart und die Württembergische Hochschule für Musik vom 5. bis 8. Juni. Vorgesehen sind neun Musizierstunden, Kammermusik, eine weltliche Kantate und Kirchenmusik, vorwiegend aus dem Schaffen der Altmeister. An lebenden Komponisten kommen Hans Brehme, Paul Groß, Hermann Reutter, Paul Ruppel, Willi Fröhlich und Hugo Herrmann in einer Sonderveranstaltung zu Gehör.

Die Bach-Stadt Leipzig beabsichtigt, alljährlich ihres Thomas-Kantors Johann Sebastian Bach durch eine besondere Feier zu gedenken. In diesem Jahr wird die Feier vom 12. bis 14. Juni stattfinden. Sie wird beginnen mit der „Hohen Messe" in der Thomaskirche, wird dann die Motetten bringen und als Erstaufführung im Park des Gohliser Schlößchens das Singspiel „Die Magd als Herrin" von Pergolesi, einem Zeitgenossen Bachs. Den Abschluß bilden eine Kammermusik und ein Kammerorchesterkonzert.

Der diesjährige „Tag der deutschen Hausmusik" wurde auf den 17. November festgelegt. Der Musikerzieherschaft wird empfohlen, sich jetzt schon mit der Vorbereitung zu beschäftigen, damit dieser Tag sorgfältig durchgeführt wird.

Auf der bevorstehenden Reichstagung der NS-Kulturgemeinde in München (14. bis 19. Juni) kommen folgende musikalische Werke zur Uraufführung: „Festmusik" von Herbert Windt, „Das ewige Reich" von Heinz Schubert, „Festmusik für Bläser" von Eberhard L. Wittmer, „Kleine Festmusik" von Fritz Reuter, „Romantische Symphonie in C-dur" von Winfried Zillich, „Chorphantasie" von Wolfgang Zeller und „Memelruf" von Herbert Brust. Ein Abend gehört dem deutschen Volkslied.

Der glänzende Verlauf des diesjährigen Internationalen Musikfestes in Baden-Baden hat die Kurverwaltung dazu bestimmt, auch im kommenden Jahr ein ähnliches Fest zu veranstalten. In Aussicht genommen sind hierfür der 7.—10. April 1937. Es werden voraussichtlich 2 Orchesterkonzerte, 2 Kammermusikveranstaltungen, ein Abend deutscher Unterhaltungsmusik und ein Chorabend veranstaltet.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Das Wendlingquartett in Stuttgart konnte am 8. Mai auf sein 25jähriges Bestehen zurückblicken. Die ausgezeichnete Vereinigung bildet einen wertvollen Faktor im deutschen Musikleben und wird ständig zur Veranstaltung von Sonderkonzerten wie zur Beteiligung an Musikfesten, nicht nur in ganz Deutschland, sondern auch in das Ausland, verpflichtet. Von den Begründern gehören heute noch Karl Wendling (1. Violine) und Prof. Alfred Saal (Cello) der Vereinigung an, während der 1925 verstorbene Philipp Neeter (Viola) durch Prof. Ludwig Natterer und der 2. Geiger Hans Michaelis vor 8 Jahren durch Hermann Hubl ersetzt wurden.

Der Reichsverband der gemischten Chöre veranstaltet eine Chorgautagung am 13. und 14. Juni in Weimar. Die Tagung selbst wird eine ausschließliche Arbeitstagung sein. Um aber den Teilnehmern auch musikalische Anregung zu bieten, wurden als Tagungszeitpunkt die Tage der Tonkünstlerversammlung des ADMV in Weimar gewählt. Die Teilnehmer am Chorgautag erhalten besondere Erleichterungen zum Besuch der Veranstaltungen des ADM. Ferner veranstaltet der Verband vom 3.—6. Juli ein großes Reichstreffen in Augsburg. Die Tagung soll mit Chorwerken im Freien und im geschlossenen Raum, für Feste und Feiern, mit geselligen Liedern, Gesängen der Jugend, der Singkreise und der Volkschöre ein machtvolles Bekenntnis zum deutschen Lied werden.

Dem deutschen Musikverein in Omaha (Nebraska) stiftete der 84jähr. Brauereibesitzer Gottlieb Storz 6000 Dollars „zur Förderung des Deutschtums". An den Preis sind folgende Bedingungen geknüpft: Anstellung eines tüchtigen Dirigenten mit entsprechendem Gehalt, Gründung eines Kinderchores, aus dem der Nachwuchs der Männer-und Frauenchöre hervorgehen soll, und Übernahme der Leitung der Studentenchöre der beiden Omahaer Universitäten.

Die diesjährige Reichstagung des Wagner-Verbandes Deutscher Frauen fand vom

25. bis 29. Mai dieses Jahres in Stuttgart statt. Neben Veranstaltungen geselligen Charakters wurde ein Sinfoniekonzert des Staatstheaterorchesters unter der Leitung von Otto Winckler mit Werken von Peter Cornelius, Richard Wagner und Liszt und eine Aufführung von Siegfried Wagners „Der Schmied von Marienburg" geboten.

Auf Anregung des Ministers für Unterricht, Kunst und Wissenschaften, Bovesse, wurde im Kabinettsrat die Gründung eines belgischen Staatsorchesters beschlossen. Das Staatsorchester soll aus 62 Musikern bestehen. Vorsitzender des Verwaltungsrates ist General Baron Buffin, der sich auch als Komponist betätigt hat.

HOCHSCHULEN, KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Der Dozent Dr. Ernst Fritz Schmid, der seit Oktober 1935 das Amt eines stellv. Universitäts-Musikdirektors an der Universität Tübingen versieht, ist zum Musikdirektor mit dem Titel eines außerordentlichen Professors an der gleichen Universität ernannt worden.

Der Musikwissenschaftler Dr. Otto zur Nedden, der als Dramaturg am Deutschen Nationaltheater zu Weimar wirkt, wurde mit einer Dozentur für Musikwissenschaft und Dramaturgie an der Universität Jena beauftragt.

Die Weimarer Musikhochschule plant acht sommerliche freie Vortragsabende mit Dr. Hans Lebede-Berlin (Was ist uns heute Bayreuth?), Prof. Dr. Hans Wahl (Der Erweiterungsbau des Goethe-Nationalmuseums), Dr. Hans Penzel-München (Musik in China), Prof. Dr. Dr. h. c. Schultze-Naumburg (Kunst und Rasse) und Dr. Curt Zimmermann-Bremen (Wagners Ring des Nibelungen). Dazu kommen die Vorträge von Prof. Dr. Hermann Grabner-Leipzig über „Max Regers Vermächtnis" anläßlich der Reger-Feiern und von Dr. Otto Reuter über „Franz Liszt, Weimar und der Allgemeine Deutsche Musikverein" am 9. Juni als Einführung in die Tonkünstlerversammlung des ADMV. — Von den acht Konzerten an den Mittwochabenden ist das erste der Kammermusik und Liedern Max Regers gewidmet. Es folgen Vortragsabende, die Kammermusik, Werke für Klavier (Studierende der Klasse Hoehn) und deutsche Volkslieder bringen, ein Lehrerkonzert, ein Chor-Orchesterkonzert mit Werken zeitgenössischer Tonsetzer (Wetz, Pfitzner, Delius und Gottfried Müller) und ein Abend im Schloß zu Weimar „Musik am Hofe Friedrich des Großen" (in Kostümen).

Die Technische Hochschule Breslau hatte zu einer Vortragsveranstaltung eingeladen, in der der Dozent Dr. phil. Matzke, unterstützt von Lichtbildern und Schallplatten, über die völkische Kraftquelle unserer Militärmusik sprach. In einem interessanten geschichtlichen Rückblick führte der Vortragende den Nachweis, wie die Musik in ihrem inneren Wesensgehalt den verschiedenen Völkern arteigen ist.

Der Singwochenplan der Arbeitskreise für Hausmusik für den Sommer 1936 zeigt einen mit Unterstützung und Empfehlung der Reichsfachschaft für Chorwesen und Volksmusik durchzuführenden musikalischen Lehrgang vom 15. Juli bis 15. August in Kassel an. Dieser Lehrgang dient sowohl Laien als auch Berufsmusikern.

Die Staatliche Hochschule für Musik in Berlin und die Reichsfachschaft Chorwesen und Volksmusik richten im Auftrag des Reichsministers für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung staatliche Schulungslager für Chordirigenten in Eutin, auf der Jugendburg Freusburg in Westfalen und auf der Schwedenschanze bei Neustadt/OS ein. An der Hochschule in Berlin selbst findet ein Fortbildungslehrgang für Chordirigenten von 8.—20. Juni statt.

Das Orchester des Staatskonservatoriums der Musik zu Würzburg spielte in einem öffentlichen Konzert u. a. Anton Bruckners 5. Symphonie in G-dur für großes Orchester.

Die Augsburger Singschule beschließt ihr 31. Schuljahr am 28. und 29. Juni mit ihrem alljährigen „Junggesang". Die Vortragsfolge gibt einen umfassenden Einblick in die Arbeit dieser volkstümlichen Stätte für deutsche Jugendgesangpflege. Anläßlich der Reichstagung des Reichsverbandes der gemischten Chöre Deutschlands wird der Junggesang am 4. und 5. Juli wiederholt.

Das Konservatorium der Musik Max Plock in Braunschweig versendet soeben seinen Jahresbericht 1935/36, der einen kurzen Überblick über die 40 Jahre seines Bestehens gibt, um dann eingehend über das soeben abgelaufene Tätigkeitsjahr zu berichten. Auch in diesem Jahre nahm die Schule wieder mit einer ganzen Reihe von Sonderveranstaltungen, die ausschließlich der Meisterkunst gewidmet waren, am öffentlichen Musikleben der Stadt teil.

Im Anschluß an den Chor der Thüringer Sängerknaben in Erfurt wurde dort jetzt die Gründung einer Singschule vollzogen, deren Leitung ebenfalls bei Herbert Weitemeyer liegt.

Das Konservatorium in Metz, gegründet von Victor Desvignes, jetzt unter Leitung von Delaunay, feierte sein hundertjähriges Bestehen mit einem Festkonzert Metzer Komponisten.

KIRCHE UND SCHULE

Aus Anlaß des 1200jährigen Bestehens der Stadt Hersfeld führte der dortige Kirchenchor unter Leitung von Kantor Altvater in der Stadtkirche Händels „Messias" auf. Im Soloquartett wirkte Helene Funke-Milzer mit.

In einer musikalischen Andacht im Magdeburger Dom kamen durch Domorganist H. Köhler-Eckardt

geistliche Kompositionen von Rudolf Ewald Zingel-Greifswald zur Aufführung.

Anläßlich des 20. Todestages Max Regers erklangen vielerorts Werke von ihm in kirchlichen Feierstunden. So widmeten z. B. Domorganist Hermann Zybill-Zwickau, Kantor Vogel-Auerbach Sonderabende dem Schaffen des Meisters.

In einer geistlichen Abendmusik in Berlin kamen Karl Hoyers Kanonische Variationen und Fuge über den Choral „Nun bitten wir den heiligen Geist" durch Karl Linder zur Erstaufführung.

Anläßlich der Wiederkehr des 5. Jahrestages der Einweihung der Kufsteiner Heldenorgel fanden zwei Festkonzerte statt, bei denen Musikdirektor Franz B. Kirchmair Werke von J. S. Bach, A. Kanetscheider, R. C. von Gorrissen, Joseph Meßner und Vinzenz Goller spielte.

Wie aus dem Bericht über das Jahr 1935 der Thüringer Sängerknaben, Erfurt (Ltg. Herbert Weitemeyer) hervorgeht, widmet sich dieser Knabenchor besonders dem Schaffen lebender Komponisten. So wurden größere Werke von Hans Chemin-Petit, Hugo Distler, Wolfgang Fortner, Joseph Haas, Heinrich Kaminski, Armin Knab, Hermann Simon, Bruno Stürmer, Richard Wetz u. a. aufgeführt. Die Gesamtzahl der im abgelaufenen Jahr veranstalteten Konzerte beträgt 105, der Besucher 53 000.

PERSÖNLICHES

GMD Elmendorff (Wiesbaden) folgt einem Ruf als Generalmusikdirektor des Mannheimer Nationaltheaters, während Karl Fischer (Mainz) nach Wiesbaden geht.

Die namhafte Chemnitzer Opernsängerin Armella Kleinke wurde mit Ablauf der Spielzeit an das Staatstheater in Stuttgart berufen.

GMD Konwitschny wurde zum Musikbeauftragten der Stadt Freiburg i. B. ernannt.

Der Führer und Reichskanzler hat Wilhelm Furtwängler seinem Wunsch entsprechend für eine Zeit lang von aller Dirigententätigkeit innerhalb Deutschlands entbunden. Wilhelm Furtwängler, der sich persönlichen Arbeiten widmen will, wird außer den Bayreuther Festspielen im nächsten Winter nirgends dirigieren. Nach Ablauf kommender Spielzeit wird er seine Tätigkeit im In- und Ausland wieder aufnehmen. — Zu dieser amtlichen Mitteilung erfahren wir noch, daß Furtwängler dem Führer in einer zweistündigen Unterredung die Gründe einer vorübergehenden notwendigen Zurückziehung unterbreitet hat. Furtwängler wird weder im Ausland noch im Inland dirigieren. Er bleibt während seiner persönlichen Arbeit in Berlin und wird mit dem Philharmonischen Orchester engste Verbindung aufrecht erhalten. F. St.

Friedrich Siems (Stettin) wurde Intendant des Reußischen Theaters Gera, Bernhard Vollmer (Altenburg) Intendant in Zittau, Dr. Harald Güthe Intendant in Greifswald.

Herbert Decker, Spielleiter der Oper am Dortmunder Stadttheater, wurde auf Grund einer erfolgreichen Gastinszenierung für die kommende Spielzeit als 1. Spielleiter der Oper an das Staatstheater Bremen verpflichtet.

Inga Hansen, Schülerin der Meisterklasse Gertrud Bartsch und bisheriges Mitglied des Alten Theaters, wurde als lyrische Sängerin mit Koloratur ab Herbst an die Chemnitzer Oper verpflichtet.

Die Generalintendanz der Sächsischen Staatstheater in Dresden hat dem dringenden Wunsche des Mitgliedes des Opernhauses, Julius Pölzer, ihn an seine frühere Wirkungsstätte zurückkehren zu lassen, stattgegeben und seinen Vertrag gelöst. Pölzer wird nach München zurückkehren.

Dr. Ernst Zander legt am 1. September nach 32jähriger erfolgreicher Wirksamkeit sein Amt als Leiter des Berliner Volkschores nieder. Als sein Nachfolger wurde Georg Oskar Schumann berufen.

Prof. Karl Ehrenberg von der Staatlichen Akademie der Tonkunst wurde zum Musikbeauftragten der Stadt München ernannt.

Der Gesangsmeister und Bühnenlehrer, Opernsänger Otto Lindhorst ist seit Herbst 1935 als Gesangspädagoge am Trapp'schen Konservatorium und als Stimmphysiologe an dem dort angegliederten Musiklehrer-Seminar tätig. Er hatte bei der diesjährigen Leistungsprüfung für die Oper mit seinen 3 Kandidaten (insbesondere mit der Sopranistin Esther Mühlbauer) einen großen Erfolg.

Alfred Bartolitius vom städtischen Neuen Theater in Leipzig wurde zum Kammersänger ernannt.

Der Leipziger Pianist Alex Conrad wurde zum Direktor der Tucumaner Musikakademie (USA) ernannt.

Geburtstage.

Heinrich Möller, der durch die Herausgabe der Lieder der Völker" weithin bekannte Musikwissenschaftler, Übersetzer zahlreicher ausländischer Musikwerke, der auch als Sänger hervortrat, feiert am 1. Juni seinen 60. Geburtstag.

Todesfälle.

† Prof. Julius Spengel, im Alter von 83 Jahren, in Hamburg. Eng war er mit Hamburgs Musikleben verknüpft. Fünfzig Jahre lang (von 1878 bis 1927) war er Chordirigent des bekannten Hamburger „Cäcilienvereins", der in dieser Zeit unter Spengels Leitung eine Blütezeit sondergleichen erreichte. Sein Einsatz für Brahms — zu einer Zeit, als dieser noch als ein umstrittener „Neutöner" galt — läßt ihn zu einem bedeutsamen Förderer heimatlich gebundenen Musikgutes werden.

Dieser selbstlose Einsatz brachte Spengel die langjährige Freundschaft des in Wien lebenden Meisters ein, und im Jahre 1933 wurde der Hochbetagte durch die Verleihung der Hamburger Brahms-Plakette anerkennend geehrt. Auch die Stadt Altona (Spengel verlebte sein Alter auf seinem Ruhesitz an der Blankeneser Elbchaussee) verlieh dem Hochgeehrten, der 1902 Königlicher Musikdirektor und 1906 Königlicher Professor wurde, eine Silberne Ehrenplakette. Nie hat Julius Spengel viel von sich selbst oder seinen nicht unbeachtlichen Kompositionen (Chor- und Kammermusik) reden gemacht. Umsomehr ist ihm der Dank seiner Vaterstadt Hamburg gewiß, der er Zeit seines Lebens engverbunden geblieben ist. H. F.

† J. W. Pelton Eck in München im Alter von 61 Jahren. Mit ihm ist wieder einer von der alten Garde der Mottl-Schüler dahingegangen. Einen großen Teil seiner musikalischen Ausbildung hat der gebürtige Livländer in Rußland erhalten; unter anderem war er Schüler von Rimsky-Korssakow. In Deutschland, wohin er im Jahre 1901 übersiedelte, widmete er sich der Dirigentenlaufbahn, wirkte zuerst am Nationaltheater in Mannheim, bis ihn Felix Mottl im Jahre 1903 nach Karlsruhe berief, wo er als Solorepetitor und Kapellmeister tätig war. Als Mottl nach München ging, war Pelton Eck einer jener Getreuen, die ihrem Meister in den neuen Wirkungskreis folgten. Von 1909 bis 1930 wirkte Eck als Solorepetitor, Ballettdirigent und später als Leiter der Bühnenmusik an der Münchener Oper, in Tätigkeiten also, die im allgemeinen im großen Bühnenbetriebe anonym bleiben und trotzdem den vollen, hingebungsvollen Einsatz der ganzen Persönlichkeit verlangen. Und eine Persönlichkeit ist Pelton Eck ohne Zweifel gewesen nicht nur im musikalischen, sondern auch im menschlichen Charakter. Ein Angebot der Sowjetunion nach Leningrad hat Eck unter der Begründung abgelehnt, daß er das jetzige System in Rußland nicht anerkennen könne. Er zog es vor, wenn auch in bescheidener Stellung, in München zu bleiben. W. Z.

† Richard Eckhold, Kapellmeister in Liegnitz, im 83. Lebensjahr.

† John Niclassen, Organist, Mitbegründer und langjähriger Vorsitzender des Hamburger Tonkünstlervereins, 71 Jahre alt.

† Eva Plaschke-von der Osten, eine der bedeutendsten deutschen Opernsängerinnen, Mitglied der Dresdener Staatsoper.

† Dr. Friedrich Grimm, Arzt und kenntnisreicher Musiker, ohne selbst den Musikberuf ausgeübt zu haben. Eine der bekanntesten Erscheinungen des Berliner Musiklebens. Kaum einer, der ihm nicht Rat und Anregungen verdankt. Er starb siebzigjährig an Lungenentzündung. F. St.

† Karl Weidt, Komponist und Chordirektor in Heidelberg.

† Hermann Julius Richter, 86 Jahre alt, Schüler von Franz Liszt, Dresden.

† Karl Diezel, Konzertsänger und Chordirigent, befreundet mit Brahms und Clara Schumann, 86 Jahre alt.

† Helene Plüddemann, Konzertsängerin in Breslau.

† Robert Freund, Pianist in Budapest, Schüler von Liszt.

BÜHNE

Die „Deutsche Musikbühne" (Wanderoper der NS-Kulturgemeinde) beginnt ihre Probentätigkeit auf Burg Lauenstein (Franken) mit „Figaros Hochzeit" (Übersetzung von Anheißer), „Barbier von Sevilla" und der Kollo-Operette „Die Frau ohne Kuß".

Generalintendant Heinrich Strohm läßt in der nächsten Spielzeit die deutsche Oper „Enoch Arden" von Othmar Gerster, die Kinderoper „Schwarzer Peter" von Nobert Schulze, die italienische Oper „Cyrano von Bergerac" von Alfano und die abendfüllende polnische Ballettpantomime „Die Raubbauern" von Szymanowski in der Hamburger Staatsoper zur Uraufführung bringen.

Das Stadttheater Wilhelmshafen erwarb für die kommende Spielzeit „Die kleine Stadt" von Lortzing in der Bearbeitung von Hensel-Haerdrich.

Die Berliner Staatsoper verspricht vor Sommerschluß noch Erstaufführungen von Respighis „La fiamma" und der polnischen Nationaloper „Halka" von Stanislaw Moniuszko, das Deutsche Opernhaus die Erstaufführung des „Rosenkavalier".

E. N. von Reznicek dirigierte die Neueinstudierung seiner „Donna Diana" in der Berliner Staatsoper.

Im Rahmen der Freilichtaufführungen im Gohliser Schlößchen in Leipzig wird im Sommer die vormozartische Buffo-Oper „Die chinesischen Mädchen" von Rinaldo da Capua in der Bearbeitung von R. v. Mojsisovics aufgeführt werden.

„Der Kirschkern", ein musikalisches Lustspiel von Otto Ernst Hesse, mit der Musik von Heinz Tiessen, ist von Intendant Dr. Nufer für das Stadttheater Freiburg/Br. zur alleinigen Uraufführung erworben worden.

Die erst seit ein paar Jahren dem Grenzlandtheater Flensburg angeschlossene Oper hat sich zu einem bedeutungsvollen Gliede der deutschen Grenzlandarbeit entwickelt. Die Flensburger Oper hat im soeben abgelaufenen Spieljahre zehn Werke aufgeführt in 55 Vorstellungen, nämlich als Wiederholung vom Vorjahre den „Troubadour", als Neueinstudierungen „Evangelimann", „Die lustigen Weiber von Windsor", „Undine", „Cavalleria rusticana", „Don Giovanni" (in der neuen Fassung von Anheisser), „Der fliegende Holländer", „Der Barbier von Sevilla"

(Rossini), „Die Entführung aus dem Serail" und Puccinis „Mantel". Die meisten Aufführungen erzielten „Undine", „Lustige Weiber" und „Evangelimann". Die Spielleitung führten Intendant Hermann Nissen und die Opernspielleiter Hans Hattesen und Siegfried Süßenguth. Wie in den früheren Jahren trat der Opernkapellmeister Heinz Schubert auch in verschiedenen deutschen Sendern mit mehreren Kompositionen hervor. Ferner wurden in anderen Städten Konzertwerke von ihm gegeben, wie auch die große Reichstagung der NS-Kulturgemeinde in München durch ein Werk von ihm eröffnet wird.

Wilhelm Kempffs Oper „Familie Gozzi" erlebte in Bremerhaven, Ludwig Roselius' „Godiva" in Wuppertal ihre Erstaufführung.

Durch das musikwissenschaftliche Institut der Universität Leipzig kommen Ende Juni die fast unbekannten Spielopern: „Der Zauberbaum" von Gluck und „Unverhofftes Begegnen" von Haydn im Lauchstädter Goethetheater zur Aufführung.

An den städtischen Bühnen in Kiel kam eine fast unbekannte Gluck-Oper „L'ivrogne corrigé" zur Uraufführung. Gluck schrieb das Werk seinerzeit für die französische Oper in Wien. Inzwischen wurde es von Dr. Bernhard Engelke überarbeitet und führt nun den Titel „Der geheilte Trunkenbold".

Die städtischen Bühnen in Lübeck bringen in der Sommerspielzeit Conradin Kreutzers „Nachtlager von Granada" in der Freilichtbühne am Wald zur Aufführung. Für den Herbst kündet das Theater eine festliche Folge von nordischen Bühnenspielen und zeitgenössischer Musik an, u. a. auch Madetojas finnische Nationaloper „Oesterbottner". Die Wiederkehr des 150. Geburtstages Carl Maria von Webers wird mit einer Neueinstudierung seines „Oberon" gefeiert. Für die Spielzeit 1936/37 plant das Theater an neuen Werken: Werner Egks „Zaubergeige", Hans Stiebers „Till Eulenspiegel", E. Wolf-Ferraris „Sly" und Felix von Woyrschs „Weiberkrieg". Weiterhin sind vorgesehen: Pfitzners „Christelflein", Puccinis „Das Mädchen aus dem goldenen Westen" und „Tosca", Tschaikowskys „Eugen Onegin", Verdis „Troubadour", Wagners „Lohengrin", „Parsifal", „Tristan und Isolde". Das Ballett stellt sich Sonderaufgaben mit de Fallas „Dreispitz", Glucks „Don Juan" und Grimms „Spitzwegmärchen".

W. A. Mozarts „Gärtnerin aus Liebe" in der Neubearbeitung von Siegfried Anheißer kam soeben im Opernhaus zu Hannover und zu Chemnitz zur Aufführung. „Don Giovanni" in der Bearbeitung von S. Anheißer wurde im vergangenen Monat am Mannheimer Nationaltheater und an den städtischen Bühnen in Essen gespielt.

Aus einem Hinweis der Fachgruppe Chorsänger geht hervor, daß dieser Beruf unter Nachwuchsmangel leidet. So konnten bisher nicht alle freien Stellen an den deutschen Opernbühnen besetzt werden. Es kann daher jungen Leuten mit guter Stimme und guter Erscheinung die Wahl dieses Berufes empfohlen werden.

KONZERTPODIUM

In einem städtischen Konzert in Krefeld kam ein Kammerkonzert für Cello und kleines Orchester von B. Bosseljen unter GMD Franz Konwitschny (Solist: W. Haupt) zur Uraufführung.

Zum Geburtstag des Führers veranstaltete die NS-Kulturgemeinde Crimmitschau ein großes Festkonzert, bei dem Beethovens „Leonoren-Ouvertüre" Nr. 3 und die „9. Symphonie" zur Aufführung kamen.

J. M. Hauschild wurde auf Grund seines großen sängerischen Erfolges in Kattowitz soeben auch zur Übernahme des Messias nach Lodz verpflichtet.

Kurt von Wolfurts 3 a cappella-Chöre „Scholle", „Trinklied" und „Landknechtslied" kommen bei der Reichstagung der gemischten Chöre in Augsburg unter Waldo Favre zur Aufführung.

Der junge Münchner Pianist Ludolf Weishoff gab auf Einladung der NS-Kulturgemeinde in Wormditt/Ostpr. einen Klavierabend mit Werken von Händel, Mozart, Chopin, W. Niemann, Liszt, und wurde daraufhin zu einer größeren Konzertreise durch Ostpreußen Anfang des kommenden Winters verpflichtet, für die er die Aufführung von Werken Regers und Walter Niemanns vorgesehen hat. Ende Juni wird er im Bad Oeynhausen als Solist eines dortigen Symphonie-Konzertes spielen.

Max Trapps „Konzert für Orchester" op. 32 kommt im kommenden Winter in Essen, Düsseldorf, Dresden, Gelsenkirchen, Köln, München, Münster und Waldenburg zur Aufführung. Sein Streichquartett wurde kürzlich durch das Fehse-Quartett in Berlin aus der Taufe gehoben.

MD Max Spindler brachte in einem Richard Wagner-Konzert, das als Vorfeier zum Geburtstag des Führers gedacht war und unter der Schirmherrschaft von Frau W. Wagner und des neugegründeten Richard Wagner-Verbandes Deutscher Frauen, Ortsgruppe Dortmund, stand, zum ersten Male in Castrop-Rauxel die Faust-Ouvertüre, die Vorspiele zu „Parsifal", „Lohengrin", „Tristan und Isolde", „Isoldes Liebestod", die Rienzi-Ouvertüre und 3 Wesendonk-Lieder.

Karl Hermann Pillney wurde als Solist für das diesjährige Max Reger-Fest gewonnen, das in den Tagen vom 18. bis 25. Mai in Freiburg i. B. stattfand.

Das Doell-Quartett brachte in seinem 5. Kammermusikabend in Dresden unter Mitwirkung von Franz Schubert (Klarinette) und Karl Baumann (Kontrabaß) ein von dem bekannten

Mozartkenner und -forscher Prof. Dr. E. Lewicki zum Sextett erweitertes Trio Es-dur von Mozart zur Uraufführung. Das Werk, sowie die Ausführenden, fanden starken Beifall bei Publikum und Presse.

Der Basler Tenor Joseph Cron sang am Karfreitag in Mainz mit starkem Erfolg den Evangelisten der Matthäus-Passion.

Erich Rohdes Lieder nach Gedichten von Hans Pflug u. a. kamen in Nürnberg zur erfolgreichen Uraufführung.

Gerhard Maasz' „Musik Nr. 2 für Kammerorchester" wurde soeben in Hamburg mit großem Erfolg uraufgeführt. Seine „Hamburgische Tafelmusik" erlebte im vergangenen Winter insgesamt 30 Aufführungen u. a. in Berlin, Hamburg, Köln, Königsberg, Breslau, München, Nürnberg, Essen, Stockholm, Brüssel und Wien.

Bruno Stürmers neues Chorwerk „Neues Volk" hatte bei seiner Uraufführung in Kassel so starken Erfolg, daß der Schlußsatz wiederholt werden mußte.

Am 1. Mai ds. Js. fand in Stuttgart die Uraufführung des neuen Werkes von Franz Philipp „Feier der Arbeit", chorische Dichtung von Gerhard Schumann, statt. Das Werk wurde von vielen tausenden von Zuhörern mit Begeisterung aufgenommen.

Li Stadelmann spielte in diesem Winter in Karlsruhe, Hamburg, Leipzig, Berlin, Königsberg, Darmstadt Hagen und Winterthur Klavier und Cembalo: Aus Orgel- und Lauten-Tabulaturen des 15. und 16. Jahrhunderts: Preambeln, Ricercare, Chansons, Motettensätze und Tänze in eigener Bearbeitung für Cembalo, Orgelmeister der Barockzeit, englische Virginalisten; von J. S. Bach u. a. Chromatische Fantasie und Fuge, Italienisches Konzert, moderne Werke von Bartok, de Falla, Casella, Orff, Niemann; mit dem griechischen Flötisten L. D. Callimahos, neben anderen Konzerten im In- und Ausland, einen Abend mit sämtlichen Bachsonaten in München (der auf vielfachen Wunsch wiederholt werden wird); gemeinsam mit Dr. Erich Doflein in München eine Einführung in die „Hauptwerke der Klavierkunst J. S. Bachs" in fünf Abenden. (Aus Inventionen, Duetten, Wohltemperierten Klavier, Französischen Suiten und Partiten, Toccaten u. anderes); mit den Berliner Philharmonikern ein Cembalokonzert von Händel in unveröffentlichter Originalfassung und Haydn mit eigenen Kadenzen. Nach der Anerkennung, die ihr Spiel auf dem Zeitgenössischen Internationalen Musikfest in Baden-Baden fand, wurde die Künstlerin aufgefordert, als Solistin am diesjährigen Bachfest in Königsberg teilzunehmen.

Fritz Büchtgers Chorkantate „Flamme" wird bei der Chortagung des Reichsverbandes für gem. Chöre in Augsburg zur Aufführung kommen. Weitere Aufführungen sind unter Leitung des Komponisten am Münchener Sender und in Nürnberg, unter Leitung von Waldo Favre mit der Berliner Solistengemeinschaft in Berlin vorgesehen.

Joachim Kötschaus „Orchester-Serenade" kam in München unter Leitung von Prof. Paul Graener zur Aufführung.

Herm. Grabners neuer Liederzyklus „Frohe Weisen" kam in Reval zur Uraufführung. Sein „Gesang der Sonne" erklang kürzlich in Jena, sein „Lichtwanderer" für Männerchor und Orchester wird soeben in Duisburg vorbereitet.

Richard Wetz' „Nacht und Morgen" für gem. Chor a cappella wird in nächster Zeit in Ratibor unter Chorleiter Hanisch gesungen.

Gelegentlich einer Gautagung der NS-Kulturgemeinde Thüringen werden am 27. Juni im Schloßpark Molsdorf zur Uraufführung gelangen: Festmusik von Theo Rüdiger, Weimar; Bekenntnis, Chor von Georg Böttcher, Jena; Volk an der Arbeit von W. Koch-Hainfels, Weimar; Chor der Germanen von Bodo Michel, Weimar; Thüringen-Hymne, ebenfalls von Bodo Michel; Deutsche Festhymne von Max Raebel, Eisenach; Jubel-Festmarsch mit Adolf Hitler-Hymne von Kurt Größer-Wagner. Die Komponisten werden ihre Werke (großer Männerchor und Blasorchester) selbst dirigieren.

Händels „Fest-Oratorium", bearbeitet von Fritz Stein, gelangt zum Abschluß der diesjährigen Konzertzeit in Jena, Mittweida, Solingen, Hof, Eisleben und Sangerhausen zur Aufführung.

In Jauernig in Tschechisch-Schlesien hat der Chorrektor Fröhlich eine unbekannte Missa solemnis von Karl Ditters v. Dittersdorf aufgefunden und zur Aufführung gebracht.

Anläßlich des deutschen Juristentages am 17. Mai fand im Leipziger Gewandhaus eine Festaufführung von Beethovens 9. Symphonie unter Leitung von GMD Hans Weisbach statt. Als Solisten wirkten Elisabeth Feuge, Dorothea Schroeder, Marius Andersen und Johannes Willy mit.

Die städtischen Bühnen zu Lübeck feiern die 150. Wiederkehr des Geburtstages von Carl Maria von Weber mit einem Jubiläumskonzert. Ferner wird das Orchester in den nächsten Monaten Theodor Bergers „Malinconia" zur Uraufführung bringen.

Julius Kopschs „Tanzlieder" für Männerchor mit Kinderchor werden demnächst in München unter Kreischormeister Joseph Bönn gesungen.

Ludwig Wüllner, der bekannte Rezitator, dirigierte kürzlich in Dresden Beethovens 5. Symphonie und wurde stark gefeiert.

Die Akademischen Konzerte in Jena veranstalteten eine Reger-Gedächtnisfeier.

Zur Feier des 20. Todestages von Max Reger erklangen im 3. Hausmusikabend C. R. von Gorriffens-Wiesbaden sein „Intermezzo für Klavier" aus op. 45, seine „Zwei Humoresken für

Klavier“ aus op. 20 und sein „Largo“ aus der „Suite im alten Stil“ für Violine und Klavier, die in der vortrefflichen Wiedergabe durch die einheimische Pianistin Grete Altstadt-Schütze zu starkem Erlebnis wurden.

Im gastlichen Haus der kunstsinnigen Frau Mollie von Halem veranstaltete der Württembergische Bruckner-Bund einen Liszt-Abend für einen kleineren Kreis von Gästen, dessen Vortragsfolge Dr. Karl Grunsky zusammengestellt hatte. Der Zweck war, Mittel zu gewinnen, um im Herbst dieses Jahres das Gedenken des vierzigjährigen Todestages Bruckners würdig zu begehen. Zu den von Prof. Ludwig Feuermann, Eleonore Sixt (München), Elli Ehrhardt und Else Herold vorgetragenen, meist wenig bekannten Werken, sprach Dr. Grunsky einleitende Worte.

Einen wohlgelungenen Hausmusikabend veranstalteten die Eisenacher Musikerzieher in der deutschen Heimatschule.

Die Münchner „Neue musikalische Arbeitsgemeinschaft“ machte während ihrer gegenwärtigen Arbeitstagung mit neuen Werken von Alfred von Beckerath („Sonate für Klavier und und Geige“ u. a.), Philipp Mohler („Divertimento für Klavier und Bratsche“), Wolfgang Fortner („Klaviersonatine“), Richard Würz („Streichquartett“ UA) und Knudage Riisager („Concertino für fünf Geigen und Klavier“), vorzüglich dargeboten von Elisabeth Bischoff, Udo Dammert, Valentin Härtl, Bernhard Klein und Franz Siedersbeck, bekannt.

Roderich von Mojsisovics’ Streichtrio op. 21 gelangte im Kammermusikabend der Mannheimer Städtischen Hochschule für Musik und Theater zur örtlichen Erstaufführung.

Prof. August Schmid-Lindner bringt mit seinem Kammerorchester das 1. Kammerklavierkonzert op. 56 von Roderich von Mojsisovics, Soli Aldo Schoen, zur örtlichen Erstaufführung.

DER SCHAFFENDE KÜNSTLER

Richard Strauß besuchte auf einer Ostpreußenfahrt das Reichsehrenmal Tannenberg und die Gruft Hindenburgs. Der Besuch des Reichsehrenmals steht in Zusammenhang mit einer Tonschöpfung, mit der Richard Strauß die heilige Stätte ehren will.

Alfredo Casella schrieb ein Violoncello-Konzert, das in der nächsten Saison in Deutschland erklingen wird.

Joseph Meßner vollendete soeben eine dreiaktige deutsche Volksoper „Agnes Bernauer“ nach einem Textbuch von Karl Neumayr, das Motive Friedrich Hebbels verwendet.

Karl Höller arbeitet soeben an einer „Lyrischen Kantate“ für Sopran und Orchester und an einem Cellokonzert.

VERSCHIEDENES

Reichsminister Dr. Goebbels hat für die gesamte deutsche Presse die sogenannte „Nachtkritik“ verboten. Damit ist eine Forderung erfüllt, die schon vor Jahren von der „Arbeitsgemeinschaft deutscher Musikkritiker“ gestellt wurde. (Vgl. Dr. Steges Broschüre „Der Musikkritiker im Dritten Reich“, sowie seine „Bilder aus der deutschen Musikkritik“, Verlag Gustav Bosse, Regensburg.)

Prof. Dr. Arnold Schering-Berlin hielt kürzlich auf einer Vortragsreise durch Schweden und Finnland Vorträge über seine neuen Beethoven-Forschungen, am Klavier begleitet von Prof. Hinze-Reinhold, Berlin, und zwar in Göteborg (Schwedisch-deutsche Vereinigung), Upsala (Schwedisch-deutsche Gesellschaft, Universität), Åbo (Finnisch-deutsche Gesellschaft, Universität) und Helsingfors (Musikpädagogischer Verein, Deutsche Universität).

Wie durch das italienische Ministerium für Presse und Propaganda mitgeteilt wird, ist das Verbot englischer Musikaufführungen in Italien, das seinerzeit im Zuge der Gegensanktionen erlassen worden war, nunmehr wieder aufgehoben worden. Die Maßnahme ist ein Ergebnis der Vorstellungen, die der Vorsitzende der Aufführungsrechts-Gesellschaft, Mr. Leslie Boosey, der International Confederation of Authors and Composers’ Society gemacht hat.

Hans Pfitzner hielt in der Münchener NS-Kulturgemeinde einen Vortrag über das Thema „Wie wird komponiert?“

Die Königliche Italienische Akademie in Rom hat den Musikhistoriker Alessandro Luzio mit der Bearbeitung der brieflichen und musikalischen Hinterlassenschaft Verdis beauftragt. Das Ergebnis liegt jetzt in zwei umfangreichen Werken vor, die u. a. 143 unbekannte Briefe des Komponisten und 83 Schriftstücke von seiner zweiten Frau Giuseppina Strepponi enthalten.

Die Amerikanerin G. C. Withall übergab der Kongreß-Bibliothek in Washington 100 000 Dollars als „Gertrude Clark Withall-Stiftung“ zur Pflege und Versicherung der vier von ihr diesem Institut vermachten Stradivarius-Instrumente, die nicht museumsmäßig aufbewahrt, sondern von hervorragenden Künstlern gespielt werden sollen.

Helmut Grohe, der künstlerische Sendeleiter des Reichssenders München, teilte im Rahmen eines anregenden Vortrages über „Hugo Wolf und seine süddeutschen Freunde“ in München mit, daß soeben 40 bisher unbekannte Lieder des Meisters im Besitz von Freunden aufgefunden wurden. Diese Lieder werden durch den musikwissenschaftlichen Verlag in Leipzig der Öffentlichkeit übergeben.

In der Sammlung „Das Erbe deutscher Musik“, die das Staatliche Institut für deutsche

Musikforschung herausgibt, wurde soeben die Folge „Klavier- und Orgelmusik" begonnen. Die Herausgabe ist dem Verlag Henry Litolff-Braunschweig übertragen worden. Als erste Veröffentlichung erscheint eine große Orgelchoral-Ausgabe, die Prof. Gotthold Frotscher bearbeitet und deren 1. Band, Zeitgenossen und älteste Schüler Bachs umfassend, voraussichtlich in diesem Herbst erscheint.

Erklärung.

Im Einvernehmen mit den Präsidenten der Reichsmusikkammer und der Reichsschrifttumskammer übergibt Frau Barbara v. Schillings-Kemp der Öffentlichkeit folgende Erklärung:

„In Ankündigungen des in der Hanseatischen Verlagsanstalt erschienenen Buches von Wilhelm Raupp über Max von Schillings ist behauptet worden, daß es sich hier um die einzige von den Erben des Meisters autorisierte Biographie handele. Demgegenüber lege ich Wert auf die Feststellung, daß die Behauptung in dieser Form nicht den Tatsachen entspricht. Zwar trifft es zu, daß ich als Alleinerbin dem Verfasser ein umfangreiches Dokumentenmaterial für seine Arbeit zugänglich gemacht habe. Jedoch geschah dies unter der ausdrücklichen Bedingung, daß die Drucklegung erst nach abschließender Verständigung mit mir erfolgen sollte. Da der Verfasser diese Bedingung nicht eingehalten, vielmehr das ihm anvertraute Material in einer durchaus eigenmächtigen und den Tatsachen vielfach nicht gerecht werdenden Weise ausgewertet hat, lehne ich jegliche Mitverantwortung für diese biographische Arbeit ab.

Darüber hinaus sehe ich mich im Sinne meines verstorbenen Gatten genötigt, gegen die Art, wie hier die Persönlichkeit und das Lebenswerk Max von Schillings' vielfach mit stark tendenziöser Verzerrung gezeichnet werden, schärfsten Einspruch zu erheben.

Ich behalte mir vor, der Öffentlichkeit in absehbarer Zeit eine Sammlung von Briefen und Dokumenten vorzulegen, die den Menschen und Künstler Max von Schillings und seinen Kampf für deutsche Art und Kunst im Lichte wissenschaftlicher Wahrheit erscheinen lassen."

MUSIK IM RUNDFUNK

In der Reichsmusikkammer wurde der bereits seit Jahren bestehende Ausschuß für Rundfunkfragen neu gebildet. Ihm gehören Vertreter der Reichssendeleitung, der Reichsrundfunkkammer und der einzelnen musikalischen Fachschaften an. Die Leitung des Ausschusses hat wie bisher Dr. Fritz Stege.

Um die für den Rundfunk geeignete und nicht Jazz darstellende Tanzmusik eindeutig zu bestimmen, wurde auf Veranlassung des Reichssendeleiters Hadamovsky ein Prüfungsausschuß für Tanzmusik ins Leben gerufen. Er soll der Entstehung einer neuen deutschen Tanzmusik den Weg bahnen. Wie notwendig diese Prüfung der Tanzmusik ist, zeigt die Tatsache, daß jüngst bei einer der Prüfungen, bei denen die jeweiligen Tanzstücke durch ein Orchester vorgespielt werden, nicht weniger als 85 Prozent der Musik für den Rundfunk abgelehnt werden mußten. — Der Ausschuß entscheidet einmal in Zweifelsfällen auf Antrag eines Reichssenders, ob ein Tanzmusikstück tragbar oder als Jazzmusik abzulehnen ist, und zum andern als letzte Instanz auf Antrag eines Komponisten, dessen Musikstück von einem Reichssender als Jazzmusik zurückgewiesen wurde. Dem Ausschuß gehört u. a. unser Berliner Schriftleiter Dr. Fritz Stege an.

Eine der größten amerikanischen Rundfunkgesellschaften hat an ihre Millionen starke Zuhörerschaft die Frage nach den Lieblingskomponisten für ein Orchesterkonzert gerichtet. Es beteiligten sich 12 112 Hörer an der Abstimmung. Die höchste Zahl erreichte nicht, wie erwartet, Beethoven, sondern Jean Sibelius (1888). Nach ihm folgen Beethoven (1878), Ravel (910), Brahms (904), Wagner (788), Tschaikowsky (648), R. Strauß (610), Bach (556), Strawinsky (418), Mozart (258), Bruckner (160), Schubert (156), Debussy (130).

Neue Lieder von Hermann Simon gelangten im Berliner Sender erstmalig zu Aufführung.

Hans Chemin-Petits Sinfonie a-moll kommt im Juni in einem Konzert der Reichsfachschaft der Komponisten in Hamburg mit Übertragung auf den dortigen Reichssender zur Aufführung. Die Kammeroper „Der gefangene Vogel" wurde kürzlich vom Reichssender Berlin unter Leitung des Komponisten gesendet.

Von Geheimrat Dr. Adolph Sandberger kamen in letzter Zeit zur Aufführung: „Biccie", ein symphonischer Prolog, op. 16, im Reichssender München, „Viola", ein symphonisches Gedicht op. 17 im Reichssender Königsberg, „Sonate für Klavier und Violine op. 10" ebenda und im Kammerkonzert des Münchner Künstlerhausvereins. Die österreichische Radio-Verkehrsgesellschaft in Wien brachte die von Geheimrat Prof. Dr. Adolph Sandberger neuaufgefundene und bearbeitete Partita in B-dur und Symphonie in D-dur von Joseph Haydn zur Aufführung.

Hermann Ambrosius' „7. Symphonie" kam kürzlich im Reichssender Leipzig unter Hans Weisbach zur Aufführung.

Georg Vollerthuns op. 29 „Barock-Suite" kam soeben im Reichssender Berlin durch den Pianisten Hermann Hoppe zur Ursendung.

Im Nebensender Augsburg wurden unlängst Max Högels Dehmel-Lieder op. 1 und 2 zur Uraufführung gebracht.

Im Leipziger Sender brachte kürzlich Georg Winkler den Hymnus mit Variationen für

N E U I G K E I T

Soeben ist erschienen:

Lehrbuch der Musikgeschichte

von

Hans Joachim Moser

380 Seiten mit mehreren Tafeln und Tabellen
Preis in Ganzleinen RM 4.75

*

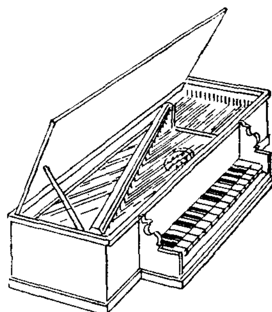
Das „Lehrbuch der Musikgeschichte" von Hans Joachim Moser ist weit mehr als nur ein ausgezeichnetes Repetitorium für die Anwärter aller Art von musikalischen und musikgeschichtlichen Prüfungen — es ist das moderne und auf der Höhe neuester Forschung stehende Werk, aus dem jeder deutsche Tonkünstler u. Musikliebhaber sein Wissen um die geschichtlichen Zusammenhänge seiner Kunst auf geradestem Weg und in gedrängtester Form gewinnt, ergänzt, vervollständigt. Der Leser findet hier in unvergleichlicher Konzentration u. mit höchstem pädagogischen Geschick in 54 Kapiteln den sonst kaum übersehbaren Stoff der gesamten abendländischen Musikentwicklung von fünfzehn Kulturvölkern, alles aber gesehen aus unserem deutschen Gegenwarts-Empfinden und unter dem natürlichen Vorrang des deutschen Blickpunktes, übersichtlich geordnet. Jeden kleinen Abschnitt eröffnet eine knappe Zusammenstellung der Quellen, jeden beschließt eine ebenso gedrängte Übersicht der weiterführenden Sonderdarstellungen. Man findet Gedächtnisschemata, Tabellen, Tafeln, geographische Anordnungen, nationale oder gattungsmäßige Chronologieen machen das Dargestellte nochmals einprägsam deutlich. Und trotzdem liest sich das Ganze wie ein schönes und kluges Buch über die lebendigen Grundfragen aller Tonkunst.

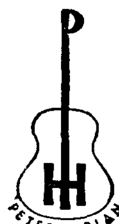
MAX HESSES VERLAG
BERLIN-SCHÖNEBERG

PETER HARLAN WERKSTÄTTEN

MARKNEUKIRCHEN, SA.

bauen Blockflöten, Lauten, Gamben, Spinette, Klavichorde in auserlesener handwerklicher Qualität zu niedrigen Preisen.





Das Ursprungszeichen

PETER HARLAN KONZERTE

Hausmusik im Spiegel der Jahrhunderte

Beispiele aus den Programmen:

Die Silberweis von Hans Sachs, zur Radleier, gesungen
Lautenstücke von Dowland, dem Freunde Shakespeare's
G-moll-Partita für die Laute v. J. S. Bach
Bauernkantate, zum Spinett gesungen, von Joh. Seb. Bach
C-dur-Präludium auf dem Klavichord von Joh. Seb. Bach

Prof. D. Dr. Joh. Moser schreibt über einen solchen Abend in Berlin: „Einer der stärksten künstlerischen und menschlichen Eindrücke seit langem wurde mir bei einem Hausmusikabend d. Instrumentenbauers Peter Harlan letzthin zuteil."

In vielen Städten hat Peter Harlan sein begeistertes Stammpublikum. In Plauen spielte er z. B. dieses Jahr an vier Abenden hintereinander vor vollem Hause. Bitte schreiben Sie uns, ob Sie näheres über die Harlan Abende wissen wollen.

Orgel op. 77/3 aus der Handschrift von Roderich von Mojsisovics zur Aufführung. Der Münchner Reichssender brachte desselben Kanzone (Passacaglia) op. 12/4 am 31. Mai.

Walter A. F. Graebers Klavierlieder „Strandidyll" und „Kleine Serenade" spielte Fritz Kullmann im Reichssender Frankfurt.

An Uraufführungen von Fried Walter sendete Leipzig: „Sonatine für Oboe und Klavier", eine heitere Ouverture „Marionetten und Masken", eine „Lustspielouverture", eine Toccata und Fuge für vier Harfen, Gambenquartett, Streichorchester und Orgel „Hymnus an die Sonne", sowie zwei kleine Stücke für Viola d'amour und Celesta.

Aus dem Schaffen Alex Grimpes brachte der Reichssender Hamburg kürzlich ein Kammermusikprogramm mit Liedern und verschiedenen Sätzen aus seinem Streichquartett und seiner Flötensuite. Ausführende waren: Das Hamann-Quartett, die Sopranistin Hanni Böger-Grimpe, der Flötist Johann Lorenz und am Klavier der Komponist.

Kompositionen Karl Meisters erklangen in diesem Winter in verschiedenen Reichssendern, so u. a. seine Gesänge zu Violine und Klavier „Berggewässer" und „Der Engel spricht", Lieder aus dem Rilke-Liederbuch, Scherzo und Adagio für Orchester Werk 5a im Reichssender München, drei Orchesterlieder aus dem Rilke-Zyklus im deutschen Kurzwellensender.

Im Deutschlandsender kommen künftig regelmäßig Dienstags, 18.00 Uhr, „Lieder der Völker" zur Sendung. Ausgewählte Volkslieder, nach Ländern geordnet, werden von Solisten zu Gehör gebracht. Am Flügel begleitet Hansmaria Dombrowski.

MUSIK IM FILM

Wie die Bavaria-Film A.-G. mitteilt, ist Gigli von ihr für einen ihrer nächsten Filme verpflichtet worden.

Die englische Filmgesellschaft Associated Talking Pictures" hat soeben einen Film vollendet, der den Titel führt „Wen die Götter lieben" und dessen Handlung sich auf verschiedene Episoden aus dem Leben des jungen Mozart stützt. „Figaros Hochzeit" und die „Zauberflöte" sind die Marksteine dieses Lebensabschnittes. Eine weibliche Hauptrolle wird von Liane Haid verkörpert.

Jan Kiepura trat die Reise nach Wien an, wo unter Carmine Collonis Regie der deutsche Syndikatsfilm „Im Sonnenschein" gedreht werden soll.

Die Tobis-Rota bringt einen Marta Eggert-Film „Maddalena" heraus, in dessen Mittelpunkt der Komponist Bellini und die Erstaufführung seiner Oper „Norma" stehen.

DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND

Prof. Abendroth dirigierte mit großem Erfolg ein Beethoven-Konzert in der Warschauer Philharmonie. Staatskapellmeister Eugen Jochum leitete am 1. Mai ein Sinfoniekonzert der Warschauer Philharmonie. GMD Prof. Dr. Böhm ist eingeladen worden, nächsten Winter die Konzerte des Wiener Konzertvereins zu übernehmen und hat im Einvernehmen mit dem Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda diese Einladung angenommen.

Maria Müller von der Berliner Staatsoper gab in Sofia ein Konzert, zu dem u. a. zahlreiche hohe bulgarische Staatsbeamte, Vertreter des Diplomatischen Korps und deutsche Volksgenossen erschienen waren. Die Künstlerin, die von Dr. Hallasch von der Münchener Oper begleitet wurde, hatte einen großen Erfolg und wurde von dem überfüllten Haus immer wieder stürmisch gefeiert.

Deutsche Musik erklang in letzter Zeit mehrmals in Belgien. Neben den Klassikern hörte man Werner Egks „Der Weg" an der flämischen Oper Antwerpen und Wagner-Régenys „Günstling" in Brüssel. In Symphoniekonzerten wurde vorwiegend deutsche Musik, insonderheit Bach, gespielt.

Adolf Harbich, Heldenbariton des deutschen Theaters in Wiesbaden, hatte anläßlich deutscher Gastspiele in der „Opéra de Monte Carlo" wie in der „Flämischen Oper" in Antwerpen bedeutende Erfolge als Wotan (Walküre), Wanderer (Siegfried) und Gunther (Götterdämmerung).

Herbert Alsen, der 1. Bassist des deutschen Theaters, Wiesbaden, ist nach erfolgreichem Gastspiel als Gurnemanz (Parsifal) an die Wiener Staatsoper verpflichtet worden. Ferner wurde Alsen an das „Théatre de Monte Carlo" für die nächste deutsche Spielzeit für die Baßpartien in Wagners „Ring" und König Marke (Tristan) verpflichtet.

In Paris bedauert man allgemein, daß die angesagten Konzerte der Berliner Philharmoniker ausgefallen sind. Das Erscheinen Wilh. Furtwänglers am Dirigentenpult der Großen Oper wurde lebhaft begrüßt. Zwei Vorstellungen der „Meistersinger" (unter Mitwirkung Bayreuther Künstler) waren ausverkauft. A. v. R.

Die Metropolitan-Oper in New York hat jetzt seit sechs Jahren zum ersten Male Beethovens „Fidelio" in völlig neuer Inszenierung in den Spielplan aufgenommen. Die musikalische Leitung und auch die Inszenierung lag in Händen des Dirigenten Artur Bodansky. Der Dirigent hat gesprochenen Text in musikalische Rezitative verwandelt. Dazu hat er Beethovensche Themen aus anderen Werken verwandt. Die New-Yorker Musikkritik hat dieses Experiment entschieden abgelehnt.

Herausgeber und verantwortl. Hauptschriftleiter: Gustav Bosse in Regensburg. — Schriftleiter für Norddeutschland: Dr. Fritz Stege, Berlin-Wilmersdorf, Rudolstädterstraße 2. — Schriftleiter für Westdeutschland: Prof. Dr. Hermann Unger, Köln-Marienburg, Alteburgerstr. 338. — Schriftleiter für Österreich: Univ.-Prof. Dr. Victor Junk, Wien III, Hainburgerstraße 19. — Für die Rätselecke verantw.: G. Zeiß, Regensburg. — Für die Anzeigen verantw.: J. Scheuffele, Regensburg. — Für den Verlag verantw.: Gustav Bosse Verlag, Regensburg. DA 1. Vj. 1936: 2666. — Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg.

Deutsche Musikbücherei

Begründet und herausgegeben von Gustav Bosse

1. Friedrich Nietzsche: Randglossen zu Bizets Carmen 2.50
2. Arthur Seidl: Hellerauer Schulfeste . 2.50
3. A. B. Marx: Wege zu Beethoven . . . 3.—
4. August Weweler: Ave Musica! . . 3.—
5. Arthur Seidl: Moderner Geist in der deutschen Tonkunst . . . . 4.—
6. Albert Lortzing: Gesammelte Briefe 4.—
7. Bruno Schuhmann: Musik u. Kultur. Aufsätze von Ehlers, Hausegger, Marsop, Niemann, Prüfer, Riesenfeld, Steinitzer, Stephani, Sternfeld, Storck u. a. . . . . . . 4.—
8. Arthur Seidl: Straußiana . . . 3.50
9. Hans Weber: Richard Wagner als Mensch 2.50
10. Otto Nicolai: Musikalische Aufsätze 3.—
11. Arthur Seidl: Neue Wagneriana Band 1: Die Werke . . . . 4.—
12. Arthur Seidl: Neue Wagneriana Band 2: Kreuz- und Querzüge . . . . 5.—
13. Arthur Seidl: Neue Wagneriana Band 3: Zur Wagnergeschichte . . . . 4.—
14. Theodor Uhlig: Musikalische Schriften . . . . 5.—
15. Carl Phil. Em. Bach: Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen (i. Vorb.)
18. Arthur Seidl: Neuzeitliche Tondichter und zeitgenössische Tonkünstler Band 1 . 6.—
19. Arthur Seidl: Neuzeitliche Tondichter und zeitgenössische Tonkünstler Band 2 . 6.—
20. Franz Gräflinger: Anton Bruckner 3.50
21. Max Arend: Zur Kunst Glucks . . . 3.50
22. Alfred Helle: Vom musikalisch Schönen. Psychologische Betrachtungen . . . 3.—
23. E. T. A. Hoffmann: Musikalische Novellen und Aufsätze Band 1 . . . . . 5.—
24. E. T. A. Hoffmann: Musikalische Novellen und Aufsätze Band 2 . . . . . 5.—
25. Edgar Istel: Wagnerstudien (i. Vorb.)
30. Hans von Wolzogen: Großmeister deutscher Musik . . . . 4.—
31. Hans von Wolzogen: Musikalische Spiele („Wohltäterin Musik", „Flauto solo" u. a.) . . . . 4.—
32. Hans von Wolzogen: Wagner und seine Werke . . . . 4.—
33. Hans Teßmer: Anton Bruckner . . . 3.50
34. Gustav Schur: Erinnerungen an Hugo Wolf . . . . 3.—
35. Heinrich Werner: Der Hugo Wolf-Verein in Wien 3.50
36. August Göllerich: Anton Bruckner Band 1 . . . . 5.—
37. August Göllerich — Max Auer: Anton Bruckner Band 2
    1. Teil: Textband . . . . 6.—
    2. Teil: Notenband . . . . 11.—
38. August Göllerich — Max Auer: Anton Bruckner Band 3
    1. Teil: Textband . . . . 13.—
    2. Teil: Notenband . . . . 11.—
40. Arthur Schopenhauer: Schriften über Musik 3.50
41. Hermann Stephani: Über den Charakter der Tonarten . . . . 3.—
42. Helene Raff: Joachim Raff . . . . 5.—
43. Otto Nicolai: Briefe an seinen Vater 5.—
44. Wilhelm Matthießen: Die Königsbraut. Musikalische Märchen 3.50
45. Heinrich Schütz: Gesammelte Briefe und Schriften . . . . 7.—
46. Carl Maria Cornelius: Peter Cornelius Band 1 . . . . 5.—
47. Carl Maria Cornelius: Peter Cornelius Band 2 . . . . 5.—
48. Hugo Wolf: Briefe an Henriette Lang . 3.—
49. Anton Bruckner: Gesammelte Briefe 3.50
50. Hans Teßmer: Der klingende Weg. Ein Schumann-Roman 3.50
51. Anton Michalitschke: Die Theorie des Modus 3.50
52. Hans von Wolzogen: Lebensbilder 3.—
53. Heinrich Werner: Hugo Wolf in Perchtoldsdorf . . . . 3.—
54. Max Auer: Anton Bruckner als Kirchenmusiker . . . . 4.—
55. Anton Bruckner: Gesammelte Briefe. Neue Folge . . . . 5.—
56. Hans Joachim Moser: Sinfonische Suite in 5 Novellen 3.50
57. Ludwig Schemann: Martin Plüddemann und die deutsche Ballade . . . . 4.—
60. Heinrich Werner: Hugo Wolf und der Wiener akademische Wagner-Verein . . 3.50
61. Friedrich Klose: Meine Lehrjahre bei Bruckner . . . . 7.—
63. Wilhelm Fischer-Graz: Beethoven als Mensch . . . . 6.—

Almanache der Deutschen Musikbücherei erschienen bisher:

1. Almanach auf das Jahr 1921 . . . . . 2.—
2. Almanach auf das Jahr 1922 . . . . . 2.—
3. Almanach auf das Jahr 1923: „Das deutsche Musikdrama n. Richard Wagner" . . . . 2.—
4. Almanach auf das Jahr 1924/25: „Die deutsche romantische Oper" 4.—
5. Almanach auf das Jahr 1926: „Wiener Musik" . . . . 7.—
6. Beethoven-Almanach auf das Jahr 1927 . . . . 7.—

Die Preise verstehen sich für schöne Ballonleinenbände mit Goldprägung
Sämtliche Werke werden auch in guten Ganzpappbänden (jeder Band M. 1.— billiger) geliefert
Alle Preise verstehen sich in Reichsmark

GUSTAV BOSSE VERLAG / REGENSBURG

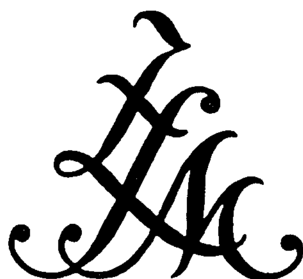
ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

*

GEGRÜNDET 1834
VON ROBERT SCHUMANN

*

103. JAHRGANG



HEFT 7 *1936* *JULI*

VERLAG DER ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

GUSTAV BOSSE VERLAG / REGENSBURG

Verlagspostanstalt: Regensburg

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"
HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG
SCHRIFTLEITUNG FÜR NORDDEUTSCHLAND: DR. FRITZ STEGE, BERLIN
SCHRIFTLEITUNG FÜR WESTDEUTSCHLAND: PROF. DR. HERMANN UNGER, KÖLN
SCHRIFTLEITUNG FÜR ÖSTERREICH: UNIV.-PROF. DR. VICTOR JUNK, WIEN

103. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / JULI 1936 HEFT 7

INHALT

Bildbeilagen:

BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitschrift für Musik kostet im In- und Ausland im Vierteljahr RM. 3.60, Einzelheft RM. 1.35

Sie ist zu beziehen: a) durch alle Buch- und Musikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitschrift für Musik" Gustav Bosse Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Postämter (bzw. beim Briefboten zu bestellen). Bei Streifbandzustellung werden Portospesen berechnet. Der Bezugspreis ist im voraus zu bezahlen. Zahlstellen des Verlages (Gustav Bosse Verlag): Bayer. Staatsbank, Regensburg; Postscheckkonto: Nürnberg 14349; Österr. Postsparkasse: Wien 156451.

AUS NEUERSCHIENENEN BÜCHERN

Philipp Spitta: „Johann Sebaſtian Bach“. Gekürzte Volksausgabe. — Breitkopf & Härtel, Leipzig. —

Wolfgang Schmieder ſchreibt im Vorwort zu dieſer gekürzten Volksausgabe:

Philipp Spittas Werk über Johann Sebaſtian Bach gehört zu jenen höchſten Leiſtungen der wiſſenſchaftlichen Literatur, die ſich einer Neubearbeitung zu widerſetzen ſcheinen. Die Gefahr, daß eine „neue, völlig umgearbeitete Auflage“ dermaleinſt wieder der Urgeſtalt würde den Platz räumen müſſen, liegt hier beſonders nahe. Wohl nicht ohne Grund iſt ſeit dem Jahre 1873 der wiſſenſchaftlich, ſtiliſtiſch und in der Reinheit der Geſinnung ſo hoch bedeutende Text unangetaſtet geblieben. Wenn ſich gleichwohl der Unterzeichnete nach langer Überlegung und intenſiver Zwieſprache mit ſeinem Gewiſſen dazu entſchloß, dieſem Werk eine etwas neue Geſtalt zu geben, ſo war er ſich darüber im klaren, daß hier eine beſondere Form der „Bearbeitung“ gefunden werden mußte — eine Form, die das Original voll zu ſeinem Recht kommen läßt und die doch gleichzeitig auch ſo viel hinzu gibt, daß ſich das Unterfangen gewiſſermaßen aus ſich ſelbſt rechtfertigt.

Zunächſt ein Wort darüber, wie die Urgeſtalt des Werkes in ihrem Kern zu bewahren erſtrebt wurde. Charles Sanford Terry ſchrieb im Vorwort ſeiner Bach-Biographie im Juli 1929: „Spittas Biographie ſchwoll zu ſo gewaltigem Umfang an, daß der Leſer Bach ganz aus den Augen verliert; der ungeheure Rahmen erdrückt das Bild, und Bachs Geſtalt wird von der Maſſe theoretiſcher Erörterungen erbarmungslos verſchlungen“. Wenn dieſes Urteil auch etwas überſpitzt klingen mag, eine gefährdete Stelle des großen Werkes trifft es doch immerhin. Dem Unterzeichneten ſchien es geboten, an dieſer Stelle den Hebel zur Umgeſtaltung anzuſetzen. Er konzentrierte das Bild auf Koſten der weitgehenden Einzelunterſuchungen anläßlich von Werkbeſprechungen und des rieſenhaft großen Anmerkungsapparates; wobei er bemüht war, die exakte Methode Spittas auf beſondere Weiſe allenthalben durchblicken zu laſſen. Die Folge dieſer Kürzungen war, daß die Geſtalt und die Lebensſchickſale Johann Sebaſtian Bachs ſtärker in den Vordergrund traten, während Werkbetrachtungen und damit in Zuſammenhang ſtehende entwicklungsgeſchichtliche Ausführungen teilweiſe fortfielen bzw. auf kleinſten Raum beſchränkt wurden. Die Entſcheidung für dieſes neue Bild war unausbleiblich, denn keine andere Methode hätte zu der erſehnten Konzentrierung und Klärung des Werkes führen können. Außerdem glaubte der Bearbeiter da am eheſten Kürzungen vornehmen zu dürfen, wo neue Ergebniſſe der Wiſſenſchaft und neue Betrachtungsweiſen beredten Widerſpruch erheben können. — Ein Blick in das Werk ſelbſt wird lehren, daß gleichwohl die Mehrzahl der großen Schöpfungen Bachs mit der Würdigung Spittas im Text enthalten ſind, und daß auch die übrigen, wenn nicht innerhalb des Textes, ſo doch in den eingefügten Überſichten über die Kompoſitionen eines beſtimmten Lebensabſchnittes im Sinne Spittas Erwähnung gefunden haben.

Im Sinne Spittas — dieſer Ausgangspunkt der ganzen Auffaſſung bedarf noch der Erklärung. Es ſtand von vornherein feſt, daß der Text dieſes wundervollen Werkes bis auf die notwendigen Kürzungen nicht angetaſtet werden durfte. Für den Bearbeiter bedeutete das, daß er auch dasjenige im Text ſtehen laſſen mußte, was inzwiſchen von der Forſchung berichtigt oder ergänzt worden iſt. Dafür bringt ein von den Textſeiten getrennt verlaufender, ſo knapp wie möglich gehaltener Anmerkungsteil die notwendigen Berichtigungen und Zuſätze. Dieſe enthalten ſich faſt vollſtändig jeder perſönlichen Stellungnahme des Bearbeiters, der in dieſem Buch keinerlei eigene Forſchung geben will, ſondern ſich nur als Diener an einem bedeutenden Werk empfindet. Außerdem ſind ſie von einem gewiſſen Maß der Sicherheit diktiert: Während der Arbeit an der Neufaſſung ſtellte ſich nämlich heraus, daß vielfach Urteile und Hypotheſen Spittas nach ihrer vorübergehenden Bekämpfung wieder als richtig anerkannt worden ſind, und daß in Fragen der Echtheit und der hiſtoriſchen Aufeinanderfolge der Werke Bachs wohl kaum jemals ein „letztes Wort“ geſprochen werden dürfte. In dieſen Streit der Meinungen greifen die Anmerkungen mit voller Abſicht nicht ein. Spittas Beweisführungen zu Echtheits- und Einordnungsfragen ſind einheitlich geſehen und von ſeiner das Weſen Bachs tief erſchöpfenden Muſikalität getragen. Hier ſelbſt nur anmerkungsweiſe mit „Berichtigungen“ zu kommen, hieße den Sinn des Werkes verkehren.

Was ſodann das andere Ziel betrifft, welches ſich der Bearbeiter ſetzte, die Neufaſſung mit aus ſich ſelbſt zu rechtfertigen, d. h. irgendwie neue Werte hinzuzufügen, ſo iſt kurz Folgendes zu ſagen: Die Zeit der Herſtellung der beiden Bände des originalen Werkes belief ſich, von der Drucklegung des 1. Bandes an gerechnet, auf 7 Jahre. Die Folgen einer ſo langen Dauer prägen ſich in manchen Einzelheiten aus (z. B. Irrtümer des

Richtigstellung.

In dem von uns herausgegebenen „Handbuch der Judenfrage" (39. Auflage 200 000) wurde die Konzert-Agentur Albert **Auer, Stuttgart** in der Reihe jüdischer Unternehmungen an zwei Stellen aufgeführt.

Wir haben uns in der Zwischenzeit überzeugt, daß der Gründer dieser Firma Albert Auer, Stuttgart, wie auch die derzeitigen Inhaber, die Herren Friedrich und Alfred Zweigle und Franz Lausch, rein arischer Abstammung sind.

Die Aufführung der Konzert-Agentur Albert Auer in der Reihe der jüdischen Unternehmungen ist also zu Unrecht erfolgt und wird in den kommenden Auflagen des „Handbuch der Judenfrage" gestrichen.

Hammer-Verlag Theodor Fritsch, Leipzig.

1. Bandes, die an irgendeiner versteckten Stelle des 2. Bandes berichtigt werden, Wiederholungen u. a. m.) und auch im großen (z. B. schwere Übersichtlichkeit und große Ausführlichkeit auf Kosten einer straffen Darstellung). Wenn die vorliegende Kürzung versucht, hier ausgleichend und klärend zu wirken, so hofft sie damit eine Erleichterung für den Leser geschaffen zu haben. Darüber hinaus soll aber auch das in dieser Ausgabe erstmalig ganz genau hergestellte Personenregister dazu verhelfen, die kostbaren, breit und tief angelegten Untersuchungen Spittas namentlich zur Lebensgeschichte Bachs, erst zu voller Geltung zu bringen. Und schließlich sollen die bereits erwähnten tabellarischen Zusammenfassungen der Werke Bachs aus einzelnen Schaffensperioden einen rascheren Überblick ermöglichen und mit ihren Hinweisen auf die Stellen, wo jedes einzelne Werk veröffentlicht ist, zugleich auch einen praktischen Nutzen gewähren.

Das Buch möchte sich in seiner neuen Form, die wohl am besten als eine Art Klavierauszug im Gegensatz zur Originalpartitur aufzufassen ist, nicht mehr ausschließlich an den Gelehrten wenden. Dieser wird trotz oder gerade auf Grund des neuen Registers und der historischen Tabellen sicherlich immer wieder auf die beiden Originalbände zurückgreifen. Es ist wohl für Spitta ein nicht wenig rühmliches Zeugnis, daß der Kern seiner großen Arbeit tatsächlich jene nach dem Volkstümlichen hinneigende Artung aufweist, die dazu Bedingung ist, und die großen wissenschaftlichen Werken oft eignet. Die vorliegende Neufassung ist aus dem Gedanken heraus entstanden, dazu beizutragen, daß dieses gediegenste Werk der deutschen Bach-Forschung nunmehr wirklich bis zu den breiten Schichten des deutschen Volkes vordringen möge, an die es — aus einem warmen Herzen geschrieben — schon im Jahre 1873 gerichtet war.

EHRUNGEN

Für Verdienste um das deutsche Volkslied und den Männergesang überreichte Senator von Allwörden dem früheren langjährigen Chormeister aller hamburgischen Gesangvereine, John Julia Scheffler, die Brahms-Medaille.

Am Geburtshaus des berühmten Pflegers des Männergesanges, Carl Zöllner, in Mittelhausen i. Thür. ist vom „Bernburger Zöllnerverein" eine Gedenktafel errichtet worden. Die Familie Zöllner wurde vom Oberregierungsrat Fritz Zöllner aus Magdeburg dabei vertreten, der einen Brief des Sohnes Carl Zöllners, des Komponisten Heinrich Zöllner in Freiburg i. B. verlas. Die Festrede hielt der Bernburger Stadtrat Hugo Stolberg. Der Bernburger Zöllnerverein feiert im Oktober sein 90. Jubiläum.

Die ungarische Gesandtschaft in Paris hat am Hause Rue de Mail 13, in dem Liszt zwischen den Jahren 1823—78 öfters bei der Familie Erard wohnte, eine Franz Liszt-Gedenktafel anbringen lassen.

PREISAUSSCHREIBEN U. A.

In Paris ist der Georges Bizet-Preis für die beste Komposition des Jahres verteilt worden. Unter den Bewerbern befand sich auch eine Frau, Mlle. Leleu, die unter einem Pseudonym ihr Werk eingeschickt hatte. Es wurde ihr mitgeteilt, daß sie einen Preis von 10 000 Franken erhalten werde. Als sie jedoch vor dem Preisrichterkollegium erschien, wurde sie abgelehnt und an ihrer Stelle ein Komponist aus Boulogne mit dem Preis bedacht. Nach den Statuten der Stiftung darf eine Frau nicht preisgekrönt werden.

VERLAGSNACHRICHTEN

Anläßlich der XI. Olympischen Spiele erschien soeben im Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig eine vom Organisations-Komitee für die XI. Olympischen Spiele Berlin 1936 und der Reichsmusikkammer anerkannte Sammlung der Nationalhymnen aller an den Olympischen Spielen beteiligten Völker unter dem Titel „Hymnen der Völker" und zwar in allen denkbaren Besetzungen.

Die autorisierte Bruckner-Biographie von August Göllerich, die Max Auer, der Präsident der IBG, nach dessen Tode fortführte, geht ihrer Vollendung entgegen. Die drei umfangreichen Textbände des letzten, 4. Bandes (mit zahlreichen Bildern und Noten) sind soeben fertiggestellt, während der abschließende 4. Teilband mit den Registern sich soeben noch in Arbeit befindet.

In der Bibliothek des Auslandes des Verlegers Sansoni in Florenz sind zwei neue Bände erschienen, die Richard Wagners „Siegfried" und

„Götterdämmerung“ in italieniſcher Versübertragung enthalten. Die Überſetzung ſtammt von Guido Manacorda, der ſich bereits als Überſetzer von Werken Goethes und Wagners einen Namen gemacht hat.

Im Rahmen der „Muſik in Schwaben“, die das Muſikinſtitut der Univerſität Tübingen unter der Leitung von Prof. Dr. Ernſt Fritz Schmid herausgibt, werden jetzt anläßlich des 50. Todestages von Otto Scherzer ſeine geſammelten muſikaliſchen Werke in drei Abteilungen herausgegeben. Die Herausgabe hat Karl Iſenberg übernommen. Sie genießt die beſondere Unterſtützung der Württembergiſchen Landesbibliothek, die durch Vermächtnis in den Beſitz des muſikaliſchen Nachlaſſes von Scherzer gelangt iſt.

Erwin Zillingers abendfüllendes Chorwerk „Der Zoologiſche Garten“ für gemiſchten Chor, Sopran- und Bariton-Solo und kleines Orcheſter erſcheint demnächſt im Verlag von Kiſtner & Siegel, Leipzig.

Dieſem Heft liegen einige Proſpekte bei, die den Leſern dieſes Heftes zur Beachtung beſonders empfohlen werden. Die Fa. Henry Litolff’s Verlag zu Braunſchweig kündigt zum Weber-Jahr ihren neuen Klavier-Auszug des „Freiſchütz“ an, während die Bayeriſchen Staatstheater zu München auf ihre diesjährigen Feſtſpiele hinweiſen.

ZEITSCHRIFTEN-SCHAU

AUS TAGESZEITUNGEN

Siegfried Scheffler: „Von der deutſchen Muſikkritik“ („Hamburger Nachrichten“, 13. 4. 36).

Zörner, Oberbürgermeiſter von Dresden: „Muſikpflege im neuen Deutſchland“ (Berliner Börſenzeitung, 7. Juni).

Die Kulturgeſetzgebung ſchuf in der Reichsmuſikkammer ein ſtaatliches Organ größten Ausmaßes. Wie die übrigen Glieder der Reichskulturkammer, ſtellt dieſe Schöpfung einen weſentlichen Beitrag zur Reichsreform dar, indem berufsmäßig zuſammengehörige Gruppen zu ſtändiſchen Einheiten ausgebaut werden, entſprechend dem Reichsnährſtand, dem Wehrſtand uſw. Hauptaufgaben der Reichsmuſikkammer ſind: Die Sonderung von Tauglichen und Untauglichen, die berufsſtändiſche Rechtsſetzung, die Verpflichtung ihrer Mitglieder auf politiſche und nationale Verantwortlichkeit. In der Perſon des Präſidenten der Reichsmuſikkammer, Dr. Peter Raabe, findet dieſer Teil der nationalſozialiſtiſchen Aufbauarbeit einen Förderer und Bürgen von anerkannter Autorität. Wie ſtark die Willensimpulſe der Reichsmuſikkammer auch das eigentliche künſtleriſche Leben im Dritten Reich beſtimmen, dafür nur ein Beiſpiel: Im Bach-Händel-Schütz-Gedenkjahr 1935 ſind rund 200 000 Volksgenoſſen in 150 Einzelveranſtaltungen, die auf 21 Städte (darunter kleine abgelegene Orte in der Provinz) verteilt waren, mit der Kunſt dieſer Großen im Reiche der Muſik vertraut gemacht worden. Wahrlich ein Unternehmen, das ohne die Vorausſetzung der neuen Volksgemeinſchaft nicht denkbar geweſen wäre! Es darf ferner noch daran erinnert werden, daß für die Förderung deutſcher Muſik allein im letzten Jahre viele Hunderttauſende ausgegeben wurden, daß zahlreiche Stipendien an mittelloſe Muſikſtudierende vermittelt, jungen Künſtlern der Weg in die Öffentlichkeit geebnet, Druckkoſtenzuſchüſſe für wertvolle Tonſchöpfungen gewährt und ſomit die künſtleriſchen Nachwuchskräfte entſcheidend gefördert wurden.

Carl Thiel: Der werdende Kirchenmuſiker („Germania“, Berlin, 24. Mai).

„Keineswegs ſollen“, wie Kretzſchmar ſagt, „alle Deutſchen Muſikanten werden.“ Aber alle Deutſchen können muſikaliſch werden, denn die Anlagen hierzu finden ſich in jedem, ja man kann ſagen, in jedem Menſchen. Das deutſche Volk gehört zu den muſikaliſch befähigten Nationen, ihm iſt die Muſik nationales Bedürfnis, eine der Quellen, aus denen die Volkskraft ſchöpft. Und wenn es ſich um die geiſtige Erneuerung und Ertüchtigung unſeres Volkes, um den Wiederaufbau unſerer Kultur handelt, ſo fällt der Muſikerziehung eine wichtige Aufgabe zu. Wenn heute die Neuorientierung des geſamten Bildungsganges in die Wege geleitet und gefordert wird, daß alle Bil-



dungskräfte, auch der unteren Volksſchichten, frei gemacht und jeder nach Maßgabe ſeiner Befähigung möglichſt weit gefördert werden ſoll, iſt man ſich bewußt, daß Wiſſen und Tüchtigkeit allein noch nicht der Gradmeſſer für wahre Kultur ſind, daß es auch gilt, ideale Kunſtwerke wiederzugewinnen. Kunſt und Kultur ſind untrennbare Begriffe. Die Kunſt beſtimmt den Menſchlichkeitswert der Nationen. Somit iſt Kunſterziehung und beſonders Muſikerziehung nicht nur eine Frage von hohem pädagogiſchen, ſondern von allgemein kulturellem Intereſſe. Muſikerziehung iſt alſo ein notwendiger überhaupt unentbehrlicher Teil der Geſamterziehung. Das iſt der Grundgedanke der neuen Muſikerlaſſe, der Richtlinien für den Schulmuſikunterricht. Unſer Volk ſoll zu einem einheitlichen Kulturwillen geleitet, unſer Kulturgut das Fundament der Muſikerziehung in Schule und Leben werden.

Dr. Waldemar Roſen: „Gute Kunſt für alle" (Leipziger Neueſte Nachrichten, 24. 5. 36).

Die neue Zeit hat auch hier eine grundlegende Umwälzung geſchaffen. Die junge Kunſtmuſik will in der Oper und im Kirchenlied, in der Kammermuſik und in der Funkkantate wieder einem breiteren Kreis verſtändlich ſein. Auf der anderen Seite wurde von Staats wegen die Unterhaltungsmuſik in Werk und Wiedergabe von unſauberen Elementen gereinigt und von einer artfremden Beeinfluſſung befreit. Die beiden Kraftſtröme, in denen die Muſikkultur unſeres Volkes ruht, ſollen nicht mehr in unbekannte Fernen auseinanderſtreben. Sie ſollen aber, was ebenſo unnatürlich wäre, auch nicht etwa in einem breiten, doch ſeichten Bett ſich vermiſchen, ſondern, beide von den Quellen des Volkstums geſpeiſt und durch offene Kanäle verbunden, ihren urſprünglichen, gleichgerichteten Lauf bewahren.

Nun aber gilt es, eine zeitverbundene muſikaliſche Unterhaltungskunſt wieder neu zu ſchaffen. Hier müſſen die „ernſten" Komponiſten, die ihr Können an bedeutſamen Werken geſchult haben, in die Breſche ſpringen und die gähnende Lücke ſchließen. Sie mögen einmal ihre Beherrſchung der großen Form vergeſſen und in einer Stunde voll innerer Beſchwingtheit verſuchen, die Lebensfreude, die Lebensbejahung zu geſtalten, die einer der Grundzüge deutſchen Weſens iſt. Es muß ihnen dabei immer gegenwärtig ſein, daß ſie zu Millionen ſprechen wollen — Genrebilder ganz privater Gefühlchen ſind hier fehl am Platz. Aber es ſoll auf der anderen Seite auch keine Muſik voll gewaltiger Spannungen, die ſich um einen ſtreng perſönlich geprägten Ausdrucksſtil bemüht, ſein. Sie darf einen mehr anonymen Charakter tragen, muß aber auf jeden Fall echt und warm und heutig empfunden und einfach geſtaltet ſein.

Wilhelm Kempff: „Eindrücke einer Konzertreiſe in Japan" (Bremer Nachrichten", 5. 6. 36).

Beethovens heroiſchen Charakter ſpürt der kulturempfindliche Japaner mit abſoluter Selbſtverſtändlichkeit. Seine eigne heroiſche Natur wird vom heroiſchen Klang ſofort angeſprochen.

So wird er ſich auch weiter zurechtfinden und das Wertvolle vom Wertloſen zu unterſcheiden wiſſen. Ihm dabei zu helfen, ihm nützliche Fingerzeige zu geben und ihn mit unſerer Erfahrung vor den Enttäuſchungen zu bewahren, die wir ſelber ſchon durchgemacht und überwunden haben, iſt ſelbſtverſtändlich unſer gutes Recht und unſere Pflicht.

Dieſer Aufgabe diente ja auch meine Muſik, indem ich mich bemühte, den Japanern das Werk unſerer Klaſſiker zu Gehör zu bringen, ſo gut ich es vermag. Die 20mal hintereinander überfüllten Rieſenſäle, die Innerlichkeit des Zuhörens, die Beifallsſtürme, — die Hammerklavierſonate mußte ich wiederholen, — aus dieſem und hundert anderen Eindrücken offenbarte ſich mir das tiefe, echte Verſtändnis Japans für die muſikaliſche Sprache unſerer Meiſter. Ich glaube, daß Japan noch eine große muſikaliſche Zukunft hat.

AUS ZEITSCHRIFTEN:

In der „Deutſchen Sängerbundes-Zeitung", dem Amtsblatt des Deutſchen Sängerbundes, wirft Prof. Dr. Noack (Darmſtadt) die Frage auf, welches die Vorausſetzungen ſind, volksmuſikaliſch als Dozent an der Schulungsarbeit des Deutſchen Sängerbundes erfolgreich zu arbeiten. Dieſe Frage iſt von beſonderer Wichtigkeit, weil nur durch einen Stamm richtig arbeitender Dozenten eine Gewähr des Erfolges der zahlreichen Lehrgänge, die in dieſem Jahre ſtattfinden, gegeben iſt. Dr. Noack ſpricht von ſeinen Erfahrungen im Gau Heſſen-Darmſtadt und ſagt u. a.: „Immer wieder empfindet die Gauführung die Schwierigkeit der Frage, wem man die Abhaltung von Lehrgängen anvertrauen dürfe. War man auch in dieſem Jahre verhältnismäßig glücklich, ſo ergab ſich doch in einzelnen Fällen, daß ſelbſt hochangeſehene und mit beſtem fachlichem und wiſſenſchaftlichem Rüſtzeug verſehene Leiter von den Teilnehmern mehr oder minder bekrittelt und abgelehnt wurden. Dies ſchien meiſt da der Fall zu ſein, wo es der Leiter nicht verſtand, wirklich im Sinne einer Arbeitsgemeinſchaft die Themen zu behandeln, wo er verſuchte, in langen akademiſchen Vorträgen



seine Weisheit den Hörern zu übermitteln. Über diese Methode früherer staatlicher Chorleiterlehrgänge, wo täglich fünf bis sechs Vorträge gehalten wurden, die Teilnehmer ganze Hefte vollschrieben und zu Hause mit all diesen gelehrten Dingen gar nichts anfangen konnten, sind wir ja hoffentlich endgültig hinaus. Sehr erfreulich war, daß allgemein auf den Lehrgängen mehr gesungen wurde als in früheren Zeiten, und daß manche Leiter die Arbeit mit gemeinsamem Gesang beginnen ließen. Als Leiter müßten ja eigentlich im Idealfall überall die Kreischorleiter eintreten. Aber einstweilen ist es vielerorts doch so, daß der Kreischorleiter noch nicht die überlegene und führende Stellung einnimmt, die von ihm verlangt werden müßte, daß er noch nicht die musikalische Autorität hat, daß seine Kollegen ihn als Leiter voll anerkennen würden. Darum mußte in den meisten Fällen gerade ein nicht aus dem gleichen Kreis stammender Lehrgangsleiter bevorzugt werden."

„Deutsches Volkstum", Mai 36: Walter Abendroth, „Mehr deutsches Volkstum in den Opernhäusern".



ZFM Archiv

Prof. Otto Jochum

Direktor der Singschule zu Augsburg

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK
Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik
Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"
HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

103. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / JULI 1936 HEFT 7

Die Singschule in ihrer Gegenwartsbedeutung.

Von Prof. Otto Jochum, Direktor der Singschule Augsburg.

Vor 60 Jahren hat Friedrich Grell auf Veranlassung des deutschen Musikertages in Erfurt seine bekannte Denkschrift an alle deutschen Kultusministerien hinausgegeben, wo zum erstenmal die Forderungen nach „stimmlicher Gesundheit, tonlicher Schönheit und musikalischer Wahrheit" (Greiner) sowie die tiefe Verpflichtung der stimmlich-musikalischen Jugenderziehung gegenüber der Kunst klar und eindeutig, mit dem Fanatismus des Propheten der Welt gepredigt wurden. Die deutschen Stämme brannten damals schon auf die wahre kulturelle Einigung, aber die Ministerien, die Reichsbehörden hörten den Ruf nicht und blieben stumm.

Und vor über 30 Jahren, im Herbst 1905, gründete Albert Greiner, der Schüler Altmeister Grells, die Augsburger Singschule. Er faßte, die genannten Forderungen zum Dogma aller stimmlich-musikalischen Erziehungsarbeit erhebend, die Sache anders an: Still und abgeschlossen wuchs in emsiger Arbeit sein Singschulgärtlein, nur vereinzelt und heimlich lief nach und nach die Kunde von den kostbaren Blüten jenes Gartens ins Land, Besuche stellten sich ein, staatliche Kontrollen; bei der Münchener Reichsschulmusikwoche 1928 jubelten über 1000 Vertreter der Musik aus allen Städten anläßlich des Augsburger Tages dem Apostel des deutschen Jugendgesanges zu und alle deutschen Zeitungen verbreiteten die frohe Kunde in den Gauen, daß hier etwas Einmaliges, Vorbildliches, Nachahmenswertes in aller Verborgenheit gewachsen wäre; aber — — — die Behörden schwiegen wiederum!

Nun ist die dritte Generation am Werk um es zu vollenden und möglichst allen zum Gemeingut zu machen; nun haben die Behörden, Partei und Reich gesprochen, unsere Arbeit bestätigt und durch die Angliederung des ersten und alleinigen deutschen Singschullehrerseminars zur Richtschnur für den deutschen Jugendgesang erhoben; und nun ist es seltsamerweise die Jugend selbst, die teilweise aus einer falsch verstandenen „inneren Haltung" heraus das Recht auf die Selbstbestimmung des kulturellen Weges sich ableitet und unsere aus reicher Erfahrung quellende Hilfe in stimmlich-musikalischen Fragen ablehnt. So erleben wir heute ein eigenartiges Nebeneinander großer Gegensätze: Eine verhältnismäßig kleine Stadt im Kranz der deutschen Großstädte wird vom dritten Reich ob ihres ureigenen Edelreises, um ihrer aus heimatlichem Grund und Boden in zäher Arbeit erwachsenen Singschule willen beispielhaft herausgestellt und zur Wahrerin wichtigster völkischer Kulturgüter berufen; daneben aber drohen dieselben heiligen Kulturgüter auf der Straße zu verkümmern, wenn nicht gar . . . zu sterben! Dies ist der Grund, warum unser alter SOS-Ruf nicht schweigen darf, warum wir immer wieder trotz dauernd wachsender Frequenz unserer Schüler, trotz ständiger Vermehrung und Neugründung deutscher Singschulen unsere Stimme erheben, dies ist auch der Grund, weshalb ich in dieser viel gelesenen Musikzeitschrift versuchen will, die Gegenwartsbedeutung der Singschulziele und -Aufgaben in ihrer tiefsten Verwurzelung aufzuzeigen.

Warum Singſchulen?

Um der Geſundheit des Volkes willen.

Heute ſingt ganz Deutſchland, in heller Freude ſtellen wir es immer wieder feſt; aber die Begeiſterung ob dieſes unzweifelhaft völkiſchen Gewinnes darf uns nicht den Blick verſchließen für die großen Mängel, ja für das Krankheitsbild ſo vieler, insbeſonders jugendlicher Kehlen. Schon bei unſeren 8- und 9jährigen Buben tut ſichs oft erſchreckend kund: Gepreßte, ſchreiende, jeder Reſonanz bare oder gequälte, pfeifende, dünne Töne mit deutlichem Bruch bereits beim eingeſtrichenen *b* und *h*, begleitet von der mimiſchen Außenbetätigung jeder ungeſunden Lautäußerung: Steilen Stirnfalten, verzerrten Geſichtern, verkrampften Muskelpartien um Wangen, Lippen, Hals, hochgezogenen Schultern, kurzum: der getreuen äußeren Photographie einer falſchen inneren Luft- und Stimmbetätigung. Die erſten Schuljahre, ja manchmal ſchon die Kinderſtube oder der Kindergarten haben es nicht anders gewußt und gewollt; ſoll mans den jungen Führern unſerer Jugendverbände verdenken, wenn ſie oft völlig unbewußt das gleiche Rezept ahnungslos weitergeben, wenn ſie den Mangel an Reſonanz durch Gewalttätigkeit und Kraftaufwand, die Verzerrung und Verſtraffung der Muskelgruppen durch „kernige Haltung" und den Höhenverluſt durch gröhlende Tiefe und ſchmetternde Sprechchorklänge wettzumachen verſuchen?

Man verfällt immer wieder in die beiden größten, von Greiner ſo oft aufgezeigten Fehler: Überſchätzung der Kraft und Unterſchätzung des Umfangs der ſingenden Kinderſtimme. „Natürlich ſingende Kinder ſuchen die Höhe, fürchten ſie nicht. Sie empfinden die federnde Mitarbeit der Randzonen ihrer Stimmbänder ſowie die verſtärkende Wirkung der Höhlenvibration des Aufſatzrohres als erlöſende Entlaſtung, als Erhöhung der Leiſtungsfähigkeit und Verlängerung der Ausdauer. Ihr Anblick iſt die beſte natürliche Beſtätigung: Sie ſingen mit dem Ausdruck des Behagens und der Verinnerlichung, was anderen die Hälſe bläht und die Geſichter verzerrt" (Greiner). Die Schreiſtimme aber macht das feinnervige Inſtrument der Kehle ſehr raſch zum Sklaven ihrer Belange: Der Kehlkopf ſtellt ſich mit leichter Vornüberneigung gezwungen in die „flache" Richtung des Tons, die robuſte Luftnachfuhr trifft die Stimmlippen mit platter, roher Kraft, ſodaß eine federnde Rückſchwingung (Vollſchwingung) überhaupt nicht mehr zuſtande kommt und ganze Partien dieſer feinen Schwingungskörper ungenützt, ausgeſchaltet bleiben; der Tonſtrom, ſchon in ſeiner Entſtehung mit Untugenden aller Art belaſtet, verzichtet überdies in ſeiner rechtwinkligen Mundhöhlenrichtung auf jede natürliche Reſonanz der oberen Verſtärkungsräume, die raumbereitenden Kräfte des Artikulationsapparates (Kiefer, Lippen, Zunge) erſchlaffen völlig bezw. verhärten und verſpannen ſich in automatiſcher Fortſetzung des von der Kehle kommenden Druckes; der damit verluſtig gehenden Höhe ſucht man mit Kraftaufwand aufzuhelfen, um damit das Übel nur noch mehr zu verſtärken, kurzum: Abkehr von der Natur, Sinnwidrigkeit auf der ganzen Front, Ermüdung, Sangesunluſt, wenn nicht gar körperliche Schäden ernſteſter Art.

Iſt es nicht ein ſtarker Mangel erzieheriſcher Konſequenz, wenn wir der geſunden Durchbildung des Körpers in allen ſeinen Organen durch Sport und jahrelanges Training ganz ſelbſtverſtändlich das Wort reden, wenn wir jeder anders gearteten Kunſtübung die ausgiebigſte Lernzeit zuerkennen, aber vor dem edelſten und wertvollſten Glied des Körpers, dem Stimmorgan, verlegen den Kopf ſchütteln und den lieben Gott dafür verantwortlich machen, ob nun von ſelbſt etwas daraus wird oder nicht: „Stimme iſt ein Geſchenk des Himmels. Der eine hat es eben, der andere nicht!" — — —

Hier tritt die Singſchule in ihre vordringlichſte Aufgabe ein. Wie, das iſt oft in den letzten Jahren geſagt und gefordert worden: Durch Vermittlung grundlegender Kenntniſſe über Sing- und Sprechwerkzeuge, Pflege der richtigen Tiefatmung, turneriſche Lockerung der Kiefer, Zunge, Lippen, Weitung der Kehle, natürliche, lockere Tongebung, Gewinnung von Höhe und Tiefe im Einregiſter, lebendige deutſche Sprachkunde, Erziehung des Ohres zum bewußten Tonhören und Tonerkennen — all dies in denkbar inniger Verbindung von Singen und Sprechen, in erlebnisreicher Verknüpfung mit dem Lied ſelbſt; all dies mit pädagogiſchem Takt, unauffällig, fein, anſchaulich reizvoll und intereſſant, ſodaß unſere Singſchuljugend ſpielend das Land einer

gesunden Stimmpflege erobert und darob von uns Älteren beneidet werden könnte, denen eine solche Schulung versagt blieb.

Die klippenreichste und schwierigste Zeit der Stimmentwicklung, die Mutation, verpflichtet erst recht zum Weiterbauen und Weiterhelfen, ja die sogenannten Mutanten- und Fortbildungsklassen sind selbst für unsere Singschulen Prüfsteine ihrer konsequenten und verantwortungsbewußten Führung. Der Stimmwechsel, der die Mädchenstimme oft so augenscheinlich verblühen läßt und für die Knabenkehle mit häufig radikalem Stimmbruch geradezu Revolution bedeutet, ist uns, von der höheren Warte der jugendlichen Reife aus gesehen, nur eines der vielen Symptome, die der eingehenden Betreuung in dieser so wichtigen Zeit bedürfen. Hier beginnt die Einzelpflege der Stimme, deren Entwicklung sogar in schriftlicher Buchung festgehalten wird, hier beginnt aber auch so recht die echte Gemeinschaft der Jugend zu erblühen, das gegenseitige Verstehen, Rücksichtnehmen, Helfen und Beistehen, das neidlose Zuschauen, wenn der glücklichere Kamerad oder die begnadetere Freundin schon nach verhältnismäßig kurzer Zeit stolz in den Chor der Großen einrücken darf und die eigene Entwicklung vielleicht Jahre ernstester Zucht in Anspruch nimmt! Über diese gemeinschaftsbildenden Kräfte ist später noch Ausführlicheres zu sagen; hier sei nur abschließend betont: Die Stimmumbildungszeit stellt die Jugend und damit den Erzieher vor so viele und so vielerlei Überraschungen und Probleme, daß die Bemeisterung dieser Innenrevolution wahrhaftig alle verfügbaren Kräfte der Einsicht und der ernsten Vertiefung in Anspruch nehmen muß. Welch ein Chaos stellt sich ein, wenn schon früher nach den verschiedensten Richtungen gesündigt wurde! Die fragwürdigen, beinahe zoologisch anmutenden Klänge versucht man durch erhöhtes Gebrüll zu übertönen, die so gemarterten Organe verkrampfen völlig und schrumpfen zu stimmlichen Ruinen zusammen, die nie mehr einer gesunden natürlichen Sprech- und Singerziehung zugänglich sind. Darum sei allen Musikerziehern, den Betreuern unserer Jugend in den Krisenjahren des Stimmwechsels, ein gesteigertes Verantwortungsbewußtsein in der Lösung dieser wichtigen Frage ans Herz gelegt und, wo eine wirkliche Hilfe versagt bleiben muß, lieber ein Nichtsingenlassen anempfohlen. — — —

Warum Singschulen?

Um der Schönheit des Gesanges willen.

Ganz bewußt hebe ich die Schönheit des Gesanges auf den Schild, auch gegenüber der heute vielfach verbreiteten Meinung, ein Junge hätte „kein Interesse an einer absoluten, ästhetischen Schönheit". Warum schmücken unsere Fabrikarbeiter ihre Arbeitsstätten mit Wiesensträußen, warum machen selbst amtliche Stellen dem nüchternsten Fabrikbetrieb zur Pflicht: Legt Schönheit in den geringsten Winkel! Warum freuen wir uns über Blumen und Blattgrün in den Büros, an den Außenfronten der Staatsgebäude, warum können wir nicht genug Farben bei unseren nationalen Festen unter freiem Himmel sehen? Einfach, weil Schönheit froh macht, weil sie uns heiter stimmt, weil sie, der freundliche Gruß einer harmonischen Welt, uns selbst in eine geläuterte Atmosphäre hebt, uns aufatmen läßt, befreit, wenigstens für Stunden oder doch für Augenblicke befreit von den Sorgen des Alltags. Man suggeriere sich doch nicht, der Mann hätte nur Freude an der Idee, am Gehalt! Nein: der Anblick gesunder, ebenmäßiger, schöner Körper vermittelt mehr als nur das Wissen um gestaute Kraft, um verhaltene Energie, um potenzierte Leistungsmöglichkeit — — er erfreut uns alle, nicht nur die gefühlsmäßiger eingestellte Frau, sondern genau so den frischen gesunden Jungen, der in der ritterlichen Gestalt, im Ebenmaß der Glieder auch das empfindet, was wir eben . . . schön nennen!

Diese absolute Schönheit aber kennen und schätzen wir auch in der gepflegten Stimme. Es ist und bleibt eine große Täuschung, wenn man glaubt, daß der Jugend, insbesondere der männlichen, die rohe, ungebundene Kraft, die stählerne Farbe des Gesangs, die zackige Linie der Melodie natürlich eigne. Freilich, das gegenseitig sich anreizende womöglich sich überbietende Kraftmeiertum findet in dieser Art Wettbewerb eine besondere Art von Gefallen, eine zweifelhafte Erhöhung seines Ichbewußtseins. Jugend, die indes einmal das Pflänzlein Schönheit in die empfängliche Seele gesenkt bekam, die an sich selbst erlebt hat, wie

ſchönes Singen geradezu als phyſiſche Wohltat, als reiner Genuß empfunden wird, die leibhaftig geſpürt hat, wie ſich die Kehle freut, in Schönheit weitet und wie ein koſtbares Gefäß die goldene Flut der Töne trägt, ſolche Jugend wird auf die fraglichen „Erlebniſſe" des Schreigeſanges nicht mehr eingehen und ihre köſtlicheren Entdeckungen zu werten und zu hüten wiſſen.

Enthüllt ſich ſomit *Schönheit als der Komparativ der Geſundheit*, ſo tritt ſie uns in weiterer Wertſteigerung als die unerſchöpfliche Quelle gemütbildender Kräfte und letzten Endes als *edelſte Ausdrucksform innerer Wahrhaftigkeit* gegenüber.

Schönheit und Gemüt? Sie ſind nicht voneinander zu trennen; geſangliche Verrohung aber tötet eine Unmenge echter Gemütswerte. Wer möchte bezweifeln, daß ein kleines Menſchenweſen in der Wiege die Empfindungen des Schmerzes, des Hungers, des Mißbehagens nicht ſehr kräftig, ja überraſchend ſtark zu melden verſteht? Was dagegen aus der kleinen eben erwachten Seele ſchwingt an erſter Liebe zur Mutter, an Geborgenſein und Daheimſein, an Entzücken über glänzende Farben und luſtige Bewegungen, ſucht nicht die gequälte Äußerung des Schmerzes und der Unluſt, klingt heimeliger, zarter, gelöſter, unbeſchwerter, wiederum: ſchöner! Und iſt's bei den Großen anders? Unterſtreichen wir etwa den Ausdruck und die Wertgeltung unſerer Heimatliebe im Geſang durch größeres Aufgebot an Kraft? Gewinnt unſer vaterländiſches Lied an Tiefe und Überzeugungstreue durch robuſte Aktivierung der Kehlen und Mienen? Verſtärkt eine flotte Marſchmuſik ihre Haltung, wenn das Schlagzeug klirrt und die Poſaunen forcieren? Nein, der wahre Ausdruck deutſcher Gemütswerte, auch deutſcher Kraft, erblüht auf einer anderen Ebene! Und damit ſtoßen wir auf die eigentliche, auf die dem germaniſchen Weſen eigene Deutung des Schönheitsbegriffes: *Schönheit iſt Wahrheit!* Schönheit bedeutet für uns Deutſche den Spiegel einer reinen, wahrhaftigen Seele, den wundervollen Ausdruck einer harmoniſch geſchloſſenen inneren Welt. Wer von uns möchte eine Frau als wirklich ſchön bezeichnen, der dieſer innere Ausdruck mangelt? Wir haben für eine Art äußerlicher Gefälligkeit ſehr richtig das Wort „hübſch" geprägt, hüten uns aber gefliſſentlich eine Gleichung „hübſch = ſchön" aufzuſtellen. Und genau ſo ergeht es uns bei der Betrachtung jeglichen Kunſtwerkes, der vollendetſten Statue wie des einfachen Volksliedes, des quadrigen Domes wie des erleſenen Bildes: *Erſt die ſichtbar gewordene Wahrhaftigkeit und Werktreue ihres Schöpfers zwingen uns die Bewunderung „ſchön" auf die Lippen.*

So und nur ſo hat unſere Singſchule ihr Schönheitsideal von jeher mit den Begriffen „geſund, tief und wahr" verquickt; in ihrem Garten wächſt kein Lied, das nicht aus dem Geiſt als klingende Idee nachſchöpferiſch geboren, das nicht aus der Seele in innerer Freiheit der Erlebniskraft empfunden iſt, das nicht in der Erkenntnis ſeiner äußeren Mittel, ſeiner Form, ſeiner zwingenden melodiſchen und harmoniſchen Kräfte, ſeines Satzes und ſeiner Deklamation die Wahrhaftigkeit und harmoniſche Schöpferkraft ſeines Meiſters ahnen und ſpüren läßt! So lernen wir ahnend ſchauen und ſchauend erkennen, wie aus dem gegebenen Wort durch die vielſeitigen Mittel der Muſik potenzierter Ausdruck quillt, und ſo beugen wir uns in Demut und Ehrfurcht vor dem gewaltigen Kampf, vor dem ſittlichen Ernſt unſerer deutſchen Muſiker-Meiſter, die nicht geruht haben, ihr ganzes Leben hindurch die gottgeſchenkten Kräfte zu diſziplinieren und den eindeutigen Ausdruck ihres eigenen tiefinneren Erlebniſſes zu ſchaffen, wiederzugeben. Damit aber erhält unſere Kernfrage

„*Warum Singſchulen?*" ihre dritte Antwort:

Um der Erziehung zum Erlebnis und zum Ausdruck unſerer Kunſt willen.

Alles geſunde, richtige, ſchöne Singen iſt an die Kenntnis und Beherrſchung der Stimm- und muſikaliſchen Ausdrucksmittel gebunden. Nicht, daß dem einfachen Volksgenoſſen, dem unbeſchriebenen Blatt in dieſer Richtung, ein muſikaliſches Erlebnis grundſätzlicher Art nicht zuerkannt werden möchte — die Muſik iſt Gott ſei Dank eine bezwingende Kraft, die Tochter des Himmels, die jedem etwas zu ſagen und zu geben hat, der ſich ihr guten Willens zuwendet —, aber wenn wir die Seele des Menſchen für alle die vorhin genannten

hohen Werte aufſchließen, wenn wir ihn nicht nur an das Liedgut heranführen, ſondern es ihn aktiv erleben laſſen, wenn wir ihn bewußt ſauber, richtig, ſchön ſingen lehren, wenn wir ihn auch im Rhythmus, im Notenſingen, im Gebrauch aller techniſchen äußeren Hilfsmittel fördern, ſo geben wir ihm das Rüſtzeug an die Hand, ſich ſelbſt die Beherrſchung des Ausdrucks zu erſtreiten. Und auch in dieſer Richtung „gilt ſo die Singe-Arbeit nicht dem Lied, ſondern durch das Lied hindurch dem Menſchen". Ohne Fleiß kein Preis; der wahre Genuß in der Muſik und die Fähigkeit, ſich ihrer ausdrucksſtark zu bedienen, kommt nur aus der Arbeit, und der ergriffene Darſtellungswille, verbunden der Beherrſchung der ſtimmlich-muſikaliſchen Ausdrucksmittel, ſchafft jenes wahrhaftige Gemälde, das der Führer kürzlich von den berufenen Hütern der Kunſt gefordert, wenn er ſagt: „Die Kunſt muß ein wirkliches Bild des Seelenlebens und nicht eine Verzerrung desſelben zeichnen."

Wenn in 30 Jahren Augsburger Singſchule nichts anderes erreicht worden wäre als nur das eine, Hunderte von ſchön ſingenden Müttern und Tauſende von richtig ſingenden Geſchwiſtern in die Familien gebracht zu haben, die Singſchularbeit brauchte keine weitere Begründung; denn letzten Endes erwächſt auf dieſem Wege die ſeeliſche Sprache, ja die innere Beglückung und Ausdruckskraft eines ganzen Volkes.

Warum Singſchulen?

Aus heiliger Verpflichtung gegenüber unſerer einzigartigen deutſchen Kunſt!

Unſer Volk muß allmählich durch richtige Muſikerziehung eine breite Front bilden, die ein ſicheres Gefühl für das Gute und Schlechte in der Muſik beſitzt und langſam auch zum rechten Verſtändnis unſerer großen Meiſter vordringt. Allerlei wichtige Kräfte wirken in dieſer Richtung: Man denke an die Bemühungen der großen Chöre, an die Erziehungsprogramme des Rundfunks! Niemals aber werden die Anſtrengungen dieſer Faktoren allgemein zum Ziele führen, wenn nicht in der Familie ſelbſt eine Zelle des guten Geſchmackes organiſch wächſt, wenn nicht die Kinder hier Wegweiſer werden in ein ſchöneres, erhabeneres, heiligeres Land der Kunſt. Unſere Alten reißen ſich ſchwer von dem überkommenen Anſchauungen eines ſentimentalen Muſikliberalismus' los — man denke an die verzweifelten Bemühungen unſerer wirklichen Männerchorführer in den heutigen Tagen —, die junge Welt aber blüht mit dem guten Lied in eine neue ſtärkere und bewußtere Haltung hinein. Dies freilich nur, wenn ſie den Stoff in der eben unterſtrichenen Weiſe zu meiſtern verſteht, wenn ſie in Ehrfurcht zu unſeren großen deutſchen Muſikern aufblickt und ſich im Verlangen nach wahrhaft guter Muſik verzehrt. Hier tritt die Volksſingſchule wohl wie keine andere Volksbildungsſtätte in ihr ureigenſtes Recht. Nicht die eine oder andere Methode ſchafft's — wir meiden dieſes Wort, weil wir an jeden Weg glauben, hinter dem die Perſönlichkeit eines Führers wahrhaft ſteht —, die eben aufgezeigte Geſinnung und der fanatiſche Arbeitswille einer freiwillig zuſammengeſchloſſenen Gemeinſchaft bürgen für die Vermittlung der Kulturgüter, die unſere Meiſter in aufzehrendem Ringen mit dem Stoff geſchaffen, die es immer und immer wieder mit unendlichem Fleiß und heißem Streben zu erobern, nachzuſchaffen gilt, wenn ſie im Volk lebendiges, teures Vermächtnis und Künder deutſchen Ausdrucks bleiben ſollen. So iſt ſeit einem halben Jahrhundert der Mahnruf unſerer deutſchen Ekkeharde, eines Friedrich Grell, eines Kretzſchmar, eines Albert Greiner zu verſtehen: „Stimm- und Muſikpflege um unſerer vaterländiſchen Kulturgüter willen!" Wir ſtellen in unſerem Singſchulgarten mit Freuden feſt, daß ſelbſt diejenigen Schüler, die aus äußeren Gründen viel zu früh unſerer Betreuung entriſſen und oft bitter hart ins Leben hineingeſtellt werden, ein beſtimmtes ſicheres Empfinden mit von der Schule hinausnehmen, das ihnen die Beurteilung des an ſie herantretenden Liedſtoffes erleichtert, daß ſie nimmer Gefallen finden an gemeinen Texten und ſeichten Weiſen, daß ſie oft nach Jahren wieder ihre zweite Heimat, ihre Singſchule aufſuchen, um dort in Schönheit und Wahrheit ein zweitesmal zu unſerer deutſchen Kunſt heimzufinden und neu geſtärkt zu werden. Als wir im Vorjahr erſtmals die neugegründete Chorſchule eröffneten, da meldeten ſich über hundert ehemalige Singſchüler und -ſchülerinnen, die oft vor einem Dutzend Jahren

schon die Schule verlassen hatten, die zum größten Teil längst aktiv in anderen Chorgemeinschaften standen, nur, um wieder, wie sie sich oft köstlich ausdrückten, „äußerlich und innerlich aufgebügelt zu werden".

Und wenn unser alljährlicher Junggesang um die Sommersonnenwende an drei Abenden hintereinander den größten Saal der Stadt mit begeisterten Menschen bis zum letzten Platz füllt, dann stellen sich diese Gäste nicht wegen der musikalischen Spitzenleistungen der höchsten Stufen ein, sondern um vor allem den reinen Ausdruck der geschulten Kinderstimmen zu erleben, um sich dieses Familienbesitzes im Klang der Gemeinschaft wiederum freudigst zu versichern; nicht ein Konzertpublikum strömt hier zusammen, sondern die große Augsburger Singschulfamilie, die eine ganze Stadt erfaßt, die fast in jedem Haus lebt und singt und in diesen frohen Festtagen eine durch die Kunst wahrhaft verbundene Gemeinde vereinigt.

Und damit nähern wir uns der letzten Antwort auf die Frage:

Warum Singschulen?

Um der Erziehung zur Volksgemeinschaft willen.

Wir danken es unserer schönen Sangesarbeit, daß sie seit vielen Jahren in den Singschulklassen Zellen echter und wahrer Volksgemeinschaft erblühen ließ. Das gemeinsame Schaffen, das gegenseitige Erziehen im Lernen, die allseitige Rücksichtnahme auf jede kleine Leistung unter den Kindern selbst und dies alles unter der warmen Sonne der Schönheit der Musik, des Liedes: Wie könnte hier überhaupt eine Isolierung des Einzelnen aufkommen?

In den höheren Klassenstufen aber schafft dieser Geist ein Verstehen, ein Zusammengehörigkeitsgefühl, eine Einsatzbereitschaft, einen Opfersinn, einen Gemeinschaftsstolz, wie sie eben nur Gemeinschaftsmusik erzeugen kann! Und aus diesen gemeinschaftsbildenden Kräften des Gemütes wachsen dann willensmäßig die höchsten Tugenden der inneren Disziplinierung: Begeisterung, Entflammung, Vaterlands- und Heimatliebe, Einsatz des eigenen Selbst, glühende Verteidigungsbereitschaft, Hingabe und Selbstaufopferung für Volk und Vaterland.

Einer unserer führenden Nationalsozialisten hat 1934 das Wort geprägt: „Das Schönste an der Augsburger Singschule ist dieser wundervolle Gemeinschaftsgeist! Wie sind wir, die wir glauben die Gemeinschaft organisieren zu können, arm gegen euch, wo die wahre Gemeinschaft zuhause ist!" Ich scheue mich nicht, in diesem Zusammenhang unsere beseligendste Erfahrung zu bekennen: Es ist noch kein Gast aus dem Augsburger Singschulreich geschieden, ohne erschüttert zu sein, und fast jeder ist wiedergekommen, weil ihn die Erinnerung oder die Sehnsucht hiezu zwang!

Und in dieses Reich unserer 1700 kleinen und großen Sänger einzuführen, diese Gemeinschaft im wahrsten Sinne erleben zu lassen, ist die vornehmste Aufgabe des neu gegründeten Ausbildungsseminars für Singschullehrer, Stimmbildner, Gesangs- und Chorerzieher, über das ein zweiter Aufsatz berichten wird. — — —

Es wäre noch vieles zu sagen über die äußere Zweckmäßigkeit und Zielstellung, über die noch kaum ein Wort verlautete und die so schlicht und treffend in dem nun 30 Jahre alten § 1 unserer Statuten ausgedrückt ist: „Sie (die Singschule) setzt sich die Heranbildung ihrer Schüler zu brauchbaren Sängern zur Aufgabe und sucht Freude und Verständnis für edlen Gesang in weiteste Kreise der Bevölkerung zu tragen"; es wäre zu erzählen über die vorbildliche und wohl einzige Lösung der Sängernachwuchsfrage unserer Chöre (90% unserer über 16 Jahre alten Schüler beiderlei Geschlechts gehören öffentlichen Chorvereinigungen an und wirken dort mit den vielen ehemaligen Singschülern oft als die verläßige Gardetruppe), es wäre zu berichten über das instrumentale Interesse unserer jugendlichen Sänger, das den musikalischen Schwesteranstalten und den schwer um ihre Existenz ringenden Privatmusiklehrern in erster Linie zugute kommt, über die Mobilisierung des Konzertbesuches im allgemeinen durch entsprechende Einführung und Aufmunterung unserer großen Schülergemeinde, des weiteren über die Möglichkeiten, in einer auf so breiter Grundlage die ganze singende Jugend erfassenden Anstalt wirkliche Talente, besonders auch unsere künftigen Gesangssolisten zu entdecken, und zuletzt über die Erziehungsschule fürs Leben überhaupt, die eine auf Freiwillig-

keit und Idealismus aufgebaute volkstümliche Pflegestätte der Kunst wohl immer darstellen wird.

Ich begnüge mich nach der eingehenden Herausstellung der großen Staat und Volksgemeinschaft dienenden Aufgaben diese sekundären Ziele nur kurz zu erwähnen, trotzdem aus den praktischen Notwendigkeiten und der äußeren Zweckstellung heraus nicht selten Singschulen gegründet werden. Sie sind zu kurzfristigem Dasein geboren oder bleiben dürftige Reiser am stolzen Baum der deutschen Jugendgesangspflege, wenn neben der äußeren Zielschau nicht der Blick zuvörderst der großen inneren Ausrichtung aller stimmlich-musikalischen Jugenderziehung gerecht wird, die auch Gegenstand dieser Ausführungen war:

der Ausrichtung auf die seelische Erlebniskraft und ihre nie versagenden Ausdrucksmittel „stimmliche Gesundheit, tonliche Schönheit, musikalische Wahrheit".

„Singschule und HJ."

Von Prof. Otto Jochum, Direktor der Singschule Augsburg.

Unter Verpflichtung auf dieses Thema wurde ich im Herbst 1935 von Bannführer Wolfgang Stumme in das Musikschulungslager der Reichsjugendführung zu Erfurt als Referent gebeten. Die Vorgeschichte dieser Einladung ist der Öffentlichkeit durch die Ausführungen Helmut Sieberts im Juli-Heft der „Musikpflege" und meine Erwiderung in der August-Nummer derselben Zeitschrift bekannt geworden.

Als ich eben den Aufsatz „Die Singschule in ihrer Gegenwartsbedeutung" für die ZFM beendet hatte — er bringt die Gedanken meines Erfurter Vortrages in gedrängter Form —, erreichte mich das Heft IV der Zeitschrift „Musik und Volk", herausgegeben vom Kulturamt der RJF. In einem Aufsatz „Musikalische Schulung der Hitlerjugend" wiederholt dort erneut Helmut Siebert, unterstützt von Wolfgang Stumme, was er schon vor Jahresfrist gegen die Augsburger Singschule und ihren verantwortlichen Leiter in der erwähnten „Musikpflege" vorbringen zu müssen glaubte: Daß die Singschule im isolierten Lehrinhalt musikalisches Leben zu gestalten trachte, daß ihre Form nicht mehr dem Wesen lebensverbundener Erziehung zur Kunst entspreche, daß sie einer absoluten, selbstherrlichen Schönheit im Gesang fröne, statt den ganzen Menschen in der Musikarbeit zu erfassen, daß ihr Ziel sich zu eng auf die Heranziehung eines brauchbaren Sängernachwuchses beschränke, statt das „singende Volk" zu schaffen u. s. f. Ausgegangen wird wieder einmal von meinem schon so oft zerhackten Berliner Januar-Vortrag 1935, nur daß man diesmal auch unseren „Vater Greiner", den bald siebzigjährigen Nestor der deutschen Singschulbewegung und unermüdlichen Wegbereiter der Volksmusikpflege, in seinem bekannten Buch „Die Volkssingschule in Augsburg" nach dem gleichen Rezept satzweise zitiert und für die Musikerziehung der Staatsjugend ebenso satzweise ablehnt, dies übrigens just in dem Augenblick, wo seine gesammelten Vorträge — was könnte die HJ aus ihnen lernen! — erscheinen[1] und der Staatsjugend das wahre Land der singenden deutschen Volksseele aufzeigen.

Ich frage mich vergebens: Warum wird die alte versalzene Suppe nun neuerdings aufgewärmt? Warum greifen die Herren nicht auf meinen Erfurter Vortrag zurück, der doch schon auf ihre vorigjährigen und jetzt beinahe wörtlich wiederholten „Beanstandungen" erschöpfend Antwort gegeben hatte? Ich erklärte auf Befragen in Erfurt, daß ich jederzeit gern bereit bin von meinem Manuskript eine Abschrift machen zu lassen und diese zur Verfügung zu stellen, aber es traf keine Anforderung ein. Das einzige, was von mir bezüglich der Erfurter Tagung gebracht wird, sind falsch verstandene und falsch zusammengefaßte Sätze aus der Debatte, die ich mich schämen würde je so ausgesprochen zu haben: „Ihr (die HJ) seid zwar die Träger der politischen Macht, aber wir die Träger der Kultur. Der einzig berufene Vertreter für die Dinge der Musik ist die Singschule"!! Wer dürfte sich erdreisten als einzig berufen für die Dinge der Musik zu zeichnen? Man lege mir doch keine solche Anmaßung in den Mund! Ich nahm vielmehr gegen die Meinung Stellung, daß das politische Verdienst der HJ ihr zugleich

[1] Albert Greiner „Jugendgesang und Volkssingschule, Rufe an die Zeit"; Verlag Vieweg-Berlin.

das Recht sichere, in der Bestimmung des kulturellen Weges die bewährten Erfahrungen anderer Kulturträger abzulehnen, und führte aus, daß die Augsburger Singschule als solcher Kulturträger von den Reichs- und Parteibehörden anerkannt und neuerdings durch die Angliederung des einzigen Singschullehrerseminars bestätigt worden sei, daß sie ihre reiche 30jährige Erfahrung in den Fragen der stimmlich-musikalischen Jugenderziehung in freiwilliger Mitarbeit zur Verfügung stelle, daß sich wahre Kultur und wahrer Fortschritt nicht ohne die Auswertung grundlegender durch ebensolche Erfahrung gewonnener Erkenntnisse anderer erreichen ließen, mit anderen Worten: daß man Kultur nicht allein machen könne, und daß wir von der Augsburger Singschule vor allem die Staatsjugend vor den Irrwegen bewahren möchten, die sich bereits in bedenklichster Form im Singen der marschierenden Jugendverbände ankündigten.

Ist es nicht bezeichnend, wenn man des weiteren einen klaren, auf alle Streitpunkte eingehenden Vortrag völlig verschweigt? Was hätte es geschadet, wenn man z. B. gerade den Absatz über die viel geschmähte „Schönheit des Gesanges" einmal in „Musik und Volk" gebracht hätte, in der wörtlichen Wiederholung meines Vortrages von Erfurt, um dann Stellung dazu zu nehmen? Aber man will uns und unsere Arbeit nicht verstehen! Ich habe mutig und ehrlich alle Zeit die Gefahren des Schreigesanges marschierender Jugendverbände aufgedeckt — das wird mir übel genommen; man spricht von einer scharfen Kritik, die ich mir erlaube („Musik und Volk" Heft 4 Seite 167), bestätigt aber selbst wenige Seiten später „den verbissenen Chorton", „die Brüllerei und Schreierei", das „Bellen" der Singscharen, das „Heraustreten der Halssehnen" usw. (Seite 179, 180). Ich bin weit davon entfernt, diese langsam dämmernde Erkenntnis als stillen Triumph zu buchen, ich freue mich, daß unsere SOS-Rufe endlich beachtet werden, aber ich darf verlangen, daß man jetzt (zum mindesten nachträglich) meine Kühnheit verzeiht! Und ich muß gleich noch um Nachsicht ob einer neuen Kühnheit bitten! Mit dem erstmaligen Eingehen auf Stimmerziehungsfragen („Gedanken über Stimmerziehung in der HJ" Seite 178) bringt Helmut Siebert nun seine Vorschläge. Wollte ich hier den Stiel umdrehen und etliche Sätze im einzelnen kritisch beleuchten, es ergäbe sich reichlich Gelegenheit nun wirklich Irrtümer aufzuklären. Um eines indes darf ich nicht herumgehen, weil es sonst zu viel Unheil anrichtet und zu spät korrigiert wird: Die hohen Stellen eines Liedes meistert man nicht dadurch, daß der Singscharleiter oder die Sänger „Blick nach unten" nehmen und „womöglich noch Kopf hängen lassen", daß man „erklärt, daß es gar nicht hoch" ist, und sich selbst suggeriert „och, ganz tief!" Ganz abgesehen davon, daß ich die HJ-Schar kennen möchte, die den vermeintlichen Feind (nämlich den hohen Ton) mit Kopf-in-den-Sand-stecken empfängt und sich ein Vorschuß-Plaisier-Pflästerchen „och, ganz tief!" verschreiben läßt! Was würde einer der 8- oder 9-jährigen ABC-Schützen unserer Singschule hier machen? Er würde zunächst schlicht und einfach sagen: „Wenn ein recht heller Ton kommt", (unsere Kinder sprechen nicht von hohen und tiefen, sondern von hellen und dunklen Tönen) „dann bedeutet dies etwas Besonderes" — er deutet damit auf die seelische Gefühlslage hin, aus der heraus ein unverbildeter Komponist die Steigerung des Melodiebogens zum Höhepunkt ansetzt, denn in den allermeisten Fällen, besonders aber beim wertvollen Volkslied und schlichten Meisterlied trifft der melodische Höhepunkt mit dem seelisch-inhaltlichen der Dichtung zusammen und die exponierten hohen Töne sind hier fast immer die eigentlichen Träger der stärksten inneren Entladung. (Vgl. das Lied Spittas „Erde schafft das Neue".) Dann aber plauderte unser Sängerlein weiter: „Wenn ein seltener und besonders verehrter Besuch ins Haus kommt, bereitet ihm die Mutter unseren weitesten, lichtesten, schönsten Wohnraum. Da führen wir unsern lieben Gast hinein!" Und er würde gleich die praktische Illustration dazu geben: „Der Kiefer senkt sich tief, aber locker, und schafft damit das schöne, weite Zimmer (die weit geöffnete Mundhöhle), der Gast betritt erstaunt (Staun-Vorstellung und innere Weitung der Rachenhöhle) sein Stübchen und das Männlein im Kopf (unser Führungswächter) freut sich, daß es dem Gast bei uns gefällt"

(Resonanz). Und unsere HJ-Schüler würden diese kindliche Ausdrucksweise bereits in ihre reifere Sprache übersetzen, würden erzählen, wie die innere Bereitschaft den Gegenzug der Kräfte schafft,[2] wie der ganze Stimmapparat vom Zwerchfell bis zu den oberen Resonanzräumen ineinanderspielt, um dem seelischen Impuls das vollkommen entsprechende äußere Gefäß zu geben, und wie wir so dem hohen Gast leuchtenden Auges (nicht gesenkten Blickes) und seiner lichten Größe bewußt (nicht kraftlos verzeichnet „och, ganz tief!") in kongruenter, beglückender Aufnahme- und Ausdruckshaltung begegnen. Die Ausdrucksweise aber unserer Singschüler, falls sie so etwas erklärend darstellen sollen, klingt nicht etwa wissenschaftlich oder fachmännisch, sondern so, wie das lebendige Erlebnis der Reife des Alters entsprechend eben geschildert wird.[3]

So wahren wir selbst in der Meisterung der technischen Probleme ihre ursächliche und ursprüngliche Verbindung mit den erlebenden und mitteilenden Kräften der Seele, immer und überall, und so wenden wir uns in allen schulischen Maßnahmen an den ganzen Menschen. H. S. fordert dies zwar oft und oft, aber wie rasch vergißt er es wieder, wenn er zu schulmeistern beginnt und in den „praktischen Winken" hängen bleibt, ganz abgesehen davon, daß auch diese noch, wie das angegebene Beispiel beweist, der ernsten Erfahrungs-Korrektur bedürfen. Das muß gesagt werden, auch wenn sein einleitender Satz „Wer Stimmerziehung bei seinen Jungen oder Mädeln machen will, muß etwas von Stimmbildung verstehen" sehr bald, nämlich nach den praktischen Beispielen widerrufen wird: „Erst einmal widerrufe ich es unbekümmert, wenn ich zu Anfang des Aufsatzes sagte, daß . . . man unbedingt etwas von Stimmbildung verstehen müsse. Der Fachmann möge mir hieraus keinen Strick drehen, sondern abwarten." Hier braucht kein „Fachmann" beschwört zu werden, hier kann unsere gesund denkende Singschuljugend urteilen, der Fachmann aber (und diesmal der

[2] H. S. ahnt etwas von diesen Dingen, aber er beherrscht sie nicht. Die Spiegelbildvorstellung wird erst wirksam mit der bereits besprochenen Raumbereitung und muß vor allem pädagogisch richtig vermittelt werden.

[3] Was hier an einem Beispiel gezeigt ist, gilt für die ungebrochene bzw. schon entwickelte Stimme. Was kommt aber noch alles dazu, wenn es sich um die Schulung von in der Stimmumbildungszeit stehenden Stimmen handelt! Bei der HJ i. e. S., d. h. nach Abzug der Jungvolkknabenstimmen, wird man allermeist auf Mutationsstörungen stoßen. Und wie viele verstehen wirklich etwas von der Behandlung solcher Stimmen? In den höheren Schulen setzt um diese Zeit das Singen aus, die Sologesangslehrer beschäftigen sich im allgemeinen erst mit der organisch ausgewachsenen Stimme — es wird wenige Einzelpersonen oder Musikinstitutionen geben, die sich um die jugendlichen Stimmen dann angelegentlichst kümmern, wenn sie der Hilfe am meisten bedürfen, die Singschulen ausgenommen.

Welche Wunder, welche Überraschungen und Enttäuschungen erlebt man mit der mutierenden Stimme! Welch lange Erfahrung, auserprobt an Hunderten von Einzelfällen, gehört her, um hier verantwortungsbewußt erziehen zu können, ja, schon nichts schlimmer zu machen oder zu verderben! Das Leben draußen beachtet instinktiv die Naturgesetze: Der Schneider- oder Schusterlehrling hört zu singen auf, wenn er merkt, daß es nicht mehr „angeht". Die HJ aber singt, will singen, muß singen, weil sie's dazu drängt. Wir machen es auch so, „wir singen durch", freudigen Herzens, aber wissend um die Dinge und wachsamen Ohres. Unsere Seminaristen im Singschullehrer-Seminar erleben an den mutierenden Knaben- und Mädchenstimmen (auch die Mädchenstimme mutiert!), wie man hier vorgeht und wie dann gerade in dieser Zeit der aufnahmebereiten und offenen Seelen der Ausdruck der Stimme eine Differenzierung und Steigerung annimmt, über die man nicht mehr schreiben kann, die man eben erleben muß. Und hier wäre nun das Beispiel von den hohen Stellen des Liedes nochmals erneut zu besprechen, denn jetzt setzen mit dem teilweisen Versagen der alten Hilfskräfte ganz neue starke Helfer im Gebiet der Oberklänge ein, die nur darauf warten, gerufen und entwickelt zu werden.

Vielleicht genügt diese ernste Andeutung, um klar zu machen, daß man als Stimmerzieher 14- bis 18jähriger Jungen wirklich etwas verstehen und erfahren haben muß und daß es hier mit dem schnellen Thesen-Aufstellen und unbekümmerten Widerrufen derselben nicht mehr geht. Ich habe an meiner eigenen Stimme in dieser gefährdeten Entwicklungszeit als „vielbenötigter Stimmführer" erlebt, daß es von der falschen Behandlung bis zum Stimmenmord nur ein kleiner Schritt ist, und als ich zwanzigjährig vom Feld zurückkam, wo die Sache selbstverständlich auch nicht besser geworden war, ging ich zu Greiner nicht um singen, sondern um einmal erst wieder richtig sprechen zu lernen. Und dann haben wir sieben Jahre miteinander geschafft, bloß um zunächst wieder dahin zu kommen, wo ich am Ende einer richtig überwachten Mutationszeit von selbst gestanden hätte. — — —

Pädagoge) findet die ihm anvertraute Jugend zu wertvoll, um mit ihr experimentieren zu lassen. Drum nochmals: wenigstens dies eine mußte gesagt werden.

Wie unendlich viel weiter wären wir schon, hätte man unsere dargebotene Hand ergriffen, würde man das anschauliche Erlebnis der Singschule nicht immer wieder von sich schieben, bloß um nicht vielleicht doch noch rasch gefaßte Vorurteile korrigieren zu müssen! Es genügt nicht, die Spielscharen „die Singschulen der HJ" zu nennen und damit bloß unser Prädikat, nicht aber unsere Gesinnung und unsere Arbeit zu übernehmen; oder wird der Totalitätsanspruch der Staatsjugend damit etwa herabgemindert, daß ihre maßgeblichen Musikerzieher dort noch lernen, wo sie wirklich lernen können?

Doch ich will nicht ungerecht sein und die besprochenen Einzelfälle verallgemeinern. Es gibt genug Musikerzieher der HJ, die wesentlich anders über unsere Arbeit denken und sich grundsätzlich bejahend zu ihr einstellen. Zu unseren beiden bisherigen Seminarkursen meldeten sich verschiedene Staatsjugendführer, die singschulbegeistert die Stätte ihrer achtwöchigen Lernzeit verließen und nun das Erlebte in ihren eigenen Scharen auszuwerten beginnen. Und wenn wir erst unsere Korrespondenzschublade öffnen und alle die Singschulzeugen der Staatsjugend aufrufen würden, unsere Kritiker würden sich wundern. So fragt man mich wohl, warum ich überhaupt der ganzen Sache solch große Bedeutung beimesse und sie zum Sonderthema im „Singschulheft der ZFM" erhebe — zunächst, weil Helmut Siebert in „Musik und Volk" Gelegenheit hat zu einem großen und wohl nicht immer kritisch genug eingestellten, weil die „Gegenseite" nicht kennenden Hörerkreis zu sprechen, diesen gegen die Arbeit der Singschulen zu mobilisieren und so vielleicht doch der einen oder anderen jungen Singschule ihre ersten Bewährungswochen recht schwer zu machen; dann, weil ich die Hoffnung nicht aufgebe, auch unsere Kritiker noch einmal in zäher Beweisführung vom Wert unserer Arbeit zu überzeugen; und endlich, um die Anfragen besorgter Freunde zu beantworten, ob denn nun wirklich ein „Gegensatz Staatsjugend und Singschulen" bestehe.

Bei uns sicher nicht, soweit die Gesinnung, die Bereitschaft zu treuer Zusammenarbeit hier vorzugsweise gewertet wird. Die Augsburger Singschuljugend gehört mit mindestens 80%, in einer Reihe von Klassen zu 90 und 100% selbst der Staatsjugend an, sie bekennt sich mit Freude und Hingabe auf ihren Märschen, in ihren Heimabenden zum Ideal des Singschulerlebnisses und damit des Singschultones, sie wird in dieser Einstellung von Partei und Behörden freundlichst unterstützt, sie nimmt in ihrer Frequenz (auch das ist schließlich erwähnenswert) seit dem radikalen Rückgang der politischen Krisenjahre 1930—33 andauernd zu und besitzt heute rund 300 Schüler mehr als zu Beginn der Machtergreifung 1933. Aber auch die anderen Singschulstädte Deutschlands (es sind heute bei 60) wetteifern in edlem Gemeinschaftsgeist, gerade der Staatsjugend in ihren gesanglichen Aufgaben mit den besten jugendlichen Sängern zu dienen — ich brauche bloß Namen wie Heidelberg, Aachen, Lindau, Passau zu nennen!

Der Reichsjugendführer selbst, Baldur von Schirach, bestätigte der Augsburger Singschule mit vier anderen führenden Jugendchören durch Schreiben vom 22. 3. 35 „ihre außerordentliche Bedeutung für das deutsche Musikleben", und wenn ich zum Schlusse noch den Leiter des Kultur- und Schulungsamtes eines HJ-Bannes sprechen lasse, der auch auf gesanglich-musikalischem Gebiet überzeugende Leistungen aufzuweisen hat, so geschieht dies hauptsächlich im Hinblick auf den sehr beherzigenswerten Schlußsatz seines Briefes. Er schreibt mir unterm 7. 12. 35: „Sehr geehrter, lieber Herr Jochum! Auf der Jubiläumstagung in X. habe ich zum erstenmal von Ihnen und Albert Greiner gehört; dann kam ich, nachdem ich vier Jahre aus Ihrem Singschulgarten mit Waisenkindern musizierte, diesen Sommer persönlich nach Augsburg. Für mich war es ein großes Erlebnis. Und vor allem war mir als HJ-Führer das eine klar, als ich Ihre Buben und Mädeln so musizieren hörte: Wir müssen mählich in unsere Reihen denselben Geist hineinzutragen versuchen. Ich hatte zwar den harten Gesang männlicher Kolonnen niemals verworfen, weil er ehrlich ist; aber ich fühlte, seitdem ich in Augsburg war, daß wir im zweiten Stadium des Nationalsozialismus auf diesem Gebiete auch die Stellung ausbauen müssen. Im kommenden Jahre

will ich auch, wenn ich zugelassen werde, einmal während der Urlaubszeit den Kurs an der Schule besuchen; wenn man den Geist einer Schule selbst ganz kennt, tut man sich im Kampfe dafür draußen leichter."

Wenn man den Geist unserer Singschule einmal ganz kennt, dann sind Aufsätze wie dieser überflüssig geworden. Die Einladung zum heurigen Junggesang ist eben nach Berlin abgegangen — wieder einmal. — —

Das Singschullehrerseminar Augsburg.

Von J. Lautenbacher, stellv. Direktor der Städt. Singschule Augsburg.

Aus einer großen Zahl von Schulordnungen des 16. Jahrhunderts erfahren wir vom hohen Stand, den die Jugendgesangspflege zu dieser Zeit aufwies. Wie allseitig die Erfordernisse der gesanglichen Schulung damals erkannt wurden, zeigt die Nördlinger Schulordnung von 1522. Sie verlangt von jedem Lehrer, daß er „in der ersten halben Stunde alle notwendigen Anfänge der Stimmbildung und Tönung eröffne, in der zweiten halben Stunde die Texte verdeutsche und in der nächsten Stunde solmisiere und Lieder einübe". Georg Rolle schreibt im Hinblick auf diese Hochblüte: „Der Jugendgesang erfuhr bis zum Anfange des siebzehnten Jahrhunderts eine Bewertung und Pflege, die den heutigen Schulgesanglehrer mit offenbarem Neid erfüllen muß." Um die Mitte des 17. Jahrhunderts zerstörte der lange grausame Bruderzwist brutal alle Errungenschaften und stürzte die Jugendgesangspflege jäh aus dieser „wahrhaft stolzen Höhe" (Rolle). In der Zwischenzeit ist wohl versucht worden, den Schaden wieder gutzumachen; leider aber blieb es in den meisten Fällen bei Verordnungen, Aufrufen oder Denkschriften, die trotz ihrer eindringlichen Haltung keine allgemeine Besserung erreichen konnten, sodaß Adolf König noch 1915 („Der Gesangunterricht") resigniert feststellt: „Wunderlich ist, daß wir nach 250 Jahren uns noch nicht wieder aufgerafft und auf das Verlorene besonnen haben." Nur an ganz wenigen Orten ist es gelungen, dem deutschen Jugendgesang neue Pflegestätten aufzurichten.

Den glücklichsten Griff tat hier wohl die Stadt Augsburg, als Oberstadtschulrat Dr. Max Löweneck im Jahre 1905 Albert Greiner mit der Einrichtung einer Singschule beauftragte. Die überzeugenden Leistungen schon in den ersten Jahren ihres Bestehens erfuhren die volle Anerkennung aller Fachkreise und verstärkten den behördlichen Pflegwillen, in dessen Schutz sich das junge Pflänzlein sicher entwickeln und reich entfalten konnte. Freilich fehlte es auch nicht an groben Zugriffen des Schicksals und böswilligen Anfeindungen in Kriegs-, Nachkriegsjahren und ganz besonders in den Zeiten der wirtschaftlichen und kulturellen Inflation. Allein Albert Greiner steuerte sein Singschulschiff durch alle Fährnisse glücklich und ohne Schaden zu immer schöneren Erfolgen. So konnte Otto Jochum vor drei Jahren als neuer Führer ein stolzes Erbe übernehmen, mitten in der Zeit des großen Umbruches. Seine erste Aufgabe war, die Augsburger Singschule und mit ihr den Singschulgedanken überhaupt einzugliedern in den gewaltigen kulturellen Neubau des nationalsozialistischen Deutschland. Ausgehend von der Erkenntnis, daß die Singschule die Urzelle volksmusikalischer Kultur darstellt, mußte der bisher immer fehlgeschlagene Versuch, dem Singschulgedanken allgemeine Anerkennung zu erwerben, aufs neue in Angriff genommen werden. In Vorträgen und Aufsätzen in der Fachpresse und in den Tageszeitungen warben Albert Greiner und Otto Jochum unermüdlich für die Volkssingschule. Ihr Bestreben war bald von Erfolg begleitet, weil die führenden Männer des neuen Reiches die gemeinschaftsbildenden Kräfte gesunder Jugendgesangspflege erkannten und sie wegen der hieraus entspringenden äußeren und inneren Disziplinierung des jungen Menschen in vorderster Linie des allgemeinen Volksschulungswerkes wirksam sehen wollten. Doch standen einer Verbreitung des Singschulgedankens Schwierigkeiten entgegen, als deren größte sich der Mangel an geeigneten Lehrern erwies, die für die Aufgaben der deutschen Jugendgesangspflege die notwendige Sondervorbildung besaßen. Da diese nur in engster, lebendiger Zusammenarbeit mit der singenden Jugend selbst gewonnen werden kann, wurde die Augsburger Singschule sowohl auf Grund ihres Werdeganges als auch ihrer derzeitigen Leistungen mit der Heranbildung der Singschul-

lehrer betraut. In tatkräftiger, entschlossener Zusammenarbeit zwischen der Augsburger Stadtverwaltung (Oberbürgermeister Josef Mayr und Direktor Otto Jochum) und der Reichsmusikkammer (Präsidialrat Heinz Ihlert und Professor Dr. Fritz Stein) erstand in den ersten Monaten des Jahres 1935 die neue Ausbildungsstätte für die künftigen Betreuer der singenden Jugend Deutschlands: Das Singschullehrer-Seminar.

Die äußere Organisation des neuen Instituts ist bald umrissen. Die wichtigsten Bestimmungen der Satzungen besagen, daß jedes Jahr zweimal und zwar in den Monaten Oktober—November und Februar—März achtwöchentliche Ausbildungskurse in engster Anlehnung an die Augsburger Singschule durchzuführen sind, zu denen jeweils 20 Teilnehmer zugelassen werden, die ihre stimmliche, musikalische und pädagogische Eignung in ausreichendem Maße durch ihre Berufstätigkeit oder durch entsprechende Zeugnisse nachweisen können; falls die fachliche Eignung aus diesen Unterlagen nicht eindeutig ersichtlich ist, wird die Zulassung vom Bestehen einer Aufnahmeprüfung abhängig gemacht.

Außerordentlich umfangreich ist der Stoff, der in diesen knappen acht Wochen durchgearbeitet werden muß. In Schlagzeilen sei Ausmaß und Gliederung des ganzen Arbeitsgebietes skizziert:

a) Grundlegung der Singschularbeit und des Singschulgedankens — sein Einbau in die völkischen und volksgemeinschaftlichen Forderungen der Gegenwart — Singschularbeit als Grundbau der Neubelebung der deutschen Lied- und Chorpflege — nationalsozialistische Unterbauung in eigenen Vorträgen über nationalsozialistische Weltanschauung;

b) Stimmkunde: Anatomie des Sängers — Deutsche Stimmbildung: gesunde Kehle — gesunde Lunge: richtige Atmung — Tonführung: die Frage der Resonanz — Vokalausgleich — Ausgleich der Stimmlagen und Ausgleich der Register — Mutation — Phonetik und Lautphysiologie: Entwicklungsgeschichte, Ästhetik und Symbolik der deutschen Sprache — singendes Sprechen — sprechendes Singen;

c) Einführung ins Notensingen — Geschichte der deutschen Schulgesangsmethoden — bedeutende Schulgesangsmethoden der Gegenwart — das Tonwort von Carl Eitz — die Tonica-Do-Methode — der Zifferismus — Aufbau eines Lehrganges für Notensingen;

d) Rhythmische Schulung — rhythmische Gymnastik — Elemente der Metrik — Wesen des Rhythmus — Aufbau eines rhythmischen Lehrganges. Prosodischer und musikalischer Rhythmus;

e) Die Liedpflege — ihre theoretische Unterbauung im Rahmen der Liedkunde — Melodie-, Harmonie- und Formenlehre des Sängers — Liedbewertung — Geschichte, Aufgabe und Pflege des deutschen Volksliedes; Bearbeitungsfragen — Liedbearbeitung, -begleitung, -transposition — das Kinderlied — das Lied unserer Zeit — zeitgenössische Lied- und Chorwerke — Grundsätze der Programmauswahl und -gestaltung — Jugendkonzert, Konzertsaal, freie Liedstunde — Choraufstellung und akustische Probleme der Stimme und des Raumes;

f) Organisationskunde als das feste Gerüst der lebenspraktischen Einstellung in allen Fragen der Zweckbestimmung und Zielstellung der Volkssingschule, ihrer Stellung in der Gemeinde, im Volksganzen, ihres Verhältnisses zu pädagogischen wie musikalischen Schwesteranstalten — Gründung von Singschulen, stufenmäßiger Aufbau, Raum- und Stundenplanfragen, Schülerzahl und -bewegung — der Singschullehrer und -leiter, Lehrstoff und Lehrpläne — Haushalt, Verwaltung, Schulgeldfragen.

Dazu kommt noch die unmittelbare Anteilnahme am praktischen Singschulleben in allen Klassenstufen der Augsburger Singschule, erst beobachtend als Zuschauer und Zuhörer, schon bald aber auch selbsttätig. Bei dieser Stoffülle mag mancher zweifeln an der Möglichkeit einer erfolgreichen Durchführung solcher Achtwochen-Kurse, allein die beiden bereits beendeten Lehrgänge haben den Nachweis erbracht, daß bei Anspannung aller Kräfte und restloser Hingabe an die Sache die Bewältigung der keineswegs leichten Aufgaben gelin-

gen kann. Wie die Arbeit angepackt wird, davon soll der nun folgende Einblick in den „Seminar-Betrieb" erzählen.

Die Vormittagsstunden gelten ausschließlich der stimmlichen und musikalischen Ausbildung der Seminarteilnehmer. Alle Probleme der Methodik und Didaktik der gesamten Jugendgesangserziehung erfahren in ausführlichen Vorträgen eine allseitige und gründliche theoretische Unterbauung. Auch die Fragen der Stimmbildung werden zunächst theoretisch eingehend beleuchtet und dann in täglichen praktischen Übungen weiter geklärt und vertieft. Anschließend wird durch Einzelschulung die stimmliche Entwicklung eines jeden Teilnehmers besonders beobachtet und individuell soweit als möglich gefördert. Der Schluß des Vormittags vereinigt wieder sämtliche Studierende in der praktischen Liedkunde und in der Organisationskunde.

Ist so der Vormittag täglich mit durchschnittlich 4—5 Stunden theoretischer und praktischer Schulungstätigkeit ausgefüllt, geht es am Spätnachmittag zur unmittelbaren Schulpraxis in die 40 Klassen der Augsburger Singschule selbst, zuvörderst in die Elementar- oder Aufbaukurse, die sich über 4 Jahrgänge erstrecken, dann in die Fortbildungs- und Mutantenklassen, die die Stimmumbildungsprobleme der Mutation in den Blickpunkt des Interesses rücken, endlich am Abend in die Oberklassen, in die Chorvorschule und in den gemischten Chor, die die Krönung der Anstalt darstellen und unmittelbar ins praktische Chorleben einführen.

Hier stehen die Seminarteilnehmer mitten im lebendigen Schul- und Unterrichtsbetriebe und erleben am anschaulichen Beispiel, selbst eingeschlossen in die lebendige Klassengemeinschaft, wie alle die wissenschaftlichen Fachausdrücke des Kunstgesangs (bewußte Atmung, richtige Phrasierung, Ausgleich von Lockerheit und Spannung, Tonansatz, Lagen- und Registerausgleich, Stimm- und Lautphysiologie und dgl. mehr) an die Sänger der verschiedenen Altersstufen herangetragen werden, wie sie sich umsetzen in lebendige Teilübungen, wie eine anschauliche Bildersprache, wie vor allem Beispiel und Nachahmung die schwierigen Probleme meistern lässen und jenes Klangideal zu verschaffen vermögen, das dem Augsburger Singschulreich seine einmalige Note gibt.

So beginnen wir bei unseren Kleinen mit einer kindertümlichen, alles eingehend doch einfach veranschaulichenden Stimmkunde, aus der sich die ersten auf natürlichen Grundlagen fußenden Atemübungen ergeben. Die Lockerung des Ansatzrohres (Kiefer, Zunge, Gaumen, Lippen) fällt den Kindern gänzlich unbewußt, als Frucht eines besonders lustigen „Exerzier-Reglements" zu. Die Umformung vom flachen zum geführten Ton geschieht mit Hilfe des Augsburger Singschulmärchens vom „Männle". Die Gewinnung der Resonanz und die hiezu notwendigen Tonführungsstudien werden durch anschauliche physikalische Versuche verdeutlicht. Die Durcharbeitung des gesamten Lautgebietes vollzieht sich an Hand der eigens hiefür geschaffenen Lautbeispiele in Form kleiner Liedsätzchen. Der Lagenausgleich endlich stellt sich erst recht in den Dienst anschaulicher und überzeugender Stoffe aus dem Erlebniskreis des Kindes. Getreue Abbilder dieser vielgestaltigen, lebendigen Klassenarbeit sind unsere Notentafeln, die gerade in den Aufbauklassen oftmals einer farbenreichen Palette gleichen, voll von Ringlein und Männlein und Wellen, Linien und Pfeilen! . . . In den Fortbildungsklassen erleben die Seminaristen dann weiterhin, wie mit der beginnenden Entwicklung die Abstraktion eintritt, wie sich die Märchenwelt allmählich als der Hintergrund physiologisch elementarer Erlebnisse erweist, wie das Studium der Kopfstimme und des Registerausgleichs, das Hinarbeiten auf die Einheitsstimme immer mehr die Dynamik des Klangs und seiner natürlichen Bewegung enthüllen und wie endlich in den Oberklassen unter dem bewußten Erfassen der stimmlichen Grundlagen und ihrer Schulung jene kindliche Märchenwelt immer mehr verdämmert; — verdämmert, doch nie erlöscht! Denn, wenn je wieder einmal das abstrakte Wort versagt, dann genügt ein Griff ins farbige Reich unserer Gnomen und Feen, um den verblaßten Zauber und damit die Qualität des Tones wieder lebendig zu machen.

Wenn wir auch immer wieder die gesunde Stimmpflege in den Vordergrund der Singschularbeit gestellt wissen wollen, so treten wir daneben doch auch ganz für eine allseitige musikalische Durchbildung des jungen Sängers ein. Denn was helfen schließlich die schönsten Töne, wenn sie nicht durch einen geschulten musikalischen Geist und von einem fein geübten Ohr geführt werden? Wenn wir uns dabei fern allen Methodenstreits der alten

Gregorianischen Tonnamen bedienen, so soll das nicht heißen, daß wir die geistreichen Systeme des Tonworts und der verschiedenen Stufenmethoden, sowie ihre praktische Durchführbarkeit bestreiten oder gar ablehnen (wir behandeln sie selbst eingehend im Seminar), sondern wir stehen damit nur zu den glücklichen Ergebnissen, die wir mit c, d, e, f, g, a, h, c seit 30 Jahren erzielen konnten, so daß es uns schwer fallen möchte, das singende Kind nicht gleich von Anfang an die „gebräuchliche Sprache des Chorlebens und Instrumentalspieles" zu lehren. Schließlich kommt es letzten Endes ja wirklich nicht auf die Methode, sondern auf die Lehrerpersönlichkeit an, die hinter der Arbeit steht. Weit wichtiger scheint uns, daß auch hier der durchwegs abstrakte Stoff durch eine kindertümliche und lebendige Veranschaulichung dem kleinen Sänger verdeutlicht wird. Hier erfahren unsere Praktikanten wie all die Figuren und Bilder unserer großen Märchenkiste („das Dorfglöcklein", „der alte Nachtwächter", „der Franz", „der Georg", „der Weichensteller", „der Onkel aus Amerika", „die Beerdigung", „der Maiausflug", „Bruder und Schwester" usw. usw.) die trockene, abstrakte Materie des Notensingens mit heiterem Leben erfüllen und dabei doch sorgfältig auf die in den Tonbeziehungen wirkenden Spannungen abgestimmt sind. Da gestand uns schon mancher harmonielehrgewandte Seminarist aus dieser kleinen Welt des elementaren Erlebens heraus die inneren funktionellen Zusammenhänge unserer siebenstufigen Leiter in ihrer melodischen und harmonischen Struktur, Kräfteverteilung und Entwicklungsmöglichkeit im Sinne der tonalen Logik erst ganz erfaßt zu haben.

Wenn wir schon alle technische Schulungsarbeit der Stimmbildung und des Notensingens, ohne die jede Jugendgesangspflege ein auf Sand gebautes Unterfangen bedeutet, mit peinlicher Sorgfalt erlebniskräftig dem Kinde zu vermitteln versuchen, dadurch die unmittelbare Anteilnahme des Schülers erwerbend, um wieviel mehr erstreben wir die lebendige Erfassung der jungen Herzen und Seelen durch das Lied. Hier lassen wir uns noch weniger auf eine „Methode" ein. Das Lied, dem schon in den Grundklassen ein weiter Raum zugeteilt ist und das mit zunehmender Reife immer mehr die Hauptzeit unseres gesamten Unterrichts beansprucht, erscheint eben da, wo es die Stimmung oder das Bedürfnis oder der Unterricht verlangt. Es kann ebenso gut Endprodukt der vorausgegangenen stimmlich-musikalischen Übung sein, wie es geeignet ist, die Tore der Singstunde zu öffnen oder mitten in der Gewinnung neuen Landes das demonstrative Beispiel zu werden. Aber es berücksichtigt immer und überall den stimmlichen und musikalischen Bildungsstand der Klasse, kommt der seelischen Regung der Kinder entgegen und entspringt nicht zuletzt dann und wann einem spontan geäußerten Wunsch. In den Fortbildungs- und Abendklassen tritt es immer mehr in den Mittelpunkt unseres ganzen Schaffens, um endlich in den Oberstufen und in der Arbeit des gemischten Chores Ausgang und Ziel in sich zu vereinigen.

So umfängt die ganze reiche Welt der Jugendgesangserziehung unmittelbar unsere Seminarteilnehmer. Sie lernen da bald die hohen menschlichen, pädagogischen, stimmlichen und musikalischen Qualitäten, die zur wahren Musikerzieherpersönlichkeit notwendig sind, werten; sie erkennen, daß zum ausgebildeten Musiker der aus den Händen eines wirklichen Meisters hervorgegangene Stimmbildner, zum tiefgründigen, harmonisch ausgeglichenen Menschen der taktvolle und umsichtige Pädagoge treten muß und daß sich erst aus der Summe dieser Eigenschaften jenes notwendige Maß ergibt, das wir vom echten Musikerzieher fordern müssen. Um jeden Kursbesucher soweit als möglich diesem Ziele entgegenzuführen, treten die Studierenden auch selbst in die hohe Schule der praktischen Lehrbetätigung ein. Schon von der 3. Woche an versuchen sie, kleine Teilausschnitte des reichen stimmlich-musikalischen Erziehungsfeldes zu beackern, in lebendige Fühlung mit den kleinen und großen Sängern zu kommen, ihre wachsende Kraft zunächst in viertelstündiger, dann in halb- und ganzstündiger Unterrichtszeit zu messen und so lernend und lehrend, führend und zugleich geführt in das weite Reich einer Singschule hineinzuwachsen.

Damit wäre der Arbeitskreis eines achtwöchigen Seminarkurses und der Rhythmus seiner Durchführung in kurzen Zügen umrissen. Es ist selbstverständlich, daß man in acht Wochen weder ausgebildete Sänger noch musterhafte Pädagogen auf den Plan zaubern kann. Doch in jedem ehrlich Suchenden werden die Erkenntnisse des Weges und die heiße Sehnsucht nach

seiner Meisterung geweckt, sodaß jeder von ihnen die selbstverständliche Verpflichtung mitnimmt, unermüdlich an sich weiter zu arbeiten, um allen Aufgaben der deutschen Jugendgesangserziehung vollauf gerecht zu werden. In diesem Sinne will auch das Abschiedszeugnis unseres Seminars verstanden werden; es enthält keine ziffernmäßige Bewertung der Kurs- und Prüfungsarbeiten. Der werdende Singschullehrer findet darin den Widerhall unseres Singschulgartens, das Echo seines eigenen Rufes im lebendigen Reich des Singens und Klingens, wo die ewigen Gesetze der Schönheit und Wahrheit untrüglich antworten.

Pflegschaft „Singschulen."

Von M. Vest, stellv. Pflegschaftsleiter der Pflegschaft „Singschulen" im Reichsverband der gemischten Chöre Deutschlands der Reichsmusikkammer, Augsburg.

Am 17. September 1935 erließ die Reichsmusikkammer eine die Eingliederung der Singschulen betreffende Verfügung, derzufolge alle bestehenden Singschulen im Rahmen des Reichsverbandes der gemischten Chöre Deutschlands, der als Fachverband II des Amtes für Chorwesen und Volksmusik auch die Frauen- und Jugendchöre umfaßt, in einer eigenen Pflegschaft „Singschulen" zusammengeschlossen werden müssen. (Abgedruckt in den „Amtlichen Mitteilungen der Reichsmusikkammer", 2. Jahr Nr. 26.) Zum Leiter der Pflegschaft wurde der Direktor der Augsburger Singschule, Prof. Otto Jochum, ernannt.

Damit war der schon seit langer Zeit von vielen Seiten erwünschte organisatorische Zusammenschluß endlich Wirklichkeit geworden. Die Rechtfertigung für die Gründung der Pflegschaft „Singschulen" liegt in der folgerichtigen Auslegung des Reichskulturkammergesetzes. Nach den Bestimmungen dieses Gesetzes müssen Personen oder Gemeinschaften, die sich mit der Übermittlung musikalischer Kulturgüter im Sinne einer freiwilligen Kunstpflege befassen, der Reichsmusikkammer angehören.

Daß die Leitung der Pflegschaft dem Direktor der Augsburger Singschule, Prof. Otto Jochum, übertragen wurde, daß ferner die Verfügung über den Zusammenschluß aller Singschulen zeitlich mit der Gründung des „Singschullehrer-Seminars Augsburg unter Aufsicht der Reichsmusikkammer" zusammenfällt, gibt der Pflegschaft „Singschulen" Richtung und Ziel: Alle Singschulen des Reiches als Pflegestätten des schönen und damit auch gesunden Singens zu fördern und so Garanten zu schaffen für die Sicherung und Aufwärtsentwicklung der deutschen Chorkultur. Mit dieser inneren Zielstellung soll jedoch keineswegs eine Vereinheitlichung angestrebt werden. Das Eigenleben der Singschulen bleibt unangetastet, es ist nur eine Ausrichtung auf das große Ziel hin notwendig.

Neben dieser inneren Zielgebung obliegt der Pflegschaft „Singschulen" eine Reihe gleichwichtiger Aufgaben. An erste Stelle möchte ich die Schaffung der Gemeinschaft der singenden Jugend setzen. Es besteht heute eine ganze Reihe kleiner Singschulen, die unter größten Opfern und Anstrengungen ihre kulturpolitische Aufgabe erfüllt. Mit besonderer Anerkennung und aufrichtigem Dank sei hier der Singschulen in Grenz- und Notstandsgebieten gedacht. Für die kleinen und großen Singschüler in wirtschaftlich und politisch gesicherten Gauen unseres Vaterlandes ist es ein beglückendes Gefühl, sich mit diesen Brüdern und Schwestern in dem Streben nach Förderung deutscher Chorkultur eins zu wissen. Rein äußerlich kommt dieses Gemeinschaftsempfinden in der Leistung der Beiträge zum Ausdruck. In dem niedrigen Beitragssatz von 20 Pfennig je Schüler und Jahr sind u. a. auch die Abgaben an die Stagma (Staatl. anerkannte Gesellschaft zur Verwertung musikalischer Urheberrechte) enthalten. Der Reichsverband der gemischten Chöre hat mit der Stagma für die Singschulen einen Pauschalvertrag abgeschlossen, auf Grund dessen die der Pflegschaft eingegliederten Singschulen für jährlich 3 Konzerte von allen Abgaben an die Stagma befreit sind. Es ist eine unbestrittene Tatsache, daß unsere kleinen Singschulen, besonders in Notstandsgebieten (Bayer. Ostmark), oft wegen dieser Unkosten an der Verbreitung zeitgenössischen Liedgutes (Volksliedbearbeitungen, Chorwerke zeitgenössischer Tonsetzer) gehindert waren. Heute können auch sie in Konzerten das Lied der Gegenwart singen, ohne befürchten zu müssen, wegen mehr oder weniger großer

Fehlbeträge auf das Singen vor der Öffentlichkeit verzichten zu müssen. Nur durch den Zusammenschluß aller Singschulen und durch die einheitliche Beitragsleistung konnte dieses Ziel erreicht werden.

Des weiteren darf nicht übersehen werden, daß mit der Gründung der Pflegschaft Singschulen alle Pflegschaftsmitglieder den Rechtsschutz der Reichsmusikkammer genießen.

Ein ganz wesentlicher Vorteil für die der Pflegschaft angeschlossenen Singschulen ist die Vergünstigung, in allen Fragen der Organisation, der äußeren und inneren Führung von Singschulen, der Programmgestaltung usw. jederzeit den Rat der Zentralstelle „Städt. Singschule Augsburg" und „Singschullehrer-Seminar Augsburg i. A. der Reichsmusikkammer" einholen zu können. Jeder Singschulleiter, der an der Aufwärtsentwicklung seiner Singschule tatsächlich interessiert ist, wird gerade diese Vergünstigungen begrüßen, stehen doch der Augsburger Singschule, deren Tätigkeit von der Reichsmusikkammer als vorbildlich anerkannt ist, mehr als 30-jährige Erfahrungen zur Verfügung, die manchem Anfänger ein unsicheres Suchen und Tasten ersparen und ihn vor Fehlschlägen bewahren. Daß es um die Pflege der Kinderstimmen, um die musikalische Entwicklung des Kindes etwas Besonderes ist, bestätigen immer wieder die Musikerzieher und Lehrer, die sich im Singschullehrer-Seminar Augsburg das Rüstzeug für ihre zukünftige Arbeit an bestehenden oder neu zu gründenden Singschulen holen.

Zum Schlusse einige Angaben über den derzeitigen Stand des Singschulwesens in Deutschland. Am 1. April wurden in 56 Singschulen 13 389 Schüler unterrichtet. Den Löwenanteil stellt Bayern mit 47 Singschulen (83,92%) mit 9 586 Schülern (71,59%). Die Singschulen in Bayern verteilen sich auf die einzelnen Chorkreise wie folgt:

Schwaben (13 Singschulen mit 2 866 Schülern): Augsburg, Bad Wörishofen, Buxheim, Dillingen a. D., Günzburg, Kaufbeuren, Kempten, Krumbach, Lindau i. B., Lindenberg i. Allg., Memmingen, Schwabmünchen, Sonthofen.

Oberbayern (13 Singschulen mit 3 447 Schülern): Bad Reichenhall, Berchtesgaden, Erding, Freising, Fürstenfeldbruck, Markt Grafing, Ingolstadt, Kolbermoor, Mühldorf, München, Pasing, Rosenheim, Schellenberg.

Niederbayern (8 Singschulen mit 941 Schülern): Deggendorf, Dingolfing, Landau a. d. Isar, Landshut, Passau, Straubing, Viechtach, Vilsbiburg.

Oberpfalz (7 Singschulen mit 1405 Schülern): Amberg, Cham, Furth i. W., Plößberg, Regensburg, Waldsassen, Weiden.

Oberfranken (3 Singschulen mit 487 Schülern): Bayreuth, Hof a. d. S., Marktredwitz.

Mittelfranken (2 Singschulen mit 280 Schülern): Ansbach, Nürnberg.

Unterfranken (1 Singschule mit 160 Schülern): Würzburg.

Das gewaltige Übergewicht in Bayern ist zweifelsohne auf das Wirken der Augsburger Singschule zurückzuführen, deren beispielgebende Leistungen sich alljährlich in einem kleinen Ausschnitt beim „Junggesang" den Besuchern offenbaren und diese für den Singschulgedanken begeistern. Die übrigen 9 Singschulen verteilen sich auf die Chorgaue Ostpreußen (Königsberg), Nordmark (Hamburg, Lübeck), Rheinland (Aachen), Mitteldeutschland (Erfurt, Stendal, Zerbst), Südwestdeutschland (Heidelberg), Pfalz-Mosel-Saar (Ludwigshafen a. Rh.). Die Gründung einer Reihe von Singschulen in allen Teilen des Reiches ist für die nächste Zeit vorgesehen.

Von den 56 Singschulen werden 1 vom Staat, 45 von den Gemeindeverwaltungen, 1 von der Ortsmusikerschaft einer Stadt und 4 von Vereinen betreut, während 5 Singschulen von Musikerziehern auf eigene Rechnung geführt werden. Daß sich auch Einzelpersonen und Gesangvereine in den Dienst des Singschulgedankens stellen und ihn in die Tat umsetzen, ist im Hinblick auf die Opfer ideeller und materieller Art ganz besonders anerkennenswert. Doch muß hier festgestellt werden, daß die Schaffung und Förderung kultureller Einrichtungen nach dem Willen der nationalsozialistischen Staatsführung die Gemeinden von sich aus in Angriff nehmen sollen. Die materielle Sicherung der Singschulen durch die Gemeinden ist notwendig, damit der Leiter und die Lehrer der Singschule ihren künstlerischen Absichten dienen können und nicht ihre Kräfte mit Sorgen um die wirtschaftliche Sicherung verbrauchen müssen. Auch vom autoritären Standpunkt aus gesehen müßten die Gemeinden Träger der Singschulen sein. Der



ZFM Archiv

St. R. Jofef Lautenbacher

Stellv. Seminarleiter



ZFM Archiv

Friedrich von Hoermann

Studienrat



ZFM Archiv

Alois Löhle

Mitglied der Prüfungskommiffion am Seminar



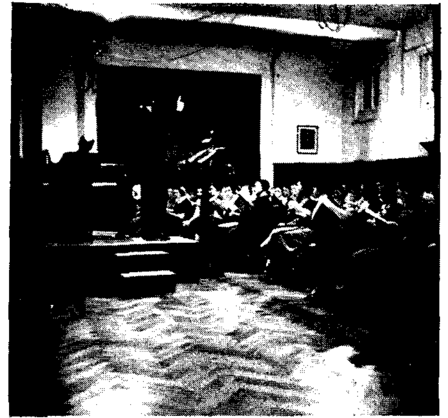
ZFM Archiv

Alfons Meyer

Dozent am Seminar

Singfchul- und Singfchullehrer-Seminar zu Augsburg

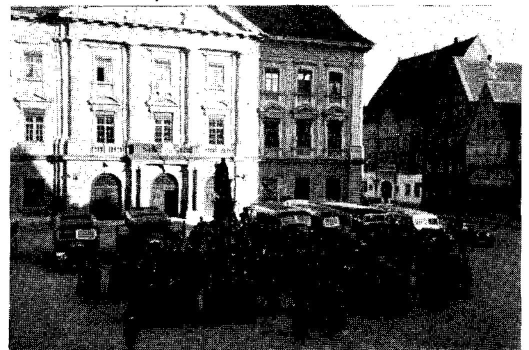






Drei Bilder aus der Arbeit der Singſchule Augsburg





Zwei Bilder von der Fahrt des Stadtchores Augsburg ins Allgäu

(Privataufnahmen)

kulturelle Gewinn, der ſich aus dem Wirken einer Singſchule für das muſikaliſche Leben einer Gemeinde ergibt, rechtfertigt die Bereitſtellung der benötigten Mittel.

Mögen die Jahre des kulturellen Aufbaues den Städten und kleineren Gemeinden, beſonders außerhalb Bayerns, zahlreiche Singſchulen als Pflegeſtätten jugendlichen Chorgeſanges bringen zum Wohle unſerer ſangesbegeiſterten Jugend und zur Sicherung und Aufwärtsentwicklung des deutſchen Chorweſens! Die Pflegſchaft „Singſchulen" aber will hierbei allen Freunden der deutſchen Singſchule mit Rat und Tat beiſtehen und ſie nach beſten Kräften unterſtützen.

Augsburgs Städtiſcher Chor (Singſchulchor) und ſeine Aufgabe.

Einige Gedanken um Sinn und Zweck dieſer Neugründung.

Von Joſef Weber, Augsburg.

Die Gemeinſchaft ſtellt die überſinnliche Form des ſozialen Lebens unſeres Volkes dar. Die wahre Kunſt eint, bildet Gemeinde, ſchafft Volk. Trägt ſie in ihrem Weſen nicht dieſes Grundprinzip, dann ſinkt ſie zum Selbſtzweck, zum reinen l'art pour l'art-Standpunkt herab. Die Sprache der Muſik kündet Überſinnliches und offenbart eine höhere Welt. Sie verkörpert das unmittelbarſte, intuitive Erkenntnismittel. Darum beſitzt die Muſik in unſerer Zeit der Gemeinſchaftsbildung größte Bedeutung. Das Urphänomen der Stimme iſt urſprüngliches Ausdrucksmittel. Es vermag den Menſchen im Hören (nicht bloß im Gebrauch) zu aktivieren. Darum bekennen wir uns zum Volkslied und zur Singefreudigkeit.

Einſt fanden ſich Glaubensgemeinden im alten Oratorium zuſammen. Die Grundlage ihres Gemeinſchaftsgeiſtes bildete die Weltanſchauung des Religiöſen. Die Frage nach der *Gemeinſamkeit des Völkiſchen* wird uns auf der ganzen Breite unſeres Lebens faſt minütlich geſtellt. Um ſie kreiſt der Kernpunkt unſerer muſikaliſchen Zukunft. Unſere Zeit hat uns wieder eine dankbare, ſchöne Aufgabe geſtellt: *Wir müſſen organiſch den Geiſt der deutſchen „Chorgemeinſchaften" erneuern.* Es liegt eine Epoche hinter uns, die ihre Muſizierhaltung oft nur auf äußere Wirkung berechnete. Der Konzertbetrieb des 19. Jahrhunderts zeugt von der individualiſtiſchen Geiſtesrichtung: Das Großbürgertum gebar das Starweſen und ſchied den „Liebhaber" aus. Wir fordern gemeinſames Singen und Muſizieren. Die Verbundenheit der Volksgenoſſen untereinander muß durch die Muſik erlebt werden. Ludwig *Weber* hat in ſeinen „Chorgemeinſchaften" ſchon Wege aufgezeigt, die einer Erfüllung nahekommen.

Im ſangesfreudigen Augsburg hat ſich nun im „*Stadtchor*" eine Organiſation herausgebildet, die ähnliche Ziele verfolgt, an die alten „Oratoriengemeinden" anknüpft, aber doch etwas Einmaliges und Neuartiges darſtellt, ſo daß man davon ſprechen muß. Man fördert in unſeren Tagen durch Wertungsſingen, Schulungslager und Chorleiterlehrgänge, durch Ausbau des Singſchulweſens und Errichtung eines Singſchullehrerſeminars ſowie die verſuchte Gewinnung einer neuen Geſelligkeitsform an Feſttagen und Feierabenden die Idee des ſich im Singen einenden Volkes. Die hohe Bedeutung des Chorlebens im Reiche einer politiſch einheitlichen Weltanſchauung erfordert jedoch, daß ein zu erarbeitendes Chorwerk, das auf dem lebensnahen Boden dieſer neuen deutſchen Weltanſchauung gewachſen, geiſtig und handwerklich vom Chorſänger vorbildlich beherrſcht werden muß. *Am Anfange ſteht die choriſche Tat; ſie iſt Ausdruck des kultiſchen Lebens unſerer Zeit.* Paleſtrina und Bach waren z. B. ſolchen geſchloſſenen Epochen entſprungen. Der kirchliche Kulturkreis hat Schöpfer und Werk einſt überwacht und gefördert, ſie lebensfähig gehalten, materiell unterſtützt und die Chöre in ihren Leiſtungen gehoben. Der Staat übernimmt heute dieſe Rolle. Noch kein Reich zuvor erkannte dieſe hohe Miſſion des Chorweſens ſo klar. Als Träger der nationalſozialiſtiſchen Weltanſchauung aber muß es alles pflegen und hegen, was das „kultiſche Chorwerk" unſerer Zeit und einer gewaltigen Zukunft zu gebären hilft. Augsburg gründete eine Zelle neuen choriſchen Lebens, die berufen iſt, bereits vorhandene Organiſationen in obi-

gem Sinne zu befruchten und sie zu künstlerischer Leistungshöhe zu führen, wie sie Tradition und Gegenwartsaufgabe unserer musikalischen Kultur unbedingt erheischen. Für den singenden Laien gilt die Grundforderung, daß er die handwerklichen und künstlerischen Voraussetzungen für das wahre künstlerische Erlebnis und dessen Wiedergabe kennen und beherrschen muß. Die technische Vollkommenheit oder zumindest das Vermögen der sinnvollen Anwendung der technischen Mittel erschließt dem Sänger erst die Möglichkeit der Erfassung des Werkes und dessen kultischer Bedeutung. Damit wachsen Arbeitsfreude, Begeisterung, Hingabe. Der „Dilletant" ringt um die Kunst. Der Einzelne geht damit aber auf in der Gemeinschaft der Schaffenden.

Die Stadtverwaltung Augsburg sah in ihrer bekannten, von Albert Greiner gegründeten Singschule jene Einrichtung, die als Grundlage zur Erweckung eines vorbildlichen „Stadtchores" vorhanden sein muß, um eine einwandfreie Ausbildung zu verbürgen und den ständigen Nachwuchs zu sichern. Nur „Singschüler" werden in den Städtischen Chor aufgenommen. Sie sollen sich nach Abschluß der Schule nicht in alle Winde zerstreuen. Schon aus musikerzieherischen Erwägungen ist ihr Bildungsgang noch nicht abgeschlossen. Erst bei Eintritt der körperlichen, geistigen und seelischen Reife nähert sich auch ihre stimmbildnerische und musikalische Entwicklung einem Höhepunkt, nicht ihrem Abschluß; denn „auslernen" wird keiner auf seiner irdischen Erdenbahn.

Hat der Augsburger Singschüler die Stimmbildungszeit (Mutanten- und Fortbildungsklassen) hinter sich, so ist meist (nach etwa 8—10jähriger Singschulzeit) jener erste Reifepunkt erreicht, die Voraussetzung zum Eintritt in die „Oberklasse" bzw. in den „Stadtchor". Ehemalige Singschüler aber, die schon vor Jahren die Singschule verlassen haben und nun im Städtischen Chor die ideale Erfüllung der singenden Gemeinschaft begrüßen, sowie erwachsene Sänger und Sängerinnen, die sich freiwillig einer eingehenden stimmlich-musikalischen Betreuung unterwerfen, also nochmals Singschüler mit dem Ziel einer Aufnahme in den Städtischen Chor werden, treten in die ebenfalls neu errichtete „Chorvorschule" ein. Sie untersteht wie der Städtische Chor der Leitung der Singschule und verbürgt damit die einheitliche Schulung der Stimme und die musikalische Erziehung nach den natürlichen und gesunden Grundsätzen, wie man sie bekanntlich in Augsburg anwendet. Die Subventionierung des Städtischen Chores wie der Chorvorschule durch die Stadt und das strenge Ausleseprinzip, das im Wesen der beiden Einrichtungen beruht, ermöglichen jeder echten Begabung ohne Unterschied der sozialen Rangstellung den Zutritt zu dieser Gemeinschaft der Singenden, die in ihrem Aufbau Männer-, Frauen- und gemischte Chöre zuläßt. Alle Mitglieder des Stadtchores sind also nach einheitlichen Gesichtspunkten vorgeschult. Erst damit kann der Einzelne im Chor als wertvolles, gleichwertiges Glied eingesetzt werden. Der ständige Schulungszwang aber bleibt: Der Arbeitsplan des Stadtchores sieht nicht nur regelmäßige Stimmbildungs- und musikalische Schulungsübungen vor, die jeder Chorprobe vorausgehen, sondern er verpflichtet auch jede einzelne Stimme zur ständigen Einzelkontrolle mit schriftlicher Buchung der Ergebnisse. Der Chorführer vermag dadurch alle eingeschlichenen Fehler und Mängel zu entdecken und zu beseitigen. Er ist gleichsam „der Arzt" der Stimme, der sie stets überwacht und heilt. Dadurch gewinnt der Klang des Gesamtchores an Stetigkeit der Farbe, der Dynamik usw. Außerdem bindet der persönliche Kontakt zwischen Chorleiter und Sänger beide immer enger. Die Erziehung zum Gemeinschaftsgeist beseitigt die Rivalität der Sänger im überlebten Sinne und feuert doch jeden zur Höchstleistung im Dienste der gemeinsamen Chorsache an. Der Chorleiter wird zum wahren Chorerzieher, der den lebendigen Strom der ständigen Anregung, des wichtigen Gedankenaustausches und der wechselseitigen Arbeit vom Chormitglied zum Dirigenten, vom Werk zur Wiedergabe, von der Sprache zum Gesang in Fluß bringt. Die „Konzertreife" des Chores ist dann gegeben, wenn er strengsten Maßstäben standhält. Daher bildete das erste Auftreten des Stadtchores im März dieses Jahres auch eine „Sensation". Die höchsten Erwartungen wurden erfüllt. Auf dem Programm standen nur zeitgenössische Werke. Die technischen Schwierigkeiten wurden „selbstverständlich" gemeistert. Das neue Chorschaffen der Lebenden erhielt eine ideale Verlebendigung. Es wurde weiterhin auf Konzertreisen unter dem Protektorate der NS-Kulturgemeinde in den Gau hinausgetragen und dem Volke näher gebracht. Der unbestrit-

tene Erfolg blieb dem Stadtchor überall treu. Heute schon kann der „Musterchor" kaum allen Einladungen nachkommen. Podium und Saal bilden hier tatsächlich eine Gemeinschaft des Erlebens. Darum wurde der Stadtchor als „Mitträger der künstlerischen Gestaltung unserer Zeit" bezeichnet. Der Rundfunk trug seinen jungen Ruhm in die Lande, wie die begeisterten Zuschriften beweisen.

Auf dem fruchtbaren Boden Augsburgs entwickelt sich nun ein bodenständiges, heimatverwurzeltes, handwerklich vorbildliches Chorleben im Geiste der Weltanschauung unseres Volkes. Kirchenchöre, Gesangvereine, Berufssängerorganisationen usw. werden in diesen Schaffensprozeß produktiv mithineingerissen. Eine Großstadt ist durch die verwirklichte Idee eines Stadtchores aufnahmebereit gemacht für eine neue Chorkunst und deren intensive Pflege. Hier erwächst vielleicht eine neue Ära der Musik schlechthin, die das absolute Chorwerk der Zukunft hervorbringt. Hier werden Volk und Musik wieder einander näher gebracht. Der Name des Schöpfers, Gründers und Leiters des Stadtchores, Professor Otto Jochum, bürgt dafür, daß in der Chorkunst des Stadtchores Augsburg neue Formen der Feier zur Erhebung des volklichen Lebens und völkischen Daseins gefunden, versucht und erprobt werden, die uns dem idealen Ziele zuführen und nachahmungswert sind: Der Stadtchor will kulturell den Geist des echten Gemeinwesens der Stadt und des sich im Singen einenden deutschen Volkes widerspiegeln.

Jubel um Augsburgs Stadtchor im Allgäu.

Glänzende Aufnahme der Augsburger Sängerschar in Immenstadt und Kempten.

Von Josef Weber, Augsburg.

I.

Die Großstädte scheinen immer noch die Sammel- und Brennpunkte der Kunst und Kultur zu sein. Freilich überwuchert noch heute ab und zu der Kunstbetrieb ihre wahre Sendung. Man fühlt es wieder einmal deutlich, wenn man inmitten hastender Zivilisation und Geschäftigkeit eine kleine Kunstreise ins weite Land unternimmt. Sind wir ehrlich: Was weiß der Städter eigentlich von Sehnsüchten und Bildungsbestrebungen der entlegenen Provinz? Ist denn der Aufwand an Arbeit, an Geld, an Sorge die Sache wert, daß man eine derartige „Kunstexpedition" ausrüstet, um zeitgenössisches Schaffen chorischer Musik zu verbreiten? Das flache Land kann doch heute sein musikalisches Verlangen zu Hause in jeder Stunde durch Schallplatten und Radio stillen! Aber hören auf mechanischem Wege bedeutet nicht das Wesen der Kunst erleben. Der größte Teil des ursprünglichen Schöpfungsprozesses, das Nachschaffen, das Mitfühlen der geheimnisvollen Entstehung, kurz die Totalität und Unmittelbarkeit der Kunstwirkung, das lebendige Fluidum von Mensch zu Mensch, die Intensität und Beseeltheit der Leistung werden erst in der aktiven Bewegung der Gemeinschaft der Gebenden und Empfangenden blutvoll. Entscheidend und wichtig bleibt es, daß es Tempel und Altäre — wie in der Großstadt — gibt, wo das heilige Feuer höchster Kunst lodert, von ihren Priestern geschürt und bewacht. Aber nicht mindere Bedeutung besitzt die Notwendigkeit, daß außer den geweihten Mauern Menschenherzen im Widerschein solcher Flammen erglühen. Daß deshalb die Fahrt des Stadtchores Augsburg, dessen Ruhm noch jung, aber groß ist, zuerst auf das Land ging, erhöht ihre kulturelle, volkhafte Bedeutung, abgesehen vom Bildungsmäßigen im Sinne der letzten Mission der Kunst.

II.

Man kann die anregende Reise am besten dadurch überblickend charakterisieren: Sie hat mit der oft gehörten Forderung, „daß Volk und Kunst gleich blüh' und wachs'", Ernst gemacht und sie verwirklicht. Der Konzertsaal des späten 19. Jahrhunderts war die Versammlungsstätte eines Bildungsbürgertums, das allein in der Vorstellung „gebildet zu sein", wie in dem gemeinsamen „kulturellen Interesse" zusammenkam und Musik in einer rein passiv aufnehmenden Haltung hörte, die entweder ästhetisches Vergnügen oder ein in Erregung versetztes Gemüt,

eine Virtuoſenleiſtung oder das platte geſellſchaftliche „Ereignis“ zu finden hoffte. Wir lehnen nicht den Konzertſaal ab. Aber wir ſollen ihn heute ſeiner neuen künſtleriſchen Erziehungsaufgabe überantworten, die etwa der politiſchen Schulung im ſtaatlichen Leben unſeres Volkes gleichgeſetzt werden muß. In den Stuhlreihen des Konzertraumes ſitzen nicht mehr zahlungskräftige Gebildete allein, ſondern eine neue Gemeinſchaft, der es um Weſentliches und um aktive Mitarbeit geht. Es war in dieſem Zuſammenhang noch eine eigenartige Erſcheinung in der Muſikgeſchichte der letzten Jahrzehnte, daß die Gegenwart, die jeweilige „Moderne“ für Muſiker und Liebhaber unverſtändlich ſei und ſich erſt in der Zukunft zu bewähren habe. Unſer kulturbewußtes Volk wahrt das Erbe des Geiſtes und der Muſik als ſtolzen, unverlierbaren Beſitz. Aber für die Lebenskraft der völkiſchen Gemeinſchaft iſt das Morgen tauſendmal wichtiger als das Geſtern. Wie unſer Volk die aktive Erneuerung ſeiner ſelbſt bereitet, ſo iſt für die Muſik und ihre Zugangsweiſe aus dem paſſiv aufnehmenden Zuhören ein aktives Mithören und Mitſingen geworden. Der kämpferiſche Lebenswille, die ungeheure Dynamik unſerer völkiſchen Neuwerdung ſind die Zeichen der Zeit. Hier hat auch die Muſik Verpflichtung und Bereich. Der Stadtchor hat dieſem Ziel Rechnung getragen. Die Aufſtellung der Vortragsfolge mit Werken neuer Zielſetzung und weltanſchaulicher Ausrichtung, die Überbrückung der Kluft zwiſchen Ausführenden und Hörern durch Einführungen, Mitwirkung der Hörer, die Einbeziehung weiteſter Volkskreiſe uſw. ſollen in groben Strichen für ſeine verſtandene, erfüllte Aufgabe zeugen. „Kunſt iſt eine zum Fanatismus verpflichtende Miſſion!“ hat der Führer gepredigt. Das war ſchon einmal im deutſchen Volke ſelbſtverſtändlich, als Haydn ſeine Quartette ſchrieb und Schubert ſeine Lieder ſang, daß man die neuen Werke unſerer Großen im Rahmen anregender zwangloſer Konzerte und Unterhaltungen hörte. Sie waren ein notwendiger Beſtandteil des Lebens in jener Zeit und ſind erſt in der folgenden Verfallsepoche iſoliert worden. Daher bildet die Leitidee „Gemeinſchaft“, die das Programm des Stadtchores trug, ein herrliches Symbol: Die Geſänge trugen den Stempel unſeres völkiſchen Weltanſchauungsbildes. Die Ausführenden wurden auf der Fahrt noch mehr als bisher zu einer Einheit zuſammengeſchweißt. Die Unterſtützung der muſikaliſchen Reiſe durch Partei und Behörden bis ins entlegenſte Dörfchen hinaus und das begeiſterte, hingeriſſene Mitſingen (!) der erſchienenen Zuhörer bei der abſchließenden „Hymne“ von Otto Jochum ließ wieder einmal ſo recht erahnen, daß eine große Muſikkultur im Aufbruch iſt auf der Grundlage der Volksgemeinſchaft, da der Ruf der Auserwählten ungebrochenen Widerhall findet im Herzen der deutſchen Nation.

III.

In dieſem Geiſte war die Reiſe der Augsburger Sänger vorbereitet und geſtaltet. Die muſtergültige Organiſation machte ſich ſchon bei der Abfahrt angenehm bemerkbar. Die faſt 300 Teilnehmer waren in 7 großen Omnibuſſen untergebracht. Am Samstag gegen 13 Uhr verließen ſie das Weichbild unſerer Stadt. Die Stimmung war natürlich bald glänzend. In Immenſtadt poſtierte ſich am Ortseingang der bekannte Lehrerdichter Artur Maximilian Miller mit ſeiner Kinderſchar und wies den Fahrzeugen die Route auf den Marktplatz. Dort erlebten die Augsburger einen impoſanten Empfang von Seiten der Bevölkerung. Die Gäſte wurden in ihre Privatquartiere geleitet. Bald war eine innige Freundſchaft geſchloſſen. Die NS-Kulturgemeinde Immenſtadt hatte für alle geſorgt. Bei der Stell- und Akuſtikprobe am Nachmittag erwies ſich der Saal für den Maſſenchor akuſtiſch nicht ganz günſtig, weil die geringe Höhe den Klang nicht recht entfalten ließ. Aber am Abend im gefüllten Saal, der ſchon einige Tage vorher ausverkauft war, obwohl er 600 Perſonen faßt, erwieſen ſich die Verhältniſſe doch ausreichend zu einer einwandfreien Beurteilung der choriſchen Leiſtung. Mit ſtarkem Beifall wurden der Leiter des Konzertes, Prof. Otto Jochum, und ſein gemiſchter Chor begrüßt. Das „Wiegenlied“ des Frauenchores mit ſeinen Effekten mußte wiederholt werden. Nach dem Jochumſchen Chorzyklus „Der Schüchterne“, deſſen Text der Immenſtädter Lehrer A. M. Miller verfaßt hat, ſetzten für den Komponiſten und Dichter ſpontane Beifallskundgebungen ein. Sie ſteigerten ſich von Werk zu Werk und erreichten nach der „Hymne“ von Otto Jochum, in deren 3. Strophe der ganze Saal miteinſtimmte, ihren Höhepunkt. Der Erfolg war eindeutig und mitreißend.

Nach dem glanzvollen Konzert verteilten sich die Sänger und Bewohner der gastfreundlichen Stadt auf mehrere Säle, um noch einige Stunden gemeinsamen Gedankenaustausches zu pflegen. Der Chorobmann, Gewerbehauptlehrer Kratzer-Augsburg, sprach den Immenstädtern den Dank der Fahrtteilnehmer für die vorbildliche Organisation, den Empfang und die verständnisvolle Aufnahme der dargebotenen Werke aus. Prof. Jochum erläuterte Wesen und Wollen des Stadtchores und die Bedeutung der kleinen Kunstreise ins Allgäu und betonte die kulturelle Verbundenheit aller deutschen Gaue im Sinne des Kulturprogrammes des Führers, zu dessen Verwirklichung die Sänger Augsburgs ebenfalls einen Beitrag liefern wollen. Der Leiter der NS-Kulturgemeinde Immenstadt, Ferdinand Heinz, sprach in bewegten Worten den Dank der Immenstädter für das unvergeßliche Erlebnis des Abends aus. Er verpflichtete in ergreifender Herzlichkeit den Chor zu alljährlichen Besuchen. Um Mitternacht bewährte sich die Chordisziplin auch in anderer Hinsicht: Direktor Jochum mahnte zum Aufbruch und zur Nachtruhe, damit alle für den bevorstehenden anstrengenden Tag gerüstet seien. Der Abschied in diesem Kreise, wo Freundschaft und Herzlichkeit herrschten, fiel wirklich schwer.

IV.

Der Sonntag schenkte den Augsburgern einen blauen Vorfrühlingstag in seltener Pracht. Schon am frühen Morgen bevölkerten sie die Hänge und Berge der Voralpen. Einige erstiegen sogar den Stuiben. Direktor Jochum und einige Sänger verschönten den Gottesdienst in der Kirche durch Orgelspiel und Gesang. Der Mittagtisch vereinte dann die „Zugvögel" wieder. Das überfüllte Nachmittagskonzert bescherte dem „zünftigen" Beobachter eines der tiefsten Erlebnisse. Von Oberstdorf, Sonthofen, Blaichach, Oberstaufen, von den entlegensten Dörfern usw. waren Besucher zu Fuß, mit Rad, Lastautos und Zügen herbeigeströmt, um sich das „Ereignis" nicht entgehen zu lassen. Es war interessant, die Augen aufs Publikum zu richten. Hier sitzt die einfachste unverbildetste Hörerschaft, der Mann im Trachtenanzug und die Frau im Sonntagskleid, und warten mit Spannung auf moderne Chöre. Wie werden sie sich dazu verhalten? Das war die Frage. Man blickt in ergriffene, heitere, denkende, miterlebende Gesichter. Sie bevorzugen die bekenntnishafte Kunst in ihren Beifallsäußerungen. Sogar Streckes philosophischen, kunstvoll gebauten Chor „Proömion" mit seiner kosmischen Weite finden sie großartig. Und der „Mann im Frack" muß seinen Schlußchor, in den sie alle hingerissen einfallen, wiederholen. Hier ist die Probe aufs Exempel gemacht: Das Volk anerkennt die neue Musik, die manche gerne aus konservativen Gründen abtun. An diesem Nachmittag jedenfalls hat der einfache Mann so manchen beschämt, der sich mit dem Geist des Fortschritts auf Du und Du glaubt. Darum sei der einfache Mann aus dem Volke gefeiert. Mit ihm aber auch diejenigen, die solche Musik an ihn heranbringen.
Die langanhaltenden Ovationen, die bei der sofortigen Abreise nach Kempten mit den Omnibussen auf der Straße fortgesetzt wurden, bestätigten erneut die Sympathien, die sich der Stadtchor im Fluge erobert hat.

V.

In der Hauptstadt des Allgäus war die Aufnahme nicht minder herzlich. Oberlehrer Miller, der Organisator der Kemptener Veranstaltung, entbot den Sängern auf dem Marktplatz den Willkomm der Bevölkerung. Bei der sofort stattgefundenen Probe offenbarte sich schon die glänzende akustische Eignung des Konzertsaales. Der Immenstädter Erfolg hatte sich schon herumgesprochen. Der Vorverkauf ließ keinen guten Besuch erhoffen. Aber auf die Abendkasse setzte ein förmlicher Ansturm ein, so daß sogar die „Singschullehrerseminaristen" beim Programmverkauf helfen mußten. Der große Saal hatte sich gefüllt, als der Dirigent das Pult betrat und mit lautem Beifall empfangen wurde. Schon nach dem ersten Chor war es klar: In allen 3 vorausgegangenen Konzerten (einschließlich dem „Ludwigsbau" in Augsburg) waren akustische Momente für die nicht letztgültige Entfaltung des Chorklanges ausschlaggebend. In Kempten war der Chor nicht mehr zu erkennen. Abgesehen von der bestaunenswerten technischen Meisterung der Probleme, die sich von selbst verstehen muß bei einem erstrangigen Chorkörper, leuchtete diesmal der fein abgewogene, homogene Klang der Stimmen (vor allem auch die bisher etwas schwächeren Tenöre) in einer nie gehörten Pracht. Man wurde plötz-

lich an die Leiſtungen berühmter Chorvereinigungen erinnert. Die Kemptener, die übrigens auch größtes Intereſſe den Kompoſitionen entgegenbrachten, waren ſich ſofort des bedeutenden Kunſtgenuſſes klar, klatſchten, ſchrien, raſten, erzwangen viele Wiederholungen und entließen erſt um 1/211 Uhr Prof. Otto Jochum, der im Mittelpunkt der Ovationen ſtand. In Kempten hielt der Stadtchor wirklich höchſten Maßſtäben ſtand. Dieſer begeiſterte Erfolg wirkte ſich auf der Heimfahrt aus, die ganz im Zeichen einer lebendigen Gemeinſchaft Gleichgeſinnter ſtand. Erſt nach 1/22 Uhr nachts landeten die Sänger wohlbehalten in Augsburg.

Das Programm, eine geſchickte, zwiſchen Unterhaltung und Bildung vorbildlich vermittelnde Auswahl, die die Forderung nach Niveau als Leitmotiv durchzieht, und der junge Ruhm des Stadtchores verurſachten eine weitere Einladung nach Lauingen a. D. (zwei Konzerte in der Stadthalle). Aber ſchon bei der erſten Konzertfahrt hat man es geſpürt: Der Stadtchor Augsburg iſt auf dem beſten Wege, ein erſtklaſſiger Kulturfaktor Schwabens im Sinne unſerer Zeit zu werden.

„Ende der Eitz'ſchen Tonwortmethode"?

Ein kritiſcher Streifzug.

Von Franz Rühlmann, Berlin.

Man plaudert kein Geheimnis aus, wenn man hinſichtlich der gegenwärtigen Lage der Schulmuſik von einer weit verbreiteten Unſicherheit der Geſichtspunkte, der Ziele und der Arbeitsweiſe ſpricht. Nachdem ſich die Hoffnungen auf neue Richtlinien, die an die Stelle der alten aus der Keſtenberg-Ära zu treten hätten und deren Erlaß nach der Begründung des Reichsminiſteriums für Wiſſenſchaft, Erziehung und Volksbildung nahegerückt ſchien, nicht ſo raſch erfüllten, griff unter den Schulmuſikerziehern allmählich Reſignation um ſich, die man begreifen, trotzdem aber nicht gutheißen kann. Dieſe Reſignation ſcheint ſich auf das geſamte Arbeitsgebiet zu erſtrecken und ſcheint manchen Impuls und manche Initiative zu lähmen, während andererſeits unruhige, ſpekulativ veranlagte oder ſonſt irgendwie intereſſierte Geiſter die Zeit günſtig glauben, um ihren eigenen Weizen zum Blühen zu bringen.

Recht deutlich läßt ſich dies am Stand und an der Diskuſſion einer ſchulmuſikaliſchen Grundfrage, der Solmiſation, beobachten. Von den erwarteten Richtlinien erhoffte man allgemein auch in dieſer Grundfrage eine bündige Entſcheidung, die endlich dem heilloſen Durcheinander in der Anwendung der Tonnamen ein Ende bereiten ſollte. Die ſtillen Praktiker unter den Schulmuſikerziehern ſahen auch dieſer Entſcheidung mit Zuverſicht entgegen; ſie ſind der Sache verſchworen, ſie ſtehen auch jetzt in der allgemeinen Unſicherheit auf dem ſicheren Boden ihrer Praxis und ihrer Erfolge. So weit ſie nach Eitz arbeiten, vermerkten ſie mit Genugtuung die guten Chancen, die das Tonwort eine Zeitlang zu haben ſchien; die anderen zeigten ſich leicht bereit, ſich im gegebenen Augenblick mit dem Tonwort zu befreunden, deſſen offenkundige Erfolge in der Praxis ja jeder Vorurteilsfreie kennt und richtig würdigt. Für viele aber, deren Praxis ſich entweder in einer mehr oder weniger primitiven Empirie erſchöpft oder die aus ſonſtigen Gründen jenen ſicheren Boden nicht unter ſich fühlen, hat ſich nach und nach alle Problematik auf die Rätſelfrage zugeſpitzt: Solmiſation oder ABC? Tonwort oder Tonika-Do?

Und in dieſer Verwirrung wächſt bezeichnenderweiſe die Sicherheit und — die Gefolgſchaft alter und neuer Kritiker, deren Beruf es immer war und immer ſein wird, am eindeutigen praktiſchen Erfolg herumzudeuteln und unter Verkennung grundſätzlicher Notwendigkeiten Aufgabe und Wirkungsweiſe der Solmiſation im allgemeinen und des Eitz'ſchen Tonwortes im beſonderen in Frage zu ſtellen. Nachdem es eine Zeitlang ſo ausgeſehen hatte, als wäre der unſelige „Methodenſtreit" zugleich mit der Syſtemzeit liquidiert worden, ſchießt neuerdings die Eitz-Kritik üppiger denn je in Blüte. Offener denn je wagen ſich Widerſacher aus den verſchiedenſten Lagern hervor, und es fehlt unter ihnen ebenſowenig der aus der Tonwort-Geſchichte ſattſam bekannte Neunmalkluge, der ohne Hilfsmittel ſeit Jahrzehnten „die ſchön-

ſten Erfolge“ erzielt und deshalb bedeutſam vor dem „Umweg“ warnt, wie auch der nicht minder bekannte „Verbeſſerer“, der unter Vermeidung aller „Fehler“ Eitzens deſſen Gedanken überhaupt erſt zur richtigen Vollendung führt. Es regnet Denkſchriften, Broſchüren und Aufſätze, neue „Syſteme“ ſchießen wie Pilze aus der Erde und preiſen ſich kurz vor Torſchluß zu Fabrikpreis an, und das Patronat hat billig und willig der Tonika-Do-Bund e. V. übernommen. Es iſt die alte Front, heute wie geſtern und vorgeſtern.

An die Spitze dieſer Front hat ſich leider noch nachträglich, $3^1/_2$ Jahre nach ſeinem Tode, Raimund Heuler ſtellen laſſen müſſen. Im Verlag Konrad Triltſch, Würzburg, iſt vor wenigen Monaten (unter der Jahreszahl 1929) ſein Buch „Ende der Eitz'ſchen Tonwort-Methode und anderes vom Tonwort“ neu erſchienen und unter Einſatz einer unverantwortlich tendenziöſen Propaganda ins Feld geführt worden. Die Bauchbinde trompetet in Rotdruck: „Die Ankündigung dieſer Schrift mußte aus der Buch-Ausſtellung der VII. Reichsſchulmuſikwoche in München (Oktober 1928) entfernt werden!“ Wenn man als Unkundiger dieſe Angabe zu dem Buchtitel in Beziehung ſetzt, ſo muß ſich geradezu der Schluß aufdrängen, daß Heulers Buch ſeinerzeit quaſi verboten wurde, weil es gegen Eitz und ſein Tonwort zu Felde zog. Wer nun noch dazu weiß, daß die Reichsſchulmuſikwochen unter der Protektion Keſtenbergs ſtattfanden, der wird wohl gar den Herrn Keſtenberg als den Urheber des Verbotes annehmen, und damit wäre denn glücklich das Eitz'ſche Tonwort als ein Schoßkind der Keſtenberg'ſchen Ära entlarvt. Es iſt ein ſchwacher Troſt, daß der Kundige dieſen Schluß nicht mitmachen wird; denn es genügt in manchem Fall, und heute zumal, ein einziger Fehlſchluß, um in einem breiteren Kreiſe eine ganze Sache zu diskreditieren. Da Heuler nicht mehr zur Rechenſchaft zu ziehen iſt, muß dem Verlag der Vorwurf gemacht werden, daß er der Sache, die Heuler ſelber vertritt, einen ſchlechten Dienſt erwieſen hat, als er dieſe Form der Propaganda wählte.

In Wahrheit verhält es ſich, wie jeder Kundige weiß, in faſt allen Punkten umgekehrt. Nachdem ſich das preußiſche Tonwortverbot ganz und gar nicht mehr aufrechterhalten ließ, hatten ſich die Keſtenberg'ſchen Richtlinien zu einer Toleranz entſchloſſen, die in dem berühmten, nur aus dem vorherigen Verbot zu verſtehenden Satz ihren Ausdruck fand: „Es kann nach jeder Methode, die der Lehrer für richtig hält, auch nach der Tonwort-Methode von Eitz, unterrichtet werden . . .“ Damit war eine Art Burgfriede geſchloſſen, der allerdings, wie bekannt, noch immer genug Möglichkeiten für eine wirkſame Hintanhaltung der Tonwortbewegung beließ. Immerhin durfte ſich nun das Tonwort zum Wort melden, und auch auf den Reichsſchulmuſikwochen wurde der Schein der Objektivität gewahrt. So konnte in München 1928 der alte verdiente Simon Breu die Sache des Tonwortes vertreten. Wer nun den in Heulers Buch S. 187 ff. abgedruckten Wortlaut der „inkriminierten“ Ankündigung lieſt, der wird auch heute noch finden, daß er wenig erfreulich klingt. Ganz abgeſehen davon, daß Simon Breu darin perſönlich angegriffen wird — neben anderen Vertretern der Tonwortſache — kann man es auch heute noch nicht verſtehen, wie Heuler, der doch ein glühender Verfechter des Tonwortes an ſich war, einen ſolch großſprecheriſchen, zur Abwehr geradezu herausfordernden Reklameerguß in die Ausſtellung hängen konnte. Ganz ohne Frage war er geeignet, den mühſam genug errungenen methodiſchen Burgfrieden zu gefährden, zumal da das Buch ſelber noch gar nicht vorlag und alſo keine Nachprüfung geſtattete. So entſprach die Beſeitigung dieſer Ankündigung lediglich einem Gebot des Anſtandes und der Kollegialität, das in dieſem Falle von Heuler nicht angemeſſen reſpektiert worden war.

Daß der Verlag nun ausgerechnet jetzt mit dem Buch herauskommt und ſeine mit „amtlichen“ Gutachten geſchmückten Reklameproſpekte in alle Winde ſchickt, hat natürlich ſeinen Grund in der eingangs geſchilderten Sachlage. Der Titel iſt ſo verlockend und vielverſprechend, und offenbar weiß auch Konrad Triltſch in Würzburg, daß es in Deutſchland Leute gibt, die das Ende von Eitzens Sache mit einem erleichterten Aufatmen notieren und vielleicht ſogar vier Mark zwanzig dafür ausgeben würden. Es iſt nur zu wünſchen, daß recht Viele in dieſer Weiſe auf den Titel hereinfallen; vielleicht legen ſie als Tonwortbekenner das Buch aus der Hand. Denn einen überzeugteren Apoſtel als Heuler hat das Eitz'ſche Tonwort nie gehabt, und deshalb zählen die poſitiven Partien des Buches und die kritiſchen Streifzüge gegen die Tonwortfeinde zu dem Wertvollſten, was die Tonwortliteratur beſitzt. Sein Kampf

— und es ist ein Windmühlenkampf — gilt lediglich der „Methode" Eitzens, dem also, was Eitz als seine eigene Ansicht von den psychologischen Vorgängen bei der Anwendung seines Tonwortes und von den daraus sich ergebenden pädagogischen Folgerungen vertrat. Wir alle wissen es und niemand hat es je geleugnet, daß Eitz, ein Anhänger der heute überholten Assoziationspsychologie, sich die Wirkungsweise des Tonwortes in der Art einer Assoziation zwischen der Tonsilbe und der Tonvorstellung oder Tonempfindung dachte. In drei Abschnitten seines Buches setzt sich Heuler mit dieser Auffassung auseinander, wobei er den Gang der Dinge so darstellt, als sei wegen dieser verfehlten psychologischen Grundanschauung die Existenz des Tonwortes aufs schwerste gefährdet gewesen, sodaß ohne sein (Heulers) Eingreifen die ganze Tonwortsache binnen kurzem hätte in sich zusammenbrechen müssen.

Jedermann kennt die großen Verdienste Heulers um das Tonwort und um die Schulgesangbewegung, jedermann weiß auch, welch hervorragender Lehrmeister er war und welche weitreichenden praktischen Erfolge er in seinem Unterricht erzielt hat — mit Hilfe des Tonwortes! —; jedermann aber weiß außerdem, daß man unabhängig von Heuler schon sehr bald erkannt hat, daß die Assoziations-Psychologie und damit auch Carl Eitz in entscheidenden pädagogischen Grundfragen falsche Wege gegangen sind, womit freilich weniger über die pädagogischen Leistungen dieser Epoche als über die durch sie gegebene Erklärung bestimmter Lernvorgänge etwas ausgesagt sein sollte. Alle Verdienste Heulers also in Ehren —: die in der Praxis tausendfältig erprobte und erwiesene Wirkung des Tonwortes hängt nicht entscheidend davon ab, welche Erklärung man für diese Wirkung findet. Der echte Tonwort-Bekenner, der sich von jedem unsachlichen Fanatismus freizuhalten verstanden hat, ist von jeher der Auffassung gewesen, daß die Frage der Methode beim Schulgesangunterricht eine sekundäre Frage ist und im übrigen wohl niemals eine einheitliche und allgemein verbindliche Lösung finden kann, da die Didaktik und Methodik stets durch die individuellen Anlagen und Möglichkeiten des einzelnen Lehrers bedingt sein werden. Die Frage der Tonwort-Methode ist infolgedessen schon seit mindestens 25 Jahren überhaupt nicht mehr aktuell, sondern seitdem geht es, wie ja auch Heuler selbst gewußt hat, einzig und allein um das Tonwort als unübertreffliches Lehrmittel, das in der Hand eines jeden Pädagogen, mag er nun methodisch eingestellt sein wie er will, seinen sicheren Dienst tut.

Wenn man unter diesem Gesichtspunkt Heulers Buch liest, wenn man anfängt bei dem geradezu rührenden Nachruf, der an den Beginn des Buches gesetzt ist und in eine kaum zu überbietende Huldigung an Eitz ausklingt, wenn man der scharfsinnigen und unerbittlichen Abrechnung mit den Verbesserern und Nachahmern des Tonworts folgt und das immer wiederkehrende Bekenntnis zu dem unvergleichlichen Tonwortsystem richtig würdigt, so muß man sich schließlich fragen, warum dieses Buch mit dieser Fragestellung überhaupt geschrieben werden mußte, warum Heuler diesen bitteren Kampf gegen Windmühlen führen, warum er offene Türen einrennen mußte? Die Antwort wird nicht anders lauten können, als daß Heuler die kühle Art, in der Eitz seinen Anspruch auf geistige Miturheberschaft der Tonwortbewegung zurückwies, nie hat verwinden können (S. 36 ff.); der Ehrgeiz des praktischen Pädagogen, der in dieser seiner Eigenschaft als Pädagoge (vielleicht mit Recht) eine gewisse Überlegenheit gegenüber Eitz empfinden mochte, konnte sich schließlich nicht anders befriedigen, als indem er seinen Anspruch und dessen höchst subjektive Rechtfertigung in alle Welt hinaus schrie. Man kann den Tenor des Buches in zwei Sätzen erschöpfend zitieren: Erfolge des Tonwortsingens konnten „erst dann überzeugend in Erscheinung treten, nachdem ich das Tonwort aus der Tyrannei der Eitzschen Assoziationslehre . . . befreit hatte" (S. 115), und: Herr X. kam nicht auf den Gedanken, „daß ich . . . auch etwas an geistigem Eigentum zur Tonwortmethode beigetragen haben könnte" (S. 33). Aus Geltungstrieb und Ressentiment sind große Partien dieses Buches einzig zu erklären, eine Tatsache, die hier wahrlich nicht gerne festgestellt wird. Versöhnlich wirkt jener eine Satz der Einleitung, der sich zur Höhe objektiver Wahrheit erhebt: „Und so soll mein Buch trotz allem ein Ehrenmal sein für den Pädagogen Carl Eitz, der groß und bedeutend genug ist, um nach Wegfall des Irrigen und Unzulänglichen seiner Unterrichtslehre in der Geschichte der Pädagogik einen ersten Platz als musikalischer Volkserzieher und Schulmusikpädagoge zu verdienen."

Wie wenig der Titel des Buches mit dieser Huldigung im Einklang steht, beweist der Widerhall. Der Verfasser einer Besprechung im Maiheft 1936 von „Sprechen und Singen" gehört zu jener Kategorie der Hereingefallenen, er bricht gleich eingangs in die Klage aus, daß dieses Buch „seinem Titel nach leider mehr verspricht als es hält". Mit welch hochgespannten Erwartungen mag der Herr Rezensent, der sich am Schluß als biederer Vertreter der „To-Do-Methode" zu erkennen gibt, zu Heuler gegriffen haben, um dann enttäuscht festzustellen, daß es mit dem „Ende" gar nichts ist. Deshalb schickt der Herr Rezensent sich an, selber zu leisten was Heuler versäumt, nämlich das Tonwort selber gründlich ad absurdum zu führen. Ich nehme von diesem Elaborat hier nur deshalb Notiz, weil es beispielhaft ist für die kaum vorstellbare Oberflächlichkeit und Unwissenheit der Polemik auf diesem Gebiete. Der Verfasser kennt eingestandenermaßen das Tonwort „nur theoretisch", er weiß nichts von Heuler (den er noch am Leben glaubt), er klammert sich noch immer an die „Assoziationen" (nachdem er doch angeblich Heuler gelesen hat), er spricht von der „tonalen Abhängigkeit der Chromatik von der Diatonik" (?!), er wiederholt unbedenklich (teilweise in mißverstandenen Zitaten aus Heuler) jeden abgestandenen Unsinn (z. B. von der Anerziehung des absoluten Intonationsvermögens und von der „Isolierung der Töne voneinander"), um schließlich enden zu können: „Wieviel wertvoller ist doch da die To-Do-Methode".

Auf den Höhepunkt der Auseinandersetzung aber führt ein sogenanntes Beispiel. Der Herr Rezensent erzählt von einem Berufsmusiker, der offenbar ein ganz unmusikalisches Gehör hatte; er hörte nur einzelne Töne, aber keine Beziehungen. „Daher waren für ihn z. B. *gis* und *as* derselbe Ton, er fühlte nicht den Drangvon *gis* nach *a* oder den von *as* nach *g*. Ein musikalisch bedauernswertes Geschöpf — ein vollkommener Eitzianer!" Dies ist der Gipfel, und wer ihn zu erklimmen vermochte, der muß gewärtigen, daß man von ihm sagt: ein vollkommener Ignorant! Von jenem zitierten Berufsmusiker aber ist lediglich zu sagen, daß er rechtzeitig hätte anfangen sollen auf Tonworte zu singen; dann hätte er bald gelernt, daß erstens *gis* und *as* zwar enharmonische, gleichwohl aber nicht die gleichen Töne sind, denn ihre Tonworte heißen *de* und *da* (Eitz'sche Tonnamensymbolik: enharmonische Töne führen den gleichen anlautenden Konsonanten, aber verschiedenen Vokal. Sehr rasch hätte er dann weiterhin zweitens begriffen, welche Leittonfunktion den beiden Tönen innewohnt: *gis — a* heißt *de — fe*, *as — g* heißt *da —la*, Vokalgleichheit ist bei Eitz Symbol für den diatonischen Halbtonschritt, und somit ist der ganze tonale Sachverhalt einwandfrei geklärt. Wo bleibt also Herr Paul Barth aus Chemnitz — so heißt der Herr Rezensent — mit seinem „vollkommenen Eitzianer"? Mir will scheinen, er ist nicht nur praktisch, sondern auch theoretisch völlig ahnungslos, und der Deutsche Verein für Stimmbildung (Lehrweise Prof. Engel) e. V., der als Herausgeber der Monatsschrift „Sprechen und Singen" zeichnet, kann nicht erwarten, daß man ihn zu solchen Mitarbeitern beglückwünscht.

Übrigens versäumt Herr Paul Barth beileibe nicht, auch noch einen listigen Seitenblick auf die „jüdische Atonale" zu werfen und sie mit dem Tonwort in Beziehung zu bringen. Und hierbei mag er sich im Stillen auf seinen Tonika-Do-Bund e. V. berufen haben, der soeben erneut mit einer „Denkschrift zur Methodenfrage in der deutschen Musikerziehung" hervorgetreten ist. Man weiß, daß der Tonika-Do-Bund seit je bei seiner Polemik gegen das Tonwort von der Fragestellung ausgeht: Absolute oder relative Tonnamen? Da Tonika-Do nur relative Stufennamen zu bieten hat, sieht natürlich der Bund das Heil einzig und allein in der Relativität; den Tonwortfreund kann das gänzlich unberührt lassen, weil er ja weiß, daß das Tonwort sowohl absolut als aber auch relativ wirkt. Jetzt aber taucht neuerdings eine sonderbare Begriffsvertauschung auf: man setzt Absolutheit der Tonnamen gleich Beziehungslosigkeit der Töne untereinander, und diese gleich Atonalität! In der Tonika-Do-Denkschrift heißt es unter Punkt 9: „Führende Eitzianer rühmen sich immer wieder, daß das Tonwort der modern-atonalen Entwicklung der Musik sich so ausgezeichnet anpasse, und sie führen auch immer wieder atonale Übungsbeispiele mit ihren Musterklassen vor." Was hinter diesem Satz steckt, zeigt sich gleich: „Jedenfalls ist diese Erziehung zur Atonalität keine Empfehlung für das Eitzsche Tonwort. Deutsche Musikerziehung im Dritten Reich kann nur lebendige Erfassung der Bindungen usw." . . . (alles fett gedruckt!).

Es bedarf einer ſtarken Doſis Gutmütigkeit, um angeſichts ſolcher Taſchenſpielerei noch bei Humor zu bleiben. Ich möchte den „führenden Eitzianer" wiſſen, der „immer wieder" ſolchen Unſinn von ſich gegeben hat, und ich möchte wiſſen, wann und wo jemals komplizierte Treffübungsbeiſpiele um der Atonalität willen getrieben worden wären. Herr Paul Barth (ſiehe oben) zitiert ein ſolches Beiſpiel aus Heuler (S. 28) und knüpft daran Bemerkungen, wie man ſie nicht anders von ihm erwarten kann. Da er von der Tonwortarbeit keine Ahnung hat, kann er nicht wiſſen, daß es ſich bei ſolchen Übungen um gelegentliche Verſuche handelt, die man wohl einmal anſtellen kann, um die mit dem Tonwort anerzogene beiſpielloſe Sicherheit im Blattſingen zu erproben und zu erweiſen. Daß dieſer Beweis am überzeugendſten iſt, wenn dreiſtimmig Intervall- bezw. Akkordfolgen ohne jede tonale Bindung abgeſungen werden, leuchtet ein. Augenblicks aber will ich Herrn Paul Barth für einen großen Mann erklären, wenn mir ein Tonwortlehrer nachgewieſen wird, der ſolche Übungen als „Dreſſur" betrieben, der ſie als Erziehungsmittel zur Atonalität angeſehen oder der auch nur ein Lied weniger zugunſten ſolcher Übungen erarbeitet hätte. Die Wahrheit iſt die, daß durch geſchicktes und ſyſtematiſches Arbeiten mit dem Tonwort ſolche Leiſtungen als ſelbſtverſtändliches Ergebnis eines Tages einfach da ſind, ohne daß ſie geſucht würden. Wer aber dem Tonwort zum Vorwurf macht, daß es die Trefſſicherheit und die Fähigkeit im Blattſingen weit über die elementaren tonalen Funktionen hinausführt, auf die der Tonika-Do-Bund mit Rückſicht auf die engen Grenzen ſeiner Methode den muſikaliſchen Vorſtellungskreis des Volkes beſchränkt ſehen möchte, der iſt entweder ein Spekulant oder er rechnet die atonale Epoche der deutſchen Muſik etwa vom Jahre 1800 an.

Auf die weiteren Darlegungen der Tonika-Do-Denkſchrift, die nicht weniger als 48 Punkte umfaßt, hier einzugehen, würde zu weit führen und auch kaum neue Geſichtspunkte erbringen. Statt deſſen muß ich noch verweilen bei dem Argument mit der Atonalität, weil von hier aus die Diskuſſion über das Tonwort in tief bedauerlicher Weiſe vergiftet zu werden droht. Dieſes Argument nämlich geht noch auf einen anderen Anreger zurück, und zwar auf den Aufſatz „Der gegenwärtige Stand der Tonwortfrage" von Berthold Nennſtiel in der Zeitſchrift „Deutſches Bildungsweſen" (Hartung 1936), dem amtlichen Organ des nationalſozialiſtiſchen Lehrerbundes. Dieſer Aufſatz erſchien mit einer Kopfnotiz, in der ſich die Schriftleitung mit Nennſtiel identifiziert und in der von dem „konſtruiert-abſtrakten undeutſchen zwölfſtufigen Tonwort-Syſtem" die Rede iſt. Demgegenüber wird Nennſtiels Vorſchlag — ein ſiebenſtufiges Namenſyſtem — als unſerem „raſſiſch bedingten Muſikempfinden" angemeſſen geprieſen. In den erſten Sätzen Nennſtiels erſcheint ſodann Carl Eitz mit ſeiner „zwölfſtufigen Namensreform" ſogleich in Gemeinſchaft mit Schönberg und Haba: er war gleich jenen „drauf und dran, die Seele unſerer Muſik und die Seele ihrer Tonſymbolik dem Teufel zu verſchreiben. Wieder einmal lachte ſich der Jude ins Fäuſtchen" uſw., und auf direktem Wege ging es (nach Nennſtiel) von Eitz zur „atonalen Muſikrevolte", für die ſogar auch „noch heute ganz ungewollt in deutſchen Schulen auch von nationalſozialiſtiſchen Lehrern (lies: Tonwortlehrern! D. Verf.) . . . ſtille Propaganda ausgeübt wird." Genug der Zitate, um zu ſehen, mit welch vergifteten Waffen und wie bösartig hier dem ehrſamen Volksmann Eitz zu Leibe gegangen wird, der kein anderes Ziel kannte, als dem deutſchen Volke die Segnungen eines vertieften Muſikverſtändniſſes zu erſchließen. Zu fragen aber iſt, wie es mit dem ſachlichen Argument ſteht, aus dem Nennſtiel das Recht zu ſolchen Anwürfen beziehen will: mit jener fabulöſen Zwölfſtufigkeit alſo, die gleichgeſetzt wird mit völliger Beziehungsloſigkeit der 12 Töne der chromatiſchen Skala untereinander (worunter wir Atonalität verſtehen).

Würde man einem echten Tonwortpraktiker dieſe Frage vorlegen, ſo würde er vermutlich zunächſt einmal gar nicht wiſſen, wo denn beim Tonwort die Zwölfſtufigkeit ſtecken ſoll. Er würde ſagen: ich fange mit To-dur oder La-dur an, gehe vom Dreiklang zur Durleiter (der ſiebenſtufigen diatoniſchen) vor, deren Bau bekanntlich ſo unvergleichlich klar durch die Tonworte ſymboliſiert wird, und wenn mit Hilfe von ſtändigen Tonalitätsübungen und durch vieles Liederſingen die Tonart und die Tonworte feſt ſitzen, gehe ich zur nächſten über; da brauche ich dann nur einen einzigen neuen Tonnamen zu erarbeiten, und ſo geht das weiter,

bis wir einen ganzen Kreis von Tonarten beherrſchen und jedes gewünſchte Lied 3- oder 4-ſtimmig vom Blatt ſingen können. Wo ſoll da Zwölfſtufigkeit und gar Atonalität ſtecken?

Nennſtiel iſt es vorbehalten geblieben, die atonale Zwölfſtufigkeit des Tonwortſyſtems in der Tatſache zu finden, daß Eitz für jeden Ton der im temperierten Syſtem zwölfteiligen Materialſkala einen eigenen Konſonanten bereitſtellt, weil es ihm aus guten Gründen auf vollſtändige Erfaſſung des Tonmaterials und zugleich aller ſymboliſchen Möglichkeiten ankam. Wer aus dieſer Tatſache die Folgerung zieht, Eitz habe das 12ſtufige Tonſyſtem und die „atonale" Beziehungsloſigkeit der 12 Töne untereinander proklamiert, der begeht, wiſſentlich oder fahrläſſig, eine Fälſchung. Denn er überſieht, daß Eitz nach der ſyſtematiſchen Erfaſſung des gegebenen Tonmaterials daran geht, in das zunächſt ſcheinbar beziehungsloſe Nebeneinander der Töne eine ſinnvoll organiſche, eben unſere gewachſene diatoniſche Ordnung zu bringen und dieſe Ordnung in ſeinem Tonwortſyſtem zu ſymboliſieren. So wächſt als erſte organiſche Geſtalt aus dem Tonmaterial die ſiebenſtufige diatoniſche Skala heraus, deren gewachſene Gliederung durch das Tonwort ſo genial ſymboliſiert wird, daß ſelbſt Nennſtiel nichts anderes tun kann als dieſe Eitzſche Symbolik in ſein ABC zu übernehmen. Wie wäre beiſpielsweiſe auch nur die Leittonſymbolik (Vokalgleichheit) Eitzens denkbar, wenn ihr Erfinder die Diatonik und die Tonalität geleugnet hätte? Und was beſagt es dagegen, wenn der ſelbſtverſtändliche Ausgangspunkt die nicht hinwegzuredende Gegebenheit der 12 temperierten Töne iſt, von denen doch nun einmal bekanntlich (und auch bei Nennſtiel) jeder die Funktion der Tonika übernehmen kann und alſo jeder gleichberechtigt neben dem anderen ſteht! Wie kann man, ſeit wir Bachs Wohltemperiertes Klavier haben, darin eine gegen Diatonik und Tonalität gerichtete Tatſache erblicken?! Es iſt mir keine von Eitz überlieferte Stelle gegenwärtig, in der tatſächlich von einer Beziehungsloſigkeit der Töne die Rede wäre, lediglich von „Gleichberechtigung" ſpricht Eitz wiederholt und mit Recht namentlich im Hinblick auf die irreführende Tonbeziehung in unſerem ABC, durch die eine Gliederung der Töne in Stammtöne (c) und abgeleitete Töne (cis, ces, ciſis, ceſes) vorgetäuſcht wird. Es iſt ſchon ein ſtarkes Stück, gerade Eitz in ſolchen Zuſammenhang zu bringen, jenen Eitz, der von der Erforſchung der phyſikaliſch-akuſtiſchen Einzeltatſachen zielſicher zur Formung muſikaliſcher Ganzheitsſymbole und zu einer Organik gelangte, in der allerdings naturhafte Gewachſenheit und meſſerſcharfe Logik ſich zu einzigartiger ſyſtematiſcher Geſchloſſenheit verbinden. Gerade die Logik aber ſcheint Nennſtiel als eine Art Kinderſchreck anzuſehen, was man ihm bei der Bewertung ſeiner unkritiſch-kritiſchen Auseinanderſetzung mit Eitz zugutehalten mag.

Was nun Nennſtiel an die Stelle des „undeutſchen" Tonwortſyſtems ſetzen will, ein neues „Tonſilben-ABC" eigener Herſtellung, braucht hier umſoweniger dargelegt zu werden, als ſein originaler Gehalt nahezu gleich null iſt. Wer die „Tonwortverbeſſerungen" von Hämel-Straubing, Schiegg und Münnich eingermaßen kennt, der entdeckt auf den erſten Blick, daß Nennſtiel gar nichts Neues bringt, ſondern mit bemerkenswerter Unbekümmertheit drauflos kompiliert hat. Die Siebenſtufigkeit, auf die er ſo ſtolz iſt, kennen wir längſt von den genannten Vorläufern als konſtruktives Prinzip, die Vokalfolge Nennſtiels ſtammt von Greiner, und ſo bliebe als „Eigentum" Nennſtiels beſtenfalls der Einfall, die Konſonantenreihe in Anlehnung an das ABC zu bilden, eine Variante von völliger Nebenſächlichkeit, die Nennſtiel mit gewaltigem Aufwand an Dialektik in eine „raſſiſche" Notwendigkeit umzudeuten verſucht. Und ſo mag es ihm gelungen ſein, einem Kreis von leicht zu bluffenden Leſern zu ſuggerieren, die Tonwortfrage ſei im Grunde eine „raſſiſche Bekenntnisfrage". Wie begierig derlei von den „Intereſſenten" aufgegriffen wird, wurde ja an den behandelten Beiſpielen ſchon erkennbar.

Was Berthold Nennſtiel anbelangt, ſo iſt er den Tonwortfreunden kein Unbekannter; wer ihn und ſeine Methoden in klarſter Beleuchtung ſehen will, leſe Richard Wickes Abrechnung mit ihm nach (in Muſikaliſche Volksbildung 1933 Heft 1, Braunſchweig Litolff). Es iſt wohl kaum zu befürchten, daß er weiterhin Boden gewinnt; denn ſo ſtehen die Dinge nun immerhin nicht, daß einer ſeine aus zweiter Hand bezogene Sache nur mit raſſiſchen Argumenten zu drapieren braucht, um ernſt genommen zu werden. Auch die ſträfliche Verunglimpfung Dahingegangener verfängt auf die Dauer nicht. Nennſtiels Tonſilben-ABC wird das Schickſal der Syſteme aller anderen Beſſermacher teilen. Auch auf ihn wird zutreffen,

was Heuler über ſie alle ſagt (S. 134): „Ein erleuchteter Kopf findet in einer glücklichen halben Stunde ein ſolch vollkommenes Tonnamenſyſtem, daß mit einer einzigen Ausnahme (Alb. Greiner) all den anderen, die ihn übertreffen wollen, nichts mehr zu tun übrig bleibt, als nur das Ideal zu bemängeln und mehr oder weniger zu verderben.“ Der traurige Ruhm freilich wird ihm, Nennſtiel, bleiben, den reinen Namen Eitzens zum erſten und hoffentlich einzigen Male angetaſtet zu haben!

Zieht man das Fazit aus aller Polemik und ſucht man nach einem Poſitiven, ſo erkennt man es darin, daß ſich ſichtlich die Überzeugung von der Notwendigkeit einer einheitlichen Anwendung eines Tonnamenſyſtems in der Schule immer mehr durchſetzt. Auch Nennſtiel teilt dieſe Überzeugung, wobei er nun freilich ausſchließlich an ſein Syſtem denkt. Damit ſind wir immerhin einen Schritt weiter; denn noch vor kurzem wurde ſchon der Gedanke an eine ſolche Löſung als eine Vergewaltigung der Lehrfreiheit verfehmt. Zweifellos wird dieſe geſunde Überzeugung immer mehr um ſich greifen, ſodaß ſchon jetzt mit einer ganz anderen Aufnahmebereitſchaft für eine Anordnung oder Empfehlung von Reichswegen zu rechnen wäre. Durch Symptome wie die behandelten darf man ſich weder ſchrecken noch täuſchen laſſen. Im Grunde wartet die geſamte Erzieherſchaft, ſoweit ſie guten Willens iſt, begierig auf das verpflichtende Wort, das ſie aus dem jetzigen Zuſtande erlöſt. Sie iſt es überdrüſſig, das ihr anvertraute heilige Gut: die deutſche Jugend, zum Gegenſtand abſtrakter pädagogiſierender Diskurſe mißbraucht und ſich ſelber zum Spielball der Methodenjäger entwürdigt zu ſehen. Sie will Ruhe, und ſie will ein Ziel. Gebt Raum zur Werkſtatt! Und gebt ihn bald!

Rede zur Eröffnung der 67. Tonkünſtlerverſammlung des Allgemeinen Deutſchen Muſikvereins in Weimar*)

am 13. Juni 1936

gehalten vom Präſidenten GMD Prof. Dr. Peter Raabe, Weimar.

Im Namen des Allgemeinen Deutſchen Muſikvereins begrüße ich Sie alle herzlich und danke denen, die an dem Zuſtandekommen der Jubelfeier unſeres Vereins beteiligt waren und ſind. So lange wir zurückdenken können iſt der wichtige und ſonſt ſo ſchwierige Anfang der Vorbereitungen, nämlich das Beſchaffen des die Durchführung verbürgenden Geldes, nirgends ſo leicht geweſen wie hier in Weimar. Am Tage, nach dem ich im Auftrage des Vereins Herrn Generalintendanten Dr. Nobbe und Herrn Staatsrat Dr. Ziegler den Wunſch vorgetragen hatte, die nächſte Tonkünſtlerverſammlung in Weimar abzuhalten, wohnte überraſchend der Führer einer Aufführung in dieſem Hauſe bei. Die beiden Herren nahmen ſofort die Gelegenheit wahr, ihm vorzutragen, was geplant ſei, und ſofort ſtellte der Führer den größeren Teil der benötigten Summe zur Verfügung und beſtimmte, daß der Reſt aus bereits früher bewilligten Mitteln zu nehmen ſei. Unter dieſem Zeichen ſchneller Entſchlußkraft und Hilfsbereitſchaft ging man ans Werk und wurde der tauſend übrigen Schwierigkeiten dann in mühevoller Arbeit Herr.

Wenn wir nun auch mit dieſer Tonkünſtlerverſammlung ein Jubiläum verbinden, ſo legen wir doch den größten Wert darauf, daran zu erinnern, daß dieſe Veranſtaltungen keine Feſte im herkömmlichen Sinne ſind, ſondern — wie ſchon in dem Programmbuch betont — das, was für den bildenden Künſtler die Ausſtellung iſt, für den Kaufmann die Meſſe, für die Induſtrie die Schau. Wer ein Feſt vorbereitet, der ſucht alles ſo einzurichten, daß die Feſtteilnehmer durch alles, was vor ſich geht, erfreut werden. Das iſt bei der Geſtaltung unſerer Programme ganz und gar nicht der Fall. Wir ſuchen unter den eingeſandten oder uns ſonſt bekannt gewordenen Werken die aus, deren öffentliche Aufführung uns geboten erſcheint, nicht immer, wie noch einmal ausdrücklich betont ſei, weil uns die Werke gefallen, ſondern weil dieſe Tonkünſtlerverſammlungen von jeher die Aufgabe hatten, einen Ausſchnitt aus den Kunſt-

*) Der Bericht über die Tonkünſtler-Verſammlung folgt im Auguſtheft.

bestrebungen der jeweiligen Gegenwart zu geben. Jedermann weiß, daß immer vieles sich in der Öffentlichkeit breit macht, was nicht von Dauer ist, wovon aber zu gewissen Zeiten und von gewissen Stellen in einer Weise gesprochen wird, als ob die Zukunft der Kultur von den betreffenden Werken oder Künstlern abhinge. Es wäre falsch gewesen, wenn der ADMV an solchen Erscheinungen, wie etwa die atonalen Bestrebungen es waren, vorübergegangen wäre. Hier galt es zu zeigen, womit man es eigentlich zu tun habe. Das Publikum glaubt sonst Wunder was ihm vorenthalten würde. Hat es aber einmal selbst dazu Stellung nehmen können, hat die gesamte Presse, die ja bei unseren Versammlungen immer zugegen ist, darüber ihren Spruch abgegeben, so verblaßt der Nimbus solcher Dinge viel schneller, als wenn ihre Verfechter darüber jammern können, daß die banausischen Hüter des Alten diese herrliche Zukunftskunst aus Kurzsichtigkeit unterdrücken.

Selbstverständlich ist es sehr schwer, zu entscheiden, was nun eigentlich bei solchen Gelegenheiten unbedingt vorgeführt werden muß und was man anderen überlassen soll. Ganz selten herrscht darüber auch in dem Kreise der für die Programme Verantwortlichen, also im Kreise des Vorstandes und des Musikausschusses des ADMV Einigkeit. Wenn wirklich große Kunstwerke erscheinen, werden sie schon nicht verkannt. Dann ist der Fall immer sehr einfach. Aber wie oft geschieht denn das? Derjenige, der behauptet, es ließen sich in jedem Jahre mehrere Programme mit Werken von bleibendem Werte füllen, der versteht nichts von diesen Dingen, der kann keine Erfahrung darin haben, also sollte er schweigen. Daß dem einen dieses, dem anderen jenes gefällt, daß also der eine dieses lobt und jenes tadelt, der andere das Umgekehrte tut, das ist jedermanns gutes Recht. Aber den Männern, die hier die Auswahl treffen, den guten Glauben abzusprechen und ihnen unsachliche Beweggründe unterzuschieben, das ist unerlaubt und dagegen werden wir uns mit allen Mitteln wehren.

Eine dankbare Aufgabe haben also die für die Arbeit des Vereins Verantwortlichen nicht. Das ist von jeher so gewesen und wird auch so bleiben. Umsomehr wird man die Sendung des ADMV, seine schwierige Aufgabe, immer der Gegenwart zu dienen, als etwas in der deutschen Kultur Lebensnotwendiges anerkennen müssen. Das zeigt sich besonders, wenn man daran denkt, daß der Verein sich von jeher nicht nur bemüht hat, den Komponisten Gehör zu verschaffen, sondern auch sonst in die musikalischen Geschicke Deutschlands fördernd einzugreifen. Schon in den ersten Jahren nach der Gründung hat man bei den Tonkünstlerversammlungen sich nicht auf musikalische Darbietungen beschränkt, sondern über alle brennenden Fragen des deutschen Musiklebens, einschließlich der organisatorischen, wirtschaftlichen und rechtlichen, Vorträge halten lassen und Aussprachen daran geknüpft. Aus der Fülle dessen, was in dieser Hinsicht geschehen ist, greife ich nur einiges heraus:

1869 hat man in Leipzig gesprochen über die „Creirung einer Staatsbehörde zur Pflege der Tonkunst", über ein zu schaffendes „Tantièmegesetz";
1871 in Magdeburg wieder über die „Creirung einer Staatsbehörde für die Förderung und Überwachung künstlerischer Pflege der Tonkunst", ein anderes Thema hieß: „Anregung zur Gründung von Konzertverbänden in kleineren Städten";
1873 wieder in Leipzig: „In welcher Form erscheint das Eingreifen des Staates bei der öffentlichen Musikpflege wünschenswert, beziehungsweise notwendig?" Heranbildung junger Orchestermusiker, besonders für Blasinstrumente. Hebung des Musik- und Gesangunterrichtes auf den Schulen;
1876 in Altenburg: „Über das Verhältnis von Staat und Musik", „Die Schulgesangsfragen";
1878 in Erfurt: Die zuständige Behörde wolle eine Enquête-Kommission ernennen, welche die Mißstände bezüglich des Privatunterrichtes, des Schulgesanges, der Kirchenmusik etc. prüft.
1888 in Dessau: Debatten über das Urheberrecht.

Und so geht es durch Jahrzehnte weiter. Am 11. September 1912 hat der Vorstand des ADMV die musikalischen Verbände Deutschlands zu einer Besprechung über die Gründung einer Musikerkammer eingeladen. Es nahmen 11 große Verbände teil. Viel später — ich weiß nicht mehr wann — habe ich selbst in Berlin im Auftrage des Vereins eine ähnliche Sitzung abgehalten, nur daß damals nicht die Gründung einer Musik e r kammer, sondern die einer

Musikkammer geplant war. Wir alle ahnten damals noch nicht, daß der Verwirklichung solcher Pläne das vorausgehen mußte, was erst der Führer im dritten Reiche geschaffen hat, nämlich die ständische Gliederung des deutschen Volkes anstelle der Gliederung in Parteien.

Welch eine Fülle von Arbeit liegt aber in dem, was da uneigennützig vom ADMV geleistet worden ist. Wievielen Angriffen ist er in all der Zeit ausgesetzt gewesen und wie gut ist es, daß keiner von denen, die für sein Schicksal verantwortlich waren, sich dadurch hat abschrekken lassen zu tun, was er für Recht hielt. Das verdient wahrlich Dank. Und damit komme ich zu dem Teil meiner Ausführungen, der die meiste Freude macht, nämlich dazu an dieser Stelle dankbar aller zu gedenken, die in den 75 Jahren, während deren der Allgemeine Deutsche Musikverein für die Kultur Deutschlands tätig ist, sich um den Verein verdient gemacht haben. Da ist zuerst Franz Brendel zu nennen, von dem der Gedanke zur Gründung des Vereins ausgegangen ist und der mit einem Fleiß, den keine Mühe bleichte, an der Verwirklichung seines großen Planes gearbeitet und dann Jahre lang den Verein geleitet hat. Es gilt, sich in Ehrfurcht vor Franz Liszt zu neigen, der dem Verein in den ersten 25 Jahren seines Bestehens durch die Macht seiner Persönlichkeit und durch das Einsetzen seines gewaltigen, mitreißenden Idealismus zu der gefestigten Stellung im deutschen Kulturleben und zu dem Ansehen verholfen hat, dessen er sich erfreut.

Es wird nicht jedem bekannt sein, daß Liszt längst vor Brendel einen Gedanken gefaßt und ihm öffentlich Ausdruck gegeben hat, der noch viel weitergehend war als der des Allgemeinen Deutschen Musikvereins, nämlich den einer alle vier Jahre wiederkehrenden geistigen Olympiade, die immer in Deutschland stattfinden sollte und bei der alle Künste abwechselnd beteiligt sein sollten. Für die Musik hatte Liszt nicht nur festliche Aufführungen vorgesehen, sondern auch die Veröffentlichung der preisgekrönten Werke auf Staatskosten. Der Plan war zu groß und forderte von den Zeitgenossen zu viel, als daß er hätte ausgeführt werden können. Liszt hatte sich den Sitz der Goethestiftung, welche die Trägerin jener olympischen Idee sein sollte, in Weimar gedacht, und den jeweiligen Großherzog von Sachsen-Weimar-Eisenach als den Schirmherrn des Ganzen. Als er einsah, daß sein Plan nie verwirklicht werden würde, rettete er von ihm, was für die Musik zu erreichen war, in die Tonkünstlerversammlungen des Allgemeinen Deutschen Musikvereins hinüber.

Es ist unmöglich hier alle die vielen Verstorbenen und Lebenden aufzuzählen, denen der Verein Dank schuldet, nur zweier Männer, die noch in ihm tätig sind, möchte ich hier gedenken, weil ihr Wirken von besonderem Wert und von besonderer Bedeutung für die Arbeit des Vereins ist: nämlich des Herrn Geheimen Rates Dr. Siegmund von Hausegger und des Herrn Professor Joseph Haas. Mein verehrter Vorgänger Dr. von Hausegger hat in außerordentlich schweren Zeiten als Mitglied des Vorstandes und viele Jahre hindurch als sein Leiter dem Verein nicht nur seinen unschätzbaren Reichtum an geistiger Kraft und Erfahrung zur Verfügung gestellt, sondern auch mit dem Mute des seiner Sache sicheren und des sich seiner Lauterkeit bewußten deutschen Mannes Gefahren von dem Verein und ungerechte Angriffe auf ihn abgewehrt. Aus tiefinnerster Überzeugung ein Feind alles undeutschen Wesens, alles auf Schein Beruhenden, alles auf Zersetzung Ausgehenden hat er vieles von den Programmen der Tonkünstlerfeste, wie leider einige Jahrzehnte hindurch unsere Veranstaltungen genannt wurden, ferngehalten. Und wenn ihm heute völlig ungerechterweise der Vorwurf gemacht wird, daß er den Prozentsatz an jüdischen, an experimentierenden und über das Ziel erlaubter Kühnheit hinausgehenden Werken nicht geringer gehalten hat als es der Fall gewesen ist, so ist darauf zu erwidern, daß erstens der Vorsitzende des ADMV kein Diktator ist, sondern ein an die in Deutschland herrschenden Verhältnisse gebundener Mann wie alle anderen auch, und daß zweitens diese sogenannten „Feste" eben keine Feste sein sollten, sondern Ausschnitte aus dem Kulturleben der Gegenwart; daß ferner der Verein es von jeher als seine Pflicht angesehen hat, nicht eine einzige Richtung zu pflegen, sondern alle zu Worte kommen zu lassen, und daß er jetzt wie früher darum fechten wird, daß nicht durch Cliquen, nicht durch Zeitungsdrohungen oder Verlegerwünsche die Haltung des wichtigsten Vereins, der sich mit dem Musikleben beschäftigt, bestimmt wird, weil der freie Wettbewerb besser ist als jede Bevormundung und selbst das Überschreiten künstlerischer Grenzen immer noch besser

als muffiges Muckertum, auch wenn es sich hinter dem Allerweltmodewort „Weltanschauung" verkriecht! (Stürmischer Beifall.)

Was ich über Herrn Dr. v. Hausegger gesagt habe, gilt im ganzen Umfange auch für Herrn Professor Joseph Haas, der erst als Mitglied, dann als Obmann des Musikausschusses nicht nur Übermenschliches an Fleiß und Sorgfalt geleistet hat, sondern auch Verehrungswürdiges an Gerechtigkeit.

Feierlich und mit allem Nachdruck weise ich die Verdächtigung zurück, der Allgemeine Deutsche Musikverein habe nach irgend welchen anderen Gesichtspunkten als nach rein sachlichen gearbeitet. Herrn Professor Haas aber versichere ich des vollsten Vertrauens aller seiner Mitarbeiter, die stolz darauf sind, in ihm einen der klarsten Köpfe und einen der aufrechtesten Männer unter den deutschen Musikern zum Kameraden zu haben. (Erneuter Beifall.)

Ein Verein, der es als seine Aufgabe ansieht, die fortschreitende Entwicklung der deutschen Kultur zu fördern, muß sich auf beständige Kämpfe gefaßt machen; das versteht sich von selbst. Aber er kann fordern, daß er mit ritterlichen Waffen angegriffen wird und daß man mit ihm nach ritterlicher Art ficht. Es wird jetzt hin und wieder der Versuch gemacht, das außer acht zu lassen. Man wird das aber nicht dulden, denn es handelt sich dabei um viel Wichtigeres als um Lob oder Tadel des ADMV, es handelt sich um die Sauberkeit des öffentlichen Lebens in unserem Vaterlande.

74 Jahre lang ist die Sache so gewesen: Vor der Tonkünstlerversammlung bemühte sich alles, bei ihr vertreten zu sein, nach der Tonkünstlerversammlung schimpften die laut, die abgewiesen worden waren, oder deren Freunde man nicht aufgeführt hatte. Das ist etwas ganz Natürliches, denn die Abgewiesenen und ihre Freunde waren ja von der Güte des von ihnen Vertretenen so überzeugt wie die Programmgestalter des Vereins davon überzeugt waren, daß die Werke für diese Veranstaltungen ungeeignet wären. Gegen diese nachträglichen Angriffe ist also gar nichts zu sagen. Die Kämpfe führten zwar zu nichts, aber man hatte doch Gelegenheit, sachlich begründete Meinungen auszutauschen. Wie gesagt: 74 Jahre hindurch ist das ganz gut gegangen. Jetzt im 75. Jahre haben einige Feinde des Vereins eine andere Methode gewählt: sie greifen das Programm an, ehe sie die aufzuführenden Werke überhaupt kennen.

Da man nun — auch beim bösesten Willen — gegen Stücke, die man nachweislich nicht kennt, nichts schreiben und drucken lassen kann, so muß man in dem Vorleben der Komponisten etwas suchen, wodurch sie angeblich so belastet werden, daß sie — wie das Modewort heißt — für die deutsche Kultur „untragbar" sind. Es ist hier nicht der Ort, auf Einzelheiten einzugehen. Das werde ich ausgiebig in der Hauptversammlung des Vereins am 18. tun. Nur eines möchte ich hier sagen: die Weisung Adolf Hitlers, daß diejenigen in der deutschen Kunst nicht wieder führen dürfen, die früher an ihrer Zersetzung gearbeitet haben, ist auch dem Vorstand des ADMV bekannt, und er wird tatkräftig dafür sorgen, daß in seinem Bereich jene Weisung des Führers nicht nur dem Worte, sondern dem Sinne nach befolgt wird. Das Urteil darüber, ob er dabei das Rechte trifft, hat die Öffentlichkeit, denn alles, was der Verein tut, geht ja in dieser Öffentlichkeit vor sich. Mit derselben Festigkeit wird sich der Vorstand aber gegen die wenden, die sich in fanatischer Übertreibung der gesunden Entwicklung der Kunst in den Weg stellen. Und eine gesunde Entwicklung der Kunst ist nicht möglich ohne Kühnheit, ohne Experiment, ohne die Bereitwilligkeit, auch dem Sturm und Drang junger, noch gärender Begabungen Raum zu gewähren. Bei der Bekämpfung, bei der Verdächtigung und Verfolgung derjenigen, die den so stark sich Entrüstenden als „untragbar" erscheinen, spielt die Methode eine große Rolle, Geschmacksangelegenheiten in Gesinnungsangelegenheiten umzudeuten. Das führt dann zu dem schon erwähnten Herumschnüffeln in der Vergangenheit der Komponisten und damit zu einer unwürdigen Art, solche Dinge überhaupt zu behandeln. Jede große Bewegung hat solche Begleiterscheinungen, und je durchgreifender und schicksalgestaltender sie ist, um so wilder geberden sich die, die in der Übertreibung der fruchtbaren Gedanken das Heil sehen und durch die Übertreibung doch der guten Sache nur schaden. In Bezug auf Luther und die Anstifter der Bauernkriege, durch die der Reformation ein ganz anderer Sinn unterge-

ſchoben werden ſollte, hat Conrad Ferdinand Meyer in der „Verſuchung des Pescara“ einmal den prachtvollen Satz geſchrieben:

> „Ein weltbewegender Menſch hat zwei Ämter: er vollzieht, was die Zeit fordert, dann aber — und das iſt ſein ſchwereres Amt — ſteht er wie ein Gigant gegen den aufſpritzenden Giſcht des Jahrhunderts und ſchleudert hinter ſich die aufgeregten Narren und böſen Buben, die mittun wollen, das gerechte Werk übertreibend und ſchändend.“

Wir haben in unſerem Führer den weltbewegenden Menſchen, der die Bedeutung der Kunſt für das deutſche Volk und ſeine Zukunft in vollſtem Umfange erkannt und anerkannt hat. Am 15. Oktober 1933, am Tage der deutſchen Kunſt, hat er in München geſagt:

> „Wenn wir die Aufrichtung unſeres Volkes als Aufgabe unſerer Zeit und unſeres Lebens empfinden, ſehen wir vor uns nicht nur die leidende Wirtſchaft, ſondern ebenſo die bedrohte Kultur, nicht nur die Not des Leibes, ſondern nicht weniger die Not der Seele, und wir können uns keinen Wiederaufſtieg des deutſchen Volkes denken, wenn nicht wiedererſtehen auch die deutſche Kultur und vor allem die deutſche Kunſt!“

Das tiefe Vertrauen zu dem Manne, der der Kunſt *dieſe* Bedeutung zumißt, ſtärkt auch uns bei unſerer Arbeit. Seiner gedenkend beginnen wir ſie, wie wir ſie ſeiner gedenkend ſchließen werden.

Dem Schirmherrn der deutſchen Kultur, dem Beſchützer der deutſchen Kunſt, unſerm Führer und Reichskanzler Adolf Hitler ein dreifaches „Sieg Heil!“

Beethoven.

Gedächtnisrede, gehalten gelegentlich der Beethoven-Wochen in der Berliner Philharmonie am 10. Juni 1936 vor einer Aufführung der 9. Symphonie.

Von Peter Raabe, Berlin.

Als Beethoven ſeinem Freunde Wegeler in einem erſchütternden Brief mitteilte, daß er taub würde, ſchrieb er ihm die berühmt gewordenen Worte:

> „Ich will dem Schickſal in den Rachen greifen,
> ganz niederbeugen ſoll es mich gewiß nicht!“

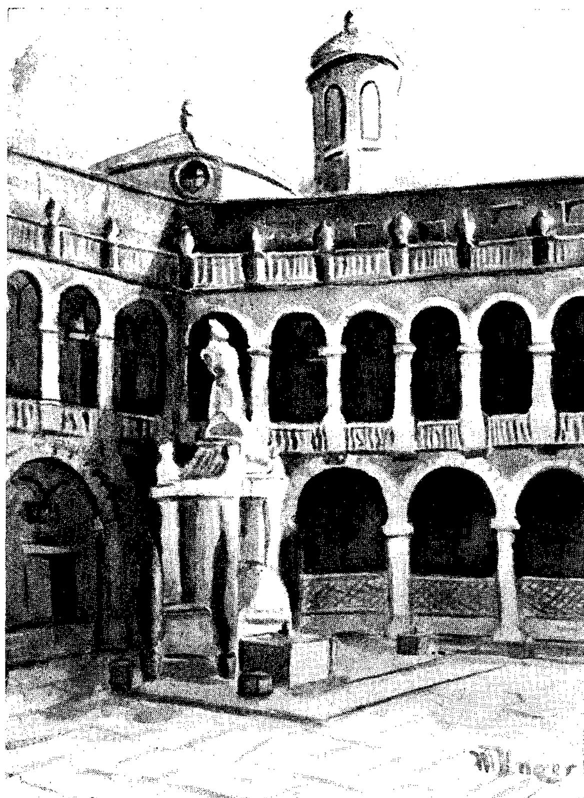
Nicht ſo bekannt wie dieſer Ausſpruch iſt der nächſte Satz des Briefes geworden, der doch für die Erkenntnis von Beethovens unfaßbar ſcheinendem Weſen *noch* bezeichnender iſt, nämlich der Aufſchrei:

> „O, es iſt ſo ſchön, das Leben tauſendmal leben!“

Für uns, die wir beim Hören Beethovenſcher Muſik immer wieder mitleiden, was er litt, die wir immer wieder gepeinigt werden von dem Gedanken an die ungeheuerliche Ungerechtigkeit des Schickſals, das dem größten Muſiker *den* Sinn raubte, deſſen er am meiſten bedurfte, und den er — um mit ſeinen eigenen Worten zu reden — „einſt in der größten Vollkommenheit beſaß, in einer Vollkommenheit wie ihn wenige ſeines Faches je gehabt haben“, für uns wirkt es wie eine Offenbarung, wenn wir in Beethovens Brief an den vertrauten Freund die Worte leſen: „*Oh, es iſt ſo ſchön, das Leben tauſendmal leben*“. Er, der taube Meiſter, der verzweifelte Menſch, er erinnert ſich in dem einſamen Bekenntnis, das er einem Freunde ablegt, daß es das Leben tauſendmal leben heißt, wenn man hören kann! Aber in ſeinem Schmerze erkannte er nicht, was wir jetzt wiſſen, daß er dieſes geliebte Leben *doch* tauſendmal lebte, trotzdem er *nicht* hören konnte, lebte, immer neu und immer wieder beglückt, weil dasſelbe Geſchick, das ihm das Gehör raubte, ihn dafür mit einer Kraft des Geſtaltens begabt hatte, die es ihm möglich machte, ſich ſelbſt eine neue Welt zu ſchaffen, die ihm in Fülle bot, was die Welt, in der *wir* leben, ihm vorenthielt.

Franz Liſzt, der tiefer in die Geheimniſſe der Menſchenſeele hineingeſehen hat als die meiſten ſeiner Zeitgenoſſen, hat von dem Begriff „Schaffen“ einmal geſagt:

Zum Bericht über die Musikwissenschaftliche Tagung in Barcelona von Dr. Max Unger - Zürich



Dr. Max Unger: Hof des Alten Hospitals in Barcelona, in welchem der Kongreß stattfand. (Sepia-Pinselzeichnung)



Dr. Max Unger: Platz auf den Montjuif zu Barcelona, auf welchem die Volkstänze vorgeführt wurden. (Sepia-Pinselzeichnung)

Feſträume au-
den Berliner
Feſtwochen

Eoſander Kapelle
mit der Arp
Schnitger-Orgel
im Schloß
Charlottenhof

Staatliche Bildſtelle, Berlin



Weißer Saal im
Berliner Schloß

Staatliche Bildſtelle Berlin

„Schaffen, das iſt: aus dem Nichts nehmen, das iſt: einem neuen Gefühl eine neue Form geben, einem bekannten Gefühl einen neuen Ausdruck, einem geläufigen Ausdruck eine neue Erſcheinung!“

Aus dem Nichts nahm auch Beethoven alles, was er ſchuf, und er formte wie der das Chaos geſtaltende Schöpfer, eine Welt, die nicht nur ihn beglückte, ſondern die jetzt noch, mehr als hundert Jahre nach ſeinem Tode die Menſchheit beglückt und wohl auf unabſehbare Zeit beglücken wird.

Die falſche Annahme, der Aberglaube, daß das von den Meiſtern Geſchaffene das Abbild ihrer Erlebniſſe wäre, daß die äußeren Geſchehniſſe das Beſtimmende beim Schaffensgang in der Kunſt ſeien, wird durch nichts ſchlagender widerlegt als durch den Vergleich von Beethovens Lebensumſtänden mit dem Inhalt der Werke, die er unter jenen Umſtänden ſchrieb. Daß überhaupt ein Künſtler, der ſo viel Leid zu erdulden hatte wie Beethoven, faſt jedes ſeiner Werke triumphierend oder doch verſöhnlich ausgehen läßt, daß grade dieſer Künſtler in ſeinem letzten ſymphoniſchen Werke hinausjubelt in alle Welt: „Freude ſchöner Götterfunken“ und „Seid umſchlungen Millionen, dieſen Kuß der ganzen Welt“, ſchon dieſe Tatſache müßte genügen, jene falſche Annahme zu entkräften. Bei Beethoven, deſſen Leben recht genau erforſcht iſt, läßt ſich aber auch in vielen Einzelfällen nachweiſen, daß grade, wenn das Leben ihn wieder einmal beſonders hart angepackt hatte, er nicht etwa eine ſeiner Trauerſtimmung oder ſeinem Unmut entſprechende Muſik ſchuf, ſondern daß er durch das Schaffen beſchwingter Werke dieſe Stimmungen überwand.

Gewiß iſt der Mann, der dem Schickſal wirklich in den Rachen griff und ſich ſelbſt nicht von ihm niederbeugen ließ, einer, auf den man ſchon das Wort „Titan“ anwenden kann, aber es iſt grundfalſch, ihn ſich nun immer als Himmelsſtürmer vorzuſtellen, grundfalſch zu glauben, er wäre nun immer gleichſam von Dämonen beſeſſen geweſen und hätte den Zuſammenhang mit dieſer Erde eigentlich ganz verloren gehabt. Wenn das nicht ſchon durch ſeine Briefe widerlegt würde, die von ſeinem Humor zeugen und von ſo vielem, was ihn in die Nähe alles Irdiſchen rückte, ſo würde man auch aus ſeinen Werken herausleſen, heraushören und -fühlen müſſen, daß nicht ein beſtändig Entrückter, ſondern ein die Welt in tiefſter Seele erfaſſender und erlebender Menſch hier zu Menſchen ſpricht. Freilich: Welch ein Menſch!

Das Bild, das ſich die meiſten von Beethovens Perſönlichkeit machen, iſt ganz einſeitig und unzulänglich. Sie ſtellen ihn ſich vor als ein „Original“, einen Halbverrückten, der ſich nachläſſig kleidete und durch ſein ſchroffes Weſen allenthalben Anſtoß erregte. Sie überſehen dabei die Vielgeſtaltigkeit in dem Weſen des Meiſters und überſehen, daß er in jedem ſeiner Lebensabſchnitte — eben dem Inhalt des betreffenden Abſchnittes entſprechend — auch in ſeiner Wirkung auf die Umwelt verſchieden war. Es hat Zeiten gegeben, in denen ſich Beethoven ſehr ſorgfältig kleidete, Zeiten, in denen er tanzte und ritt, die Geſellſchaft keineswegs mied und dem Scherz und der Heiterkeit zugänglich war wie jeder andere. Ja wenn man an das ſprudelnde Leben denkt, das aus der Mehrzahl der Beethovenſchen Allegroſätze ſpricht, namentlich aus denen der Sonaten und Quartette, ſo möchte man annehmen, daß die Lebensfreude das eigentliche Lebenselement Beethovens geweſen ſei. Er ſelbſt ſagt es ja auch in ſeinem Heiligenſtädter Teſtament, in dem er verſucht, den Menſchen zu erklären, warum er ſich wider ſeinen Willen in ſich ſelbſt zurückziehen mußte: es heißt da: „O ihr Menſchen, die ihr mich für feindſelig, ſtörriſch oder miſanthropiſch haltet, wie unrecht tut ihr mir!“ Und er ſetzt hinzu: „Mit einem feurigen, lebhaften Temperament geboren, ſelbſt empfänglich für die Zerſtreuungen der Geſellſchaft, mußte ich früh mich abſondern, einſam mein Leben zubringen.“ Es iſt eine bekannte Tatſache, daß taube Menſchen mißtrauiſcher ſind als etwa blinde. Und dieſes Mißtrauen war es auch, das die urſprüngliche Offenheit und Hinneigung zu den Menſchen bei Beethoven allmählich verdrängte. Er empfand ſein Leiden wie etwas, deſſen er ſich zu ſchämen hätte. Darum ſchreibt er auch in dem Teſtamente: „Doppelt wehe tut mir mein Unglück, indem ich dabei verkannt werden muß. Für mich darf Erholung in menſchlicher Geſellſchaft, feinere Unterredungen, wechſelſeitige Ergießungen nicht ſtatthaben. Ganz allein, — nur ſoviel als es die höchſte Notwendigkeit fordert, darf ich mich in Geſellſchaft einlaſſen. Wie ein Verbannter muß ich leben, nahe ich mich einer Geſellſchaft, ſo über-

fällt mich eine heiße Ängſtlichkeit, indem ich befürchte, in Gefahr geſetzt zu werden, meinen Zuſtand merken zu laſſen."

Man fragt ſich unwillkürlich, warum denn Beethoven, dem doch viele gute Menſchen begegnet ſind und der Freundſchaft auch zu ſchätzen wußte, eine ſolche Angſt empfand, einen unverſchuldeten Mangel körperlicher Art zuzugeben. Er bewarb ſich ja nicht um Ämter, bei denen ſeine Taubheit ihm hätte hinderlich werden können, er hatte nicht zu fürchten, daß ſeine Werke danach beurteilt würden wie gut oder wie ſchlecht ihr Schöpfer ſie ſelbſt hören konnte. Nein, es war die Furcht des ſtolzen Menſchen, bemitleidet zu werden, die Furcht des ſich ſeines Wertes Bewußten, daß man etwas in die Schätzung dieſes Wertes hineintragen könnte, das außerhalb des Geiſtigen läge, Nachſicht, Erbarmen, Mitleid — kurz Dinge, mit denen *der* nichts zu tun haben wollte und konnte, der in gleichem Maße ſtark war auf dem Gebiete ſittlicher Kraft wie auf dem der Kunſt.

Denn — und das wird von den wenigſten Beurteilern Beethovens und ſeiner geſchichtlichen Sendung richtig eingeſchätzt — denn Beethoven hat die Muſik nicht nur dadurch gefördert, daß er eine Fülle tiefer und bewegender Werke geſchaffen hat, ſondern dadurch, daß er durch die Macht ſeiner Perſönlichkeit und die Unbeugſamkeit ſeiner Forderungen dem Stande der Muſiker zum erſtenmale die ihm gebührende Achtung verſchafft hat.

Wir ſind grade in unſerer Zeit und hier in Deutſchland gewöhnt, Zuſtände als ſelbſtverſtändlich anzuſehen, die noch vor wenigen Jahren unmöglich ſchienen. Kann man ſich aber auch *heute* eine rechte Vorſtellung davon machen, was es heißt, daß Mozart noch Bedienter ſeines Erzbiſchofes war, und daß der nur 14 Jahre jüngere Beethoven Fürſten zu Freunden hatte und andere Fürſten ablehnen konnte, wie der erſte beſte Bürgersmann die Bekanntſchaft eines anderen Bürgersmannes ablehnen kann!

Die Geſchichte iſt bekannt, wie Beethoven und Goethe in Teplitz auf einem gemeinſamen Spaziergang dem Hofe begegnen, Goethe ſich zur Seite ſtellt und ehrfürchtig grüßt, während Beethoven, wie er ſelbſt geſagt hat, „mit untergeſchlagenen Armen mitten durch den dickſten Haufen ging" und ſeine Freude daran hatte, daß die Fürſtlichkeiten *ihn* zuerſt grüßten. An ſich beweiſt dieſer Vorgang nur, daß Goethe, der an einem Hofe lebte, ſich in einer ſolchen Lage korrekter zu benehmen wußte wie Beethoven, deſſen Auftrumpfen hier ja keine beſondere Heldentat war, aber das, was er ſelbſt über dieſes Erlebnis ſpäter an Bettina von Arnim geſchrieben hat, beweiſt doch wie ſtarr und unerbittlich er die Vorzüge des Geiſtes vor denen der Geburt unter allen Umſtänden zu verteidigen bereit war: es ſind die Worte: „Könige und Fürſten können wohl Profeſſoren machen und Geheimräte und Titel und Ordensbänder umhängen, aber große Menſchen können ſie nicht machen, Geiſter, die über das Weltgeſchmeiß hervorragen, das müſſen ſie wohl bleiben laſſen zu machen. Und wenn ſo zwei zuſammenkommen wie ich und der Goethe, da müſſen die großen Herren merken, was bei unſereinem als groß gelten kann."

Wie herrlich dieſes Selbſtbewußtſein, wie für alle Zeiten vorbildlich die Abkehr von falſcher Unterwürfigkeit und von Knechtsſinn! Nicht aus ſeinen Erlebniſſen, die ſich nicht viel von denen anderer Menſchen unterſchieden, aus ſeinem Menſchenweſen, aus der Tiefe ſeines ſtarken Mannesherzens, aus ſeinem Groll gegen Tyrannei, aus ſeiner Freude an der Freiheit, aus ſeinem Glauben an den Sieg des Geiſtes über alle Mächte der herrſchſüchtigen und feindſeligen Welt ſog Beethoven die Weiſen, die uns jetzt entzücken, geſtaltete er die Rieſenſätze, deren Wucht uns jetzt in heiliger Freude erſchauern läßt. Wer nur ſeine muſikaliſche Begabung wägt, wer nur dem nachgeht, was er etwa an Formen erweitert oder neu gebracht hat, der hat keine Ahnung von dem, was Beethoven für die Welt bedeutet. Was ihn zur Einſamkeit zwang, wurde dieſer Welt zum Segen, denn wenn er ſich von der Geſellſchaft abwandte, um nur noch ſeinen eigenen Empfindungen zu leben, wenn er aus dieſen Empfindungen Kunſtwerke geſtaltete wie nie vor ihm und nie nach ihm ein anderer, ſo zeigt das Ebenmaß dieſer Werke, ſo zeigt ihr Bau und ihre Linienführung, daß der ſcheinbar Zuchtloſe das Muſter der Selbſtzucht, der Beſinnung, des geſtrafften Willens war.

Beethoven, der durch Armut und mißliche Verhältniſſe in ſeinem Vaterhauſe eine ſchwere und freudenloſe Jugend hatte, war in dem, was wir das Erwerben einer Bildung nennen, nur

auf sich selbst angewiesen. Er las, was ihm erreichbar war, er ließ sich fesseln von dem, was sich ihm als groß und edel darstellte, vor allem die Lebensgeschichten der Helden und der Meister des Altertums, und er richtete sein Leben schon in jungen Jahren danach ein, daß es nicht in Tand und Zerstreuung zerflatterte. Ohne irgend eine Kirchenlehre als bindend anzuerkennen, war er doch davon überzeugt daß es — wie er einmal an den Erzherzog Rudolf schrieb — „nichts Höheres gibt als der Gottheit sich mehr als andere Menschen zu nähern und von hier aus die Strahlen der Gottheit unter dem Menschengeschlecht zu verbreiten". Dabei wußte er, daß der Musik als der innerlichsten aller Künste bei einer solchen Sendung die wichtigste Aufgabe zufiel, nämlich das menschliche Gefühl so zu weiten und zu klären, daß es Göttliches in sich aufzunehmen vermag. Daß er dazu berufen war, wußte Beethoven, und diese Erkenntnis — nicht etwa nur sein starkes Selbstgefühl — war es, die ihn den Satz schreiben ließ:

„Musik ist höhere Offenbarung als alle Weisheit und Philosophie und wem meine Musik sich verständlich macht, der muß frei werden von all dem Elend, womit sich die andern schleppen!"

Welch ein Ziel! Welche Verheißung: frei zu werden von dem Elend, womit sich die andern schleppen, dadurch, daß einem die Musik dieses Gewaltigen verständlich wird! Jede Verheißung ist an Bedingungen geknüpft; welches sind die Bedingungen, die man erfüllen muß, damit einem das Kunstwerk Beethovens zu erlösendem Segen wird? Muß man den Bau seiner Werke erforschen, muß man die Elemente ergründen, durch deren Zusammenwirken sie entstanden sind, muß man fragen, was seine Fantasie befruchtet hat, seine Stimmung geweckt, seine Gedanken geordnet? Nein — man braucht nichts zu erforschen, zu ergründen, zu fragen; man muß demütig sein, man muß das Kunstwerk in Ehrfurcht empfangen, aber nicht mit der Schwäche des nur genießen Wollenden, sondern mit der Kraft, die der braucht, der um Großes zu erringen, nicht Not noch Mühe scheut. Der tiefste Sinn der Kunst Beethovens offenbart sich nur dem, der in ihm nicht nur den Künstler sucht, sondern der die sittliche Kraft des Kämpfers Beethoven erkennend, selbst danach strebt, dem Schicksal in den Rachen zu greifen, indem er tut, was der Tag von ihm fordert, und indem er ohne Furcht vor den Menschen die Bahn, die ihm bestimmt ist, durchläuft „freudig wie ein Held zum Siegen"!

Max Reger.

Festrede, gehalten beim Reger-Fest in Freiburg/Br.

Von Karl Hasse, Köln.

Zwanzig Jahre sind seit dem Tode Max Regers vergangen. Damals standen wir mitten im Weltkriege. Und doch bewegte diese Todesnachricht weite Kreise. Hatte doch Regers Erscheinung das deutsche Musikleben in ungewöhnlicher Art aufgeregt, und — wer wollte es leugnen — aufgefrischt. Das Verhältnis von Konsonanzen und Dissonanzen in der Beurteilung seiner Musik wie auch seiner Persönlichkeit war aber noch nicht geklärt. Um diese rankten sich Gerüchte und Geschichten widersprechendster Art. Seine Musik hatte Befremden auf der einen, Bewunderung und Zuneigung auf der anderen Seite erregt. Jahr für Jahr waren neue, aufwühlende Werke von ihm erschienen. Er selbst war ihnen auf seinen Konzertreisen der beste Anwalt gewesen. Er hatte durch sein Klavierspiel, dann auch als Dirigent, eine ganz neue Art von musikalischer Wirkung erreicht. Gerade weil sie nicht auf Neuheit oder gar Sensation angelegt war, sondern auf Treue dem Werk gegenüber, war diese Wirkung so anders, als man es im Konzertsaal gewohnt war. Seine Treue gegenüber der musikalischen Form galt aber eben letzten Endes der Vertiefung in das seelische Leben, das für Reger in jeder Musik, für die er sich einsetzte, das wesentliche war. Die Differenzierung seines unvergleichlichen Klavieranschlags, die subtile Ausarbeitung der von ihm dirigierten Orchesterwerke waren nicht Raffinement. Reger suchte nicht die äußere Wirkung, sondern die Wahrhaftigkeit in der Kunst. Er war sich allerdings auch darüber klar, daß nur mit der unerbittlichsten Wahrhaftigkeit die Musik bis an die Seelen der Zuhörer herangebracht werden kann und daß die musikalische

Form ſouverän beherrſcht werden muß, ſoll ſie ganz im Dienſte der ſeeliſchen Erſchütterung ſtehen. Kunſt und Religion waren für Reger keine getrennten Bezirke. Wenn er es darauf anlegte, mit einer machtvoll aufgebauten Schlußfuge und deren glanzvoll aufgetürmten Steigerungen die Zuhörer geradezu mit phyſiſcher Gewalt aus der gewohnten Duckmäuſerei emporzuheben, ſo ſetzte er dafür nur ſein in zähem Fleiß errungenes rein muſikaliſch orientiertes ſatztechniſches Können ein. Dieſes wiederum beruhte auf der unabdingbaren Ehrfurcht vor den einfachen, naturgegebenen Geſetzen der Muſik, die für ihn dasſelbe war, wie ſeine tiefgegründete religiöſe Ehrfurcht vor dem Walten Gottes. Er ſtand als reproduzierender Künſtler nicht anders wie als produzierender vor dem deutſchen Volke im Vollbewußtſein einer ganz großen Verantwortlichkeit. Das hatte ihn, nach ſeinem Wiesbadener Anlaufe in das Muſikleben der Zeit, bei dem er ſchon hatte erkennen müſſen, daß ſeine Verantwortlichkeit nicht mit der dieſes Muſiklebens zuſammenfiel, zu dem Inſtrument der Orgel geführt, das ja auch der deutſchen Muſiköffentlichkeit bis zu einem hohen Grade fremd geworden war. Hier fand er die Baſis zu ſeiner ihm eigenſten Muſikart, und von dieſer Baſis aus eroberte er ſeine Stellung in der deutſchen Muſik auf eine ganz neue Art, dabei anknüpfend an eine ganz alte. Nicht wie Richard Strauß auf Liſzt, Wagner und Berlioz, ſondern auf Johann Sebaſtian Bach gründete er ſein muſikaliſches Bekenntnis, das zugleich ein religiöſes und ein deutſch-volkhaftes Bekenntnis war. Wenn er für ſeine Kammermuſik in gewiſſer Beziehung an Johannes Brahms anknüpfte, ſo war das nur die logiſche Folge davon, denn auch Brahms ſchon hatte aus ähnlicher Geſinnung heraus ſein Lebenswerk aufgebaut. Das bedeutete für Reger aber nicht eine Ablehnung oder Verkennung der Bedeutung etwa von Richard Wagner oder auch Liſzt. Nur mit deren Nachahmern konnte er nicht eines Sinnes ſein, die anfingen, das Äußere des Programms oder des klanglichen Zaubers für das Weſentliche, ja für den Weg in die Zukunft zu halten.

Was zu Regers Lebzeiten als neu und aufwühlend, ja als revolutionär erſchienen war, da es den Stempel unerbittlicher Energie und den Ausdruck einer kraftgenialiſchen Perſönlichkeit an ſich trug, das wurde zur Zeit ſeines Todes ſchon vielfach als eine Art von Reaktion auf alles fortſchrittliche Beſtreben empfunden. Und man hatte Recht: Die Wege, die jetzt eingeſchlagen wurden, konnte Reger nicht mitgehen. Er ſelbſt hatte dies längſt vorausgeſehen und prophezeit, wie ſein Ausſpruch beweiſt: Bald werden ſie mich auch zum alten Eiſen werfen. Allerdings wie er Richard Strauß gegenüber die Meinung vertreten hatte, daß Brahms nicht von vorgeſtern, ſondern von übermorgen ſei, ſo fühlte er auch von ſeiner eigenen Muſik im Innern, daß ſie wertbeſtändiger war, als das, was nun den Deutſchen mit allen Mitteln der Propaganda als neue Tagesmode aufgedrängt wurde. Im Dezember 1910 hatte Reger in einem Briefe an Auguſt Stradal eine völlige Ablehnung eines zeitgenöſſiſchen Komponiſten zu erkennen gegeben. Das war ganz gegen ſeine ſonſtige Gewohnheit. Denn ſo unerbittlich Reger gegen ſich ſelbſt war, an komponierenden Zeitgenoſſen verſuchte er immer gern die guten und brauchbaren Seiten hervorzuheben, bei aller Wahrung ſeines grundſätzlichen Standpunktes. Der von ihm gänzlich abgelehnte Zeitgenoſſe hieß allerdings Arnold Schönberg. Dieſer fing gerade an, unter betonter Abwendung von allem natürlichen Gefühlsausdruck und unter Zuwendung zu artiſtiſch überſpitztem heimatloſen Äſthetentum ſeine konſtruktiv-zerſetzende Muſikart zu verbreiten. Reger ſchrieb damals: „Die drei Klavierſtücke von Arnold Schönberg kenne ich; da kann ich ſelbſt nicht mehr mit; ob ſo was noch irgend mit dem Namen Muſik verſehen werden kann, weiß ich nicht; mein Hirn iſt dazu wirklich zu veraltet! Jetzt kommt der mißverſtandene Strauß und all der Kram heraus! O, es iſt zum Konſervativwerden! Ich glaube behaupten zu dürfen, daß der Weg, den ich in op. 113 (Klavierquartett), 114 (Klavierkonzert) und 116 (Sonate für Violoncell und Klavier) gehe, eher zu einem Ziel führt, als all die neuen Wege." Reger hatte erkannt, daß ſich hier die Grenzen zwiſchen dem Aufbauenden und dem Zerſetzenden deutlich zeigten. Wir ſehen heute, daß die damals einſetzende neue Entwicklung keineswegs eine Entwicklung im Sinne organiſchen, naturnotwendigen Weitergehens war. Sondern daß hier ein Bruch vorlag, der nach dem Poſitiven das Negative, nach dem Gewachſenen das Konſtruierte, nach dem Schönen das Häßliche, nach dem Wahren das Verlogene, nach dem Verantworteten das Unverantwort-

liche, nach dem Gläubigen das Glaubensloſe, und ſo nach dem Aufbauenden das Niederreißende brachte.

Die Fortſchrittlichkeit der Kreiſe um Arnold Schönberg und anderer ſpekulativer Konſtruktiviſten war eben eine völlig andere als die, zu der ſich Reger gelegentlich bekannt hatte, um das Recht ſeiner perſönlichen Entwicklung zu wahren. Die Nachkriegszeit hat dann den Abgrund, der zwiſchen der Muſik Regers und der jüdiſch-internationalen der Zeit nach ihm klaffte, immer breiter aufgeriſſen. Trotzdem verſuchte man immer wieder, Reger auch für dieſe neue Entwicklung irgendwie einzuſtellen, ihn im Sinne dieſer Entwicklung umzudeuten. Hat man doch ſogar Johann Sebaſtian Bach ſelbſt zum Vater der neuen Muſikauffaſſung ſtempeln wollen. Da man nur Form, nicht mehr Inhalt geben wollte, glaubt man, ſich auf die Komponiſten berufen zu können, für die die reine und klare Form Notwendigkeit geweſen war. Man gab vor, das Weſen der ſogenannten abſoluten Muſik, im Gegenſatz zu Stimmungs-, Ausdrucks- oder vollends Programmuſik, wieder aufzugreifen, und bezog ſich gern auf alte Meiſter, allerdings nicht auf ihre Perſönlichkeit oder Ausdrucksſtärke, ſondern auf ihren Stil, der nunmehr als vorwiegend unperſönlicher aufgefaßt wurde. Beſonders glaubte man ſich auf Reger oder Bach oder noch ältere Meiſter berufen zu können im Hinblick auf die von dieſen gepflegte Polyphonie der Stimmführung, die jetzt auf Grund eines bekannten Buchs über Bachs Stimmführung gern „Linearität" genannt wurde. Dieſe Linearität wurde nun immer mehr als Zügelloſigkeit verſtanden, als gänzliche Unabhängigkeit von jeder harmoniſchen, ja ſchließlich auch jeder formalen Bindung überhaupt. Aber auch die neue Zügelloſigkeit und Willkür der Harmonik, wo man noch von ſolcher überhaupt ſprach, wurde ganz gern als Weiterentwicklung gerade von Regers Harmonik hingeſtellt. Deren völlige Geſetzmäßigkeit und Naturverbundenheit ließ ſich allerdings noch weit ſchwieriger als Übergang zum Ausbau der neuen, rein konſtruktiven Tonſyſteme erweiſen. Die Senſationen, die man von dieſen erhoffte, und mit denen man nach Regers Tode in den Nachkriegsjahren das muſikliebende Publikum unbarmherzig überſchüttete, konnten nur ſehr vorübergehender Natur ſein. Die Praxis erwies ſich immer wieder als beſſerer Regulator der Entwicklung als die hartnäckig und mit einem rieſigen Propagandaapparat verbreiteten ſpekulativen Theorien. Dennoch war der Schaden unermeßlich und zeitweiſe glich das deutſche Muſikleben einem einzigen großen Trümmerfeld. Drohten doch die Lehren der neuen Zeit, nach denen Reger, wenn man ihn überhaupt gelten ließ, als Übergangserſcheinung zu den Atonaliſten zu bewerten war, bis tief in die Reihen der Anhänger, Freunde und Schüler Regers hinein zu dringen. Die Anſchauung, daß Reger ſelbſt eine zerriſſene Natur geweſen ſei, daß er weder zu der Umwelt noch zu ſeiner eigenen Muſik zu einer ganz eindeutigen und abgerundeten Stellung gelangt ſei, daß er in ewiger Unraſt gelebt und nur deshalb ſich verzweiflungsvoll auch in religiöſe Stimmungen vergraben habe, begann nochmals aufzuleben. Dieſer einfachſte, klarſte, ſtärkſte Menſch und Künſtler, der alle Unnatur haßte und ſeine Kraft aus dem geſunden Mutterboden des Volkstums zog, war doch gerade deshalb ein Myſtiker, weil er aus unverbrauchten Tiefen ſein Weſen ſpeiſte. Solche Myſtik iſt ahnungsvoll, aber ſie iſt ein Zeichen geſunder, unzerbrochener, geſicherter Bodenſtändigkeit und gehört untrennbar zum deutſchen Menſchen urtümlicher Art.

Daß Regers Stellung in der Muſik der Nachkriegszeit durch ſolche falſche Einſtellungen zu den Grundfragen der deutſchen Kunſt eine zweideutige zu werden drohte, iſt aber eben nicht die Schuld ſeiner Muſik oder ſeiner eigenen Perſönlichkeit, ſondern die jener Kräfte, deren Wirken für dieſe Zeit bezeichnend iſt. Der Jugend entfremdete man planmäßig die großen Klaſſiker und Romantiker der deutſchen Muſik des 19. Jahrhunderts. Man entfremdete ihr auch Reger, ſei es durch die erwähnte Umdeutung ſeiner muſikgeſchichtlichen Bedeutung, ſei es auf der anderen Seite dadurch, daß man ihn in der Erkenntnis von deren innerer Unmöglichkeit als einen verſpäteten Romantiker hinſtellte. Das wurde jetzt eines der wirkſamſten Mittel, jemanden als reaktionär und der Zeit, ja beſonders der Jugend dieſer Zeit nicht entſprechend zu brandmarken. Man entſinnt ſich jener „Orgeltagung" hier in Freiburg, auf der die Debatten über den künftigen Typus der Kirchen- und der Konzertorgel ſtattfanden und wo ich angeſichts auftauchender Radikalismen dafür eintreten mußte, daß nicht

Maßnahmen allgemein würden, durch die eine fernere Pflege der Orgelwerke Regers gänzlich unmöglich geworden wäre.

Trotz alledem hat Regers Musik neben der von Brahms, die überraschender Weise gerade in dieser Zeit sich als stärker denn je erwies, auch in der Nachkriegszeit ihre Sendung erfüllt. Zwischen all den widerspruchsvollen, ungesunden und schnell wechselnden Erscheinungen und Bestrebungen der Musik jener Periode bildete sie eine Grundlage für das Wiedereinsetzen von gesünderen Anschauungen und Verhältnissen. Regers Musik kann nie anders wirken, denn als Gesundung und als Stärkung aller guten Kräfte. Ja selbst Aufführungen in ihr nicht ganz gemäßem Geiste können sie nicht ganz ihrer Wirkungskraft im Sinne des Echten und Ewigen berauben. Die Stärke der musikalischen Form schließt letzten Endes jede Verbiegung und Verfälschung aus, da sie nicht Form um der Form willen, sondern innerste Notwendigkeit des musikalischen Ausdruckswillens und Zeugnis einer völlig eindeutigen Persönlichkeit ist. Der eigentliche Wiederaufstieg dieser so besonders deutschen Kunst und ihre Verbreitung in weiteren Kreisen des deutschen Volkes konnte erst mit der Wiederbesinnung dieses deutschen Volkes auf sein eigenstes Wesen und der Hinführung der deutschen Kunst auf ihre eigenste Aufgabe einsetzen. Jetzt, 20 Jahre nach Regers Tode und 3 Jahre nach der nationalsozialistischen Erhebung des deutschen Volkes, können wir feststellen, daß dieser Aufstieg unaufhaltsam ist. Die Mißverständnisse gerade über Regers Kunst, die auf den Nachkriegswirrnissen beruhen, und die noch in einem gegen diese gerichteten Buche wie Eichenauers „Musik und Rasse" 1933 ihren Niederschlag gefunden haben, sind heute so gut wie gänzlich überwunden. Ja, wir können feststellen, daß die Gestalt dieses Meisters schon fast wie die eines deutschen Klassikers wirkt. In der Reihe der großen deutschen Meister hat er sich einen Platz errungen, von dem er nicht so leicht wieder verdrängt werden kann. Hugo Riemann, Regers Lehrer, der große Theoretiker, hatte ihm schon früh diesen Platz gewünscht, aber er war in dem Irrtum befangen, daß ein solcher Meister, der die Reihe der Großen fortsetzt, dies durch betonte Epigonität, vor allem durch Weglassen der stürmischen jugendlichen Periode des Sturmes und Dranges erreichen müßte. So mußte ihn Reger enttäuschen. Gerade durch diesen Sturm und Drang mußte Reger hindurchgehen, um der Musik das wiederzugeben, was verloren zu gehen drohte: die Unmittelbarkeit und letzte Wahrhaftigkeit des Bekenners, den persönlichen Einsatz für die Echtheit und Bodenständigkeit des Gefühlsausdruckes. Wäre Reger der Akademiker geworden, zu dem ihn letzten Endes Riemann bilden wollte, so wäre er heute unmöglich das, was wir nun klassisch nennen können. Die späteren abgeklärten Werke Regers sind nicht denkbar ohne die früheren vulkanischen. Wenn Reger selbst über seine früheren Werke hinwegschreiten konnte, um in immer lichtere, reinere Regionen vorzudringen, so brauchen wir deshalb doch immer auch seine früheren Werke, um den ganzen Reger erfassen zu können, und weil sie in ihrer Art auch ganz unersetzlich sind. Wir können uns so wenig auf den Reger nach opus 100 beschränken wie wir Goethe ohne Werther, Götz und ersten Teil Faust uns ganz zu eigen machen, ja auch seine späteren Werke ohne die früheren überhaupt recht verstehen können. Daß der Autor selbst zu immer neuen Maßstäben kommen muß, bedeutet nicht, daß nur seine letzten Werke für uns Geltung behalten. Als Reger durch seine Arbeit am Meininger Orchester auf eine subtilere Art der Orchesterbehandlung kam, erklärte er wohl einmal, daß er seine Sinfonietta uminstrumentieren müsse. Ich setzte mich schon damals dafür ein, daß sie aufgeführt werden solle, wie sie ist. Und nach mancherlei Versuchen nach Regers Tode, dieses Werk durch zeitgemäßere Verdünnung der Instrumentation zu retten, ist man dann doch schließlich darauf gekommen, sie so aufzuführen, wie sie von Reger ursprünglich geschrieben war, mit der ganzen Freude daran, daß alle beteiligten Instrumente nach Herzenslust miteinander musizieren. Wir würden uns eines der schönsten Orchesterwerke überhaupt berauben, wenn wir noch immer versuchten, ihre Instrumentation zu reduzieren, die eben doch aufs innigste und mit Notwendigkeit mit der ganzen Konzeption des Werkes verknüpft ist.

Gerade die Urwüchsigkeit, das auf den Urgründen des deutschen Wesens und Fühlens Erwachsene von Regers Werken ist es ja, was sie dem deutschen Volke immer näher bringt. Und schon ist es nicht nur mehr Ehrfurcht vor der Gewalt seiner Persönlichkeit und vor

dem großen Können, das sich in seinen Werken kundgibt, was das deutsche Volk vor ihnen empfindet. Es ist diese Empfindung mit nichts anderem zu bezeichnen, als mit dem Worte Liebe. Der Deutsche, der mit der großen deutschen Musik in nähere Berührung gekommen ist — und das sollten mit der Zeit alle Deutschen sein können —, der empfindet gegenüber Reger heute die Liebe, von der einst Richard Wagner sagte, daß sie Karl Maria von Weber gegenüber als dem deutschesten Komponisten empfunden würde. Denn Reger spricht unmittelbar zum deutschen Herzen, unmittelbarer noch als Weber, dessen Musik noch an die Bühne geknüpft ist und in den Häusern nur noch in einigen leicht faßlichen Melodien lebt. Regers Musik wirkt gerade deshalb so unmittelbar, weil sie absolute, rein an die musikalische Form geknüpfte Musik ist. Was manchem mit musikalischen Dingen nicht genug Vertrauten zunächst als Erschwernis des Verständnisses erscheinen mag, weil er den Zugang nicht ohne die Brücke eines außermusikalischen Geschehnisses finden zu können glaubt, das verbürgt dem, der ohne Voreingenommenheit und mit gläubigem Herzen sich Regers Musik öffnet, gerade eine besondere Unmittelbarkeit des Zuganges.

Vielleicht sind gerade deshalb Regers Lieder in ihrer Mehrzahl nicht so bekannt wie viele Werke anderer Gattung von ihm. Man hat an den Liedern etwas gesucht, was in ihnen nicht zu finden ist. Jedes vorwiegend literarische Interesse ist ihnen fremd. Auch in ihnen will Reger vom Herzen zum Herzen sprechen, will die Sprache seiner Seele reden, nicht anders, als wenn er mit seiner Musik, wie so oft, an Choräle und alte, dem Volke vertraute Kirchenlieder anknüpft. Eine gewisse Tonmalerei als Gleichnis und Vermittlung ist hierbei, wie bei Bach, ganz in den Rahmen der musikalischen Form eingewirkt und gibt Anlaß zu verfeinerter Motivik.

Noch nicht lange zurück hätte man mit der Behauptung, Reger sei volkstümlich, und zwar auch außerhalb der wenigen tatsächlich populär gewordenen einfachsten Lieder, nur Kopfschütteln erregt. Und doch verbindet ihn seine Empfindungswelt weit stärker mit dem Volke in seiner Gesamtheit und seiner ursprünglichen, bodenverwurzelten Art, als mit irgendwelchen literarischen oder sonstigen Kunst- und Bildungsbestrebungen irgendwelcher exklusiven Kreise. Mit dem Asphalt vollends hat Reger nie Fühlung gehabt. So hat denn auch das Berlin der Zeit des Überhandnehmens eines Asphaltliteratentums und der Herrschaft der jüdischen Zeitungen mit ihm weder zu seinen Lebzeiten noch in der Nachkriegszeit etwas anzufangen gewußt. Andererseits ist das deutsche Volk in weiten Kreisen durchaus in der Lage, eine Musik wie die Max Regers zu verstehen, das heißt zu erfühlen. Zwischen dem Volke und den großen Meistern standen lange Zeit hindurch Leute, die es für sich beanspruchten, die Dinge der Kunst besser zu verstehen als das Volk. In Wirklichkeit verstanden sie sie weit schlechter. Das wahre Verhältnis der deutschen Kunst zum deutschen Volke hat Richard Wagner in den Meistersingern aufgezeigt, wo das Volk als der letzte und unbestechlichste Richter über den Wert der Kunst auftritt. Wenn Wagner dann durch Hans Sachs mahnt: Ehrt Euere deutschen Meister, so ist das noch nicht ganz ohne den Blick auf solche gesagt, die der Kunst nicht nahe genug stehen, und die deshalb wenigstens zur Ehrfurcht vor ihr und ihren Meistern angehalten werden müssen. Inzwischen ist das deutsche Volk durch Adolf Hitlers Erziehungs- und Aufbauwerk mündiger geworden. Ein unmittelbareres Verhältnis zu den großen Meistern, die sein Bestes ihm offenbaren und in ihm widerklingen lassen, ist ihm eröffnet und zur Möglichkeit, ja zur Pflicht gemacht worden. Deshalb kann man heute, 20 Jahre nach dem Tode des großen deutschen Meisters Max Reger, sagen: Nicht nur ehren, nein, verstehen und lieben kann und soll ihn das deutsche Volk. So wendet sich unser 10. deutsches Regerfest auch nicht mehr, wie die ersten Feste dieser Reihe, vorwiegend an ein musikverständiges, ausgesuchtes Publikum, sondern ganz einfach an die deutsche Allgemeinheit. Es soll dazu dienen, zwischen Reger und dem ganzen deutschen Volke die Fäden innigsten Verstehens und fester Zusammengehörigkeit knüpfen zu helfen. Ist es doch gerade Max Reger, der durch seinen Einsatz für eine wahre und echte deutsche Kunst dem deutschen Volke den Zugang zu einer solchen wieder am besten zu erschließen vermag. Wohl auch um der Musik und ihres Schicksals als Kunst willen haben wir das Erbe Regers zu verwalten und fruchtbar zu machen, weit mehr aber noch um des deutschen Volkes willen, das solcher Kunst

als Speise seiner Seele bedarf, wie denn diese große und in ihrer Art weltbewegende Kunst letzten Endes aus dem Schoße dieses deutschen Volkes mit Naturnotwendigkeit hervorgegangen ist, als ein starkes Zeugnis für dieses Volk und für die Ewigkeit seiner innersten Gedanken.

Musikwissenschaftliche Tagung in Barcelona.

Mit 2 Sepia-Pinselzeichnungen des Verfassers.

Von Max Unger, Zürich.

Um die Wende des vorigen Jahrhunderts hätte sich wohl noch kein Musikwissenschaftler träumen lassen, was bei dieser dritten Tagung der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft Ereignis wurde: Die Sektionen der älteren Musikgeschichte, zumal die der Gregorianik, hatten einen Zuspruch, der die Teilnahme an den Vorträgen über die neuere weit in den Schatten stellte, und auch verschiedene Vorführungen altspanischer Chor- und Instrumentalwerke durch Gesangvereinigungen und Einzelkräfte sowie mittelalterlicher internationaler Musik durch Schallplatten begegneten denkbar reger Teilnahme. Schwerlich ist schon einmal bei einer anderen Zusammenkunft von Musikgelehrten so deutlich geworden, wie lebendig sich die Wissenschaft alter Tonkunst seit etwa einer Generation entwickelt hat. Noch nie wurde uns der Aufschwung, den die vorklassische Musikgeschichte durch Erschließung neuer Quellen und Aufführungspraxis seit Nachkriegszeiten genommen hat, so deutlich wie in diesen Tagen.

Die Leitung des Kongresses legte Prof. Edward Dent, der bisher Vorsitzender sowohl der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft als auch der gleichzeitig tagenden Internationalen Gesellschaft für Neue Musik war, in die Hände des immer hilfsbereiten, still wirkenden Monsignore Higini Anglès, Bibliothekars und Professors in Barcelona, der schon die großen Lasten der Vorbereitung ganz offenbar nicht seiner Person, sondern der Sache halber auf sich genommen hatte. Die meisten Musikländer Europas hatten Vertreter entsandt: Außer aus Spanien, das natürlich die größte Anzahl und davon besonders viele Kirchenmusiker stellte, waren sie gekommen aus Deutschland, Portugal, Frankreich, der Schweiz, Österreich, Ungarn, Italien, England, Griechenland, der Tschechoslowakei und Polen. Von außerspanischen Nationen war die Schweiz im Verhältnis zu ihrer Größe am stärksten vertreten; dann folgten gleich Deutschland und Frankreich mit je etwa zehn Referenten, während auf die übrigen nur noch einzelne entfielen.

Musikwissenschaftliche Sitzungen.

Etwa 100 Mitglieder der musikwissenschaftlichen Gesellschaft trafen sich an vier Vormittagen bei den Vorträgen ihrer Fachgenossen im alten Hospital. Diese historische Stätte, eine von den Besuchern Barcelonas sonst wohl wenig beachtete Sehenswürdigkeit, die einen von schönen, stillen Arkaden umsäumten Hof einschließt, dient schon lang nicht mehr ihrer ursprünglichen Bestimmung, ist aber mit ihren vielen Sälen unterschiedlicher Größe für einen solchen Kongreß wie geschaffen. Fünf Vortragsreihen — über alte und neue Musikgeschichte, Volksmusik, Gregorianik und Orgelkunde — liefen nebeneinander her. Für den einzelnen Teilnehmer war es also ausgeschlossen, sich aus persönlicher Anhörung einen Gesamtüberblick zu verschaffen. Daher blieb einem Berichterstatter, der seinen Lesern nicht nur von einem ziemlich zufälligen Fünftel der Gesamtzahl der Referate schreiben wollte, nichts weiter übrig, als seine eigenen Eindrücke durch Mitteilungen anderer zu ergänzen. So ist auch der Verfasser dieser Zeilen verfahren, und er weiß, daß seine Arbeit, teilweise Handlangerarbeit, trotzdem noch recht unvollkommen ausfallen mußte, da er sich verständlicherweise hauptsächlich auf die Deutschland angehenden Referate beschränkt hat.

Von den ursprünglich vorgesehenen 17 Vormittagssitzungen sollten eigentlich sechs von deutschen Gelehrten geleitet werden: Johannes Wolf (Berlin) war für zwei vorgemerkt, Theodor Kroyer (Köln a. Rh.), Heinrich Beßeler (Heidelberg), Kurt Huber (München) und P. Dominicus Johner (Beuron-Köln a. Rh.) für je eine. Da der Vizepräsident Johannes Wolf, auf der Heimfahrt von einer Orientreise zurückgehalten, nicht rechtzeitig in Barcelona ein-

treffen konnte, fanden vier Verſammlungen unter deutſchem Vorſitz ſtatt und Theodor Kroyer fiel die Aufgabe zu, beim Empfang in der Generalität die Grüße der Deutſchen Geſellſchaft für Muſikwiſſenſchaft und des Deutſchen Muſikwiſſenſchaftlichen Forſchungsinſtitutes zu entbieten. Für die Sitzungen zugelaſſen waren die ſpaniſche, kataloniſche, deutſche, franzöſiſche, engliſche und italieniſche Sprache. Der deutſchen bedienten ſich außer den Vertretern unſerer und der öſterreichiſchen Nation auch ein Schweizer und der wohl einzige anweſende Pole. Die Bevorzugung der franzöſiſchen Sprache durch die anderen Schweizer war in einem romaniſchen Lande verſtändlich.

Hier zuerſt eine knappe Würdigung der Berichte der anweſenden Muſikwiſſenſchafter deutſcher Abkunft.

Walter Gerſtenberg (Köln a. Rh.) zeigte, wie ſich Spanien während des letzten anderthalben Jahrhunderts in der deutſchen Muſikgeſchichte widerſpiegelte und wie die Veränderungen dieſes Bildes auf die Geſchichte der deutſchen Muſikwiſſenſchaft gewirkt haben. — In ſeinen Ausführungen über „Die Aufgaben der Muſikwiſſenſchaft an den Hochſchulen für Muſik" machte Hermann Keller (Stuttgart) Vorſchläge über die Verbeſſerung der Lehrarten, indem er beſonders auf Vereinheitlichung des Unterrichtes, mit anſchaulichen Notenbeiſpielen verſehene Lehrbücher, Ablehnung der „Verhimmelungsbiographien" uſw. drang. — Beiträge „Zur Typologie des Volksliedes im mittel- und weſteuropäiſchen Raum" bot Kurt Huber (München); er legte dar, daß in den Liedern beſtimmter Landſchaften auch verſchiedener Völker mehr ſtiliſtiſche Zuſammenhänge als in denen der Nationen ſelbſt feſtzuſtellen ſeien. — Der Benediktiner Dominicus Johner (Beuron-Köln a. Rh.) zeigte in ſeinem Vortrag „Der Dialog im liturgiſchen Geſang", wie lebendig die Choralkomponiſten Text und Melodie zu geſtalten verſtanden und veranſchaulichte ihn durch eigens gedruckte Notenbeiſpiele, die den Zuhörern in die Hand gegeben wurden. — Karl Guſtav Fellerer (Freiburg i. d. Schweiz) behandelte das für das Verſtändnis der Choralmelodien ſo bedeutſame Kapitel „Modus und Melodie-Modell" und eröffnete damit zum Teil ganz neue Ausblicke: Die Feſtlegung der Gregorianiſchen Geſänge in die acht Kirchentöne iſt eine ſpäte Konſtruktion. Der Modus war urſprünglich durch Melodieformeln beſtimmt. Es laſſen ſich Melodiemodelle mit und ohne beſtimmte Lage der Ganz- und Halbtöne feſtſtellen, die wiederum nach beſtimmten Formeltypen abgewandelt werden. In dieſer Eigenart liegen der urſprünglich kultiſch gebundene melodiſche Ausdruckswert der Geſänge und eine Beſonderheit ihrer Wort-Ton-Geſtaltung. — In ſeinen „Soziologiſchen Bemerkungen zum Madrigal" deutete Hans Engel (Königsberg i. Pr.) dieſe Muſikgattung als für einen engen, geſellſchaftlich ſtreng abgegrenzten Kreis beſtimmte höfiſche Kunſtform; ihre Texte ſetzen vielfach die Bekanntſchaft mit der zeitgenöſſiſchen Literatur voraus, ähnlich wie in der Muſik die Zitate nur dem Kenner verſtändliche „Anſpielungen" ſind. — Heinrich Beſſeler (Heidelberg) behandelte „Die Anfänge der muſikaliſchen Neuzeit". Im Gegenſatz zu der bisherigen Anſicht, die den neuen Zeitraum mit dem Aufkommen der Oper und des Sologeſangs um 1600 beginnen läßt, erklärte der Vortragende, daß ſich die entſcheidenden Vorgänge im ganzen 16. Jahrhundert in der Lied- und Tanzmuſik Italiens vollzogen hätten, daß der Sieg der Barockprinzipien mit dem Durchbruch in die große Kunſtmuſik entſchieden geweſen und ſo die Grundlage der neuzeitlichen Muſikformung in Melodie, Harmonik und Rhythmus geſchaffen worden ſei. Oper und Sologeſang ſeien nur die Begleiterſcheinungen dieſes Vorgangs geweſen, der an ſich weit größere Elementarkraft beſeſſen, als bisher angenommen, und ſich durch Generationen hindurchgezogen habe. — Eliſabeth J. Luin (München-Rom) wies die hauptſächlichſten Aufführungen und Aufführungsformen des Stabat Mater von Pergoleſe in den ſkandinaviſchen Ländern — bis zur Wiederentdeckung der Bachſchen Matthäuspaſſion — nach. Der Vortrag beruhte auf Forſchungsreiſen, die die Verfaſſerin im Auftrag und mit Unterſtützung der italieniſchen Regierung unternommen hatte. — Der Schreiber dieſer Zeilen machte den Verſuch, in Beethovens Werkſtatt einzuführen; dabei zog er zeitgenöſſiſche Überlieferungen heran, beſchrieb die Arbeitsweiſe Beethovens nach den Aufſchlüſſen, die deſſen muſikaliſche Entwürfe gewähren, führte ein paar eigene ſchaffenspſychologiſche Äußerungen des Meiſters an und folgerte aus allem, daß dieſer nur in klar zutage liegenden Ausnahmefällen „Programmuſik"

geschrieben habe oder nach literarischen Plänen vorgegangen sei. — Ein Vortrag über „Spanische Musik der Vor-Reservata um 1500 und der Früh-Reservata" von Otto Ursprung (München) wurde in Abwesenheit des Verfassers vorgelesen; angekündigte Referate von Johannes Wolf — „Ein angebliches Ramis-Manuskript in der Preußischen Staatsbibliothek" — und von Willibald Gurlitt — „Neue Forschungen über Orgelmusik und Orgelbaukunde" — mußten aus demselben Grunde ganz wegfallen.

Auch die Berichte der Schweizer und österreichischen Teilnehmer seien vollständig angeführt. In der Sektion für neuere Musikgeschichte erläuterte Antoine E. Cherbuliez (Zürich) das Vorkommen spanischer Tanzformen — der Sarabande, Chaconne, Passacaglia und Folia — im Schaffen Johann Sebastian Bachs; dabei untersuchte er vor allem die rhythmisch-melodische Gestaltung, um etwaige unmittelbare Einwirkungen auf den deutschen Meister von Spanien her feststellen zu können. In der Sektion „Folklore" legte derselbe Gelehrte dar, daß sich im spätromanischen Volkslied von Graubünden aus landschaftlichen Gründen sowohl deutsche als auch italienische Einflüsse geltend machen. — Den Begriff der Qualität in der Tonpsychologie, der von Helmholtz, Stumpf, Riemann, Révesz u. a. in vielfach abweichender Weise aufgefaßt worden ist, behandelte Jacques Handschin (Basel); er beanspruchte für die „ausgezeichneten Verhältnisse" („Ähnlichkeitsgrade") der Töne einen weiteren Bereich als Révesz, der ein solches nur den im Oktavabstand befindlichen Tönen zugestehen wollte, führte die musikalische Qualität auf die Konsonanz zurück und legte das Verschiedene der Begriffe der Tonhöhe und der Tonqualität dar. — Im ersten seiner beiden Vorträge bot Manfred Bukofzer (Basel) eine wohl zutreffende hübsche Erklärung des umstrittenen alten Begriffes „Lobetanz": „Lobe" wird in der Schweiz noch heute als Lockruf für die Kühe gebraucht und bedeutet einfach „Kuh"; damit ist der „Lobetanz" einfach als „Kuhreihen" erklärt. Ausgefallener erwies sich das andere Referat Bukofzers: „Zur Frage der Blasquinte in den exotischen Tonsystemen"; es beruhte auf Tonmessungen, die er in der Basler Physikalischen Anstalt vorgenommen hatte. — R. Aloys Mooser (Genf) teilte die wichtigen Ergebnisse der Nachforschungen mit, die er in russischen Bibliotheken und Archiven nach Werken des Spaniers Vicens Martin i Soler (gest. 1806 in Petersburg) unternommen hat; er entdeckte dabei fünf Opern, von denen zwei in russischer Sprache nach Texten Katharinas II. geschrieben sind, fünf Ballette und eine Kantate des Tonsetzers, Werke, die mit Ausnahme eines einzigen von der Musikwissenschaft bisher übersehen worden waren. — Franz Kosch (Wien) schilderte die Verdienste der Franziskaner um den Choral im 13. Jahrhundert. — Über den gegenwärtigen Stand seines Sondergebietes, die byzantinische Forschung, gab Egon Wellesz (Wien) Aufschluß.

Von sonstigen Vorträgen seien nur wenige auf gut Glück herausgegriffen: Juljan Pulikowski (Warschau) betonte in seinen Ausführungen über „Probleme und Aufgaben der Musikgeschichte" aufs treffendste, wie unumgänglich es sei, immer wieder das eigentliche Wesen der Musik zu betonen, die Geschichte der Tonkunst also musikästhetisch zu durchdringen. — Zwei Redner aus Budapest befaßten sich mit der noch immer umstrittenen Erscheinung Franz Liszts — eine Notwendigkeit im heurigen Jubiläumsjahr. In deutscher Sprache entwickelte Rudolf Kókai die Musikästhetik des Meisters aus seiner Zeit und leitete das Improvisationsprinzip seines Schaffens aus seiner metaphysischen Musikauffassung ab. Auf den französisch gesprochenen fesselnden Vortrag „Neue Probleme der Liszt-Literatur" von Emil Haraszti sei wegen der auffehenerregenden Ergebnisse etwas näher eingegangen. Sein Gedankengang: Paris hatte den entscheidensten Einfluß auf Liszts geistige Entwickelung. Er blieb immer ein französischer Romantiker, auch in Weimar, Rom und Budapest. Alle Probleme der Metaphysik seiner Kunst von Dante bis Goethe lernte er in Paris kennen. Um die wirkliche Erscheinung Liszts zu erfassen, müssen wir uns mit den Pariser Originalquellen seiner Lebensgeschichte beschäftigen; denn die bisher benutzten, z. B. Adam Liszts sogenanntes Tagebuch, sind oft unzuverlässig. Der Referent hat im Pariser Staatsarchiv Adam Liszts Briefwechsel mit Vicomte Sosthène de la Rochefoucault entdeckt, dem Generaldirektor der schönen Künste unter Karl X. Diese Schriftstücke erhellen in willkommener, aufschlußreicher Weise die ersten Pariser Jahre Franz Liszts. Aus zeitgenössischen

Dokumenten, aus den Aufzeichnungen der Gräfin d'Agoult und auch aus Briefen Franz Liſzts geht klar hervor, daß die ſogenannten Reiſebriefe nicht von Liſzt, ſondern von der Gräfin ſind; während ihrer Verbindung mit Liſzt war die Gräfin die Verfaſſerin aller literariſchen Werke Franz Liſzts, wie ſpäter die Fürſtin Sayn-Wittgenſtein (Buch über Chopin und die Zigeuner). Liſzts Entwicklung wird nicht, wie man bisher annahm, allein von der franzöſiſchen literariſchen, ſondern noch mehr von der muſikaliſchen Romantik beſtimmt. Seine literariſch-philoſophiſche Weltanſchauung iſt die der Gräfin d'Agoult, die wiederum in Lamennais und anderen wurzelte. In Paris hielt ſich Liſzt von der Wiener Klavierſchule fern und ſtellte ſich den Pariſer internationalen Klavierſchulen gegenüber, konnte ſich aber dem Einfluſſe der nationalen Pariſer Schulen, insbeſondere der von P. J. G. Zimmermann, nicht entziehen. Liſzts Kirchenmuſikideal iſt Alexandre Choron, der Vater der franzöſiſchen Paleſtrina-Renaiſſance. Der Transzendentalismus Charles Alkans, des großen franzöſiſchen Tonſetzers und Klaviervirtuoſen, hat ſich ſehr ſtark in ſein Schaffen eingeprägt. Viele Jahre geſtrenger Arbeit, ſo ſchloß Haraſzti ſeine Ausführungen, werden nötig ſein, um Liſzts erhabene Geſtalt und Kunſt vollkommen zu erfaſſen. — Es kam nach dem Vortrag zu einer lebhaften Ausſprache. Sache der Liſztforſchung wird es ſein, ſich mit ihm näher auseinanderzuſetzen; der Schreiber dieſer Zeilen vermag dazu nicht ohne weiteres Stellung zu nehmen.

Von den vielen internationalen Referaten über alte Muſikgeſchichte und Gregorianik können endlich nur die folgenden kurz erwähnt werden: Higini Anglès (Barcelona) wies den ſtarken Einfluß nach, den die päpſtliche Kapelle von Avignon zu Anfang des 16. Jahrhunderts auf die Kirchenmuſik am aragoniſchen Hof ausübte. In einem zweiten Vortrag behandelte er die Notwendigkeit eines ausführlichen Katalogs der gregorianiſchen Manuſkripte des Mittelalters und forderte, die in Betracht kommenden Stellen zu Solesmes, Berlin und Baſel ſollten dabei Hand in Hand arbeiten. — Der Benediktiner Dom Joſeph Gajard (Solesmes), der bedeutendſte Choralforſcher und -äſthetiker der Gegenwart, behandelte das Thema „Die melodiſche Wiederherſtellung des gregorianiſchen Geſangs" und machte ſeine Zuhörer außerdem mit der Eigenart und dem modalen Reichtum des Chorals bekannt. Den heutigen Stand der Arbeiten über den ambroſianiſchen Geſang und die Modalität des liturgiſchen lateiniſchen Geſangs erläuterte Dom Gregor Sunyol (Montſerrat). Ihm kommt das Verdienſt zu, den ambroſianiſchen Geſang auf Grund der Handſchriften in ſeiner urſprünglichen Reinheit wiederhergeſtellt zu haben. Dom Maur Sablayrolles (En-Calcat, Frankreich) gab über ſeine Choralforſchungen in den Bibliotheken Spaniens Aufſchluß, P. Joſeph Franqueſa (Sabadell) über den viſigothiſchen Geſang und Guillaume de Van (Paris) über die Zierneumen im gregorianiſchen Choral.

Damit genug. Über die immer noch zahlreichen Vorträge, die hier unerwähnt bleiben mußten, wird der Tagungsbericht, den Anglès angekündigt hat, Kunde geben. — In der Schlußſitzung wurde für die nächſte Tagung, die 1939 ſtattfinden wird, Kopenhagen in Ausſicht genommen; für den Fall, daß ſie dort nicht ſtattfinden kann, iſt Baſel vorgeſehen.

Muſik und Volkstanz.

Aus Anlaß der wiſſenſchaftlichen Tagung lief neben dem zeitgenöſſiſchen Tonkünſtlerfeſt, worüber ſchon im vorigen Heft berichtet wurde, ſozuſagen noch ein hiſtoriſches Muſikfeſt mit mindeſtens ebenſovielen Darbietungen: Unbegleiteten Chorvorträgen des Orféo Gracienc (Leitung: Joan Balcells) beim Empfang in der Generalität, je einem Konzert des Orféo Catala (Leitung: Lluis Millet), des Mönchschors von Montſerrat (Leitung: Dom David Pujol), der Inſtrumentalvereinigung „Ars Musicae", des Lautenſpielers Emil Pujol (Paris) im Verein mit der großen Sängerin Concepció Badia d'Aguſtí, einer Kammermuſik bei einem privaten Empfang, einer Aufführung der komiſchen Oper „Una cosa rara" von Vicens Martin i Soler (1754—1806), Volkstanzdarbietungen auf dem Platze vor der Generalität und auf dem Montjuich (Judenberg). Unmöglich, an dieſer Stelle allen dieſen Erſcheinungen gerecht zu werden, und ſelbſt wenn der Berichter über den Raum verfügte — er geſteht offen, daß er bei der verwirrenden Fülle des Neuen und Ungekannten nicht imſtande wäre, ſich alle Einzelheiten wieder ins Gedächtnis zurückzurufen. Ein ganzer Teil der aufgeführten Meiſter ſteht

noch nicht einmal im Riemann. Ob ihre Musik eine gewisse nationale Eigenart aufweist? Uns schien es nicht so, doch mag es sein, daß die Sonderforschung anderer Meinung ist. Einige weltliche Chansons, so dünkt es uns, hätten ebenso gut von Haßler oder sonst einem aus seinem Kreise stammen können, und einige erhabene Musica sacra von Tomas Luis de Victoria, wohl dem bedeutendsten spanischen Tondichter vom Ende des Mittelalters, waren ganz im Geiste Palestrinas gehalten. Der Orféo Gracienc, der Orféo Catala und der Mönchschor des Klosters Montserrat standen bei der Ausführung dieser Gesangswerke nicht hinter den besten mitteleuropäischen Chören zurück. Emil Pujols Lautenabend, ausschließlich Werke von der Mitte des 16. Jahrhunderts enthaltend, war anscheinend durch Nervosität des Veranstalters beeinträchtigt; der Hauptgewinn waren die entzückenden Gesangsvorträge Badia d'Agustís, die wegen ihrer ungewöhnlichen Gesangstugenden mit Recht bei mehreren Veranstaltungen der Tagung herausgestellt wurde. (Leider war ich verhindert, einer Darbietung der Vereinigung „Ars musicae" mit weiterer alter Kammermusik beizuwohnen.) In Martin i Soler lernte man — wo hat man sonst Gelegenheit, einem alten spanischen Meister der Musikgattung zu begegnen? — einen tüchtigen Operntonsetzer Mozartscher und italienischer Nachfolge kennen. Die Cosa rara hatte ihren äußeren Höhepunkt in den Tänzen des dritten Aktes.

Um spanisches Volkstum verstehen zu lernen, müsse man, so sagen genaue Kenner des Landes, zweierlei erleben: den nationalen Tanz und den Stierkampf. Wenn uns dieser auch gezeigt worden wäre — es hätte uns nicht gewundert. (Bei einem internationalen Musikfest, vor acht Jahren in Siena, veranstaltete man das sonst zweimal jährlich gefeierte „Palio" — ein Heimatfest mit Einsegnung der Rennpferde in den Kirchen, mit Umzügen, Fahnenschwingern, Fanfarenbläsern und Pferderennen — zu Ehren der Gäste ja auch ein drittes Mal.) Auf einen Stierkampf, der wohl auch nicht jedermanns Sache gewesen wäre, verzichtete man nun freilich in Barcelona. Dafür zeigte man aber Volkstänze in nur wünschenswerter Vielfalt und Menge. Gleich am ersten Abend sah man auf dem Platz der Republik, vor dem Palais der Generalität, die heimische Sardaňa getanzt. Die Tänzer und Tänzerinnen, darunter auch Kinder, fassen sich dabei an den Händen und bilden einen Kreis, der sich mit flinken hüpfenden Tanzschritten etwa im Polkazeitmaß rechts- oder linksherum bewegt. Die aufspielende kleine Kapelle setzte sich meist aus Bläsern zusammen.

Aber erst der letzte Festtag brachte auf dem Montjuich eine umfassendere Schau von Volkstänzen aus verschiedenen spanischen Gauen. Meist kleinere oder größere Gruppen aus Barcelona selbst, San Sebastian, Valls, Berga und Montblanc, Städten, von denen die letzten drei in der Provinz Tarragona liegen, hatten sich eingefunden, um uns ihre Tänze, Reigen und Brauchtümer in den heimatlichen Trachten vorzuführen: Gravitätische Sarabandenrhythmen, Kettenreigen, Stabtänze, sogar Nachbildungen biblischer Vorgänge u. dgl. Den Schluß der Sehenswürdigkeit, die volle vier Stunden dauerte, bildeten die Vorführungen von insgesamt 60 Tänzern aus Berga, die sich mit teilweise überlebensgroßen Masken und Verkleidungen sowie wildem Fackel- und Feuerwerk in einem tollen Karneval austobten. Den größten Erfolg hatte aber nicht der eigentliche Tanz, sondern eine ausgesprochene Artistenvorführung: Die Einwohner der Stadt Valls unweit Tarragona scheinen geborene Zirkusleute zu sein; ihre etwa hundert Köpfe zählende Gruppe errichtete phantastische „Schlösser" und „Türme" in einer Höhe von sieben Menschengeschossen. Mit unwahrscheinlichem Geschick klettern die leichteren von ihnen auf die kräftigeren und schwereren Gestalten bis zu etwa mittlerer Haushöhe empor. Nur die unmittelbar auf dem Erdboden stehenden werden, damit sie unter der ungeheuren Last nicht zusammenbrechen, von starken Freundesarmen gestützt. Der kleinste unter diesen Artisten, ein Knirps von kaum mehr als drei Jahren, erklimmt als letzter das Gebäude, um die sechs Geschosse noch mit einem waghalsigen Kopfstand zu krönen.

Näher auf die Begleitungsmusik einzugehen, sei hier unterlassen; denn offen gestanden: die Tänze selbst lenkten die Aufmerksamkeit so sehr davon ab, daß manches dem Gedächtnis entschwunden ist. Es handelte sich vielfach nur um kleine und kleinste Besetzung, meist nur mit Bläsern; verschiedene Stücke waren offenbar mit den Tänzen selbst aus älterer und ältester Zeit überliefert.

Montserrat.

Der Voranschlag des Festes stellte den Teilnehmern endlich verbilligte Gelegenheiten in Aussicht, die landschaftlichen Herrlichkeiten Cataloniens zu sehen: das freundliche Wein- und Hafenstädtchen Sitges, die altrömische Kolonie Tarragona und gar die lieblichen und fruchtbaren Balearen, wohin man von Barcelona in zehnstündiger Nachtfahrt gelangt. Räumlich, dem Musikwissenschafter auch geistig näher lag ein Besuch des Montserrat, des „gesägten Berges", der vielen für den Muntsalvatsche Wolframs von Eschenbach galt und noch gilt. Diese Ansicht muß seit mehreren Jahren fallen gelassen werden; denn nach den Forschungen des Österreichers Fridrich von Suhtscheck hat man die Gralsburg mit Sicherheit am Hamumsee in Persien zu suchen. Fast alle Legenden, woraus Wolframs Epos besteht, können in der persischen Dichtung nachgewiesen, die meisten Gestalten, Orts- und Landschaftsnamen aus persischer Zunge erklärt werden: Parcival = Parsiwal = Perserblume, Muntsalvatsche = Kuh i Kuadja (sprich: Kuh i Khwadschäh) = Berg des Meisters oder Herrn, wo Zoroaster lehrte; Klingsors Zauberburg bei Kaps — eine Feste der Buddhisten gegen die Anhänger Zoroasters — lag bei Kapischa in Kabulistan. Zum ersten Mal können mit diesen und anderen Erklärungen auch die Stätten, die die Dichtung nennt, miteinander in sinnvollen Zusammenhang gebracht werden. Das verlorene persische Urepos vom Ghral = farbenschimmerndem Edelstein ist während der Kreuzzüge nach dem Abendland gelangt und aus dem Zoroastrischen verchristlicht und nach Europa verlegt worden.

Diese Feststellungen können uns unsere Freude am Besuch des Montserrat, unsere Ehrfurcht vor dem mächtigsten Naturwunder Spaniens nicht verleiden. Bei der Seltsamkeit und Bizarrerie seiner Formen, die alle Vorstellung übertreffen, versteht man, daß er nicht nur eine bevorzugte Stätte der Gläubigen wurde, sondern sich auch Sage und Legende seiner bemächtigten. Er wirkt deshalb so erhaben, weil er sich ganz unvermittelt aus der Ebene emporreckt, und seine Großartigkeit wird hier und da durch gruppenweise emporstrebende Steinsäulen von ungeheurer Höhe noch gesteigert. So gleicht er einer riesigen Himmelsorgel, einem erhabenen Tonwerkzeug der Sphären, das des Ewigen Ehre kündet.

Die Phantasie des Menschen, seine Liebe zum Spiel mit Gleichnissen gerade der erhabenen Natur gegenüber hat die Felsen, Grotten, Klüfte, die Wege, Täler, Kapellen, Einsiedeleien und andere Zeugnisse der Verbundenheit mit dem Ewigen mit Bezeichnngen von Dingen oder Lebewesen belegt, ihnen auch biblische oder poetische Namen zugedacht. Hoch oben am Wege zum Turo di San Jeronimo, dem über 1200 Meter hohen Gipfel des Montserrat, streben, eng zusammengedrängt, ungeheure „Flöten" empor, auch die „Finger" oder die „Mönchsprozession" genannt. Die Ränder der beiden Seiten des „Valle malo", des „bösen Tales" mit dem im Sommer austrocknenden Torrente di Santa Maria, werden von „Peñascos" — „Gralshütern" — bewacht. Unter den Steingestalten gibt es einen verzauberten Riesen, einen Totenkopf, Schwalbenfelsen, die Echos, die Blitze und einen Elfuhrstein, an dem die Leute bei Sonnenschein die Zeit ablesen. Ein Tropfenweg ist da, ein Wunderquell und nach Heiligen benannte Felsen, Höhlen, einstige Eremitagen und andere Heiltümer.

Nach der Sage soll das alte Kloster, von dem heute nur noch wenige Trümmer vorhanden sind, im Jahr 880 zu Ehren eines wunderwirkenden Marienbildes von Nonnen gegründet worden sein, war aber vermutlich schon vor dem Maureneinbruch eine Niederlassung von Benediktinern. Ihre bedeutenden Reichtümer verlor die Stätte größtenteils während der Befreiungskriege um 1813.

Von Barcelona kann man den Montserrat mit der Eisenbahn oder dem Kraftwagen erreichen. Die Eisenbahn fährt bis zum Städtchen Monistrol, nördlich am Fuße des Berges, wo der Llobregat fließt. Hier kann man bis zum Kloster die Bergbahn benutzen. Wir Kongreßteilnehmer wurden von Barcelona in schönen Autobussen auf gepflegter Straße durch das von Wein, Oliven- und Mandelbäumen besetzte fruchtbare Gelände bis zur Höhe des Klosters gefahren. Im mystischen Helldunkel der Basilika — ein paar Hundert Kerzen vermochten das weite Gotteshaus nur spärlich zu beleuchten — hörten wir eins jener Konzerte mit altspanischer Musik, unter Leitung David Pujols von Mönchen des Klosters ausgeführt, die dort eine Schule für geistliche Musik leiten und teilweise selbst kirchenmusikwissenschaftliche Bestrebun-

gen zeigen. Nach einem guten Frühstück, das in den beiden benachbarten Gasthäusern dargeboten wurde, folgte für die männlichen Teilnehmer ein Rundgang durch das Kloster; dann brachte uns die Zahnradbahn noch einige Hundert Meter höher hinauf, wo wir auf schmalem Pfad zwischen den phantastischen Felsen und Klüften ein kurzes Stück auf San Jeronimo, den höchsten Punkt, steuerten.

Viel zu früh mußten wir umkehren, um zur Abfahrt der Bergbahn zurechtzukommen. Bei dem Haltepunkt Montserrat erwarteten uns die Autobusse; sie brachten uns zurück nach Barcelona, die nicht nur die größte Stadt Spaniens ist, sondern auch die mächtigsten Bauwerke der iberischen Halbinsel besitzt: die großartige Kathedrale, die Kirche der Heiligen Familie — die, obgleich ein sonderbares Stilgemisch und noch im Werden, einen gewaltigen Eindruck macht —, den weitgestreckten Hafen. Aber wie sehr wird alle diese Herrlichkeit, an welcher menschliche Hände Jahrzehnte und Jahrhunderte bauten, von dem phantastischen Werk in den Schatten gestellt, das da nordwestlich des Häusermeers vor Jahrzehntausenden von der kreisenden Natur vielleicht in wenigen Minuten emporgeschleudert wurde!

Berliner Musik.

Von Fritz Stege, Berlin.

Respighi: „La Fiamma". Reichsdeutsche Erstaufführung der Berliner Staatsoper.

Wenn sich der kürzlich verstorbene Komponist Ottorino Respighi auch stets als „halber Deutscher" gefühlt hat, so ist sein Opernschaffen in Deutschland fast unbekannt geblieben. Bisher hat allein die Hamburger Staatsoper den Versuch unternommen, seine Vertonung der „Versunkenen Glocke" in Deutschland einzuführen. Die Berliner Staatsoper ist die zweite Bühne, die sich einer Schöpfung Respighis angenommen hat. Die dreiaktige Oper „Die Flamme", uraufgeführt Januar 1934 in Rom und bisher in Buenos Aires, Chicago und Budapest gespielt, wurde von der Reichshauptstadt zur deutschen Erstaufführung erworben.

Die Handlung Guastallas nach einem dänischen Schauspiel „Die Hexe" von Jenssen führt nach Ravenna am Ende des 8. Jahrhunderts. Die Mutter des byzantinischen Statthalters, Eudossia, beaufsichtigt die Arbeit der Mägde. Unter ihnen befindet sich auch Silvana, die zweite Frau des Statthalters Basilio. Silvana wird von einer Hexe um Schutz gebeten, während der Lärm des abergläubischen Volkes von fern in den Palast dringt. Aber die Verfolger haben einstweilen die Spur der Hexe verloren. Von einer Reise kehrt Donello, der Stiefsohn Silvanas zurück. Da stürmt die wütende Volksmenge den Palast. Die Hexe wird gefunden und geknebelt, während gleichzeitig das Gericht der Inquisitoren und Geistlichen das Todesurteil spricht.

Dieser erste Akt, der vorwiegend der Exposition dient, bringt in dramatisch mustergültiger Geschlossenheit eine gewaltige Steigerung von dem harmlosen Chor der Mädchen in der ersten Szene bis zu dem wahrhaft fantastischen, spukhaften Finale, wenn im roten Schein flackernder Lichter Volk und Priester durcheinanderfluten. In der genialen Bewegung der Volksmassen erkannte man den Regisseur der „Turandot"-Inszenierung, Rudolf Hartmann, der in diesem packenden Bild ein Meisterstück vollführte.

Im zweiten Akt wird die dramatische Katastrophe vorbereitet, wenn Donellos Spiel mit dem Mädchen Monika die Eifersucht der Stiefmutter Silvana weckt, die den Stiefsohn für sich gewinnen möchte. Die Motivierung dieser Absicht und die Ausführung der Tat bilden die dramatisch schwächste Stelle des Librettos: Silvana erfährt von ihrem Gatten, dem Statthalter, daß ihre Mutter Hexenkünste betrieb und die Heirat der Tochter nur durch Zauberkräfte bewirkt habe. Silvana gehorcht der „Flamme" ihrer Leidenschaft (daher der Titel des Werkes) und erprobt, ob sie selbst die Kraft besitzt, Donello auf magische Weise zu sich zu zwingen. Donello erscheint, beide sinken sich wortlos in die Arme, der Vorhang fällt und das Publikum ist so verblüfft, daß es fast den Beifall vergißt. Es ist unverständlich, daß ein so gewandter Librettist wie Guastalla ein so schwaches Finale zugelassen hat. Vielleicht vertraute er allzu sehr auf die Ausdruckskraft Respighis, die hier in Tönen den Ersatz für die Unzulänglich-

keiten der Handlung bieten follte. Refpighis Mufik befitzt zwar an diefer Stelle eine unverkennbare illuftrierte Stärke, aber fie dringt über die motivifche Schilderung nicht zu tieferen gehaltvollen Klängen vor, die das Seelenfpiel der beiden Darfteller ausdeuten könnten. Man erwartete zumindeft an diefer Stelle das kleine Liebesduett, das ungefchickterweife erft den dritten Akt einleitet.

Diefer letzte Akt zeigt Silvana in der Umarmung mit Donello. Sie wird von der Mutter des Statthalters, Eudoffia, überrafcht. Nun kommt auch noch ihr Gatte Bafilio nach diefer Stätte des Liebesraufches und überbringt Donello den Befehl, nach Bizanz zurückzukehren. In Haß und Wut fchleudert Silvana ihrem Gatten die Wahrheit über ihr Verhältnis zu feinem Sohn Donello ins Geficht. Bafilio wird von dem Schreck getötet, Silvana gerät in den Verdacht des Mordes.

Man fieht an diefer graufamen Zufpitzung der Situation, daß es dem Dichter darauf ankam, Silvana auf die gleiche Stufe mit der Hexe zu ftellen, die im erften Akt von Silvana befchützt wurde. Es find genügend Verdachtsmomente vorhanden, um Silvana der Zauberei zu verdächtigen: Die Auffindung der Hexe in Silvanas Palaft, Silvanas Abftammung von einer Hexe, ihr Verhältnis zu Donello und fchließlich der Tod Bafilios. Aber mit diefer Verknüpfung der dramatifchen Fäden verzichtet der Dichter auf eine menfchlich begreifliche Löfung und richtet die Willkürherrfchaft des Schickfals auf, wie wir es von Verdifchen Libretti her kennen. Diefe dramatifche Schwäche rächt fich durch die Verminderung derjenigen inneren Anteilnahme, die der Zufchauer dem Bühnengefchehen fchuldet. Es kommt hinzu, daß die Charakterifierung der einzelnen Figuren recht oberflächlich und einfeitig erfolgt. Die harte und ftrenge Mutter Eudoffia, die zum Schluß zur Anklägerin wird, die herrifch begehrende, dem Trieb ihrer leidenfchaftlichen „Flamme" gehorchende Silvana, der fchwache, Zauberkünften verfallene Donello, der nicht minder fchwächliche, fchwankende Bafilio — das find keine Menfchen von Fleifch und Blut, fondern theatralifche Figuren. Somit ift das Finale mit der packenden Kirchenfzene, in der Silvana verhört wird und unter der Erkenntnis zufammenbricht, daß auch ihr geliebter Donello ihr mißtraut, eine Flucht in die Äußerlichkeit großartiger Geften und bildhaft feffelnder, aber leerer Wirkungen.

Refpighis kompofitorifche Stärke beruht auf der Feinheit und Treffficherheit der Milieufchilderungen, deren vielfeitige Möglichkeiten feine farbenreiche Feder befruchteten. Da ift die Welt des alten Byzanz, der Heimat Silvanas. Ihr dienen orientalifch gefärbte Klänge, melancholifch und monoton, charakterifiert durch den reichlichen Gebrauch von übermäßigen Sekundfchritten wie gleich anfangs in dem reizvollen Chor der Mädchen. In Gegenfatz hierzu ftellt fich das Reich des orthodoxen Katholizismus, das den Hexenglauben duldet, um das Volk von religionspolitifchen Aktionen abzulenken. Hierfür gebraucht Refpighi archaifierende Wendungen, fremdartige Harmonien, unverbundene Grundakkorde, gregorianifche Kirchentöne in den Litaneien der Priefter. Drittens galt es, das Volk in feinen hemmungslofen Gelüften, in feinen urtriebhaften Ausbrüchen mufikalifch zu erfaffen. Diefe Chorpartien find dem Tonfetzer hervorragend gelungen, reich und farbig im harmonifchen Ausdruck, oft kühn polyphon geführt, von ftark fubjektiven Werten erfüllt. Viertens endlich als Gegenpol zu der mufikalifchen Härte, ja Brutalität der im Gefamtwerk fehr wefentlichen Chorfzenen bemüht fich Refpighi, die Frauengeftalten der Oper durch weiche, liebliche Tönungen zu kennzeichnen. Man hört viele Nonenklänge, Quintfextakkorde und dergleichen. Durch diefe kompofitorifche Vielfeitigkeit gewinnt die Partitur an bunter Abwechflung. Oft ändern fich die Farben in jäher Sprunghaftigkeit. Aus längeren rezitativifchen Strecken, aus Klangeffekten und heftigen dramatifchen Akzenten rankt fich unvermittelt eine blühend weiche melodifche Phrafe empor, die der jeweiligen, von den Frauengeftalten beftimmten Situation gerecht wird.

Aber die melodifche Arbeit felbft tritt eigentlich vor den fchildernden Wirkungen der Refpighifchen Tonfprache zurück. Oder anders gefagt: Auch die Melodie ftellt fich mehr in den Dienft der jeweils erforderlichen Illuftration, als durch fich felbft zu beftehen. Refpighi ift mit der Technik des melodifchen Ausdrucks genügend vertraut, um zu wiffen, an welchen Stellen der Partitur ein kleines, zierendes Rankenwerk melodifcher Linien angebracht ift,

wenn beiſpielsweiſe Donello im erſten Akt Jugenderinnerungen nachgeht, oder wenn Silvana an gleicher Stelle ſinnend die Worte gebraucht: „Ein Märchen . . . aus alten Zeiten . . .“ Die Melodien Reſpighis tragen einen mehr epiſodiſchen Charakter, ſie ſind nicht von dem großen Atem der Verdiſchen Arien erfüllt. Und Reſpighi wäre kein Italiener, wenn er nicht der Verſuchung unterliegen würde, dieſe hübſchen Einfälle ſinnfällig herauszuheben durch ein Uniſono-Mitgehen des ganzen Orcheſters oder zumindeſt der Geigen. Selbſt in dem einzigen kurzen Liebesduett tritt der mehr ornamentale Charakter der Melodik deutlich zu Tage. Ein Liedchen, das Donello zu ſeinen Tändeleien mit den Mädchen ſingt, nimmt Stileigenheiten Puccinis auf.

Ebenſo wie Reſpighi den Tiefen des Geſchehens ausweicht und an der Oberfläche entlang muſiziert — wie hätte ein deutſcher Tonſetzer im Vorſpiel zu dem beſagten Liebesduett die Empfindungen der Liebenden in Töne gefaßt! — ſo wirkt auch die Orcheſterbehandlung trotz klanglicher Reize, ein wenig an Richard Strauß geſchult, reichlich flächenhaft und homophon. Wohl verſteht es Reſpighi, unmittelbar den charakteriſtiſchen Ausdruck zu treffen, und gleich die erſten Takte der kurzen Operneinleitung mit dem düſter aufſteigenden Motiv des Hexenzaubers, das leitmotiviſch verwendet wird, laſſen aufhorchen und bereiten mit zwingender Macht die Geſamtſtimmung der Oper vor. Aber es verbleibt bei manchem orcheſtralen Leerlauf. Die Singſtimme herrſcht ſtets über das Orcheſter. Daß Reſpighi bei dramatiſchen Höhepunkten, bei denen die Verſtändlichkeit des Wortes vorausgeſetzt wird, das Orcheſter zurückhält oder völlig ſchweigen läßt, blieb nicht unbemerkt. Als Geſamturteil muß ſchließlich feſtgeſtellt werden, daß Reſpighis „Flamme“ unbedingt wertvolle und feſſelnde Einzelheiten enthält, daß aber nach dieſer Probe ſeines Opernſchaffens doch ſtärkere Perſönlichkeitswerte in ſeinen ſinfoniſchen Dichtungen anzutreffen ſind.

Die Aufführung der Berliner Staatsoper war in jeder Beziehung muſtergültig. Unter der verſtändnisvollen Leitung von Robert Heger traten Franziska von Dobay, Marcell Wittriſch, Margarete Kloſe, Gertrud Rünger, Carla Spletter und Alfred Borchardt beſonders hervor. Die ſchwierigen Chöre fanden in Karl Schmidt ihren Meiſter. Der Aufführung wohnten die Witwe des Komponiſten, ſowie die italieniſche Geſandtſchaft bei. Der nach dem erſten Akt ſehr ſtürmiſche Beifall ebbte zum Schluß hin merklich ab.[1]

Das Deutſche Beethovenfeſt (2. Hälfte).

Unter den großen Orcheſterkonzerten, mit denen das Beethovenfeſt der Kunſtwochen ſeinen Fortgang nahm, iſt zunächſt der Beſuch des Hamburgiſchen Staatsorcheſters unter Eugen Jochum zu erwähnen. Der in Berlin beſonders gern geſehene Dirigent führte eine diſziplinierte, zu unbedingter Zuverläſſigkeit erzogene Muſikſchar vor. Das einzige Orcheſterwerk des Abends, die „Eroica“, erlebte eine packende, mitunter faſt überſteigerte Wiedergabe. Als Soliſt bot Edwin Fiſcher im Es-dur-Konzert eine ſeiner gewohnten, krafterfüllten und temperamentvollen Leiſtungen.

Starken Anklang fanden das Beethoven-Konzert des Deutſchen Opernhauſes unter Arthur Rothers Leitung, mit Kulenkampff als Soliſt, ein weiterer Beethoven-Abend des Philharmoniſchen Orcheſters unter Hermann Abendroth, das Schlußkonzert des Beethoven-Feſtes unter Carl Schuricht, deſſen Programm die „Neunte“ verhieß mit einer Anſprache Peter Raabes, und die Aufführung der C-dur-Meſſe, die zum erſten Male im Dom unter Alfred Sittard dargeboten wurde. Beiſpielloſen Erfolg fand Hermann Abendroth für ſeine Wiedergabe der Prometheus-Muſik und der „Fünften“. Wieder arbeitete der Dirigent mit großen Wirkungen und ſtärkſten Kontraſten. In ſeinem Beſtreben, klar zu disponieren und Licht und Schatten gegeneinander abzuwägen, mag manche Einzelheit härter betont

[1] Als praktiſcher Beitrag zu den zeitgemäßen theoretiſchen Auseinanderſetzungen über die Ausübung der Muſikkritik möge die Tatſache dienen, daß zur Vorbereitung auf dieſe Neuheit weder ein Klavierauszug, noch ein Textbuch zur Verfügung ſtanden, und daß ſelbſt der Zutritt zu der Generalprobe verwehrt wurde, wie denn überhaupt ſeit dem Amtsantritt des neuen Generalintendanten Krauß niemals die Generalprobe für die Muſikkritiker freigegeben wurde.

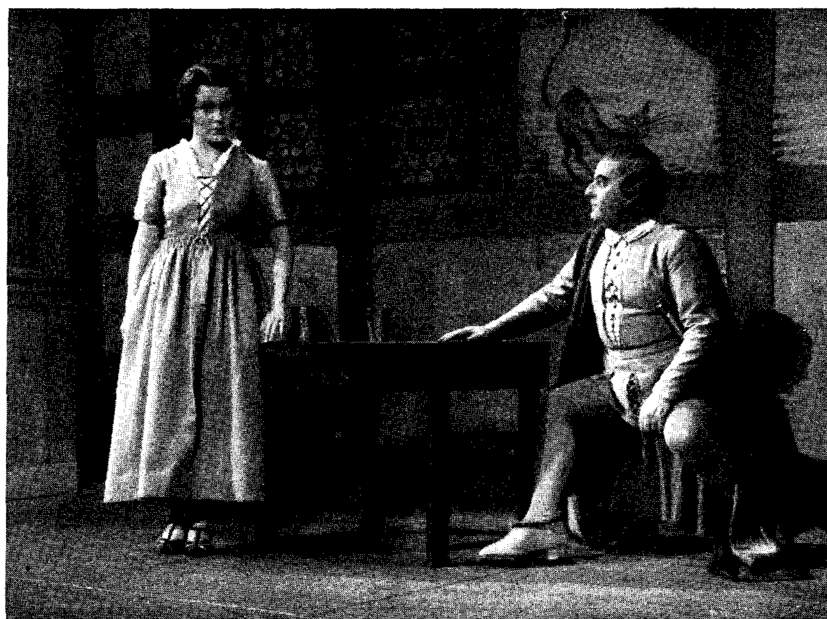
„Dr. Johannes Fauſt", Volksoper von Hermann Reutter

Uraufführung im Opernhaus Frankfurt a. M.

Muſikal. Ltg.: Bertil Wetzelsberger, Bühnenbild: Ludwig Sievert, Spielleitung: Walter Felſenſtein



Szene aus dem 2. Bild: Hof des Herzogs von Parma. Herzogin von Parma: Elſe Kment, Mephiſto: Helmuth Schweebs



Scene aus dem 3. Bild: „Das Mädchen" Cobe Wackers Fauſt: Jean Stern

(Aufnahmen Atelier Pietſch, Frankfurt a. M.)



Karl Hoyer (†) am Orgeltisch der Nikolaikirche zu Leipzig

Aufnahme E. Hoenisch, Leipzig



Die „Leipziger Vereinigung für alte Kammermusik" (Prof. Friedrich Högner, Cembalo, Kammervirtuos Carl Bartuzat, Flöte, Paula Klug-Böckel, Viola da Gamba, Konzertm. Christian Klug, Viola da Gamba) i. Gohliser Schlößchen (vgl. Leipziger Bericht).

Aufnahme E. Hoenisch, Leipzig

worden sein, als ursprünglich in seiner Absicht gelegen. Die dramatischen Linien wahrte er in mustergültiger Geschlossenheit voll erregender Spannungen und temperamentvoller Kraft. Seine Begleitung zum Klavierkonzert B-dur, das Eduard Erdmann in sich gekehrt voll stiller Verträumtheit ausdeutete, war ein bewundernswertes Beispiel künstlerischer Anpassungsfähigkeit.

Die Orchesterkonzerte traten vor den zahlreichen Kammermusikveranstaltungen, die besonders die zweite Hälfte des Festes ausfüllten, stark in den Hintergrund. War auch die Ausführung selbst durch namhafteste Künstler in jeder Hinsicht befriedigend, so hätte eine größere Abwechslung in der Form der Darbietungen dem Festprogramm nur zum Vorteil gereicht. Statt dessen war die pianistische Ausführung fast ausschließlich zwei Künstlern anvertraut, die nicht nur an mehreren Abenden ihre Kraft in den Dienst der Sonaten- und Trio-Konzerte stellten, sondern auch noch eigene Klavierabende in der Philharmonie gaben: Elly Ney und Edwin Fischer. Daß der regsame Edwin Fischer mitunter Spuren einer gewissen Überanstrengung zeigte, spricht nicht im mindesten gegen sein überragendes pianistisches Können. Er brachte die von Georg Schünemann aufgefundenen, auf dem Stolper Musikfest uraufgeführten „zwölf deutschen Tänze" erstmalig in Berlin zu Gehör. Die gefälligen von volkstümlicher Melodik erfüllten Weisen ernteten begeisterten Beifall. Von besonderem künstlerischen Ernst war der Klavierabend Elly Neys erfüllt, die zu Beginn das Heiligenstädter Testament verlas und sich zum Schluß Beifallsäußerungen verbat. Sie bereitete hiermit die Stimmung wirkungsvoll vor und steigerte sich selbst zu großen, wahrhaft ekstatischen Leistungen.

Die Beachtung, die diese Kammermusikveranstaltungen fanden, war überraschend groß. Dichtbesetzt die Singakademie, in der das Elly-Ney-Trio sämtliche Trios zum Vortrag brachte in überaus verständnisvoller, stilsicherer Form. Dichtgedrängt die Zuhörer auch in den Violinkonzerten, in denen sich Edwin Fischer mit einem Meister der Geige verbunden hatte: Georg Kulenkampff. Trotz der Verschiedenartigkeit ihrer künstlerischen Naturen gewann man aus der Vollkommenheit ihres abgewogenen, feingeschliffenen Zusammenspiels tiefste Eindrücke. Unter den wenigen Kammermusikabenden im Weißen Saal des Stadtschlosses ist ein Konzert der Kammermusikvereinigung der Staatsoper ebenso hervorzuheben wie eine Veranstaltung der Philharmoniker mit Winfried Wolf am Flügel. Ihnen gelang es in besonders anerkennenswerter Weise, die ungünstige Akustik des Raumes zu überwinden und gediegene, klanglich ausgeglichene Wirkungen zu erzielen.

Ein Rückblick auf die fünfundzwanzig Konzerte des Beethovenfestes läßt erkennen, daß die Kunstwochenleitung erfolgreich bemüht war, zur Hebung des Berliner Musiklebens beizutragen. Zu bedauern ist jedoch, daß von dem ursprünglichen Plan, den „unbekannten" Beethoven dem Volke näherzubringen, wesentlich abgewichen wurde. In der Hauptsache hörte man von bodenständigen Vertretern der Musikwelt die auch im Verlauf einer gewöhnlichen Saison wiederholt dargebotenen Werke. Nicht einmal Beethovens Ouvertüren erschienen vollzählig auf dem Programm, ganz zu schweigen von größeren Schöpfungen wie „Christus am Ölberg" u. a. Zugegeben, daß die Schwierigkeiten, in Berlin ein Musikfest von wirklich „festlichem" Charakter durchzuführen, besonders groß sind. Immerhin hätten mehr Veranstaltungen dieser Anforderung entsprechen können, als es in Wirklichkeit der Fall war.

Sonstige Veranstaltungen.

Das „Deutsche Opernhaus" bot als Erstaufführung (!) den „Rosenkavalier" in einer sehr geschmackvollen Aufmachung mit den prächtigen Bühnenbildern Benno von Arents. Die Regie des Hans Batteux sparte nicht mit einigen derben Späßen, erfüllte aber im übrigen alle künstlerischen Erwartungen. Die drei weiblichen Hauptrollen waren bei Elsa Larcén, Berta Stetzler und Lore Hoffmann in besten Händen. Dazu Anton Baumann als Ochs, den man größten Vorbildern an die Seite stellen kann. Artur Rother am Pult gab mitunter der Neigung zu allzu sinnfälliger Betonung von Einzelheiten nach, vermittelte als erfahrener und bewährter Stabführer einen sehr befriedigenden Eindruck.

Besonderem Interesse begegnete eine Rundfunk-Aufführung der einaktigen Singkomödie „Das Narrengericht" von Paul Graener. Vor mehr als zwanzig Jahren hat Altmeister Graener sein „Narrengericht" geschrieben, entstanden vor dem Kriege in der „Londoner Periode", noch vor „Don Juan", „Schirin und Gertraude" und den übrigen bekannten Schöpfungen. Und doch spricht der Tondichter hier in musikalisch gewählten Ausdrucksformen, die alle späteren Gedanken in der Anlage erkennen lassen und selbst Vergleiche mit der „Flöte von Sanssouci" gestatten. Dieses einaktige durchkomponierte Singspiel gewinnt textlich wie musikalisch seinen Wert aus der Gegensätzlichkeit zweier Welten: des Narren, der — weiser als die, die ihn auslachen — ein Liebespaar mit einem Scherz versöhnt; und der beiden Liebenden, die von der Umwelt abgesperrt mit einem Glöckchen das Zeichen ihrer friedlichen Einigung geben müssen. Frische volkstümliche Lieder charakterisieren die Gestalt des Narren, edle melodische Lyrik echt romantischen Gepräges mit einer Vorliebe für weiche harmonische Vorhalte kennzeichnet das Liebespaar in seinen schön geführten, prachtvoll gesteigerten, empfindungsvollen Duetten. Darüber hinaus enthält die Singkomödie so viele reizende Einfälle und klanglich aparte, mit kecker Feder hingeworfene Wendungen, Ensembles, ausgezeichnete Chorsätze und vieles andere in einer geschickten Handhabung der kleinen Form, auch wenn mitunter zu schwer in der Instrumentation, daß man sich über die dem kleinen Werk gegenüber bewiesene Mißachtung der deutschen Bühnen wundern muß.

Unter der verständnisvollen Leitung des Komponisten fand das Werk seine Erstaufführung im großen Sendesaal des Funkhauses innerhalb des deutschen Opern-Zyklus mit einer unvergleichlich guten gesanglichen Besetzung: Die Opernsänger Käte Heidersbach und Erich Zimmermann (Staatsoper), der hervorragende Gerhard Hüsch, dazu die namhaftesten Berliner Konzertsänger Prof. Albert Fischer, Prof. Fred Drissen und Heinz Marten. Wir hoffen, dem Werk bald auf einer Bühne zu begegnen.

Musik in Köln.

Von Hermann Unger, Köln.

Die österliche Festzeit wirkte sich musikalisch noch eine ganze Weile in bedeutsamen Veranstaltungen aus. So gab die Wuppertaler Ortsgruppe des Rich. Wagner-Verbands deutscher Frauen in dem Köln nahegelegenen Altenberger Dom eine musikalische Feierstunde unter Teilnahme des Organisten Hubert Baumanns, der Düsseldorfer Altistin Elisabeth Höngen und des Wuppertaler Klarinettisten Oskar Kroll Werke von Mozart, Beethoven, Cesar Franck und Reger, von welchem man das Adagio für Klarinette und Orgel op. 107 hörte, wie auch die Haas-Schule durch Höllers Choralpartita „O wie selig seid ihr Frommen" vertreten war. Der Konzertverein Volkschor, bekannt durch seine verdienstvolle Arbeit sozialer Art brachte unter seinem Leiter Forstmann im Krankenhaus Hohenlind Werke aus dem 15. bis zum 18. Jahrhundert und schloß mit Johann Straußschen Walzerweisen, denen sich Lieder Schuberts und Wolfs, von Lore Paxmann mit schönem Alt gespendet, anschlossen. In der Karthäuserkirche sang der Chor Wilh. Isselmanns eine Motette von Schütz „Die Himmel erzählen", Scheins „Lobt fröhlich Gott" und Solokantaten von Buxtehude und Schütz füllten den Rahmen ebenso wie Pachelbels 3st. Kanon für Geigen und Generalbaß sowie eine prachtvolle Orchestersuite Math. Lockes, alles in vorzüglicher Wiedergabe. Die Kirche St. Georg gab dem Schaffen des einheimischen jungen Kirchenkomponisten Josef Zimmermann Raum, ebenso wie hier Proben des Orgelschaffens seines Lehrers Heinrich Lemacher (aus dem Zyklus „Ostern"), Hermann Schröders, der ebenfalls an der Rheinischen Musikschule als Lehrer wirkt und Flor. Peeters' (Toccata und Hymnus „Ave maris stella") zu Gehör und zu guter Wirkung kamen. August Günnewig als Dirigent bewies für sich und seine Singschar gediegenstes Können. Im Collegium musicum fand der erste offene Orgelabend statt, in dessen Verlauf Prof. Hans Bachem Stücke von Buxtehude, Bach, Jochum und Haas mit der an ihm bewährten Stileinfühlung

und technischen Überlegenheit interpretierte. Neben dem Chorischen stand wieder das Kammermusikalische im Vordergrunde des musikalischen Geschehens. So beschloß das Priskaquartett seine diesjährige Konzertreihe mit einem Abend, der Spohrs d-moll Quintett mit seiner romantisch-weichen Chromatik dem herberen in f-moll von Brahms gegenüberstellte und mit Haydns entrückendem B-dur Werk (op. 76,4) einen nachhaltigen Ausklang schuf. Willi Hülser, der Düsseldorfer Pianist, der unlängst in Frankreich starke Erfolge davontrug, bewährte sich als anpassender Pianist. Das einheimische Ottersbach-Trio bot mit Schuberts Es-dur Werk eine reife Leistung wie der jugendliche Pianist Rudi Stralendorff mit Schuberts c-moll Sonate. Auch die italienische Klavierspielerin Ornella Puliti-Santoliquido offenbarte in Beethovens Appassionata und 3 Sonaten Scarlattis erstaunliche Meisterschaft im Technischen wie Einfühlung in die Musik Schuberts und Brahmsens, wie sie auch Werken ihrer Landsleute Casella, Petrassi und Pick-Mangiagalli eine sichere Ausdeutung zuteilwerden ließ. Das, hier als Veranstalter auftretende Deutsch-italienische Kulturinstitut gab zusammen mit der Bücherstube am Dom eine Pergolesifeier, wobei Prof. Dr. Ernst Bücken eine durchdachte Ansprache hielt und Corradina Mola neu aufgefundene Sonaten des vor 200 Jahren dahingeschiedenen Meisters erklingen ließ. Die Literarisch-Musikalische Gesellschaft setzte sich durch den einheimischen Rezitator Glisman für den hier lebenden jungen Dichter Alfred Biehler ein, wozu Friedel Frenz als Pianistin und Josefa Kastert als Geigerin sowie der, an der Rhein. Musikschule von Frieda Stahl herausgebildete außerordentlich begabte Pianist Paul Traut Regers a-moll-Suite und Stücke von Chopin und Schumann in famoser Nachschöpfung beisteuerten.

Zwei außerordentliche musikalische Veranstaltungen verdienen noch besondere Erwähnung: so das Gastauftreten des jungen, in Aachen als Generalmusikdirektor herangebildeten Herbert von Karajan, der zum Besten des Bechstein-Stipendienfonds mit seinem Aachener Orchester im Gürzenich vor einem zahlreichen und aufmerksamen Auditorium Beethovens „Egmont"-Ouvertüre sowie das, von Wilhelm Backhaus vollendet gespielte c-moll-Klavierkonzert, zum Ausklang die Pathetische Sinfonie Tschaikowskys vortrug und damit eine erstaunliche Talentprobe ablegte, die von ihm noch Bedeutendes erwarten läßt. Und am gleichen Abend leitete GMD Eugen Papst das große Konzert der Kulturabteilung der S A. in der Messehalle und gab, unterstützt von unserm städt. Orchester und dem Opern- und Gürzenich-Chor Proben aus Wagners „Tannhäuser" sowie den „Meistersingern" wie, als markanten Schluß Regers Vaterländische Ouvertüre, alles mit der, an ihm bekannten sauberen Ausfeilung und schwungvollen Belebung. Der Reichssender Köln hatte Papst als Dirigenten der Regerstunde anläßlich des 20. Todestages des Meisters gewonnen und ließ durch ihn dessen, von Todesahnungen erfüllten „Einsiedler" (mit Johannes Willy als ausdrucksstarkem Interpreten der Solopartie), die Romantische Suite und den Prolog zu einer Tragödie wiedererklingen, wozu Hermann Unger als einstiger Schüler Worte der Erinnerung zur Einführung sprach. Am selben Abend bot auch die Hochschule für Musik eine ebensolche Feier mit einer Ansprache Dir. Hasses und kammermusikalischen Werken, denen Lehrkräfte der Anstalt überzeugende Ausdeuter waren. Außerdem brachte der Sender unter seinem künstlerischen Leiter Gehly Ausschnitte aus der Burger Komponistentagung sowie vom Bonner Beethovenmusikfest, das diesmal vom Verein Beethovenhaus und der Stadt Bonn gemeinsam veranstaltet wurde und den stärksten Nachhall weckte. Interessante Sendungen erfolgten weiter unter dem Motto: opus 1 mit Beethovens E-dur-Trio, Clara Schumanns 40. Todestag (mit den Ausführenden Hans Haaß, Kreutter, Paulschmidt, Liselotte Mann, Egbert Grape), weiter „Junge Mannschaft" als Sendung des HJ-Funks mit Werken Blumensaats, „Virtuose Musik" unter Eysoldts Leitung, „Maikantate" nach der Dichtung des rheinischen Dialektpoeten Kürten mit der Musik Gustav Kneips und „Musik zum Feierabend" mit Liedern von Cornelius, Trunk und einer Klavierfuge von Adolf Spies, meisterlich gespielt von Erich Rummel. Im Opernhause erschien E. N. von Reznicek, um der Neuaufführung seiner, nunmehr umgearbeiteten Komischen Oper „Donna Diana" beizuwohnen und den lebhaften Beifall, der dem leichtgeschürzten, aber wirksamen Werkchen unter Eugen Bodarts Leitung zuteil ward, persönlich entgegenzunehmen.

Musik in Leipzig.

Von Horst Büttner, Leipzig.

Ein Jahr „Haus der Kultur". Als am 4. Mai 1935 das wiederhergestellte „Gohliser Schlößchen" durch eine Weihefeier der Öffentlichkeit und seiner Bestimmung übergeben wurde, war sich wohl jeder sofort im klaren, daß dem kulturellen Gesamtgefüge unserer Stadt ein neuer und wertvoller Bestandteil gewonnen war. Kaum zu vermuten war es aber, daß das „Schlößchen" und alles, was dort geschieht, schon innerhalb eines Jahres eine Bedeutung erlangen würde, die diese Kulturstätte den anderen Hauptträgern des Leipziger Musiklebens ebenbürtig zur Seite stellt, ohne daß diese anderen Hauptträger dadurch geschädigt werden; ja einer von ihnen, das Städtische Theater, zieht durch die Freilichtbühne sogar noch einen erheblichen künstlerischen Gewinn aus dem Musenhof am Rosental. Die ausgeprägte Eigenart des Schlößchens ließ es auch von vornherein nicht zu, dort irgend etwas zu kopieren, was anderswo im Leipziger Musikleben auch schon vorhanden war; die Musikpflege mußte hier vielmehr aus dem besonderen Charakter des Hauses heraus empfunden und gestaltet werden. Die richtige Lösung fand Stadtrat Hauptmann mit seinen Mitarbeitern sehr bald: Alte bodenständige Kultur wurde mit dem wiederhergestellten Gohliser Schlößchen lebendigste Gegenwart und fügte sich der örtlichen Kultur als ein Wert ein, der seine Eigenprägung neben den anderen Kulturstätten behauptet. Dementsprechend ist die Musikpflege: Es wird alte Musik — vor allem des Barock und Rokoko — sowie Musik der Gegenwart geboten, die man anderswo meist nicht hört. Die folgerichtige Durchführung dieses Grundsatzes hat uns im „Schlößchen" schon während eines einzigen Jahres eine geradezu verschwenderische Fülle von Musik geschenkt, die wir ohne das „Schlößchen" kaum gehört hätten. Am 23. April dieses Jahres konnte der musikalische Abteilungsleiter der hiesigen NS-Kulturgemeinde, Dr. Paul Rubardt, mitteilen, daß bisher 41 Werke von 25 zeitgenössischen Komponisten im Gohliser Schlößchen aufgeführt wurden. Im Gebiet der alten Musik steht es nicht weniger erfreulich: die kostbare Suiten- und Sonatenmusik des 17. und 18. Jahrhunderts, die Serenaden und Divertimenti der Mozartzeit hörte man früher nur gelegentlich, jetzt kann man sich diese Schätze edelster Musik aus dem Musikleben gar nicht hinwegdenken. Nahezu jede Veranstaltung des „Schlößchens" bietet wenigstens ein Werk, das im allgemeinen Musikleben sonst nicht zur Geltung kommt. Auch die Freilichtbühne verleitet zur Aufführung mancher Werke, die sich sonst kaum der Aufmerksamkeit der Bühnenleiter erfreuen. Durch diese Vielseitigkeit erfüllt das Gohliser Schlößchen eine unschätzbar wichtige Aufgabe im Musikleben, das ja von der tatsächlich vorhandenen riesenhaften Musikliteratur meist nur einen sehr begrenzten Ausschnitt immer wiederholt (wenige rühmliche Ausnahmen unter den Leipziger Kirchenmusikern bestätigen nur die Regel). Die letzten Veranstaltungen mit ihren vielen alten und neuen Seltenheiten mögen als Beispiel dafür dienen, wie es im Schlößchen immer gehandhabt wird: Eine „Kammermusik aus alter Zeit", trefflich ausgeführt von Friedrich Högner (Cembalo), Karl Bartuzat (Flöte), Paula Klug-Böckel und Christian Klug (Gambe) bot neben bekannteren Werken von Händel und Bach eine prachtvolle Quartett-Sonate von Telemann, eine Triosonate für zwei Gamben und Cembalo von Buxtehude, bezaubernd klingende Tanzstücke für zwei Gamben von Daniel Hardt, Caix d'Hervelois und Rameau, Cembalo-Suiten von Johann Kaspar Ferdinand Fischer und Krebs sowie eine Triosonate von Jean Marie Leclair. Der verschleierte Klang der beiden Gamben und das gedämpfte Weiß des kerzenerleuchteten Oesersaales wirkten wie aufeinander abgestimmt. In der vierzehnten künstlerischen Morgenfeier mit zeitgenössischen Werken spielte das Gewandhaus-Bläserquintett eine Cassazione für Bläsertrio Werk 52 von K. Beilschmidt sowie das Bläserquintett Werk 14 von Joachim Kötschau, beide Werke solid gearbeitet und unterhaltend im Charakter. Einleitend wies Geschäftsführer Wintzer kurz auf das 1-jährige Bestehen des „Schlößchens" hin und überreichte Stadtrat Hauptmann zwei stattliche Bände, die in Bildern, Programmen und Presseberichten eine Chronik des ersten „Schlößchen"-Jahres darstellen; sie legen eindrucksvoll davon Zeugnis ab, daß am Rosental aus dem verwunschenen und verfallenden

Schlößchen eine Stätte geworden ist, die höchst lebendig Altes pflegt, aber auch der Zukunft dient. Eine Abendmusik vermittelte in grundmusikalischer Wiedergabe durch Paul Hungar und Helmut Meyer von Bremen Violin-Klaviersonaten von Bach, Schumann und Brahms. Bekanntes und Anregend-Unbekanntes mischte geschickt ein „Deutsch-Englischer Lieder- und Kammermusik-Abend", an dem das Weitzmann-Trio Beethoven ausgezeichnet spielte und der englische Tenor John Mac Kenna sich nicht nur in Beethovens Liederkreis „An die ferne Geliebte", sondern auch in Arien von Händel, Cavalli und Cesti sowie in schottischen, englischen und irischen Volksliedern als ein Sänger von feinster stimmlicher Kultur und überlegener Gestaltungskraft auswies; er fand großen und verdienten Beifall.

Die dem „Haus der Kultur" innewohnenden geheimen Anziehungskräfte lenkte der Herr des Hauses, Stadtrat Hauptmann, schließlich noch in eine besonders herzlich zu begrüßende Richtung, indem er Leipziger Künstler zu einer „Geisterstunde" ins Schlößchen berief, damit der Geist dieses Schlößchens immer lebendiger werde in der Leipziger Künstlerschaft und damit alle Kulturschaffenden immer mehr eines Geistes werden sollen. Und das Wunder geschah: Im „Steinsaal" — im tiefen Keller sitz' ich hier! — hockten die Anhänger der unterschiedlichsten Musen, Künstler und Kritiker, vergnügt beieinander, tauschten Gedanken aus, kamen sich näher und ließen sich willig von dem magischen Gong bezaubern, das der Herr Schloßhauptmann mit überlegener Virtuosität handhabte. Es ließ sich aber auch wohl jeder all das durch den Kopf gehen, was der Herr Schloßhauptmann der Runde zurief und was als Kern die Mahnung enthielt, Achtung voreinander zu haben sowie Vertrauen zueinander und auch im Kritiker nicht immer nur den Gegner zu sehen. Gegenseitiges Verständnis sollen diese Abende wecken, die einer Anregung des Malers und Bildhauers Fritz Zalisz ihr Entstehen verdanken und regelmäßig wiederholt werden sollen. Es ist immerhin erfreulich, daß aus der Runde mehrfach die bedauerliche Vereinsamung offen zugegeben wurde, der hier der Künstler vielfach ausgesetzt ist; man lebt mehr aneinander vorbei als miteinander. Das „Schlößchen" ist wie keine andere Stätte geeignet, in dieser Beziehung etwas Wandel zu schaffen, und jetzt liegt es nur an den Künstlern selbst, die gebotene Gunst der Geisterstunde zu nützen. Das Kunstwerk als solches wird immer ein Ergebnis tiefster Einsamkeit sein; um Widerhall zu finden, bedarf aber der Künstler und sein Werk teilnehmender Menschen. Sollte nicht auch ihm der neidlos anerkennende Fachgenosse der Nächste sein?

Oper. Mit einer beachtlichen Neuinszenierung des „Siegfried" setzte die Leipziger Oper die Arbeit am „Ring" fort. Durch GMD Paul Schmitz, einem Wagner-Dirigenten ersten Ranges, ist die Gewähr für eine werkgetreue Wiedergabe in vollem Maße gegeben. Auch die Spielleitung von Wolfram Humperdinck entwickelte das szenische Geschehen mit großer Sorgfalt aus der Musik. Die Bühnenbilder nach Entwürfen des verstorbenen Karl Jacobs wirkten durch reiche Ausnutzung von Farben und Perspektive sehr eindrucksvoll; die Anwendung der Projektion beim Übergang zum letzten Bild überzeugte, weil das Laufbild ebenfalls aus der Musik heraus gestaltet war. Unter den Darstellern war der Mime Hans Fleischers eine außergewöhnliche Leistung, man kann verstehen, daß er dieser Rolle wegen auch im Ausland gesucht ist. Der Wanderer von Walther Zimmer und der Alberich von Walter Streckfuß überzeugten ebenfalls ohne weiteres. Beachtlich der Siegfried Gotthelf Pistors, dem zur letzten Vollendung allerdings eine wirklich strahlende Höhe abgeht (oder sollte die gute Leipziger Luft etwas beeinträchtigend wirken?). In noch stärkerem Maße empfand man diesen Mangel bei der Brünnhilde Margarethe Bäumers. Ilse Schüler, die diese Rolle in der zweiten Vorstellung übernahm, muß wiederum der Höhenlage größere klangliche Kultur zuwenden, Anlagen zur Wagner-Sängerin hat sie durchaus. Fafner war mit Friedrich Dalberg und die Stimme des Waldvogels mit Irma Beilke vortrefflich besetzt.

Als ein glücklicher Griff in die Schatzkammer wenig bekannter Opernmusik erwies sich die Wiederaufnahme von Cimarosas köstlicher Buffooper „Die heimliche Ehe", die man im intim wirkenden Alten Theater völlig neu gestaltet und neu einstudiert herausbrachte. Es gab einen durchschlagenden Erfolg, auch dank der Aufführung, die das ausgezeichnete Buffo-Ensemble unserer Oper einmal an einer schönen Aufgabe erprobte. Was Irma Beilke, Maria Lenz

und Edla Moskalenko, Heinz Daum, Theodor Horand und Walter Streckfuß unter der lebendigen, nie übertreibenden Spielleitung von Wolfram Humperdinck auf die Bretter ſtellten, war beſte Buffokultur. Die netten Bühnenbilder hatte Max Elten entworfen. Der ſoliden muſikaliſchen Leitung von Oscar Braun möchte man allerdings noch einen größeren Schuß Champagner wünſchen. In der zweiten Beſetzung erſchien Gg. Frigge etwas gehemmt, Hedda Helfing ſtimmlich nicht ganz auf der Höhe, während Tilly von Fuchs ſtimmlich wie darſtelleriſch ſichtlich erfreuliche Fortſchritte macht.

Max Reger zum Gedächtnis. Als Max Reger in der Nacht vom 10. zum 11. Mai 1916 in einem Leipziger Hotel verſchied, ging ein Leben zu Ende, das ſeinen Sinn gefunden hatte in einem reichen Schaffen, aber auch in einem harten, unbeirrbaren Kampf für eine neue geſündere Muſikanſchauung, als ſie der junge Reger vorfand. Dieſe weſenhafte kämpferiſche Grundhaltung Regers erläuterte Hermann Grabner in einem gehaltvollen Vortrag, den er in einer Gedenkſtunde des Landeskonſervatoriums, Regers einſtiger Wirkungsſtätte, hielt. Als früherer Schüler und Aſſiſtent Regers, der jetzt das Amt ſeines Meiſters am Landeskonſervatorium verwaltet, iſt Grabner auch der Berufenſte für eine ſolche Aufgabe. Wenn für uns Jüngere die faſt unumſchränkte Herrſchaft der Programmuſik, des Wagnerepigonentums und einer überſteigerten Orcheſterkoloriſtik nur noch eine hiſtoriſche Tatſache iſt, wenn die abſoluten Muſikformen, das konzertante Muſizieren, das polyphone Geſtalten heute wieder weithin Geltung haben, ſo hat Reger den Grundſtein zu dieſer Entwicklung gelegt. Daß Grabner hieran wieder einmal nachdrücklich erinnerte, war deshalb gut, weil wir nur allzu leicht geneigt ſind, dieſe heutige Lage der deutſchen Muſik als eine Selbſtverſtändlichkeit zu betrachten; auch ſie iſt nur durch Kampf geworden. Erfreulicherweiſe wies Grabner auch auf die große Bedeutung von Regers Sinfonietta, Serenade und Sinfoniſchem Prolog hin; heute, da das Abſolut-Muſikaliſche wieder gilt, wird die Zeit für dieſe großen Werke endlich gekommen ſein.

Im übrigen hatte die Muſik Regers ſelbſt das Wort. Günther Ramin umrahmte den Vortrag Grabners durch die Toccata und Fuge op. 129 und die zweite Orgelſonate op. 60; die enormen Schwierigkeiten der Werke bildeten nicht das geringſte Hindernis für ihre hinreißende Geſtaltung. Am Abend fand eine geiſtliche Muſik in der Nikolaikirche ſtatt und am folgenden Tag eine Kammermuſik, ausgeführt von Lehrern des Landeskonſervatoriums. Man darf dem Inſtitut das Zeugnis ausſtellen, daß es das Andenken ſeines großen Toten in würdiger Form geehrt hat; umſo befremdender iſt allerdings die geringe Teilnahme der Leipziger Muſikfreunde. Karl Straube widmete ſeinem verewigten Freunde eine Motette in der Thomaskirche; die Motette „O Tod, wie bitter biſt du“ und vier geiſtliche Geſänge aus op. 138 erklangen in wundervoll ausgewogener Wiedergabe. Ramin ſpielte hier wie auch in anderen Motetten dieſer Wochen Regerſche Orgelwerke mit bekannter und immer wieder packender Meiſterſchaft.

Kirchenmuſik. Die Regſamkeit unſerer Kirchenmuſiker iſt nicht genug zu rühmen; man weiß hier, daß Raſten Roſten bedeutet und arbeitet unermüdlich, um die große kirchenmuſikaliſche Überlieferung Leipzigs lebendig zu erhalten und auszubauen; beides geſchieht durchaus mit Erfolg. Über eine Fülle des Wertvollen iſt zu berichten. In der Paſſionszeit gab es zweimal das „Stabat mater“: Karl Straube brachte in der Thomanermotette die Vertonung Paleſtrinas; mit den Knabenſtimmen ſeines Chores vermag er das klaſſiſche a cappella-Klangideal auch ideal zu verwirklichen. Die bekannte Vertonung Pergoleſis führte Georg Trexler in der katholiſchen Propſteikirche auf. Der vorzüglich diſziplinierte, klangſchön ſingende Chor ermöglichte einen tiefgehenden Eindruck, von den Soliſten verdient Eliſabeth Meinel genannt zu werden. Straube brachte während der Paſſionszeit u. a. noch Bruckners Motette „Christus factus est“ ſowie einen wundervollen Giovanni Gabrieli „O Domine“. Zu einem Höhepunkt wurde während der Paſſionszeit Leonhard Lechners Motettenpaſſion nach dem Evangeliſten Johannes in der Wiedergabe durch die Univerſitätskantorei unter Friedrich Rabenſchlag. Die Leiſtungsfähigkeit dieſes Chores konnte ſich durch dieſes Werk erneut beſtätigen, das aus dem Chor eine wahrhafte ſingende Kultgemeinſchaft werden ließ; das Werk wurde in ſeiner eigenartig-einzigartigen Größe zum bezwingenden Erlebnis.

Die Karfreitagsaufführung von Bachs Matthäuspassion sah wieder eine überfüllte Thomaskirche, und wie schon früher unter Straube, so ist diese Aufführung auch unter Ramin einer der großen Ruhepunkte des Musiklebens, an denen sich der musikalische genius loci gewissermaßen auf sich selbst besinnt. Der Gedanke, daß Bach dieses an letzte göttliche und menschliche Dinge rührende Werk einst für diese Kirche schrieb und hier erstmalig zum Erklingen brachte, übt eben doch eine geheimnisvolle Macht auf die Gemüter aus und verleiht diesen Karfreitagsaufführungen eine Weihe, die anderswo kaum möglich ist. Verkörpert den Christus nun gar ein so überragender Gestalter wie Gerhard Hüsch und singt ein Chor wie der des Gewandhauses, so werden dem Sterblichen Blicke in seelische Tiefen vergönnt, die Zeit und Raum vergessen lassen.

Auch nach Ostern klang und sang es in den Kirchen weiter. Ein ganz herrliches Werk die doppelchörige Motette „Misericordias Domini" von Fr. Durante; sie gehörte zu den stärksten Eindrücken der letzten Monate. Daß Straube für wertvolles zeitgenössisches Schaffen noch ebenso aufgeschlossen ist wie früher, da er Max Reger den Weg ebnete, beweist sein unentwegtes Eintreten für Johann Nepomuk David, von dem zwei unveröffentlichte Motetten erklangen, die Magdalenenklage „Cur maerore deficis" und die Ostersequenz „Victimae paschali laudes". Beide sind schon vor einigen Jahren entstanden, vor Davids Übersiedlung nach Leipzig, und sind deshalb bei aller Polyphonie noch stärker dem klangfreudigeren süddeutsch-österreichischen Chorideal verbunden als die 1935 geschriebenen und in der Thomaskirche uraufgeführten drei Choralmotetten, über die wir letzthin berichteten. In der Ausschöpfung des Textgehaltes sowie der Erfassung der Gesamtstimmung sind aber beide Motetten ebenfalls vollendete Kunstwerke, und für die zwingende Bildhaftigkeit einer Stelle wie „mors et vita duello conflixere mirando" wird man heute wenig Gegenstücke finden. Wenn David weiterhin solche unveröffentlichte Schätze auspackt — man hört vielversprechende Dinge — so kann das ja gut werden. Doch gab es in den Motetten auch Bekannteres von David: Friedrich Högner spielte das wundervolle Pastorale „Präludium und Fuge in G-dur". Die Innigkeit und verklärte Heiterkeit dieses Werkes nimmt auch das kritischste Gemüt unwiderstehlich gefangen; man denkt schließlich gar nicht mehr daran, daß das Präludium über einen freien Baß einen strengen Kanon im doppelten Kontrapunkt baut und daß die Fuge mit drei festen, aus dem Quartfall des zweiten Thementeiles abgeleiteten Gegensätzen arbeitet und dadurch den doppelten Quintruf des Themas reizvoll kontrastiert. „Präludium und Fuge in a-moll" spielte Hans Heintze-Dresden. Hier wird in der Fuge die polyphone Kunst noch weiter getrieben, da das Thema und die drei festen Gegensätze gleichzeitig umkehrbar sind. All das ist jedoch nie Künstelei und Selbstzweck, sondern steht im Dienst eines sofort überzeugenden Ausdrucks.

Karl Hoyer spielte sein Orgelwerk „Präludium, Fuge, Chaconne, Doppelfuge", das wegen seines Willens zur großen Form und seines achtunggebietenden Könnens Hervorhebung verdient.

Man glaubte im Vorjahr, in dem großen Schütz-Zyklus der Universitäts-Kantorei unter Friedrich Rabenschlag einen einigermaßen zureichenden Begriff von diesem Großmeister gewonnen zu haben. Durch fortdauernde Aufführungen Schützscher Werke in der Universitätskirche — z. T. in Erstaufführungen — erweitert sich die lebendige Wirkung Schützscher Kunst aber ständig. Das konzertante „Vaterunser" mit dem violinbegleiteten Solotenor am Schluß, das prachtvolle Jubelstück „Cantate domino canticum novum" wurden mit der unbedingten, für die Universitätskantorei heute selbstverständlichen Stilsicherheit gesungen. Besonders anregend war die Bekanntschaft mit der von Hans Joachim Moser in Freiberg neuentdeckten sechsstimmigen Motette „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt"; die bereits bekannte Motette über den gleichen Text aus der „Geistlichen Chormusik" wird durch dieses Werk noch übertroffen. Es erhält seinen besonderen Charakter dadurch, daß es aus einer ganz verinnerlichten, mystischen Jenseitssehnsucht eine Haltung sieghafter Glaubensgewißheit erwachsen läßt und beides zur unlösbaren Einheit bindet; so ergibt sich eine Hintergründigkeit, die das Merkmal aller echten, großen religiösen Kunst ist und sich auch bei öfterem Hören oder Singen nie erschöpft. Buxtehudes „Missa brevis" brachte den norddeutschen

Barockmeister wieder einmal als Vokalmusiker in Erinnerung; seine Orgelwerke werden in diesen Vespern durch Friedrich Högner viel gespielt, der überhaupt den vorbachischen Orgelmeistern eine nachdrückliche Pflege zuteil werden läßt; dies kommt erfreulicherweise auch dem bisher viel zu wenig bekannten Samuel Scheidt zugute.

Die Gegenwart war in diesen Vespern Rabenschlags wieder durch eine stattliche Anzahl Choralsätze aus dem „Spandauer Chorbuch" von Ernst Pepping vertreten, und immer mehr festigt sich der Eindruck, daß wir es hier mit einem der charaktervollsten und am meisten ernst zu nehmenden Komponisten unserer Zeit zu tun haben. Es ist nicht das gewaltige polyphone Können Peppings allein, was seine Musik so schätzenswert macht, obwohl man schon hier aus der ehrlichen Bewunderung nicht herauskommt. In „Der Herr ist mein getreuer Hirt", werden fünf volle Stimmen, in „Vaterunser im Himmelreich" gar sechs Stimmen so geführt, daß jede Stimme bei aller gesanglichen Selbständigkeit streng im Banne des jeweiligen Choralinhaltes steht. So kommen wirklich geschlossene Gebilde zustande, die jeden stilistischen Zwischenzustand, jedes Experimentieren überwunden haben und in ihrer Fülle — bis jetzt schon weit über hundert! — das „Spandauer Chorbuch" zu einem unerschöpflichen Quell echter religiöser Kunst werden lassen, den man nicht wieder missen möchte. Darin dürfte aber wohl auch der Hauptgrund für die nachdrückliche Wirkung dieser Vokalpolyphonie liegen, daß ihr Komponist seine außergewöhnliche Begabung nicht um ihrer selbst willen wirksam werden läßt, sondern in freier, dienender Selbstentäußerung sich unter die Macht überpersönlicher religiöser Werte begibt und dadurch an innerer Kraft nur gewinnt.

Es bleibe schließlich nicht unerwähnt, daß auch in den Kirchen, die nicht unmittelbar im Zentrum der Stadt liegen, musikalisch fleißig gearbeitet wird. So veranstaltet Georg Winkler in der Andreaskirche regelmäßig Orgelkonzerte, und Willy Stark erinnerte in der Johanniskirche an die Kirchenmusik von Franz Liszt. Dank des Chores, der trotz des etwas ungleichartigen Stimmenmaterials recht gut klang, und dank guter Solisten wurde eine beachtliche Leistungshöhe erreicht.

Konzert-Nachlese. Die vierte Gewandhaus-Kammermusik fand umständehalber erst nach Ostern statt. Ein Vokalquartett Leipziger Opernkräfte — Irma Beilke, Camilla Kallab, Hanns Fleischer, Friedrich Dalberg — sang Zilchers Deutsches Volksliederspiel und die Liebesliederwalzer von Brahms mit derartigem Erfolg, daß das Konzert nochmals angesetzt werden konnte. Paul Schmitz und Joachim Popelka walteten am Flügel. Vor ebenfalls ausverkauftem Saal beging Frédéric Lamond sein fünfzigjähriges Künstlerjubiläum mit einem Beethoven-Sonatenabend; von den fünf Sonaten des Programms geriet dem großen Gestalter der Beethoven-Welt die innige Pastorale in G-dur (op. 14) fast am schönsten. Die italienische Pianistin Ornella Puliti-Santoliquido gab einen Klavierabend als Veranstaltung der Italienischen Dante-Gesellschaft. Sie ist Virtuosentyp im besten Sinne des Wortes, verfügt über eine glänzend geschliffene Technik und vermag deshalb vor allem Werken, die auf Virtuosität gestellt sind, voll gerecht zu werden. Brahms liegt ihr naturgemäß weniger, wundervoll geriet ihr aber ein Adagio von Benedetto Marcello, der einer von jenen Großen der italienischen Musik ist, die in Deutschland viel zu wenig bekannt sind. Die Pianistin spielte — selbstverständlich — ihre lebenden Landsleute Casella und Pick-Mangiagalli. Bei den deutschen Pianisten ist ein solcher löblicher Brauch leider keine Selbstverständlichkeit.

Nachzutragen ist noch eine Aufführung von Bachs Trauerode am Heldengedenktag; ihr lag der neue Text von Woldemar Voigt zugrunde. Unter Straubes Leitung lag das Schwergewicht der Wiedergabe im Chorischen. Der Leipziger Lehrergesangverein beging die Feier seines sechzigjährigen Bestehens durch ein Konzert mit dem Leipziger Sinfonieorchester. Abgesehen von Brahms' „Rhapsodie" brachte das Konzert Männerchöre mit Orchester, die sonst selten zu hören sind; die romantisierenden Werke von Schoeck und Goetz überragte Bruckners „Helgoland"-Chor wie ein Koloß; selbst ein Gelegenheitswerk dieses Genies läßt noch den göttlichen Funken spüren. Volkmanns schöne Festouvertüre leitete das Konzert ein, in dem sich der von Günther Ramin geleitete Verein wieder als erstrangiger

Männerchor bewährte; er sollte aber seinem künstlerischen Ruf nicht schaden und bedenken, daß ein guter Chorsänger noch lange kein guter Solist zu sein braucht. Mit Recht nahm das Programm Bezug auf die rege Pflege des zeitgenössischen Schaffens durch den Verein.

Wiener Musik.

Von Victor Junk, Wien.

Hans Duhan dirigierte die Neustudierung des „Mädchens aus dem goldenen Westen" mit leidenschaftlich dramatischer Empfindung, mit Schwung und unfehlbarer Sicherheit. Von der Besetzung der Wiener Erstaufführung vor 20 Jahren ist nur noch Piccaver am Platze, dessen Johnson die Erinnerung an die damalige Glanzzeit lebhaft wachrief. An Vera Schwarz als Minnie erfreut uns immer wieder die besondere Stimmkultur, wenn ihr auch die echte Leidenschaft des Spiels und des musikalischen Ausdrucks abgeht; Alfred Jerger als Jack packt wie immer mit seiner scharfen Charakterisierungskunst. Ginrod ist ein ausgezeichneter Bänkelsänger, Madin nicht minder gut als Räubergeselle, Gallos als Kellner, Zec als Agent. Alles in allem eine wohlgelungene Wiederauffrischung, die auch von großem Erfolg begleitet war.

Ein entschiedener Gewinn für die Staatsoper ist der weiche schöne Tenor Oehmanns von der Stockholmer Oper: lyrische Begabung, gepflegte Gesangstechnik und große Musikalität verhalfen seinem Othello zu überwältigender Wirkung. Neben ihm Lotte Lehmann als Desdemona, Jerger als Jago und Sabata als Dirigent, sie alle zusammen gaben der Aufführung die Impulsivität und Höhe. — Ein zweiter schwedischer Tenor, ebenfalls vom entschieden lyrischen Fach, Jussy Björling, über dessen wohlgelungenes Auftreten im Konzertsaal wir jüngst berichteten, sang den Manrico im „Troubadour" — zwar in schwedischer Sprache, aber mit italienischer Süße des Tons. Wertvolle Stützen der Aufführung waren noch Ginrod als Luna und Thorborg als Azucena. Alwin übereilte viele Tempi in unverantwortlicher Art. — In Glucks „Orpheus" gastierte die Cebotari als Eurydike; die delikatest behandelte Stimme ist für unser Opernhaus vielleicht zu fein, um es ganz zu durchdringen. Die übrige Besetzung ist die gleiche geblieben, was uns nicht hindern soll, den Orpheus der Thorborg immer wieder als Vorbild hinzustellen und hervorzuheben als eine der mächtigsten und innerlichsten dramatischen Leistungen auf unsrer Opernbühne.

Karl Winkler unternahm es, den Händelschen „Messias", den wir ja stets in der Mozartschen klangbereichernden Einrichtung zu hören bekommen, einmal in der Urform aufzuführen, das heißt: nach den Forderungen der Händel-Zeit, ohne verstärkende Holzbläser, und mit einem ganz kleinen Chor. Gut studiert und vorzüglich musiziert, erklang das Werk auch in dieser, uns ungewohnten Gestalt überzeugend und lebensvoll. In dem Soloquartett begegnete uns, neben den allbewährten Namen Isolde Riehl, Lambert Haselbrunner und Elemer von John, ein neuer: Almuth Schöningh, Trägerin einer hellen Sopranstimme von ungemein schöner Klangfarbe, die, mit edelstem Ausdruck behandelt, für die reichhaltige Sopranpartie des Händelschen Werkes ein besonderer Gewinn wurde.

Die Budapester „Philharmonische Gesellschaft" stellte sich, von Ernst von Dohnanyi geleitet, an zwei Abenden ein, hauptsächlich mit Werken ungarischer Komponisten. Die Suite aus Bela Bartoks Pantomime „Der wunderbare Mandarin" war für Wien neu und wirkte, ohne die Bühne, für die sie bestimmt ist, unklar, ja kaum verständlich. Am 2. Abend hörten wir 2 größere Chorwerke, unterstützt durch den Budapester „Hauptstädtischen Chor": neben Bruckners „Te Deum" eine Neuheit von Dohnanyi selbst, die 1930 preisgekrönte „Kirchenweihmesse", die besonders dadurch auffällt, daß der Credoteil einen beachtlichen Variationensatz darstellt.

Karl Auderieth, der verdienstvolle Leiter des „Wiener Kammerorchesters", führte uns ebenfalls Neuheiten vor, darunter mehrere Orchesterlieder des sudetendeutschen Komponisten Bruno Weigl, in denen über einem in impressionistischen Farben leuchtenden Orchester

ſtarke und geſunde Melodik aufblüht. Auderieth brachte dann in einem Radiokonzert ſeine eigene „Sinfonietta“ zur Uraufführung, ein einſätziges Stück von origineller Erfindung, ſchöner Melismatik und prächtiger formaler Geſchloſſenheit. — Von ſchöpferiſcher Begabung zeugt auch das „Spingeſer Schlachtlied“ von Joſef Lechthaler, das der Wiener Männergeſangverein in ſeinem letzten Volkskonzert zur Uraufführung brachte: eine kraftvolle Arbeit, nach der wohl bald die deutſchen Männerchöre greifen werden. —

Die Erinnerung an den 20. Todestag Max Regers hielt eine Anzahl von Veranſtaltungen feſt, unter denen wir das große Orcheſterkonzert Oswald Kabaſtas in der „Ravag“ (mit der Böcklinſuite und der Romantiſchen Suite, ſowie der Orcheſterfaſſung der „Beethoven-Variationen“), ferner das Orgelkonzert des Domorganiſten Karl Walter im Stefansdom, und den Kammermuſikabend des Mihatſch-Quartettes beſonders nennen und rühmlich hervorheben wollen.

MUSIKALISCHE RÄTSEL-ECKE

Muſikaliſcher Röſſelſprung.

Von Paul Oehme, Leipzig.

Ein langjähriger Freund unſerer Rätſelecke hat ſich eine neue Form des Röſſelſprungs ausgedacht, wie ſie unſere Muſiker beſonders erfreuen wird: die in dem nachſtehenden Rechteck aufgezeichneten Noten ſind — unter Zuhilfenahme der Bindebogen — ſo aneinanderzureihen, daß eine, jedem Muſiker bekannte Melodie Mozarts erklingt.



Die Löſungen dieſer Aufgabe ſind bis 10. Oktober an Guſtav Boſſe Verlag in Regensburg zu ſenden. Für die richtige Löſung ſind ſieben Buchpreiſe aus dem Verlag von Guſtav Boſſe (nach freier Wahl der Preisträger) ausgeſetzt, über die das Los entſcheidet und zwar:

ein 1. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—,
ein 2. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—,
ein 3. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—,
vier Troſtpreiſe: je ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 2.—.

Für richtige Löſungen, die in eine beſonders hübſche Form, ſei es nun kompoſitoriſcher, dichteriſcher oder zeichneriſcher Art, eingekleidet ſind, behalten wir uns eine Sonderprämierung (gegebenenfalls auch Veröffentlichung) vor. Z.

Die Löſung des Bayreuth-Preisrätſels

Von Eva Borgnis, Königſtein (Märzheft).

Aus den genannten Buchſtaben waren folgende Worte zu finden:

1. Elmendorff
2. Arturo
3. Pistor
4. Lehmann
5. Feen
6. Rosa (Sucher)
7. Heerrufer
8. Scheidemantel
9. Klingsor
10. Liebesverbot
11. Ortlinde
12. Richter
13. Bender
14. Gralshüter
15. Loge
16. Alberich
17. Leider
18. Baroncelli
19. Bayreuth
20. Steuermann
21. Kothner

Nahm man nun aus dieſen, die hier beſonders gekennzeichneten je 2 (bezw. 3) zuſammenhängenden Buchſtaben, ſo fand ſich das erſte Wort Richard Wagners über das geplante Feſtſpielhaus:

„Dort stehe es auf dem lieblichen Hügel bei Bayreuth".

Es freut uns, diesmal wieder eine ganze Reihe richtiger Löſungen feſtſtellen zu können. Darunter entfällt, nach der Entſcheidung des Loſes:

ein 1. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—) auf Hedwig Schmidt, Lehrerin, Jena;
ein 2. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—) auf Erich Paugger, München;
ein 3. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—) auf Dr. phil. A. Ludin, St. Gallen (Schweiz);
und je ein Troſtpreis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 2.—) auf Walter Quiram, Lehrer, Schneidemühl — Vera Suter, St. Gallen (Schweiz) — Kantor Paul Türke, Oberlungwitz — Hildegard Vogler, Jena.

Das Thema des Rätſels bot unſeren Komponiſten und Dichtern ein weites Betätigungsfeld und zeitigte manchen vortrefflichen Einfall! So rief Univ.-Prof. Dr. Alfred Lorenz-München in einem zwiſchen der ZFM und dem Rätſellöſer in „Meiſterſinger"-Weis geführten Zwiegeſang, vom Basso continuo begleitet, die Geſtalten des Preisrätſels, gleich jener Szene in der Sakriſtei der Nürnberger Katharinenkirche, auf. KMD Richard Trägner-Chemnitz verſenkte ſich in die Stimmung, die Rich. Wagner beim Anblick des „Bayreuther Hügels" erfüllt haben mag und verlieh ihr in zwei Geſängen für Tenor (Sopran) mit Klavier „Vorfrühling" nach Worten von Ferd. Avenarius ergreifenden Ausdruck. Unſer junger Roſtocker Freund Curt Beck ſchreibt, daß ihn die Beſchäftigung mit dem Rätſel dazu trieb, die Skizzen aus den Bayreuther Feſtſpieltagen 1934 wieder hervorzuholen, die ſich ihm unter dem Zwange des Nacherlebens dieſer Feierſtunden zu einem Klavierkonzert formten. Gerhard Zilcher fügt ſeiner Löſung eine ſelbſterdachte ſtimmungsvolle Zeichnung zum 1. Aufzug des „Parſifal" bei und auch 2 Gedichte ſtehen unter der Vielzahl der Einſendungen an 1. Stelle: Rektor R. Gottſchalk-Berlin, der ſchon ſo oft bewährte, allſeitige Kenner der deutſchen Muſikgeſchichte, führte diesmal in Baugeſchichte und Einweihung des Feſtſpielhauſes zurück, dagegen läßt uns KMD Arno Laube-Borna ſeine eigene erſte Begegnung mit Bayreuth nacherleben. Dieſen ſämtlichen Einſendungen gebührt ein 1. Sonder-Bücherpreis im Werte von je Mk. 8.—.

Mit einem 2. Bücher-Sonderpreis im Werte von je Mk. 6.— ſeien bedacht: die Bayreuth-Hymnen (Gedichte) von Lehrer Hans Becker, Unterteutſchenthal — Ella Binding, Frankfurt a. M. — Hauptlehrer Otto Deger, Neuſtadt/ WN. — Studienrat Dr. Karl Förſter, Bergedorf — Dominik Muffeleck, Wittlich — Agnes Vollering, Geſangslehrerin, Lübeck — Bruno Wamsler, Lehrer, Lauſcha und der 11ſtimmige Geſang „Dort ſtehe es . . ." von J. Kautz-Offenbach.

Und ſchließlich erhalten die kurzen, lieblichen Verſe von Ruth Weber, Erlangen noch einen 3. Sonder-Bücherpreis.

Richtige Löfungen fandten uns ferner noch:

Carl Ahns, Jena — Heinrich Anke, Leipzig — Franz Appel, Freifing —
Adelheid Bamberg, Naumburg/S. — Hanns Bartkowski, Berlin — Max Biege, Stettin — stud. med. Frithjof Brieger, Breslau — Prof. Georg Brieger, Jena — Frau H. Brieger, Saarau —
Paul Döge, Borna b. L. —
Lifelotte Facius, Lugau i. Erzgeb. — Annemarie Frifche, Camburg/S. —
Poftinfpektor Arthur Görlach, Waltershaufen/Th. —
A. Hacklinger, Landshut — Gret Hein-Ritter, Pianiftin, Stuttgart — A. Heller, Karlsruhe i. B. — Friedrich Hinck, München — Ilfe Hoppe, Altenburg/Th. —
Ruth Jüttner, Jena —
Organift R. Klaer, Blankenefe — Paula Kurth, Heidelberg —
Schwefter Lotte, Jena-Oft —
Amadeus Neftler, Leipzig —
Frau Hedwig Okfas, Budwethen/Oftpr. — Gottfried Okfas, Tilfit —
Paftor i. R. Johannes Peters, Hannover — Ludwig Wolfram Pohl, Köln/Rhein — Prof. Eugen Püfchel, Chemnitz —
Dr. Max Raab-Freiwalden, Sekretär der Handels- und Gewerbekammer, Reichenberg i. B. —
Oberlehrer Oskar Schäfer, Leipzig — Kantor Walther Schiefer, Hohenftein-Ernftthal — H. Schönnamsgruber, Nördlingen — Dorothea Schröder, Konzertfängerin, Leipzig — Elifabeth Schulte zu Berge, Bochum — Ernft Schumacher, Emden — Paftor Paul Schwarz, Glogau — A. Staub, Schulmufiklehrer, Hamburg — Wilhelm Sträußler, Breslau —
Martha ter Vehn, Emden/Oftfriesld. —
Alfred Umlauf, Radebeul —
Erika Wanderer, Lehrerin, Bismarckshall — Prof. Theodor Wattolik, Warnsdorf C.S.R. — Sanitätsrat Dr. Weigel, Ohrdruf i. Thür. — Frau Käthe Wollgandt, Leipzig.

NEUE BÜCHER UND MUSIKALIEN

NEUERSCHEINUNGEN

Konrad Ameln: „Werkleute fingen". Lieder der NS-Gemeinfchaft „Kraft durch Freude". 64 S. Mk. —.90. Bärenreiter-Verlag, Kaffel.

Bruno Aulich / Ernft Heimeran: Das ftillvergnügte Streichquartett, 144 S. Ernft Heimeran, München.

Joh. Seb. Bach: Fugue. Für Klavier bearbeitet von Norah Drewett von Krefz. Oxford University Press, London.

Julius Bahle: Der mufikalifche Schaffensprozeß. 253 S., brofch. Mk. 6.—. S. Hirzel, Leipzig.

Fritz Behrend: Der unfichtbare Flöter. Romanze für eine Singft. mit. Klav. Afa-Verlag,

Fritz Behrend: Vier Lieder für eine Singft. mit Klav. Afa-Verlag, Berlin.

Ettore Bonelli: Classici del Violino. G. Zanibon, Padova.

Nicolaus Bruhns: Kantate 1 „Die Zeit meines Abfchieds ift vorhanden" für 4ft. Chor, Streichorchefter und Orgel; Kantate 2 „Der Herr hat feinen Stuhl im Himmel bereitet" für Solo-Baß, Streicher und Basso continuo; Kantate 3 „Jauchzet dem Herrn alle Welt" für Solo-Tenor, 2 Violinen, Fagott und Basso continuo. Herausgegeben von Fritz Stein. Lieferung 1—3 des 1. Bandes der Gefamtausgabe. Henry Litolff, Braunfchweig.

G. Fino: Lobate Maria. Variationen für Orgel. G. Zanibon, Padova.

H. G. Farmer - H. Smith: New Mozartiana. Jackfon Son & Comp., Glasgow.

Wolfgang Golther: Richard Wagner. Leben und Werke in Briefen, Schriften und Berichten. Leinen Mk. 3.60. „Bücher der Rofe". Wilhelm Langewiefche-Brandt, Ebenhaufen.

Cecil Gray: Predicaments. 298 S. Oxford University Press, London.

Kurt Gudewill: Das fprachliche Urbild bei Heinrich Schütz. 54 S. Mk. 2.—. Bärenreiter-Verlag, Kaffel.

Rudolf Leibold: Akuftifch-motorifcher Rhythmus in früher Kindheit. 62 S. und 4 Tafeln. Gr. 8°. Mk. 4.20. C. H. Beckfche Verlagsbuchhandlung, München.

W. A. Mozart: „Sinfonia concertante" for violin, viola and orchestra. Oxford university press, London.

Walter Niemann: „Spielt das mal!" 12 kleine Klavierftücke für die Jugend op. 142. F. E. C. Leuckart, Leipzig.

O. Ravanello: Tema e Variazioni in si minore f. Orgel. G. Zanibon, Padova.

Hans Richter-Haafer: Kleines Konzert in c-moll f. Streichorch. Ernft Eulenburg, Leipzig.

Arnold Schering: Beethoven und die Dichtung. 600 S. gr. 8⁰. geb. Mk. 18.—. Junker und Dünnhaupt, Berlin.

Otto Siegl: Abendopfer. Kantate f. Altsolo, Violine, gem. Chor und Orgel. op. 91. Partitur Mk. 4.—. Anton Böhm & Sohn, Augsburg.

Heinrich Sievers: Die lateinischen liturgischen Osterspiele der Stiftskirche St. Blasien in Braunschweig. 72 S. Geh. Mk. 2.50. Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel.

Johann Staden: 15 vier- und fünfstimm. Instrumentalsätze aus dem Venus-Kraentzlein. Herausg. von Karl Sannwald. Adolph Nagel, Hannover.

Richard Trunk: Morgenrot-Deutschland f. 1st. Chor mit Begleit. Klavierpartitur Mk. 1.80. F. E. C. Leuckart, Leipzig.

C. Vidusso: Fantasia cinese f. Kl. G. Zanibon, Padova.

V. Williams: Suite f. Violine u. Orch. Oxford University Press, London.

P. Whitlock: Two Fantasie chorals. Oxford University Press, London.

Chor-Collection Litolff, Braunschweig:

Emil Jürgens: „Elfe" f. dreist. Frauenchor oder Kinderchor.

Curt Moritz: Lied der Arbeit f. 4st. MCh. mit Bläsern und Pauken.

Bruno Stürmer: Neues Volk. Zyklus f. gem. und Jugend-Chor a cappella.

Kurt von Wolfurt: Drei Chöre a cappella f. gem. Chor.

BESPRECHUNGEN

Bücher:

KARL HASSE: Von deutscher Kirchenmusik. Zur Neugestaltung unseres Musiklebens im neuen Deutschland. III/IV. Verlag G. Bosse, Regensburg. Band 51/52 der Reihe „Von deutscher Musik". — Kartoniert Mk. 1.80, Ballonleinen Mk. 3.—

In der Sammelreihe „Von deutscher Musik" ist als Doppelband 51/52 ein neues Buch von Karl Hasse im G. Bosse-Verlag erschienen, das die bisherigen Hasse-Arbeiten erweitert und vertieft, ohne in grundsätzlichen Anschauungen natürlich Neues zu bringen. Denn die Kampfstellung Hasses gegen alles Undeutsche und Unechte bleibt mit gleicher Entschiedenheit und unbeirrbarer Aufrichtigkeit dieselbe, die er in seinen früheren Schriften eingenommen hatte. Und doch ergibt sich aus der Begrenzung auf deutsche Kirchenmusik eine Aufhellung vieler Fragen, die bei allgemeiner gefaßter Überschau nur gestreift werden konnten. So gleich hinsichtlich der engen Verbindung deutscher Kirchenmusik mit dem Luthertume und der Verwurzelung ihrer Schöpfungen mit deutscher Musik überhaupt. Weiterhin die tiefe Einsicht, daß gerade die deutsche Kirchenmusik dem deutschen Wesen am unmittelbarsten in ihren fruchtbar quellenden Zeiten entsprossen ist. So weist Hasse immer wieder auf die völkischen wie religiösen Grundkräfte hin, aus denen allein eine Neugestaltung der deutschen Kirchenmusik emporgetrieben werden muß, soll sie nicht, die einst so reich gewesen, verkümmern. Die Geschichte unserer Musik wird zur Deuterin zukunftsvoller Bahnen und zur Warnerin vor Irrwegen. Gewiß: Hasse verzichtet auf wissenschaftliche Belehrung, aber das Rüstzeug des gediegenen Wissenschaftlers gibt ihm die Mittel, seinem „ceterum censeo" Begründung und Gewicht zu verschaffen.

Der ideelle Grundgedanke, um den seine vielseitigen Erörterungen kreisen, ist die deutsche evangelische Reichskirche. Für sie erhält die Kirchenmusik die Aufgabe, Künder einer deutschen Religiosität zu sein. Die evangelische Kirchenmusik hat bereits „eine gesamtdeutsche Mission gehabt und erfüllt, wie sie auch eine gesamtchristliche für sich in Anspruch nehmen kann" (S. 11). Ihr wieder gerecht zu werden, bedarf sie „voller Freiheit nach außen bei stärkster Gewissensbindung nach innen". Das bedeutet: niemals Erstarrung in Formel, Dogma und Historismus, aber strengste Verantwortlichkeit auf Bewährung und Gesinnung, auf Geist und Wahrheit. Vorbild ist Luther. Auf ihn bezieht sich Hasse des öfteren. In der Musik wurde das Wesen der kirchlichen und völkischen Musik am reinsten ausgeprägt durch Joh. Seb. Bach. Gerade bei ihm tritt auch klar die Schicksalsgemeinschaft der evangelischen Kirchenmusik mit der sonstigen deutschen Musik zutage, ein weiterer Grundgedanke, den Hasse in den Mittelpunkt seiner Erwägungen stellt. Der Gedanke der Schicksalsgemeinschaft von kirchlicher und weltlicher Musik hebt folgerichtig auch die liberalistische „Trennung von Staat und Kirche" auf und stellt die Einheit zwischen beiden her. Damit verbinden sich die religiösen Forderungen mit den völkischen. Eine weitere Kernfrage betrifft die persönliche Verantwortung, die nirgends und durch nichts ausgeschaltet werden kann und darf. In ihr beruht der Wert der Persönlichkeit. Die Persönlichkeit, einem unpersönlichen Stil- oder Zeitbegriff (an sich ein unmögliches Wort in der Kunst) entgegengestellt, prägt ihre Eigenheit nicht zuletzt aus der Gesinnung, von der sie beherrscht und geführt wird.

Stellt man lediglich skizzenhaft und ohne erschöpfend sein zu wollen, die angeführten Gedanken nebeneinander, so zeigt sich, wie Hasse in

seinem neuen Buche „Von deutscher Kirchenmusik" die in früheren Aufsätzen und Reden einzeln dargestellten Forderungen in eine unerläßliche Einheit münden läßt oder besser, wie sie zwangsweise zu dieser Einheit sich binden. Daher ist das neue Buch nicht allein eine Erweiterung der Sammlung, sondern eine Vertiefung zum Ganzen. Seine Abhandlungen beschränken sich auf Kirchenmusik, ihre Reinhaltung, Pflege und Erneuerung. Aber diese Begrenzung weitete sich so zur Allgemeinheit der geistigen Auffassung und Gesinnung, daß die Kirchenmusik beinahe nur Beispiele gibt, an der die Neugestaltung unseres Musiklebens aufgezeigt wird.

Im Hinblick auf frühere grundsätzliche Besprechungen erübrigt sich ein ausführliches Eingehen. Nur sei noch bemerkt, daß Hasse keineswegs bei Forderungen, Verpflichtungen und Folgerungen stehen bleibt, daß er auch nicht nur die Geschichte als Maßstab heranzieht, sondern er setzt sich auch in dieser Schrift kraftvoll mit den Bestrebungen der Gegenwart auseinander und trägt bekenntnishaft seine eigenen Ansichten vor. Sein Urteil ist unbestechlich und kompromißlos, ehrlich und auf gründliche Kenntnisse gestützt. Auch hier steht er mannhaft als getreuer Wächter vor der deutschen Musik gegen alles Unechte und Fremde. Wem es um deutsche Art und Kunst geht, dem sei das schmale, doch inhaltsreiche Bändchen empfohlen. Dr. Max Herre.

WILLI SCHMID: „Unvollendete Symphonie". München u. Berlin, Verlag von R. Oldenburg. 296 Seiten. Mk. 6.50.

Mit dem Gefühl einer tiefen inneren Bewegung legt man dies Buch aus der Hand. Denn sein Inhalt vermittelt die fesselnde Begegnung mit einem Menschen, der sich in jahrelanger, nimmermüder Vorbereitungs- und Bildungsarbeit ein geistiges Rüstzeug erarbeitet hatte, das ihm als Künstler wie als Kunstdenker eine glanzvolle Bahn hätte eröffnen müssen, wäre ihm von einem unerforschlichen Schicksal nicht ein anderes Los zugeworfen worden. Wenn Willi Schmids wärmster Herzschlag auch seiner zutiefst geliebten Musik galt, die ihm Quell der reinsten Beglückung und deshalb stets Lebensbegleiterin war, so war in diesem nach dem Allumfassenden trachtenden Geiste doch keineswegs der einseitige Ehrgeiz des bloßen Fachwissens und Fachkönnens vorwaltend, sondern der Drang nach einem universell gearteten Bildungsideal. Sein Ziel war der schöpferische Mensch, der eine Vielheit des Wissens und Fühlens, des Forschens und Gestaltens in sich ausbaute zum bekrönenden Makrokosmos eines weltbildweiten Werkes.

So hat Willi Schmid, erschlossenen Sinnes für alles, was seiner inneren Bereicherung, der Vorbereitung zu weitausholendem Schöpfertum dienen konnte, Eindrücke und Anregungen, die ihm aus Natur und Kunst, aus den Geisteswissenschaften wie aus dem Erlebnis des täglichen Daseins zukamen, in ungeahnter Fülle in sich aufgenommen und durch die Schleusen des betrachtend und durchfühlend verarbeitenden Geistes strömen lassen. Eine ungemeine Kraft ward so in ihm aufgestaut. Wenn dieser Band neben Gedichten und Briefen des Verfassers nur dem Umfange nach „kleinere" Aufsätze und Abhandlungen, Betrachtungen und Kritiken vereinigt, sie wiegen schwer und voll doch an Gehalt, denn Schmid hatte sich in ungemeiner Selbstdisziplin und am Vorbild hoher Ideale dazu erzogen, stets nur das Wesentliche zu sagen. So glänzend seine stilistische Begabung, gepaart mit dem Ausdrucksvermögen des echten Dichters, auch gewesen sein mag, sie hat ihren Träger niemals dazu verführt, an ästhetisierend schimmernder Oberfläche zu haften, angelesene Gedanken so geschickt mit stilistischem Flitter zu umkleiden, daß sie wie eigenes Geistesgut prunkten, um den Leser durch das Sprühfeuerwerk der Geistreicherei zu blenden. Schmid beherrschte von Grund auf jeden Gegenstand, über den er schrieb.

Für Willi Schmid gab es keine gesonderte Betrachtung der Künste; er wußte um ihre gemeinsame Wurzel. Von Haus aus — als Musiker — wohl in erster Linie Gehörsmensch, hat er sich unabläßig auch als Augenmensch zu vervollkommnen gesucht. Davon geben seine in diesem Bande vereinten Landschaftsbilder, Naturbeschreibungen und Aufsätze über Gegenstände der bildenden Kunst überzeugende Kunde. Seine Herzensheimat aber war die Musik. Sein Cellospiel wird keiner, der je ihm gelauscht, vergessen. Welch eine Führerpersönlichkeit war er dem von ihm begründeten Violenquintett! Aber es lag nicht in seiner Art, seinen leitenden Einfluß nach außen hin sichtbar zu machen; im Gegenteil, in dieser Hinsicht trat er still und bescheiden zurück. Er besaß nicht den Ehrgeiz des Virtuosen, der wähnt, ihm habe das Werk zu dienen; er empfand als Künstler von Geblüt, dem es Glückes genug war, mit seiner Person dem Werke zu dienen.

In diesem adligsten Sinne wollen auch die in diesem Buche zusammengefaßten Aufsätze über Musik und Musiker aufgenommen werden. Aus der Mozartforschung wird künftig ein so erkenntnistiefer Aufsatz wie „Das Katholische bei Mozart" ebensowenig fortzudenken sein wie aus dem Richard Strauß-Schrifttum „Das Münchnerische bei Richard Strauß". Beiden Abhandlungen eignet grundlegende Bedeutung. Schmid, der Entdecker und Spieler alter Musik, in deren Pflege er nicht nur in München an führender Stelle stand, hat sich zu diesem Thema naturgemäß auch musikschriftstellerisch geäußert, eine tiefe Deutung von Bachs Kunst der Fuge (in der Bearbeitung seines Freundes Wolfgang Graeser!) gegeben, unsere Erkenntnis über die Väter der Oper Peri und

Monteverdi entscheidend bereichert und köstliche Künstlerbildnisse Rameaus und Couperins entworfen. Wundervoll ist die vergleichende Betrachtung der Totenmasken von Richard Wagner und Giuseppe Verdi, die den Blick in zwei scheinbar gegensätzliche und in der Ergänzung sich letztlich gegenseitig vollendende Welten eröffnet, und der Aufsatz „Schopenhauer und die Musik" zeigt, wie ein bereits mehrfach abgewandeltes Thema im Lichte eigenpersönlicher Betrachtung im Aufriß neuer Perspektiven zu erscheinen vermag. Dem Quartettspieler nicht allein, sondern jedem, der in den Geist der Beethovenschen Streichquartette ernstlich sich zu versenken trachtet, werden Schmids Anmerkungen zur Interpretation dieser Schöpfungen hochwillkommen und wertvoll sein, da sie praktische Kenntnis mit musikgeistiger Erkenntnis zu maßgebendem Ganzen vereinen. Viel beherzigenswerte Hinweise und tiefgründige Anmerkungen über Musik und Musikübung enthalten naturgemäß die am Schluß des Bandes stehenden Briefe, in denen Willi Schmid eine in unserer raschlebigen Zeit selten gewordene Kunst, die Kunst der brieflichen Mitteilung, in einzigartiger Weise übt.

Peter Dörfler und Oswald Spengler haben der „Unvollendeten Symphonie" Geleitworte mitgegeben. Müßig zu fragen, was geschehen wäre, wenn dies Lebenswerk nicht hätte Fragment bleiben müssen!? Jeder, der Willi Schmid gekannt oder ihn aus diesen Seiten kennen lernt, weiß, daß er leidenschaftlich wie wenige nach der Vollendung rang. Als Vorbild dieses höchsten menschlichen Strebens ist er uns teuer und wahrhaft „vollendet in sich".

Dr. Wilhelm Zentner.

OTTO URSPRUNG: Die katholische Kirchenmusik. Akademische Verlagsanstalt / Athenaion / Potsdam. 312 Seiten. Preis Mk. 27.—.

In diesem grundlegenden Werk des Münchener Musikgelehrten Prof. Dr. Otto Ursprung begrüßen wir die erste wahrhaft umfassende Darstellung der katholischen Kirchenmusik. Nicht nur, daß das Buch dem Bedürfnis nach sachlicher Vollständigkeit dadurch Genüge tut, daß es die einschlägigen Kunstgebiete und deren Entwicklungsgebiete sowie den Anteil der einzelnen Nationen am Thema gleichmäßig berücksichtigt, seine größte Tugend offenbart sich in der strengen Einheit der Methodik, die — unter Betonung der Eigenständigkeit des „Kirchenstils" — mit der bisher beliebten anekdotisch-biographischen Anordnung zugunsten umspannender Zusammenhänge entschlossen aufräumt.

Bei der Durchforschung und Durchpflügung des Gesamtgebietes hat Otto Ursprung keineswegs den bequemen Anschluß an schon vorhandene Literatur gesucht, sondern vielmehr alles in eigener quellenmäßiger Durchleuchtung ergründet und nachgeprüft. Kein Wunder also, wenn dabei Ergebnisse zu Tage traten, die als durchaus neu, teilweise sogar als wegweisend und umwälzend auf dem Felde der Musikforschung anzusprechen sind und naturgemäß auch für die weltliche Seite der musikwissenschaftlichen Disziplinen grundlegende Bedeutung erlangen.

Ganz im Zeichen eigener Forschung stehen die Ausführungen über die nachgregorianische, bzw. frühmittelalterliche Choralgeschichte, die insbesondere die These vom überwiegend byzantinischen Einfluß (Peter Wagner) zu widerlegen imstande sind. Was ferner die Betrachtung der „Tropen und Sequenzen„' anlangt, etwa den dem Kloster St. Gallen zugeschriebene Primat, so wird nach Ursprungs Darlegung die Musik- wie Literaturgeschichte ihr Urteil gründlich überholen müssen. Ähnliches gilt zudem von den „Biblischen Dramen", ein Abschnitt, der auch für die Theatergeschichte des Mittelalters höchst fruchtbar werden dürfte! Der Abschnitt „Die mittelalterliche Musiktheorie bis zu ihrer Hochblüte" bringt endlich eine klare Übersicht über ein bislang außerordentlich verworrenes Gebiet. Um ein entscheidendes Wegstück weiter hat Ursprung die Forschung insbesondere mit seinen Ausführungen über „das deutsche Kirchenlied" gefördert, indem er die bisherige stoffliche Reihung überwindet und zum ersten Male die durchlaufenden Linien stilgeschichtlicher Entwicklung aufzeigt. Wertvollen Beitrag zur Musikästhetik spendet das Kapitel „Bewußter Kirchenstil" und dessen Schwesterstück über die „Tridentinische Reform", wo sich der Verfasser, der verdienstvolle Herausgeber der ausgewählten Werke von J. de Kerle in den „Denkmälern der Tonkunst in Bayern", auf dem Boden eigenster Forschungsdomäne bewegt. Die von Ursprung gepflegte eigenpersönliche Betrachtungsweise rückt auch das kirchenmusikalische Schaffen des 18. Jahrhunderts, vor allem unserer Klassiker Haydn und Mozart, in anderes Licht. Der Verfasser macht hier reinen Tisch mit den von Kompendium zu Kompendium sich forterbenden Nachschreibereien und erblickt in den kirchenmusikalischen Kompositionen dieser Meister nicht den beginnenden Niedergang, sondern die Vollendung eines Stils. Die cäcilianische Aera des 19. Jahrhunderts wird zum ersten Male nicht vom ausschließlichen Standpunkt des reinen „pro domo" betrachtet.

Ursprung stellt seine Untersuchungen stets mitten in die großen Zusammenhänge der kulturellen und geistesgeschichtlichen Strömungen und Wandlungen; seine Geschichte der katholischen Kirchenmusik entrollt auf solche weitausholende Weise auch ein gut Stück Kulturgeschichte. Leitmotivartig schlägt der Verfasser immer wieder das Thema „Weltlich" — „Kirchlich" an, und Ursprung, der ja auch ein überlegener Kenner des weltlichen Musikschaffens ist, gelingt hier eine Deutung und Ergründung

dieses Gegensatzes sowie seiner wechselseitigen Ergänzung in letzte, entscheidungsvolle Tiefen.

Aufrichtigen Dank verdient auch das reiche, in dieser Fülle noch nicht gebotene tabellarische und statistische Material, welches der Band vereint. Ursprungs Bestreben, der Übersichtlichkeit, Klarheit und Durchhellung großer Zusammenhänge zu dienen, wird auch in diesem Falle sichtbar. Die Lebendigkeit des Stils findet Ergänzung durch reichen Anschauungs- und Bilderschatz.

Freilich, eine „leichte" Lektüre bildet das den Leser voll beanspruchende Buch, das mehr durchforscht als durchflogen sein will, keineswegs. Es fordert auch vom Leser jene Tugenden, die den Autor einzig das große, die Summe eines Forscherlebens vereinende Werk gelingen ließen, nämlich „Geduld und Leidenschaft".

Dr. Wilhelm Zentner.

Musikalien:

für Klavier

FRITZ RÖGELY: Bilder vom Osning, Rhapsodien für Klavier, op. 9. — Kistner & Siegel, Leipzig. (Mk. 3.—.)

Osning ist der alte Name für den Lippe'schen Teil des Teutoburger Waldes. Mit der Varusschlacht anno 9 n. Chr., der Vernichtung der römischen Legionen des Varus durch Hermann (Arminius), mit dem Hermannsdenkmal, steigt da wohl sofort auch die düstere romantische Novelle „Die Judenbuche" der Droste-Hülshoff in uns auf, die wie nichts anderes die Stimmung und Eigenart der Landschaft und des Volkstums dieses westfälischen Gebirges für alle Zeiten wie in einem Brennspiegel eingefangen hat. Mit der ersten Rhapsodie, dem „Donoper Teich", einem wunderschönen, klangpoetischen und knapp geformten Naturbild im weichen Des-dur, mit sanftem Wellenkräuseln, Vogelruf und kurzen eingestreuten Kantilenen, die die süße Sprödigkeit des jungen — Detmolder! — Brahms atmen, ist man auf Ähnliches, Schönes und Bedeutendes gefaßt! Aber die „heroischen" Rhapsodien dieses Zyklus — das mit fortreißender und bildgestaltender Phantasiegewalt entworfene und zwingend geformte „Schlachtgemälde" der „Dörenschlucht" (der mutmaßliche Schauplatz der Varusschlacht), das frische und farbige Jagdstück vom fürstlichen Jagdschloß „Lopshorn", die „Grotenburg" (mit dem Hermannsdenkmal), die „Externsteine" (Gelübde) mit den frühmittelalterlichen, aus der Felswand gehauenen religiösen Reliefs und der Heiligegrabeskapelle, wenden sich immer mehr von dieser innerlichen, ruhevollen Lyrik ab und einem im pastos-opernhaften „Klavierauszug-Stil" hingeworfenen und mit viel Oktavtriolen, Trillern, Tremolos, quasi Arpa-Passagen zerlegter Akkordketten, chromatischen Skalen und anderen, mehr orchestralen als klaviermäßigen Requisiten arbeitenden Klavier-Fresko zu. Mit viel Keckheit, viel dramatischem Schwung, aber auch mit überviel gutgemeinten, doch naiv wirkenden „Vortragswinken" (pulsig, wirr, standhaft, klirren, wehen, oberflächlich, kernig, erschüttert, gellen, prasseln, zermalmen, plänkeln, durchbrechen, stürmen, aufbäumen, tosen u. a.), die letzten Endes nur verraten, daß all' diese Musik vielfach im Äußerlichen nachmalender und nacherzählender Programmschilderei stecken geblieben ist. Und wenn gar in der „Grotenburg" Bruchstücke unserer Nationalhymne oder absichtliche Wagnerzitate anklingen, wenn in den „Externsteinen" die schönste Choral-Meyerbeeriade und Mönchsromantik mit konventionellen Harfenpassagen „aufblüht", dann merkt man nur allzusehr die Absicht und man wird ob solcher gewollter patriotischer Gemeinplätze viel mehr verstimmt als erbaut. Denn alles (das muß noch einmal gesagt werden) „schreit" förmlich nach dem Orchester, und dieser ganze Zyklus ist im Satz und Stil keine in den einzelnen Nummern organisch und ruhig von innen heraus entwickelte Klaviermusik, sondern wirkt, auch im äußeren Notenbild, wie der Klavierauszug einer Orchestermusik. Als solche allerdings kann man ihrem kecken Wurf und echten Rhapsodiengeist, ihrem kräftigen Pathos nicht die Anerkennung versagen, die sie als wohl erste, 1917 komponierte und 1934 „gefestigte" — „dem Fürsten Leopold zur Lippe dargebrachte und zugeeignete" — Teutoburger-Wald-Klaviermusik zweifellos, zumal bei so künstlerischer Ausstattung des über 30 Seiten starken Heftes, verdient.

Eine Klaviermusik, die, wie die Novelle der Droste, wirklich die schwermütige Seele des Teutoburger Waldes in Musik löst, wird wohl überhaupt kein Süddeutscher, wie der durch Gernsheims Berliner Schule gegangene Badener Rögely, sondern nur ein Norddeutscher, ein Niedersachse schreiben können. Dr. Walter Niemann.

CARL RORICH: Tagebuchblätter aus launigen und ernsten Stunden für Klavier, op. 89. — Edition Cranz, Leipzig.

Der 67jährige langjährige Nürnberger Konservatoriumsdirektor Carl Rorich hat den beweglichen Humor des Süddeutschen und ein junges Herz sich bewahrt. Frei nach Reger („Schaf- und Affen"-Violinsonate in fis-moll op. 72) stellt er eine „Sphinx" auf das Thema „Schaf" (Es C H A F) hin — Ha! soll das gar auf die „unschlüssige" (irresoluto!) böse Kritik gemünzt sein?! —, in der „Humoreske" läßt er die „Affen" (A F F E) sich leicht und luftig haschen, und ein aus Kraft, Streitlust und Schmerz gemischter „Epilog" über „Bagage" (BAGAGE) beschwört, wie fast alle Stücke (am unmittelbarsten die edle, in Gefühl und Stil ganz und gar schumanneske „Meditation"), noch einmal den lieben Schatten Robert Schumanns. Ja — man darf es sagen: Rorich ist noch ein süddeutscher nachromantischer Schumannianer. Nicht

immer so sehr in der gelegentlichen Nachbildung einzelner greifbarer Schumannscher rhythmischer u. a. Eigenheiten — wie etwa gleich in den Anfangstakten der „Sphinx“ (vgl. Fis-moll-Sonate, III, un poco piu lento) — oder im Schumannschen Volkston der sinnigen „Volksweise“ —, als im allgemeinen Ausdruck, Stil und Satz. Zu Schumann tritt Reger im Neckischen („Neckerei“) oder Elfenhaften des imitatorischen Feingespinstes im Regerschen (oder Josef Haas'schen) Miniatur-Scherzotyp. Wagner'sche Chromatik und Enharmonik zeigt sich seltener, mehr in den meistersingerlich oder stellenweise orgelmäßig gebundenen fugierten Partien oder in der feinen Rück-Kadenzierung vom Mittel- zum Hauptsatz der von einer eigenartig-dunklen und spröden Stimmung erfüllten „Barkarole“.

Jedes Stück ist das Zeugnis eines ausgezeichneten Musikers und Könners — mehr Könners als Erfinders —, dem auch der leicht fugierte Stil („Sphinx“) flüssig von der Hand geht. Für Freunde zeichnerischer (nicht: farbiger oder moderner) deutscher Klaviermusik älteren Stils, denen sich auch diese polyphone Kleinwelt, deren Satz mir zuweilen eher dem Streichquartett, als dem Klavier zuzuneigen scheint, nach und nach voll erschließen wird, nachdem ihr Herz durch die fein versponnenen Silberfäden der lieben Schumannschen „Meditation“ — einer wunderschönen Nachblüte der Schumannschen Romanze — sofort für den Komponisten gewonnen wurde.

Dr. Walter Niemann.

LILO MARTIN: Vier Fantasiestücke für Klavier, op. 1. Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig (Mk. 2.50).

Ich erwartete eine Backer-Gröndahl, eine Chaminade, eine van Rennes, und fand einen weiblichen „Hans Pfitzner en miniature“. Aber die sinnige Frau fand ich eigentlich erst im Siciliano (Nr. 3), das eine gewisse verhaltene Wärme und überaus eigenartige, herb-bukolische Stimmung ausstrahlt und bei weitem das schönste, geschlossenste und zugänglichste Stück der vier ist. Schon in ihm erkennt man die vortreffliche und strenge Schule des Meisters Hans Pfitzner. Es ist durchaus natürlich, wenn neben der Eigenart der thematischen Erfindung auch die klanglich-spröde und die ganz nach innen gekehrte, ja, vergrübelte Art des deutschesten Meisters seit Reger auch die Schülerin noch völlig beherrscht. Da sind die herben, keineswegs „impressionistischen“, sondern orchestralen Sekunden in Nonenakkorden, die harten Quartengänge und die Akkorde mit leerer Quint, da ist das Brahmsisch verhäkelte rhythmische Kleinfiligran, die rhythmischen Verschiebungen und Zerfaserungen, die strenge konstruktive Arbeit, der Verzicht auf allen klaviermäßigen und aus der eigenen Klangwelt des Instruments heraus geborenen Wohlklang und gesunde Sinnenfreudigkeit. Alles klingt grau, einfarbig, unsinnlich, herb und spröd, und das Meiste ist entschieden viel mehr für Kammermusik (Streichquartett) als für Klavier gedacht. Aber die reine idealistische Kunstauffassung, die konzessionslose Strenge des Satzes, die künstlerische Sorgfalt und das überlegene handwerklich-technische und formal-gestaltende Können in der Ausarbeitung, die kultivierte Geistigkeit, die aus allem spricht, versöhnen und fesseln auch den, der in diesen vier, im Charakter stark gegensätzlichen und Balladisches mit Lyrischem mischenden Stücken gar nichts „Aufsehenerregendes“ oder „Ungewöhnliches“, sondern nur eine typisch deutsche (und daher den übrigen Nationen mehr oder weniger unzugängliche) Klaviermusik unserer Zeit Pfitznerschen Gepräges sieht, deren herbe Botticellianische Reize aber darin liegen, daß man in ihr — man studiere etwa das erste, ein 2-taktiges Motiv in der Art des alten Ricercar zum Ausgang der Entwicklung nehmende Stück — kaum irgendwo auf eine zarte, sensible Frau raten kann und wird. Dr. Walter Niemann.

für Violine und Klavier

PAUL HINDEMITH: Sonate in E für Geige und Klavier (1935). B. Schott's Söhne Mainz. (15 Seiten und Violinstimme, 4 RM.)

Seinen beiden früheren Sonaten für Geige und Klavier, enthalten in dem umfangreichen, vielseitigen Opus 11, läßt Paul Hindemith jetzt eine neue Arbeit für die gleiche Besetzung folgen; das Fehlen einer Opusziffer bei dieser E-dur-Sonate scheint darauf hindeuten zu wollen, daß das Stück noch in einen größeren Kreis eingegliedert werden soll, oder auch, daß der unmittelbare Anschluß an die nächst kleinere Opusnummer verbergen würde, daß inzwischen doch ein recht beträchtliches Quantum komponiert wurde.

Die „Modernität“ dieser „Sonate 1935“ zeigt sich in der Knappheit der Form, die in keiner Weise dramatisch erlebt ist, sondern sich aus einem Musizierverlangen herausbildet, wie es schon vor der Wiener Sonate der „Klassiker“ so vielen immer noch gültigen Meisterwerken innewohnt; sodann ist der „neue Geist“ zu erkennen an der Reinheit und Klarheit der Handschrift, der auch nicht in einem einzigen Takt irgendwie eine Ausdrucks- oder Klangüberladenheit nachzusagen ist; zum dritten endlich dürfen wir wohl auch die Bestimmtheit der thematischen Erfindung und die schlüssige Führung dieser noch in der ruhigen Bewegung von einem starken, ursprünglichen Temperament kündenden Gedanken in einem höheren Sinne zeitgemäß nennen.

Der erste Satz in seinen lockeren, aber unzerreißbaren Imitationen, von einem wiegenden Rhythmus getragen, hat etwas idyllisches; der Neunachteltakt ist vorherrschend. Das Herbeiführen der Spannung und deren Abklingen ist mit einer bewunderungswürdigen Reife der Gestaltung

„komponiert". Der zweite Satz beginnt mit einer „langſamen" Introduktion, die Kurve dieſes Themas wirft ſich weit hinauf. Der „ſehr lebhafte" Hauptteil mit ſeiner tänzeriſchen Energie (im Sechsachteltakt) gibt vorübergehend, mit großer Wirkung, nochmals der Einleitung Raum. Auf die rhythmiſche Technik eines Brahms weiſt die Verwandlung des Sechsachteltakts in einen Dreivierteltakt hin; doch fehlt jede Abſichtlichkeit bei dieſem Verfahren. Die Coda mündet in eine harmoniſche Engſchlüſſigkeit, an der jedes echte Muſikantenherz ſeine helle Freude haben muß.

Helligkeit und freudiger Grundzug geben der Sonate das Gepräge. Die beiden Inſtrumente ſind klanglich ſo befriedigend gegeneinander ausbalanciert, daß dem „Papier" hier nicht mehr anvertraut iſt, als das Ohr (des Spielers wie Hörers) faſſen kann. Ihre ganze Haltung läßt dieſe Muſik vollauf geeignet erſcheinen, nicht nur auf dem Konzertpodium vorgeführt zu werden, ſondern auch im häuslichen Kammermuſikkreiſe „denen Liebhabern zur Gemütsergötzung" die Kunſt unſerer Gegenwart zu vertreten.

Dr. Walter Hapke.

Werke für gemiſchten Chor:

(Verlag Kiſtner & Siegel, Leipzig)

RUDOLF WERNER: op. 41: „Charwoche" (Eduard Mörike). — Ein ſehr ſtimmungsvoller Chor. Die Singſtimmen ſind durchweg melodiös geführt, ohne Treffſchwierigkeiten zu bereiten. Das harmoniſche Gewand des Werkes iſt edel und in vielen kleineren und größeren Imitationslinien polyphon aufgelockert. Ergreifend wirkt der Gegenſatz zwiſchen dem Frühling mit ſeinen Vogel-Jubelliedern und den dumpfen Charfreitagsglocken.

GERHARD STRECKE: op. 23 Nr. 3: „Prooemion" (Goethe). Für achtſtimmig gemiſchten Chor a cappella. Partitur 1.50 Mk., Stimmen je —.25 Mk. — Die Stimmen ſind ſehr geſangsmäßig geführt und der Text gut deklamiert. Die Harmonien ſind trotz der Achtſtimmigkeit nicht überladen, aber zu immer neuen Wirkungen geformt und auch dynamiſch gut abgewogen. Als Einleitungschor für feierliche Gelegenheiten ſehr gut geeignet.

ARTUR SCHALLER: Sängerſpruch (Worte vom Komponiſten): „Wir ſtehen treu zu unſerm Chor! Zur Meiſterkunſt führt er empor!" Einfach, jedoch in lebhafter Klangfreudigkeit geſetzt, dürfte der Sängerſpruch manchem gemiſchten Chor hochwillkommen ſein!

OTTO EBEL VON SOSEN: op. 2: „Hymne an die Novembernacht" (Martin Greif). Komponiert 1921. Ein ſtimmungstiefes Lied in wohlklingendem harmoniſchem Gewande mit ſehr ſchöner, auf der Kunſt der Imitation aufgebauter Stimmführung.

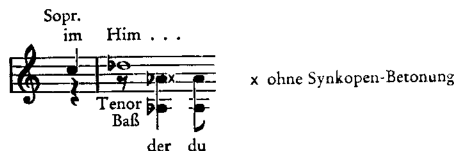
FELIX DRAESEKE: „Benedictus" aus dem Requiem h-moll op. 22. Mit Klavier- oder Orgelbegleitung. — Mancher gemiſchte Chorverein wird es freudig begrüßen, daß ihm dieſes Benedictus in dieſer Ausgabe zugänglich wird. Über die Klangſchönheit des Satzes und über die Meiſterſchaft des Komponiſten ein Wort zu ſagen, hieße Eulen nach Athen tragen. Prof. Joſef Achtélik.

K R E U Z U N D Q U E R

Allgemeine Bemerkungen über den Vortrag Liſztſcher Geſangswerke.

Von Dr. Hugo Löbmann, Leipzig.

Im „Pater noster" (Deutſcher Text) findet ſich (im 6. Takt) eine Fußnote Liſzts, in der er anläßlich der Synkope im Tenor und Baß beſonders darauf hinweiſt, daß hier der Eintritt der beiden Baßſtimmen (auf das 2. Achtel) „Ohne Synkopenbetonung" zu erfolgen habe.



Derſelbe Vermerk findet ſich im folgenden Takt bezüglich der beiden Tenoreinſätze. Liſzt will einen Unterſchied gemacht wiſſen zwiſchen der Wiedergabe von Inſtrumentalmuſik und von Geſangsmuſik. Bezüglich der Dynamik und des Rhythmus. Der Dirigent wird alſo im Sinne Liſzts handeln, wenn er an dieſen beiden Stellen den Einſatz mit weichem, ſanftem Stimmanſatz mehr „einleitet", als ſcharfkantig zur Darſtellung bringt. Man kann daraus erſehen, wie ſcharfhörig Liſzt der „Inſtrumentaliſt" bezüglich Stimmeindrucks verfährt.

Aber auch sonst gibt die vorliegende Partitur nicht wenige Beispiele davon, wie genau Liszt den sanglichen und — wie wir sehen werden — den sprachlichen Ausdruck in seinen Gesangskompositionen nimmt. Die „Seligkeiten" geben dafür die sprechendsten Belege. Wie scharf unterscheidet er zwischen der Folge zweier Achtel im Gegensatz zu dem einen Viertel in Verbindung mit einem Achtel, das Ganze eine Triole. Welche Fülle von Zeichen für An- und Abschwellen. Um so auffälliger berühren alle jene Stellen, wo Liszt bei mehrsilbigen Worten (anima-corpus-lateris u. a. m.), vergl. „Anima Christi" für Männerchor, die letzte mit einem Achtel bedenkt, wo der heutige Komponist ohne Bedenken zwei gleichlange Noten (zwei Viertel) hinsetzt. Die Sache läuft glücklicher Weise auf eines hinaus in all den Fällen, wo die Aufführung in einem größeren Raume (in einem geräumigeren Gotteshause) stattfindet. Denn in diesen Orten tritt der Nachhall hinzu. Dieser füllt die Achtel-Pause (die Ergänzung des voranstehenden Achtels) mit Klang aus. Wesentlich anders gestaltet sich die Wirkung solcher abgerissenen Stellen überall da, wo infolge der örtlichen Verhältnisse eine „Resonanz", ein Nachklingen nicht aufkommen lassen. In diesem Falle wirkten die peinlich eingehaltenen Achtel sich als Klangrisse aus, die das feinere Musikempfinden erheblich verletzen müßten.

Daraus folgt, daß der Chorleiter in jedem Fall sich klarmache, welches die besonderen akustischen Verhältnisse sind, mit denen er — besonders bei gefülltem Saal — zu rechnen hat. Und wo die Akustik zu wünschen übrig läßt, dort leite er den Singchor so, daß die fehlende Wirkung der Akustik von den Stimmen in angenäherter Weise erzeugt wird durch einfache geschmackvolle Verlängerung der verkürzten Notenwerte. Gilt übrigens auch von dem Vortrag alter Meister (Palestrina).

Man sehe sich die ersten drei Takte der erwähnten Motette „Anima Christi" auf ihre Vortragszeichen hin an. Zu Beginn ein „p". Aber dynamisch verschärft durch den geöffneten Winkel. Mithin ist ein Akzent zu geben dem ersten Ton. Dagegen versieht der Meister den Einsatz auf dem dritten Viertel (trotz seiner geringeren dynamischen Schwere) mit einem Zeichen für rinforzando. Wie vielsagend sind die Vortragszeichen in der prachtvollen „Seligpreisung" (deutscher Text — nicht zu verwechseln mit dem gleichlautenden Satz aus dem („Christus") bei der Stelle: „Glückselig, die da Verfolgung leiden müssen". Jedenfalls anzusehen als Ausdruck für das Schicksalsschwere der Betroffenen.

In späteren Chorkompositionen (etwa Ende der 70er Jahre) ist Liszt von der Notierung kürzerer Noten mit Ergänzungspausen abgekommen. Und mit Recht. Denn das Latein kennt keine bedeutungs- und daher betonungslosen Endsilben wie das Deutsch. Denn sie drücken aus: genus, casus, numerus. Es geht daher nicht an, daß man (beispielsweise) vom Sängerchor singen ließe: Et in Spiritum sanctum Dominum — mit Abreißung beziehentlich mit Verschlucken der Schlußsilben „um". Man soll übrigens diese Gesänge der Alten nicht derart rasch singen lassen, daß zum Atemholen auch nicht die geringste Zeit übrig bliebe. Eine derartige „Schlankheit" der Sprechsilben kennt das Latein nicht. Sie wirkt befremdlich.

Liszt ließ sich aller Wahrscheinlichkeit nach von dem durchaus berechtigten Bestreben leiten, dem unkünstlerischen, nur zu bekannten Dehnen, Zerren und Schleppen des Chores vorzubeugen. Leider fühlen sich noch immer hier und dort Chorleiter versucht, die Halbnote als E i n h e i t s z e i t m a ß doppelt so lang zu nehmen, als sie in Wirklichkeit Geltung hat. Dadurch muß jeder Satz der Alten auseinanderfallen. Andrerseits droht dem Dirigenten, der unsern Liszt in diesen Achtelnoten-Einschiebseln wörtlich nehmen wollte, die Gefahr, den lateinischen Text gehackt vorzutragen. Man sehe sich darauf hin die Stellen eines „Tantum ergo" (aus dem Jahre 1869) an:



Diese Durchbrechung der Singweise vollzieht sich gleichzeitig in allen vier Stimmen des Männerchores. Dabei führt der Komponist die Endsilben, die er durch Einschiebung von Deklamationspausen leicht gehalten wissen will, nach der erschwerenden Höhe. Ein „wörtlicher" Vortrag dieser Stelle klänge unerträglich.

Besondere stimmliche Schwierigkeit verursachen Stellen wie folgende:

1. Tenor

a - ni - ma Chri - sti . . . in - tra vul - ne - ra . . . ne per - mit - tas, me se - pa - ra - ri a te!

(In deine Wunden verberge mich. Von dir laß nimmer scheiden mich)

Gewiß hatte der Komponist die ausgesprochene Absicht, die Dringlichkeit dieser Bitten musikalisch zum Ausdruck zu bringen. Aber es heißt, den Charakter des „Lyrischen", der in kirchlichen Kompositionen nie gänzlich unterdrückt werden darf, völlig verwischen, wenn man das Eckige und geradezu Bockige der hier verwendeten musikalischen Form mit besonderem Nachdruck und ängstlicher Peinlichkeit auszuführen gedächte. Und ganz abgesehen davon weiß jeder Stimmbildner, daß es dem menschlichen Singorgan Gewalt antun heißt, wenn man den Sänger veranlaßt, Formen wiederzugeben, die den Blasinstrumenten mühelos gelingen, denen sie entnommen sind.

Andrerseits weiß Liszt gerade durch Anwendung von Staccatis und Sforzandis nachhaltigste Textwirkungen zu erzielen. Man sehe sich daraufhin die Stelle an in der tiefergreifenden „Seligpreisung" (deutscher Text mit selbständiger Komposition in der im Lauf dieses Jahres erscheinenden Neuausgabe: Franz Liszt — kirchliche und geistliche Gesangswerke. Breitkopf und Härtel — 6. Heft, S. 56):

die da Ver - fol-gung lei - den, lei - den müs - sen . . .

Auf eines sei indes noch hingewiesen. Gerade deshalb, weil Liszt dem musikalischen Sprachausdruck eingehendste Aufmerksamkeit widmete — die überaus zahlreichen Zeichensetzungen beweisen dies zur Genüge — kann er leicht den Sänger wie den Dirigenten zur Übertreibung verleiten.

esspressivo (? ?) *dolce*

Solo Glück - se - lig die Trau - ern - den, denn sie sol - len ge - trö - stet wer - den.

Wer als Sänger dieses Motiv nur rein musikalisch nehmen wollte, käme bei den (mit ?) bezeichneten Stellen in eine musikalische Hackmesserei, die das feinere Musikempfinden durchaus ablehnte. Man vergleiche ferner

die Ver - fol - gung er - lei - den

Hier ist von der gesunden Dramatik bis zum hohlen Pathos, bei mechanischer Notenabwickelung, nur ein sehr kleiner Schritt. Man beachte übrigens, wie es dem Symphoniker Liszt nicht darauf ankam, unter dem inneren Zwang nach musikalischer Gestaltung einer ausgesprochenen Endungssilbe ein sforzando zuzuerteilen.

Alle diese Erwägungen muß der Chorleiter im Auge behalten, wenn er den Lisztschen kirchlichen Gesängen gerecht werden will. Übrigens wäre — nach allem, was wir von ihm kennen — Liszt der Letzte gewesen, der das rein musikalische Prinzip des Klangexpressionismus auf Kosten der kirchlichen Wirkung ausgedehnt gewünscht hätte. Andrerseits lohnen gerade seine kirchenmusikalischen Werke künstlerische Klein- und Feinarbeit.

Es dürfte keinen zweiten Komponisten von Weltruf geben, der gleich unserm Franz Liszt seinen kirchenmusikalischen Werken den Stempel s e i n e s Geistes aufgedrückt hätte. Und wenn wir alles in allem nehmen, hat er sich das Leben weder als Künstler — und was weit mehr besagen will — noch als M e n s c h gerade l e i c h t gemacht. Und wenn wir seine Kirchenmusik — einschließlich seiner diesbezüglichen Großwerke — vernehmen, so spricht aus ihnen der große Wille nach Erlösung durch ernstes Kämpfen mit sich selbst. Und dieses ist es, was besonders seine kirchliche Kunst so einzig groß macht.

Bemerkungen zur Farbe-Ton-Symphonie.

Von Dozent Dr. Ernſt Barthel, Köln.

Im Maiheft 1936 der „Zeitſchrift für Muſik“ veröffentlichte Karl Peucker, Wien, einen Aufſatz „Tonraum und Tonbilder“, wo er unter Zitierung einiger Arbeiten von mir S. 556 den Wunſch nach einer Äußerung zu den aufgeworfenen Problemen ausdrückt. Eine kurze Notiz dürfte den Leſern der Zeitſchrift nicht unwillkommen ſein.

Ich beginne mit dem Künſtleriſchen. Nach Kenntnisnahme der meiſten Apparate, die reine Farblyrik erzielen wollen (vgl. meine Äſthetik in „Die Welt als Spannung und Rhythmus“ (Leipzig, Noske, 1928, S. 169 ff.), bin ich zu dem Schluß gekommen, daß die weitaus beſte Farbenmuſik in ſchönen Sonnenuntergängen der Natur vorliegt, wenn in geeigneter Luftatmoſphäre Wolkenformen und Farbharmonien in reichem Wandel eine Symphonie zaubern, die nur etwas zu langſam abrollt. Sollte es gelingen, durch naturgetreue Farbenaufnahmen mittelſt Zeitraffer aus der Natur heraus Farbenſymphonien filmiſch darzuſtellen, die Aufbau und künſtleriſches Geſetz wie eine neue Muſik in ſich tragen, dann iſt der eine Pol einer ſymphoniſchen Erlebniskunſt gegeben, deren anderen der Muſiker ſchafft, der im Anſchluß an die Farbſtimmungen die Akkorde reich und weſenhaft benutzt, um etwas an wahrhaft tiefer Geſamtwirkung zu erzielen, das bisher noch nicht da war. Dazu gehört nur noch eines — ein muſikaliſches Genie, das über die Praktiken einer Kapellmeiſter- und Filmmuſik erhaben iſt. Wenn der Gott, der die Sonnenuntergänge ſchafft, durch einen muſikaliſchen Halbgott unterſtützt wird, wird zweifellos ein Kunſtwerk entſtehen, das unter Umſtänden den Neid eines Brahms erwecken könnte.

Die verſchiedenartigen techniſchen Kunſtmittel zur Erzielung von Farbſtimmungen (Farbenklaviere, wechſelnde Farbenbeleuchtungen in Innenräumen, mit wechſelnden Farben durchleuchtete Springbrunnen u. a.) mögen nicht unintereſſant ſein, doch kommen ſie einer wahren Natur, die doch ein organiſches Kunſtwerk durchdringt, ſelten nahe. Auch halte ich die zu weitgehende Analogiſierung von Farben und Tönen für unrichtig. Sicher gibt es zwar, wie Goethe lehrte, die poſitiv wirkenden gelben und roten Farben und die negativ-ſehnend ſtimmenden blauen und violetten. Aber ich glaube nicht, daß man dieſen Gegenſatz zur Andeutung eines Forte oder Piano in der Muſik naturgemäß zu verwenden hätte. (Eher ſcheint mir Dur und Moll eine Art Analogie.) Vielmehr iſt mir ein lichtſchwach aufleuchtendes Gelb auch eine Pianoſtimmung, während die Fülle ſtrahlenden Lichtes aus dem Blau ein packendes Forte machen kann.

Meine eigene Auffaſſung von Analogie und Gegenſatz zwiſchen Farben- und Tonwelt iſt etwa erſichtlich in der Abhandlung „Die Farbenſchraube“ in der Zeitſchrift für Sinnesphyſiologie 1933 S. 215, und in den Farbe-Ton-Forſchungen, herausg. von Prof. Dr. G. Anſchütz, Hamburg 1931, S. 286. Das weſentliche zähle ich hier kurz auf.

Die Farbe hat Komplemenzen. Sie iſt nicht wie ein Ton, ſondern wie ein Tonzweiklang, in dem die beiden Komponenten ausgetauſcht werden können, ſo daß ſie ſich zur Oktave ergänzen. Auch phyſikaliſch halte ich die Farbe nicht für eine Unterabteilung in der Ordnung der Wellenlängen, ſondern für eine Verkoppelung von zwei Wellen. (Vgl. Ztſchr. f. d. geſamte Naturwiſſenſchaft, Vieweg Braunſchweig, Dez. 1935 S. 389). Die poſitiven Farben und die negativen haben eine entgegengeſetzte Stellung zum helleren und zum dunkleren Strahl in dieſer Spannung. Es gibt ein Grünſpektrum, das Newton kannte, und ein Purpurſpektrum, das er nicht kannte, und das etwa in Kirſchmanns „Pſychologiſcher Optik“ (Berlin, Urban & Schwarzenberg, 1927) auf der Tafel Seite 884 farbig abgebildet iſt. Durch dieſe Tatſachen, die ſchon Goethe gekannt hat, iſt die ganze jetzige Farbenphyſik, die an Newton anſchließt, hinfällig, worüber ich ſeit zwanzig Jahren manchen Strauß ausgefochten habe.

Dementſprechend iſt auch das Prinzip der Oktave, d. h. der Periodik des gleichen Tones, der auf höheren und tieferen Ebenen wiederkehrt, für die Farbe etwas künſtleriſch Wichtiges. Auch die Farbe hat, wie der Ton, ihre verſchiedenen Oktavenhöhen, wobei die Oktave von Rubinrot immer wieder Rubinrot iſt, aber in dichterer oder dünnerer Ausfertigung, als tiefes oder als hohes Rubinrot. Ich habe die Farbenſchraube mit ihrem logarithmiſchen Geſetz als Grundlage für eine internationale Farbenordnung vorgeſchlagen (a. a. O.). Die Farbe

hat ihre Stellung innerhalb des Oktavenkreislaufs (ihre chromatische oder spektrale Eigenheit und Stimmung), ihre Oktavenhöhe (je nachdem sie tief oder hoch, dicht oder dünn ist), ihre Klangstärke (das heißt die Energie, mit der sie im Licht hervorbricht oder von Licht erleuchtet wird), und ihre Klangfarben, die unerhört reich sind, wie bei den Tönen, je nachdem die Art und Weise der Farbgegebenheit durch das Material, durch Durchsicht oder Aufsicht, durch Glanzphänomene oder durch Beimengungen von Schwarz, Weiß oder Grau ihren bestimmten „Klangtimbre" erhält. Das ist die richtige Analogie von Farben und Tönen. Ich würde also nie fragen, welche chromatische Stufe der Menschenstimme entspricht, sondern nur, welche Klangfarbe der gesamten Farbenschraube für die Analogie zur Menschenstimme in einer bestimmten Ausprägung am besten in Betracht zu kommen scheint — worüber wohl die Meinungen und Empfindungen sehr auseinandergehen werden.

Schon vor zwanzig Jahren baute ich aus wissenschaftlicher Erkennerfreude eine Farbenschraube mit vier Oktaven, deren einzelne Töne ich mit einer Klavierklaviatur verband. So konnte ich eine Beethovensonate in Farbe übersetzen. Ich brauche aber wohl nicht hinzuzufügen, daß man, um künstlerische Wirkungen zu erzielen, den primitiven Anfang gewaltig verwandeln müßte. Jedenfalls so viel: man halte sich vorläufig an die herrlichen Sonnenuntergänge, wo unter Vermeidung aller scharfen Konturen Farb- und Formstimmungen in der Natur geschaffen werden. Das ist das beste Vorbild für eine Farben-Ton-Symphonie der Zukunft. Ein reicher Akkord, aus vielen Zweiklangspannungen zusammengeschweißt (vergleiche Deutsche Musiker-Zeitung 1930, August bis November, Aufsatzfolge über „Das Geheimnis musikalischer Wirkungen"), ist einem harmonisch-symphonischen Nebeneinander von Farbwolken zu vergleichen, die ja auch gleichzeitig aufgenommen werden. Die zeitliche Verwandlung der Farb- und Formharmonien entspricht der Verwandlung des Tongewoges. Auf diese Art könnte ich mir neue, große Kunst denken, wenn der Rhythmus des Wechsels dem Rhythmus des Menschenherzens dem Wesen nach angeglichen wird. Der Ton ist exakt und verläuft schnell. Die Farbe ist Ganzheitsstimmung und muß sich langsam verwandeln.

Zum letzten Male: Beethoven und E. T. A. Hoffmann.

Von Hans Kuznitzky, Berlin mit einer Erwiderung von Dr. Max Unger, Zürich.

Inhalt und Ausdrucksweise der Entgegnung von Unger an den Unterzeichneten im Aprilheft lassen ein Schweigen nicht zu, obwohl bereits alles gesagt schien, was der Sache förderlich sein kann.

Die niemals bestrittene Tatsache, daß dem Erscheinen von Hoffmanns erster Beethoven-Rezension der erste Wiener Besuch Bettinens bereits vorangegangen war, wird zu ganz mißverständlichen Folgerungen benützt. Es ist gar nicht erforderlich, daß sie bereits vorher erschienen waren. Bettine — keinesfalls „die kleine Schwärmerin", als die Unger sie üblicher Gewöhnung folgend hinzustellen beliebt, sondern mit Prinz Louis Ferdinand von Preußen und Hoffmann erste Künderin und Deuterin Beethovens überhaupt! — warb ja bei Beethoven um Teilnahme für Hoffmann und nicht umgekehrt. Hoffmann auf Beethoven aufmerksam zu machen hätte sich längst erübrigt! Daß der Meister erst nach Bettinens Wiener Besuch und gerade, weil wenige Monate darauf die erste Rezension in der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung" abgedruckt worden war, sich zu seinem Brief an den nunmehr doppelt in sein Blickfeld gerückten Mann veranlaßt fand, ist doch wohl nicht weiter erstaunlich?

Daß der Hoffmann-Kanon „gar nicht unbedingt einer Beziehung auf eine bestimmte Persönlichkeit" bedürfen sollte, wie behauptet wird, ist völlig abwegig. Man glaubt doch wohl nicht, daß Beethoven sich in der bloßen Wortspielerei erschöpft haben sollte? Das stände einem Beethoven seltsam an. Außerdem ist die unmißverständliche Beziehung dadurch gegeben, daß im Konversationsheft von Februar/März 1820 von Hoffmann die Rede ist und daß schon das nächste Blatt Beethovens Eintragung enthält, während der Kanon selbst in einem anderen Konversationsheft von März 1820 erscheint und mit Beethovens Brief an Hoffmann vom 23. März 1820 zeitlich unmittelbar zusammenfällt. Die mit unmißverständlicher Folgerichtigkeit sich ergebenden Zusammenhänge kann man wohl kaum abstreiten.

Der „grimmig-ſtachliche Humor" hat Anſtoß erregt? Nun, nicht der *Inhalt* der Briefe war damit gemeint, ſondern Stimmung, aus welcher die geſchraubte Anrede „Herr v." gelegentlich erwuchs. Falls bei irgendeinem unbefangenen Leſer über dieſe Meinung des Unterzeichneten wirklich Unklarheit beſtanden haben ſollte, ſei dieſe ſelbſtverſtändliche Feſtſtellung hier nachgeholt.

Und nun zum Hauptanlaß von Ungers Zorn gegen den Unterzeichneten, der es wagte, 1927 die Ungerſche Briefwiedergabe (in „Die Muſik" XII, 3) *völlig zutreffend* als die „relativ genaueſte" zu bezeichnen. Tatſächlich hat Unger, auch in ſeinen letzten Ausführungen an dieſer Stelle, ſelbſt gar nicht den Anſpruch erhoben, eine wert- und zeichengetreue Wiedergabe zu bieten. So kann er ſich von dieſer ſelbſtverſtändlichen und ohne jede Spur von Feindſeligkeit gemeinten Feſtſtellung umſo weniger beſchwert fühlen, als ja eine, vermutlich auch von ihm in Beethovenfragen als ſolche anerkannte Autorität wie Frimmel (Beethoven-Handbuch, Leipzig 1926) dieſen Abdruck lediglich als „genauer" bezeichnet hat, genauer nämlich als andere a. a. O. damit verglichene. Das gleiche gilt, wie ſich jedermann ſelbſt überzeugen kann, von Krolls Veröffentlichung im Neuen Beethoven-Jahrbuch III (1926) ebenſo wie von der Wiedergabe im Briefbande von Kaſtner-Kapp und — ſoweit der Unterzeichnete das einſchlägige Schrifttum überſehen kann — von jedem anderen Abdruck des Briefes vor dem ſeinen. Bis 1926, alſo einſchließlich der von Unger angeführten Ausgaben, wird das übrigens auch durch Frimmels oben angeführtes Urteil beſtätigt.

Was die verſchiedenen Handſchriftdeutungen betrifft, ſo kann der Unterzeichnete auf die von ihm belegten Lesarten im Dezemberheft 1935 verweiſen. Einigkeit wird ſich hier kaum erzielen laſſen; auch ſonſt gedenkt der Unterzeichnete das letzte Wort in dieſer beiderſeits genügend auseinandergebreiteten Sache den Leſern einzuräumen und, ſoweit es an ihm gelegen iſt, weder ihre Geduld noch den koſtbaren Raum der Zeitſchrift weiterhin für ermüdende Wiederholungen zu beanſpruchen: *zur Sache* iſt alles beigetragen; darüber hinaus Unger im Tone zu folgen, beſteht kein Anlaß Hans Kuznitzky.

Herr Kuznitzky redet in ſeiner neuen Erwiderung wiederholt in merkwürdiger Weiſe an den Tatſachen vorbei. Z. B. tut er jetzt ſo, als ob ich an dem Ausdruck „grimmig-ſtachlicher Humor" Anſtoß genommen hätte. Iſt mir, wie jeder aufmerkſame Leſer zugeben muß, gar nicht eingefallen. Es handelte ſich vielmehr darum, ob Beethoven dem Muſiker-Dichter den Adelstitel beigelegt haben könne. Ich glaube, dies ſchlagend bewieſen zu haben.

Auch der Abſatz über das, was Herr Kuznitzky „Hauptanlaß von Ungers Zorn" nennt, iſt reine Spiegelfechterei. Es ging in meiner Berichtigung um nichts anderes, als ſeinen falſchen Anſpruch zurückzuweiſen, den Brief Beethovens an E. Th. A. Hoffmann „zuerſt mit allem, worauf es wirklich ankam, nämlich mit den ausgelaſſenen Stellen abgedruckt . . . zu haben". Das iſt aber unwahr. (Um einer falſchen Auslegung dieſer Worte zu begegnen, betone ich noch einmal, daß ich auf meinen Erſtdruck des vollſtändigen Briefinhaltes keineswegs großes Gewicht lege; nur zwingt mich der „in aller Beſcheidenheit" gemachte, merkwürdige Anſpruch des Herrn Kuznitzky zu der Feſtſtellung.)

Herr Kuznitzky behauptet ferner, es werde ſich über die in Frage ſtehenden Buchſtaben Beethovens kaum eine Einigkeit erzielen laſſen. Aber er darf überzeugt ſein: Dieſe *iſt* längſt erzielt. Wirkliche Beethovenforſcher, z. B. Ludwig Schiedermair, St. Ley u. a. haben in ihren Veröffentlichungen gezeigt, daß ſie mit meinen Deutungen durchaus einverſtanden ſind. Den Buchſtaben 𝔚 im Worte „𝔚ien" hat ſchon A. Chr. Kaliſcher, der ſchwächſte aller Beethovenphilologen, richtig entziffert, und auch für die Notwendigkeit der ſtrengen Trennung des 𝔷 vom 𝔖 in Übertragungen von Briefen des Meiſters, die genau ſein ſollen, könnte ich den Beweis erbringen, tue es hier jedoch aus Raumgründen nicht.

Es iſt außerdem Herrn Kuznitzkys Privatanſicht, daß ſich der Hoffmann-Kanon unbedingt auf eine beſtimmte Perſönlichkeit beziehen muß. Weshalb ſoll es Beethoven, der ſich brieflich in Wortſpielen nicht genugtun kann, der auch den Satz „Ars longa, vita brevis" in ähnlicher ſpieleriſcher Art vertont hat wie den Hoffmann-Text, ſeltſam anſtehen, dieſen ohne Bezug auf einen beſtimmten Träger des Namens geſchrieben zu haben? Weshalb nur?

Überaus putzig iſt nun aber der Einwand des Herrn Kuznitzky in der Bettina-Beethoven-

Hoffmann-Angelegenheit. Ich habe am Schlusse meiner Berichtigungen im Aprilheft d. J. die Behauptung ironisiert, daß Bettina den Tondichter auf E. Th. A. Hoffmann zuerst hingewiesen habe. Keiner, mit dem ich dann über die Sache sprach, hatte meine Worte mißverstanden. Jeder wußte, ich hatte gemeint, daß über eine solche Unterredung Beethovens mit Bettina doch gar nichts überliefert ist. Nur Herr Kuznitzky behauptet von neuem: „Bettine . . . warb ja bei Beethoven um Teilnahme für Hoffmann . . .“ Hier nun bin ich rat- und hilflos! Ist das noch Harmlosigkeit in wissenschaftlichen Dingen? Ist es Oberflächlichkeit? Oder will Herr Kuznitzky das Wässerchen trüben und die Aufmerksamkeit wieder von der Hauptsache ablenken? Das geht nun allerdings über m e i n e Begriffe.

Herr Kuznitzky beschwert sich endlich über den „Ton“, den ich angeschlagen hätte. Dazu muß ich den Leser, dem an der Klärung der Sache liegt, schon bitten, einmal die verschiedenen in Betracht kommenden Schriftsätze miteinander zu vergleichen. Im Jahre 1927 veröffentlichte Herr Kuznitzky in der Allgemeinen Musikzeitung jenen Aufsatz über „Beethoven und E. Th. A. Hoffmann“, der den französischen Musikgelehrten André Coeuroy in ungehöriger Weise ironisiert. Mein Beitrag, der in Anknüpfung daran im Novemberheft 1935 der ZFM erschienen ist, war dagegen in durchaus ruhigem, keineswegs ausfälligem Tone gehalten. Wer aber hat einen solchen erst in diesen Strauß eingeführt? Herr Kuznitzky selbst. (Man vergegenwärtige sich z. B. seinen Vorwurf gegen meine r i c h t i g e Ansicht in der Angelegenheit des Adelstitels: Sie „ü b e r s t e i g e, g e l i n d e g e s a g t, a l l e B e g r i f f e“!) Dabei hätte gerade Herr Kuznitzky bei seiner bewiesenen Unkenntnis in Beethoven-Hoffmann-Dingen sehr ruhig sprechen müssen. (Es hat natürlich seinen guten Grund, daß er das wie der obige Schriftsatz zeigt, inzwischen gelernt hat.) Am besten wäre es gewesen, er hätte überhaupt geschwiegen. Dann wäre er zwar nicht der „Beethoven-Philolog“ geworden, der er einmal sein wollte, hätte aber doch wenigstens den Schein eines Philosophen angenommen. Wer kann es mir, dem von wissenschaftlicher Ahnungslosigkeit Angegriffenen, verargen, daß ich Herrn Kuznitzky nicht gerade mit Glacéhandschuhen angefaßt habe? War es nicht vielmehr meine Pflicht, ausfällige und anmaßliche Torheit scharf in die Schranken zu weisen? Übrigens noch für den guten Willen einer neuen Belehrung — über Bettinas Persönlichkeit — Herrn Kuznitzky meinen verbindlichen Dank! Leider entspricht sie in der Art, wie er sie vorträgt, wieder nicht den Tatsachen. Bettina hat zweifellos große Verdienste um die Annäherung Goethes an Beethoven, aber die Ansprüche der „kleinen Schwärmerin“, die sie trotz dem Ehrenrettungsversuch des Herrn Kuznitzky bleibt, müssen in ein gehöriges Maß zurückgedrängt werden. Das hat weitgehend schon Albert Leitzmann an ein paar Stellen getan. Neuere Forschungen haben seine Behauptungen noch erhärtet; ich habe mich dieser Ergebnisse in einer Abhandlung über die Urschrift des Goethe-Beethoven-Liedes „Neue Liebe, neues Leben“ bedient, die schon seit vorigem Jahr beim Herausgeber der ZFM ist und nach dessen Mitteilung im September d. J. erscheinen soll. Daher brauche ich Gottseidank heute nicht näher darauf einzugehen.

*

Öffentliche Austräge von Meinungsverschiedenheiten können, wenn sie einen Gegenstand der Wissenschaft klären helfen oder gar weiter bringen, beinahe Freude machen. Aber gegen solche auf bloßer Ahnungslosigkeit und Oberflächlichkeit beruhende Einwände, wie die des Herrn Kuznitzky, die sich für jeden Sachkenner ohne weiteres erledigen: gegen solche „Sonntagsforschung“ einmal, zweimal angehen zu müssen, ist einfach bedrückend und belästigend.

Zürich, im Mai 1936 Max Unger.

„Einige Beobachtungen auf dem Gebiete des Zersingens von Melodien.“

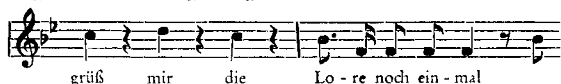
Ein Beitrag von D o m i n i k M u f f e l e c k, Wittlich, Bez. Trier.

Zu der von Prof. Dr. A l f r e d L o r e n z - München in seinem Aufsatze „Einige Beobachtungen im Gebiete des Zersingens von Melodien“ im Maiheft der ZFM mitgeteilten Singweise von „Da saß ein Wand'rer drinnen“, also bei der Wiederholung eine Terz höher mit Nachahmung der höheren Stimmen habe ich die Beobachtung gemacht, daß diese Fassung sehr weit verbreitet ist und daß dieses Lied in geselligen Kreisen fast immer in dieser Weise

gesungen wird. Zu dem von Prof. Lorenz erwähnten „taktverkürzenden Volksempfinden" sei bemerkt, daß es ebenso auch ein taktverlängerndes Volksempfinden gibt. Das seiner Zeit und auch heute noch viel gesungene Lorelied, das ja bekanntlich eine Zusammenstellung mehrerer Melodien ist, enthält am Schluß die Stelle:



Vielfach wird nun folgendermaßen gesungen:



Das Volk, das den Unterschied der erwähnten Betonungen nicht faßt, gleicht die beiden herabsteigenden Sequenzen „kommt der Frühling" und „mir die Lore" aneinander an, vielleicht in der unbewußten Ahnung, daß der melodische Aufbau eigentlich folgendermaßen heißen sollte:



Es kommt nun das Mißverhältnis zustande, daß am Schlusse des Liedes einmal ein $^6/_4$-Takt steht, oder bei einer Notierung im $^2/_4$-Takt nach den 8-taktigen Gruppen eine 9-taktige Gruppe den Beschluß bildet.

„Eine neue deutsche Nationalhymne."

Ein Beitrag von Dominik Muffeleck, Wittlich, Bez. Trier.

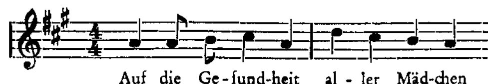
In der Abhandlung „Eine neue deutsche Nationalhymne" von Siegfried Kallenberg im Maiheft der ZFM stellt der Autor die Behauptung auf, die Vorlage für Haydns Kaiserhymne sei ein kroatisches Volkslied gewesen. Hierzu sei erwähnt, daß Alfred Heuß in der „Zeitschrift für Musikwissenschaft" Oktober 1918 in einer längeren Abhandlung dargelegt hat, wie Haydn auf den Text von L. L. Haschka die Melodie wirklich komponiert hat. Heuß kommt dabei auch auf die kroatische Vorlage zu sprechen und bemerkt, daß gewisse Ähnlichkeiten sich immer nur auf wenige Takte erstrecken und der Komponist dem Text entsprechend eine ganz andere Fortführung der Melodie findet. Heuß hat aber wahrscheinlich nicht gewußt, daß eine Reihe von Liedern Ähnlichkeiten mit der Haydnschen Hymne aufzuweisen haben, und wenn schon von Vorlagen die Rede sein soll, nach denen Haydn die Hymne komponiert hat, so dürften diese Vorlagen weit eher in deutschem Material liegen als in kroatischem. Haydn war bekanntlich von Jugend auf mit der Kirchenmusik und auch mit deutschen Kirchenliedern sehr vertraut. Wendungen wie:



kommen in der katholischen Kirchenmusik unzählige Male vor. Auch in Kirchengesangbüchern kann man diese Wendung sehr oft finden. Ein „Chur-Trierisches Gesangbuch" von 1786 enthält ein Marienlied, das folgendermaßen beginnt:



Auch die deutsche weltliche Musik kennt diese Wendung. Ein Lied in R. Keisers Oper „Circe" 1734 beginnt:



Soviel nur aus unzähligen Beispielen. Auch der Abgesang ist in kirchlichen und weltlichen Melodien vorhanden. Auch hier enthält das „Chur-Trierische Gesangbuch 1786" in einem Prozessionsliede die Stelle:



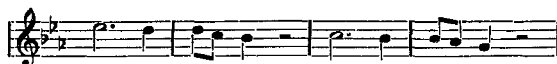
Ein Lied aus der Fastenzeit, schon im Straßburger Gesangbuche 1789 vorhanden, beginnt:



Aus J. A. Hasse „Die Pilgrime auf Golgatha":



und von Haydn selbst in „7 Worte Jesu am Kreuze":



Was nun die kroatische Vorlage angeht, so ist von Forschern schon längst festgestellt worden, daß die kroatischen Volkslieder, die Ähnlichkeiten mit Haydnschen Melodien aufzuweisen haben, durch die damalige schnelle Verbreitung von Haydns Melodien entstanden sind. In der damaligen Zeit war das Serenadenwesen sehr im Schwung und Haydn war ein beliebter Serenaden- und Cassationenkomponist. Die Musiker der Kapellen in Eisenstadt und Esterhazy mögen Haydns Musik bei Serenaden viel gespielt und dadurch ins Volk getragen haben. Hier liegt eben der umgekehrte Fall vor, daß Volksmelodien aus dem Schaffen großer Männer abgeleitet wurden, wie es des öfteren schon vorgekommen ist und folgendes Beispiel beweisen mag:



Diese Wendung kommt in Mozarts Werken sehr oft vor. Konzert Es-dur für 2 Klaviere:



Titus: Arie Nr. 13.



Uraufführung einer Messe von Ditters von Dittersdorf.

Das reizende Städtchen Jauernig, der Ort des Schlosses Johannesberg, der Sommerresidenz der Breslauer Bischöfe am Rande des Reichensteiner Gebirges, früher zu Österreich-Schlesien, jetzt zur Tschecho-Slovakei gehörig, rückt in das Interesse der musikalischen Fachwelt durch die Uraufführung einer „Missa solemnis" von Karl Ditters von Dittersdorf. Bekanntlich wirkte Dittersdorf in Johannesberg von 1770—1796 als Kapellmeister des Breslauer Fürstbischofs Grafen Schaffgotsch, der ihn auch zum Forstmeister und Amtshauptmann seiner Besitzungen gemacht hatte. Die Messe wurde schon 1929 von dem Leiter des Jauerniger Kirchenchores unter den alten Beständen des Kirchenchorarchives entdeckt. Zur wissenschaftlichen Feststellung ihrer Originalität wurde sie nach Wien gegeben zum Vergleich mit dem dort befindlichen handschriftlichen Notenmaterial von Dittersdorf. Sie wurde hier als ein

sehr seltenes Autograph erkannt, das bisher völlig unbekannt war, und dessen Wert umso höher einzuschätzen ist, da die übrigen bisher bekannten sieben Messen von Dittersdorf nur in Abschriften in den Bibliotheken von Breslau, Wien, Berlin und Dresden vorhanden sind. Schriftvergleiche mit Briefen Dittersdorfs, die das fürsterzbischöfliche Archiv in Johannesberg aufbewahrt, bestätigten die Wiener Feststellungen. Da die Noten keinerlei Benützungsspuren und mancherlei unkorrigierte Schreibfehler aufweisen, ist als unzweifelhaft anzunehmen, daß die Messe noch niemals aufgeführt worden ist. Der Domchor von St. Stephan in Wien interessierte sich sehr stark für die Uraufführung, und die Wiener National-Bibliothek für den Erwerb des kostbaren Originals. Aus Gründen der historischen Bedeutung des Werkes für Jauernig und die Geschichte des Breslauer Bistums hat das Pfarramt die Übereignung abgelehnt und das Werk seinem Ursprungsort erhalten. Es ist dem fürsterzbischöflichen Museum als Leihgabe überlassen, und dem Jauerniger Gesangverein „Engelbergbund" seine Uraufführung übertragen worden.

Die Messe hatte Dittersdorf dem Fürstbischof Josef Christian, Reichsfürst zu Hohenlohe-Waldenburg-Bartenstein, dem Nachfolger seines großen Gönners Schaffgotsch auf dem Breslauer Bischofsstuhle gewidmet, um ihn für verschiedene Anliegen in seiner bedrängten Lage nach seiner Pensionierung im Jahre 1796, vor allem die Versorgung seiner drei Kinder, wie es die im Jauerniger Archiv erhaltenen Briefe bekunden, geneigt zu machen, oder seinen Dank auszudrücken. Die Messe hat der Jauerniger Kirchenchor dann später wahrscheinlich als Geschenk des Fürstbischofs erhalten. Hier hat sie fast anderthalb Jahrhunderte ein vergessenes Dasein geführt, bis sie die oben erwähnte Entdeckung wieder an das Tageslicht brachte.

Die Messe selbst ist für vierstimmigen Chor mit Orchester geschrieben. Der Orchesterpart ist mit Streichquartett und zwei Trompeten besetzt. In ihrem musikalischen Stil soll sie kaum von der zeitgenössischen Tradition abweichen. Er bietet für tüchtige Kirchenchöre keine schweren Aufgaben. Das Benedictus soll einen besonders schönen klangvollen Ausdruck haben. Im ganzen scheint sich diese Messe wohl nicht besonders von dem harten Musizierstil des Dittersdorfschen Schaffens zu unterscheiden. Dr. J. H.

Die musikalische Ausgestaltung der Olympiade.

Eine Reihe von musikalischen Darbietungen ergänzen den sportlichen Inhalt der Olympiade. Zwei Festspiele auf der Eckart-Bühne stehen im Vordergrunde des Interesses: Das Festspiel „Olympische Jugend" mit der Musik von Werner Egk, dem Komponisten der „Zaubergeige", und von Carl Orff. Alte Holzklang- und Saiten-Instrumente finden Verwendung neben dem modernen Orchester. Höhepunkte sind der Einzug der Fahnen, die Tanzfolge „Heldenkampf und Totenklage", der Schwertertanz und schließlich der Ausklang mit dem Schlußchor aus Beethovens Neunter Sinfonie.

Die zweite große Aufführung auf der Eckartbühne betrifft die szenische Darbietung des Händel-Oratoriums „Herakles" in der Regie von Niedecken-Gebhard unter musikalischer Leitung von Prof. Dr. Fritz Stein. Den Ausmaßen der Bühne entsprechend werden alle Mitwirkenden nach griechischem Vorbild mit Kothurnen versehen, die musizierenden Chöre nehmen in besonderen Sektoren rechts und links von der Bühne im Zuschauerraum Aufstellung, ihren dramatischen Ausdruck finden sie in den Bewegungschören der Bühne. Besondere Beachtung verdienen der Einzug des Herakles, seine Verbrennung durch das Nessus-Gewand, die Totenklage und die großen Tanzszenen.

Die Reichsmusikkammer sieht eine Reihe von Konzertaufführungen vor, unter Mitwirkung eines 300 Künstler zählenden Orchesters und des Bruno Kittelschen Chores, der auf 1500 Sänger verstärkt wird. Voraussichtlich wird die größte Zahl der zum Wettbewerb eingegangenen 33 Werke aus neun Nationen zu Gehör gebracht. Die ersten Preisträger werden am 15. August aufgeführt. Die Olympiade wird von einem Einleitungs- und einem Schlußkonzert umrahmt, die zeitgenössische Werke bringen. Dazu kommt ferner die musikalische Untermalung der eigentlichen Sportgeschehnisse durch besondere Sportkapellen, darunter das Philharmonische Blasorchester unter Prof. Franz von Blon. Beispielsweise wird im Anschluß an

den Olympischen Schwur Händels „Halleluja" gesungen, in der Schlußzeremonie erklingt Beethovens Opferlied beim Bekränzen der Fahnen.

Außerdem finden zur Olympiade Festaufführungen in den meisten Theatern statt. Tanzfestspiele bringen das „Deutsche Opernhaus" und die Staatsoper bereits Ende Juli. Das Deutsche Opernhaus verspricht Richard Wagner-Festspiele mit Aufführungen des „Ringes", „Lohengrin", „Meistersinger".

Pergolesifeier in Italien.

Von Dr. E. I. Luin, Rom.

In Italien wurden zur Erinnerung an den 200jährigen Todestag G. B. Pergolesis in Neapel, Bologna und andern Orten Pergolesifeiern veranstaltet. Die schönste und imposanteste dürfte diejenige gewesen sein, die in seiner Vaterstadt Jesi, dem kleinen schmucken Städtchen in den Marken im dortigen Theater durch die römische Musikvereinigung „Musica da camera" unter Leitung ihres musikbegeisterten Führers Duca Don Filippo Caffarelli, stattgefunden hat. Das interessante Programm, das aus meist unbekannten Werken des Meisters zusammengestellt war, stellte ziemliche Anforderungen an die aus Rom zugereisten Künstler und es war eine gewaltige Leistung, sowohl des Orchesters als der Solisten, das weit über Mitternacht dauernde Konzert noch mit einer „opera buffa" voll Witz und Laune abzuschließen. Sowohl in den „Violinsonaten a tre" als im „Konzert b-moll" für Streicher hat sich die Violinistin Marcella Conforto durch gute Technik, stilistische Einfühlung und musikalischen Geschmack ausgezeichnet. Die Cembalistin Mola spielte fünf Sonaten, deren Auffindung in einer ausländischen Bibliothek von ihr demnächst bewiesen werden wird! Frau Cossa sang Arie und Canzone aus der Oper „Lo frate innamorato", die Cantata „Orfeo" und das „Salve Regina". Und endlich wurde die zweiaktige Opera buffa „Il Maestro di musica" aufgeführt. Die Solisten Amalie Conte, Antonio Taparelli, Arturo Pellegrino leisteten Vorzügliches sowohl stimmlich als im Spiel. Musikalisch wohl das Innerlichste war das wunderschöne „Salve Regina", das dem „Stabat mater" würdig zur Seite steht und uns von neuem die große Bedeutung des leider so früh verstorbenen Meisters zum Bewußtsein kommen ließ.

Die ganze Stadt Jesi hatte an dem Fest zur Erinnerung ihres großen Sohnes teilgenommen. Nicht nur daß überall reicher Flaggenschmuck war, das Denkmal Pergolesis mit Blumen und Kränzen verziert und die Häuser illuminiert, von nah und fern waren sie auch herbeigekommen, die Musik zu hören, das Theater war bis zum letzten Platz ausverkauft und mit Begeisterung und bewundernswerter Ausdauer hörten sie bis zum Schlusse der Opera buffa zu.

Duca Caffarelli durfte wärmsten Dank und Anerkennung für seine Bemühungen ernten; außer dem Verdienst, dieses Fest in Pergolesis Vaterstadt veranstaltet zu haben, ist es seiner Initiative zu danken, daß mit Hilfe des italienischen Unterrichtsministeriums bis zum Ende dieses Jahres alle bis jetzt nicht gedruckten Werke Pergolesis in Druck erscheinen werden, so daß wir von der „Gesellschaft der Freunde der Kammermusik" in Rom zu Ende des Jahres eine vollständige Ausgabe der Pergolesischen Kompositionen erwarten dürfen.

MUSIKBERICHTE

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Max Donisch: „Soleidas bunter Vogel" (Braunschweig, 26. Juni).

Hanns Holenia: „Schelm von Bergen" (Graz, 27. Mai).

Vaino Raitio: „Prinzessin Cäcilia" (Helsingfors).

Hermann Reutter: „Doktor Johannes Faust" (Frankfurt/M., 26. Mai).

Paul Roeder: „Gänsegret" (Saarbrücken).

Konzertwerke:

Fritz Büchtger: Drei a cappella-Chöre (Tonkünstlerversammlung Weimar, Bach- und Georgenchor, Eisenach, 14. 6.).

Paul Engler: Symphonischer Prolog (Prag).

Harald Genzmer: Baßsolo für Trautonium (Berlin),

Paul Groß: „Passacaglia und Fuge für Orgel" (Tonkünstlerversammlung Weimar, Stadtorganist Joh. Ernst Köhler, 14. 6.).

Karl Hoyer: „Drei kleine Präludien und Fugen für Orgel" op. 61 (Weimar, Stadtorganist Joh. Ernst Köhler, 25. 5.).

Victor Junk: „Dürnstein", sinfonische Dichtung für großes Orchester, Instrumentalsoli u. Orgel (Radio Wien, 14. 6.).

Joachim Kötschau: „Kleine Klaviermusik" (Hamburg).

Helmut Meyer von Bremen: „Symphonische Studie" für Klavier und kleines Orchester (Bad Cannstadt, 24. 6.).

W. A. Mozart-E. Lewicki: „Sextett Es-dur" (nach dem Trio, Köchel-Verz. Nr. 498) für Klarinette, Violine, 2 Violen, Cello und Kontrabaß bearbeitet (Dresden, 30. April, Doell-Quartett).

S. W. Müller: „Concerto grosso" f. Trompete u. Orchester (22. Mai, Dresden).

Joh. Przechowski: Sinfonie h-moll (Tonkünstlerversammlung Weimar, unter GMD Dr. E. Nobbe, 13. 6.).

Hans Richter-Haaser: „Kleines Konzert" für Streichorchester (Dresden, 21. Mai).

Kurt v. Rudloff: Pfingstmotette „Komm heil'ger Geist" für 2 Chöre, 8st. (Dresden, Kreuzchor in der Kreuzkirche, 30. Mai).

Clemens Schmalstich: „Ballade für Klavier" (Berlin).

Karl Schönemann: „Drei Unterhaltungsstücke" (Bad-Wildungen, Ltg. KM Paul Dörrie, 9. Juni).

Karl Schönemann: „Vorspiel f-moll" (Städt. Musikhochschule Mainz, Ltg. GMD Karl Fischer).

Karl Schönemann: „Kleines Thema und 7 Abwandlungen f. Klav." (Ulrich Seliger im Reichssender Frankfurt, 8. Juni).

Heinz Schubert: „Verkündigung" für Sopran-Solo, Frauenchor, gem. Chor u. Orchester (Tonkünstlerversammlung Weimar, unter Prof. Oberborbeck, 14. Juni).

Kurt Seidl: Symphonische Suite (Prag).

Karl Thieme: „Hymnus des Glaubens" (H. Steguweit) für Sopransolo, gem. Chor u. Orch. (Tonkünstlerversammlung Weimar, unter Prof. Oberborbeck, 14. Juni).

Ludwig Weber: „Wir schreiten". Chorgemeinschaft (Mühlheim/Ruhr, Ltg. MD Hermann Meißner).

E. Zador: „Ungarisches Capriccio" (Dresden, 22. Mai).

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Konzertwerke:

Fritz v. Bose: Quartett (Reichssender Leipzig).

Horst Platen: „Wir grüßen dich, Sonne" Kantate (Berlin).

Bühnenwerke:

Max Albrecht: „Die Brücke" (Chemnitz).

Paul von Klenau: „Michael Kohlhaas" (Württ. Staatstheater, Stuttgart, Okt. 1936).

S. W. Müller: „Schlaraffenhochzeit", heitere Oper (Leipzig, Anfang 1937).

Ludwig Rofelius: „Gudrun" (Darmstadt).

MUSIKFESTE UND TAGUNGEN

BEETHOVENFEST IN BONN.

17.—24. Mai.

Von Dr. Johannes Peters, Bonn.

In diesem Jahre wurden zwei Veranstaltungen zu einer Einheit zusammengefaßt: das XX. Kammermusikfest des Vereins Beethovenhaus und das 6. Volkstümliche Beethovenfest der Stadt Bonn. Die Verbindung dieser beiden Feste beruhte auf der berechtigten Überlegung, daß zwei so bedeutende musikalische Ereignisse im Zeitraum von einem Monat selbst für die Musikstadt Bonn etwas reichlich seien. Der Erfolg des Festes rechtfertigte die Zusammenlegung durchaus, wenn auch die beiden Veranstalter ihre Festfolgen getrennt durchführten.

Das Fest wurde eingeleitet von der Missa solemnis, gesungen vom verstärkten Städtischen Gesangverein. Leiter war der Präsident der Reichsmusikkammer, Prof. Dr. Peter Raabe. Die Aufführung bewies, daß das Lob, was Prof. Raabe schon bei den Proben dem Gesangverein gespendet hatte, keine „Vorschußlorbeeren" bedeutete. Als Solisten wirkten mit: Adelh. Armhold, Berlin (Sopran), Lore Fischer, Stuttgart (Alt), Prof Walter, Berlin (Tenor) und Hans Hager, Stuttgart (Baß). Das Violinsolo spielte Konzertmeister Otto Kirchenmaier, Bonn, und an der Orgel saß Georg Esser, Bonn.

Das Kammermusikfest begann mit einem Abend des Elly Ney-Trios. Dieses stellte seine ausgefeilte Kunst in den Dienst der Ausdeutung der Trios in Es-dur (Werk 70,2) und in B-dur (Werk 97). Zwischendurch sang Adelh. Armhold die Schottischen Lieder mit wunderschöner Stimme, aber mit weniger deutlichem Vortrag. Das Elly Ney-Trio begleitete vorzüglich. — Der zweite Abend wurde vom Dresdener Streichquartett bestritten. Er begann mit dem F-dur-Quartett (Werk 18,1) in der ersten Fassung, die Dr. Hans Wedig in den „Veröffentlichungen des Vereins Beethovenhaus" herausgegeben hat. Die beiden ersten Sätze gelangen überraschend schön; der Schlußsatz blieb streckenweise unklar. Ebenso war das Quartett in f-moll (Werk 95) in den Ecksätzen nicht genug ausgeglichen in Formung und Tongebung. Mit dem Cellisten des Quartetts, Georg Ulrich v. Bülow, und Paul Gloger-Köln (Klarinette) vereinigte sich Prof. Wilh. Backhaus

zur Wiedergabe des Trios in B-dur (Werk 11). — Der dritte Abend brachte einen Höhepunkt in den 33 Veränderungen über einen Walzer von Diabelli (Werk 120), gespielt von Wilh. Backhaus. Die klassische und leidenschaftliche Gestaltung dieses gewaltigen Klavierwerkes riß die Zuhörer hin. Das Wendling-Quartett spielte die Quartette in F-dur (Werk 59,1) und in Es-dur (Werk 127). Wenn es in seinem Zusammenspiel auch das Dresdener Streichquartett überragte, so blieben doch noch einige Wünsche unerfüllt. — Um so vollendeter musizierte das Wendling-Quartett in der Morgenveranstaltung am 21. Mai. Haydns Quartett in G-dur (Werk 76,1) gelang sehr gut; aber den Höhepunkt bildete Mozarts Quintett in g-moll (Köchel 516), bei dem noch der Bratscher des Dresdener Quartettes, G. Hofmann-Stirl, mitwirkte. Zwischendurch sang Käte Heidersbach-Berlin Lieder von Mozart und Beethoven. Mit ihrer klaren Deklamation erzielte sie einen starken Erfolg. Sehr gewandt begleitete Karl Delseit-Köln.

Die drei Symphoniekonzerte des Volkstümlichen Beethovenfestes leitete GMD Max Fiedler-Essen. Über die Art der Ausdeutung, die er den Beethovenschen Symphonien gibt, braucht man kein Wort zu sagen. Er führte auch diesmal unser Orchester zur Höhe künstlerisch durchaus vollendeter Leistungen. Auf der Festfolge standen die 1., 3., 5., 7. Symphonie, dazu die Ouvertüren zu Coriolan und Leonore Nr. 3. Prof. Max Strub spielte das Violinkonzert und Elly Ney die Klavierkonzerte in Es-dur und G-dur. Zusammenfassend kann man sagen, daß diese drei Abende in jeder Beziehung einen festlichen Zug zeigten. Das zweite Konzert besuchte auch Reichsinnenminister Dr. Frick mit seiner Gattin. Es wurde im Rundfunk auf amerikanische Sender übertragen. — Am 21. Mai wurde im Stadttheater unter Leitung des Intendanten Curt Herwig Goethes Egmont aufgeführt; dazu dirigierte MD Gust. Classens die Beethovensche Musik. Auch hier wurde in der Vereinigung von Bühne und Musik eine vollendete Ausdeutung des heldischen Gedankens erzielt.

DIE RICHARD WAGNER-FESTWOCHE IN DETMOLD.

(2. bis 7. Juni 1936)

Von Dr. Paul Bülow, Lübeck.

Die in diesem Jahre zum zweiten Male unter der künstlerischen Gesamtleitung ihres Urhebers Otto Daube veranstaltete R. Wagner-Festwoche will die in der Hermannstadt versammelte Kunstgemeinde auf das Gipfelerlebnis der Bayreuther Festspiele so umfassend und gründlich wie nur möglich vorbereiten. Ihre im besten Sinne bayreuthische Schulungsarbeit war diesmal vorwiegend der „Ring"-Schöpfung gewidmet. Die reichhaltige Folge von Veranstaltungen stand wieder unter der Schirmherrschaft von Frau Winifred Wagner und Gauleiter und Reichsstatthalter Dr. Alfred Meyer, der sich warmherzig und tatkräftig für dieses bedeutsame Kulturunternehmen inmitten der herrlichen Landschaft des Teutoburger Waldes einsetzt. Unter weitreichender Förderung der Partei und Einsatz eines beispielhaften Opferwillens aller Beteiligten — Künstlerschaft wie Hörerschaft — ist die Detmolder Wagnerwoche der Ausdruck des zielstrebigen Kulturwillens einer 18 000 Einwohner zählenden Stadt. Es gelingt hier etwa 1000 Volksgenossen aus nah und fern — vom jungen Pimpfen bis zum Altbayreuther — zur Teilnahme an einer hohen Kulturaufgabe zusammenzuführen und Kunsterlebnisse von bleibendem Werte zu vermitteln.

Noch glücklicher als im Vorjahre kristallisierte sich diesmal die künstlerische Eigenabsicht dieser Festwoche heraus. Detmold hegt selbstverständlich keinerlei Konkurrenzabsichten gegenüber Bayreuth, sondern stellt sich in selbstlosem Wirken in den Dienst einer Aufgabe, wie sie sich mit dem Problem der Bayreuther Besucherschaft immer gewichtiger anmeldet. Nur wer Dr. Peter Raabe darin zustimmt, daß der Deutsche noch immer keine richtige Vorstellung von der überragenden Persönlichkeit Richard Wagners besitzt (Rede auf der Reichstagung des Bayreuther Bundes vom 7. Okt. 1935 in Weimar), wird auch die ideelle und künstlerische Zielsetzung der Detmolder Festwoche in ihren Einzeldarbietungen billigen. Hier wird das brennende Problem der künftigen deutschen Besucherschaft Bayreuths einmal praktisch angepackt. Wir fordern für das Bayreuther Festspielhaus als Kern seiner Besucherschaft mehr denn je eine wirklich berufene, innerlich auf das Erlebnis in jenem Weihtum deutscher Kunst eingestimmte Hörerschaft.

„Heil ruft Bayreuth dem Fest entgegen — Held Hermann gebe seinen Segen!" Dies war der Geleitgruß, den im Vorjahr Hans von Wolzogen der Detmolder Festwoche entgegensandte. Unter solchem Geleit des greisen Gralshüters wurde auch heuer die Reihe der Detmolder Festtage durchgeführt.

Gauleiter Dr. Alfred Meyer und Dr. Wilhelm Stang (Reichsleitung der NS-Kulturgemeinde) umrissen in Ansprachen die Bedeutung Wagners innerhalb der kulturpolitischen Aufgaben des neuen Deutschland. Der dem Bayreuther Bezirk treuverbundene Maler Franz Staffen zeigte in einer vielbesuchten Ausstellung seinen soeben vollendeten Zyklus von 24 Bildern aus der jüngeren Edda sowie seinen Cosima Wagner gewidmeten „Rheingold"-Zyklus. Houston Stewart Chamberlains bisher völlig unbekannte Bühnendichtung „Der Tod der Antigone" erlebte in der Darstellung durch Mitglieder der HJ und des

BDM unter Spielleitung Otto Daubes eine packende Darstellung. Die einzelnen „Ring"-Abende waren durch Rezitationen von beziehungsreichen Stellen aus der Edda und dem Nibelungenlied sowie durch sehr geschickt angelegte Einführungsvorträge Otto Daubes (zusammen mit dem Orchester oder am Flügel) vorbereitet. Unter Leitung von GMD Rud. Schulz-Dornburg und unter Spielführung von Dr. Hans Winckelmann gelangte die Trilogie auf der Bühne des Lippeschen Landestheaters zur fragmentarischen szenischen oder — wie bei der „Götterdämmerung" — rein musikalischen Wiedergabe — ein Unterfangen, das selbstverständlich eben nur in der hier verfochtenen Absicht der Schulung des Hörers zu billigen ist. An Mitwirkenden waren u. a. gewonnen: Nanny Larsen-Todsen, Eduard Habich, Joseph Correck, Hilde Singenstreu, Herbert Alsen, Gustav Wünsche. Das von Willibald Mohr und Viktor Schulte geschaffene Bühnenbild zu den aufgeführten Szenen zeigte stilistisch werkgetreue Ausgestaltung. Das Städt. Orchester zu Bochum, das am Eröffnungsabend mit Leopold Reichwein musizierte, bewies sich als ein einsatzfreudiger und leistungsfähiger Instrumentalkörper. Karl Elmendorff dirigierte eine eindrucksvolle Siegfried Wagner-Morgenfeier (Siegfried-Idyll, Vorspiel zur „Heiligen Linde"; Gesänge aus „Sternengebot" und „Schwarzschwanenreich" bestritten Hilde Singenstreu, Herma Kittel und Ludwig Renko).

Das bedeutsame Kulturunternehmen der Detmolder Wagnerwoche, die ihren Besuchern auch im geselligen Teil anregende Stunden bietet und insbesondere den Pressevertretern aufmerksame Betreuung erweist, wird im kommenden Jahre im Zeichen Beethoven-Wagner stehen.

WARTBURG-MAIENTAGE 1936 IN EISENACH.

Von Günther Köhler, Eisenach.

Die jährlichen festlichen Tage des „Vereins Freunde der Wartburg" werden immer mehr zu einem Mittelpunkt wertvollster Musikpflege. Im vergangenen Jahr standen die Wartburgmaientage im Zeichen des großen Eisenacher Meisters Johann Sebastian Bach und waren mit die schönsten Huldigungen innerhalb der deutschen Bachveranstaltungen zu Ehren des 250. Geburtstages. — Franz Liszt, den Prof. Dr. Oberborbeck in seinem Vortrag „Was bedeutet Franz Liszt unserer Zeit" in der Morgenfeier als Musiker, Kämpfer und Mensch herausstellte und dessen Leben er in seinen Schwächen und Stärken und in seinen Beziehungen zum Geist seiner und unserer Zeit in ungemein packenden und verständlichen Worten aufzeigte, ist in diesem Jahre der Meister der Tonkunst, der nicht allein um der beiden runden Daten willen („zum Gedächtnis an den 125. Geburtstag und 50. Todestag") im Mittelpunkt der Ehrung steht. Liszt ist der Wegbereiter der Kunst Richard Wagners und der Kämpfer für das Schaffen der Gegenwart seiner Zeit und uns deshalb Vorbild und Lehrmeister. — Als Umrahmung des Vortrags spielte das Eisenacher städtische Orchester unter der ausgezeichneten Leitung von MD Walter Armbrust zwei Kompositionen Liszts: einleitend die „Bergsymphonie" und zum Abschluß die erste Rhapsodie. Als feierliche Eröffnung zu Goethes „Torquato Tasso", gespielt vom Deutschen Nationaltheater Weimar, erklang am Vorabend der Tagung im Eisenacher Stadttheater die symphonische Dichtung „Tasso". — Einen besonderen musikalischen Genuß bietet immer das Festkonzert im Bankettsaal der Wartburg, für das diesmal Kammer-Sängerin Margarete Klose, Staatsoper Berlin und das Kammerorchester der Weimarischen Staatskapelle und Staatskapellmeister Paul Sixt verpflichtet waren. Margarete Klose weiß ihren wundervollen Alt jeder Stimmung dienstbar zu machen und kann gestalten. Auf dem Zettel standen Händel (Largo aus Xerxes), Gluck und Mozart (Lieder). Das Kammerorchester spielte das Concerto grosso F-dur Nr. 21 von Händel und Mozarts Divertimento B-dur (K.-V. 287). Die angesagte Mozart-Serenade D-dur fiel aus. — Mit diesem Festkonzert fand die Tagung, an der als Vertreter der thüringischen Regierung Staatsrat Dr. Ziegler-Weimar und eine Reihe führender Persönlichkeiten des deutschen Kulturlebens teilnahmen, ihren würdigen Abschluß.

MUSIK UND KIRCHE. LEHRGANG IN MUSIKALISCHER LITURGIK IN ERLANGEN.

Von Erich Limmert, Erlangen.

UMD Georg Kempff hatte nach Erlangen in sein Institut für Kirchenmusik der Universität, Geistliche und Kirchenmusiker zu einem Lehrgang in musikalischer Liturgik eingeladen. Zahlreiche Kirchenmänner und Musiker aus vielen Städten Deutschlands waren zu dieser Tagung erschienen. Das Gesamtthema der Tagung hieß „Die Erneuerung des Lutherischen Gottesdienstes, unter besonderer Berücksichtigung der musikalischen Stücke". Die Hauptbedeutung dieser Tage in Erlangen lag in einer fruchtbaren Aussprache, wie sie wohl selten in diesem Ausmaß zwischen Geistlichen und Kirchenmusikern geführt wird. Die Zusammengehörigkeit von Kirche und Musik war zur Zeit Luthers und Bachs eine Selbstverständlichkeit. Daß sie sich im Laufe der Vergangenheit und Gegenwart oft sehr verleugneten, das weiß heute jeder, dem „Kirche" und „Musik" am Herzen liegen. Jede Zeit wird ihre eigene Verbindung zwischen Kirche und Musik zu gestalten haben. Diese Tagung griff immer und ganz entscheidend auf Luther zurück, er hat ja bekanntlich der „Frau Musica" eine hohe Bedeutung im Gottesdienst eingeräumt. Die besten Referate rückten auch der Frage zu Leibe, wie man

die Kirchenmusik aus dem Kirchenkonzert wieder in den Gottesdienst zurückführt. Der Gottesdienst allein ist es, wo Kirche und Musik die idealste Gemeinschaft eingehen. Hier tun beide nur eines: Gott dienen.

An erster Stelle der Tagung stand ein Vortrag von Prof. D. Althaus über das Thema: „Warum Liturgie?" Der Vortragende kennzeichnete die Liturgie als den gemeinsamen Gottesdienst der Kirche, bestehend aus Verkündigung, sofern er relativ geordnet und mit dienender Hilfe der Kunst gestaltet ist. Insbesondere charakterisierte der Redner die Liturgie als Freuden- und Liebesopfer, betonte ihren eschatologischen Sinn und hob ihre Katholizität hervor, d. h. die Tatsache, daß die Liturgie, indem sie nicht jeweils ganz neu gestalte, sondern bei aller Mannigfaltigkeit und Freiheit aus dem biblischen und kirchlichen Erbe genommen und, soweit möglich, im Einklang mit der ganzen Kirche gebildet sei, die Einheit der Kirche erfahren lasse.

Anschließend berichtete Pfr. Lic. Dr. Kressel-Schweinfurt über die „Geschichte der Liturgie der Lutherischen Kirche in Bayern" und stellte dabei einige Neuforderungen für die Form des Gottesdienstes auf.

Es folgten kleinere Referate von Organist Berthold Schwarz-Berlin über das Präludium, das der Vorbereitung der Gemeinde auf das Eingangslied dient, von Organistin Ursula Vetter-Landsberg (Warthe) über das Eingangslied der Gemeinde selbst und von Herbert Steinmeyer, Stadtkantor und Organist in Wittstock (Dosse) über den „Introitus im engeren Sinne". Als den Kernpunkt der Erneuerung stellte der Redner die innere Einheit der liturgischen Stücke des Gottesdienstes heraus, herauswachsend aus der strengen Bindung an das Wort. Er forderte vor allem die Wiederherstellung der alten Introitustexte. Sie seien agendarisch festzulegen. Der Neuerweckung des Introitus habe Schöberlein in einem dreibändigen Werk gedient.

Hieran schloß sich eine lebhafte Aussprache. Organist Ferdinand Schmidt-Düren forderte als das Grundsätzliche den Gehorsam gegen das alte Gut. Den Ungehorsam sehe man an der Art, wie wir mit diesem Gut umgingen. Universitätsmusikdirektor Kempff entgegnete mit dem Hinweis, daß sich selbst Luther revidiert habe und es deshalb schwer sei, hier den rechten Anfang zu finden.

Das Referat über „Die Faktoren der Lutherischen Liturgie" hatte der Leiter der Tagung, Universitäts-Musikdirektor Kempff, selbst übernommen. Er bezeichnete als diese Faktoren den Pfarrer, die Gemeinde, den Chor (schola und cappella), den Kantor und die Orgel. Das besondere Interesse des Redners galt dem Chor, der in verstärktem Maße zur gottesdienstlichen Feier herangezogen werden müsse, und dem Kantor, der sein geistliches Amt wieder bekommen müsse.

In einem längeren Vortrag behandelte Universitätsprofessor D. Sasse das Credo. Das lateinische confiteri sei ein und dasselbe Wort für Sündenbekenntnis, Glaubensbekenntnis und Lobpreis Gottes. Eins sei vom anderen nicht zu trennen.

Universitätsmusikdirektor Kempff behandelte als weitere Stücke des luth. Gottesdienstes das Kyrie und Gloria. Er betonte die innere Verbindung beider Stücke, die wir wiederherzustellen hätten. Verschiedene Tonarten dürften nicht miteinander kombiniert werden. Am Karfreitag müßten unbedingt die Improperien, wenn nicht gesungen, so doch wenigstens gesprochen werden.

Aus den Ausführungen Pfarrer Helbigs-Stralsund über „Salutation und Kollektengebete" interessiert den Musiker die Feststellung, daß in den neuen Gebeten keine Rücksicht auf ihre Singbarkeit genommen sei. Die alten Oratorien zu den Psalmen sollten für unseren Gebrauch eingedeutscht werden, was freilich ein gefährliches Unternehmen sei.

Das programmäßig angekündigte Referat über „Das fehlende Graduale" (MD Ralf Freiherr von Saalfeld-Regensburg) mußte leider wegen Verhinderung des Referenten ausfallen.

So referierte im folgenden Michael Schneider-München, Lehrer für liturgisches Orgelspiel an der Akademie der Tonkunst, über „Das Predigtlied". Seine Stellung ist nach der Predigt gegeben als die Antwort der Gemeinde auf diese. Hier sollte aber ein ganzes Lied, nicht nur einzelne Verse, gesungen werden. Die Reformation habe einen solchen Brauch überhaupt nicht gekannt. Das Lied war eine Einheit. Als Forderung stellte der Redner den Wechselgesang in den Vordergrund. Hiezu sei aber die Choralsingstunde notwendig.

Pfr. Rehbach-München behandelte das Thema „Abendmahlsgebete". Er bezeichnete die Zahl der Präfationen als zu wenig. Die Präfation sollte in liturgischem Gesang vorgetragen werden. Ihre Form sei nicht, zuerst ein umfangreiches Gebet und dann die Formeln.

Das folgende Referat über „Das Sanctus und Benedictus" (Pfr. Hoyer-Isenhagen) mußte ebenfalls ausfallen.

In einem längeren Referat sprach dann Hauptpastor Knolle-Hamburg über „Die Stellung des Herrengebetes, der Einsetzungsworte, des Agnus Dei vor der Distribution".

Universitätsmusikdirektor Kempff sprach anschließend kurz über „Die Kirchenmusik während der Kommunion", die hier auf dem eigentlichen Höhepunkt als die musica sacra zur vollen Entfaltung kommen müsse.

In einem weiteren Referat behandelte Stadtkantor Hermann Meyer-Ansbach den liturgischen Schluß des Gottesdienstes („Die Postkommunion"). Die Schlußliturgie in einem Hauptgottesdienst mit Kommunion sei so kurz wie möglich zu gestalten.

Notwendige Bestandteile dürften natürlich deswegen nicht fehlen.

Den Abschluß der Tagung in Erlangen bildete ein Bericht von Organist Werner Binner-Neuruppin über „Das Postludium". Der Nachklang solle im Wert nicht abfallen, sondern einen würdigen Schluß bilden. In jedem Gottesdienst solle nur das Beste geboten werden. Die noch anzutreffende Art des Improvisierens müsse verschwinden. Der Redner stellte weiterhin die Forderung auf, daß die Gemeinde nicht während des Postludiums das Gotteshaus verlassen solle, denn auch das Postludium gehöre zum Gottesdienst. Es müsse dann allerdings den rechten geistlichen Gehalt haben.

In der Aussprache wurde dem vielfach widersprochen. Dr. Ameln-Lüdenscheid hob hervor, daß das Postludium mit den gemachten Ausführungen überfordert sei.

Damit hatte die fünf Tage währende Tagung in Erlangen ihr Ende gefunden. Sie wurde fortgesetzt mit einer Fahrt nach Kloster Heilsbronn zum Besuch der Hohenzollerngruft und nach Neuendettelsau, wo im dortigen Saal des Gemeindehauses Univ.-Prof. Dr. Preuß einen Lichtbildervortrag hielt über das Thema: „Der kultische Raum". Mit einer Fahrt nach Rothenburg ob der Tauber fand dann die Tagung ihren Abschluß.

Schließlich ist aber noch zu sagen, daß auf der Tagung nicht nur über Fragen „Musik und Kirche" diskutiert wurde. Es wurden den Teilnehmern in der Kirche selbst mannigfaltige Anregungen gegeben. Die Tage in Erlangen wurden mit Metten eingeleitet und mit „Lutherischen Vespern" in der Universitätskirche beendet. In einer Lutherischen Pfingstvesper, die Prof. D. Strahmann hielt, wurde vom Akademischen Chor der Universität unter UMD Kempff Eingangs- und Schluß-Chor der Bachkantate „Erschallet, ihr Lieder" gesungen. In der Kirche wurden bei diesen täglichen gottesdienstlichen Feiern alle praktischen Fragen der Liturgie in lebendiger Weise praktisch ausgewertet.

X. DEUTSCHES MAX-REGER-FEST IN FREIBURG i. Breisgau vom 18. bis 24. Mai 1936.

Von Prof. Dr. Karl Hasse, Köln.

Vom 18. bis 24. Mai, eine volle Woche lang, fand in Freiburg i. Breisgau das 10. deutsche Max-Reger-Fest statt, das die Max-Reger-Gesellschaft in Verbindung mit der Stadt Freiburg veranstaltete. Montag und Dienstag je ein Orgelkonzert, Mittwoch, Freitag und Sonntag je ein Orchesterkonzert, Donnerstag (Himmelfahrt) sowohl vormittags als abends, Samstag Abend und Sonntag Vormittag je eine Kammermusikveranstaltung, das war der weitgespannte Rahmen, in dem eine sehr geschickt getroffene Auswahl aus Regers Werken dargeboten wurde, geschickt auch insofern, als zumeist die Konzerte entgegen sonst üblichen Musikfestgewohnheiten erfreulich knapp und kurz waren. Im ganzen waren die bekannteren oder wenigstens die in ihrer Wirkung bereits oft erprobten Werke bevorzugt. In dieser Beziehung ging das Freiburger Reger-Fest nicht neue oder ungewohnte Bahnen. Das konnte ja auch nicht sein Zweck sein, wenn man es vom Freiburger Standpunkt aus ansieht, wo man nach dem vorjährigen, umfassenden Brucknerfest für jedes Jahr ein Fest für einen der großen deutschen Meister plant. Hierbei kann es sich nicht so sehr um Ausgrabungen wenig bekannter Werke handeln, als vielmehr um eine monumentale Darstellung des Gesamtertrags eines Lebens und der Größe einer Persönlichkeit in großen und bezeichnenden Hauptwerken. Fast scheint es hierzu der Reger-Gesellschaft nicht mehr so sehr zu bedürfen, wie noch vor wenigen Jahren, wo es noch galt, Gelände zu erobern und Verständnis zu erschließen. Das entschlossene Eintreten eines Musikers und der mutige Einsatz einer Stadtverwaltung kann heute bereits ein solches Fest zu Stande bringen und gestalten. Wenn zur einheimischen Musikgemeinde eine genügende Anzahl Teilnehmer aus der näheren und weiteren Umgebung treten und eine gewisse Anzahl von besonders Interessierten aus ferneren Gegenden kommt, dann ist ein Fest, das den Zuhörern die Kräfte und Gaben eines großen Meisters empfangen und verwerten lehrt, das eine beglückte Gemeinschaft des Erlebens und Erkennens schafft, schon möglich, wenn auch weitere günstige Umstände, wie die landschaftliche Schönheit der Stadt, die besondere Eignung der dort vorhandenen künstlerischen Kräfte, die Vorbildung und Ausbildung einer einheimischen Kunstgemeinde durch regelmäßige Veranstaltungen planvoller Art, auch das Vorhandensein geeigneter Säle noch notwendig sind. Freiburg schien in der Nachkriegszeit manchmal zum Tummelplatz von Experimenten mit stark artistischem oder intellektuellem Einschlag auserkoren. Immer aber waren dort auch schon Kräfte vorhanden, die ein Gegengewicht von gesunden Erscheinungen schufen. Der wissenschaftliche Standpunkt der Universität schon konnte das Experimentieren in den Bahnen halten, die es gegen das lebendige Musiktreiben abgegrenzt oder ihm als fruchtbare Anregung beigegeben erscheinen ließen. Vor allem aber ist Freiburg durch Landschaft und Volkstum gegen ein Überwuchern ungesunder Säfte immer wieder gesichert. Das Unternehmen, nunmehr die großen deutschen Meister der Reihe nach jährlich dem Volke zum Erlebnis werden zu lassen, ist der beste Beweis von ungebrochener Gesundheit und freudig-lebendigem kulturellen Verantwortungsbewußtsein.

Wenn die Regergesellschaft hierzu beigezogen wurde und das Ihre dazu beitragen konnte, die Freiburger Regertage zu einem allgemeinen deutschen Regerfeste zu machen, so ist das ein klares Zeichen dafür, daß die eine Seite ihrer Aufgabe

noch immer in vollem Umfange vorhanden ist, die sich auf das Repräsentative und bereits Geklärte der Regersache bezieht. Doppelt notwendig erscheint nun aber ihr Bestehen und Wirken angesichts der Aufgaben, die darüber hinaus sich aus der heutigen Lage für andere Fälle ergeben. Die ungeheure Vielseitigkeit des Regerschen Lebenswerkes ermöglicht es sicherlich, künftig Regerfeste auch noch unter anderen, ganz neuen Gesichtspunkten zu veranstalten. Der Zugang zu Reger kann gewiß auch weiten Volkskreisen durch seine großen Hauptwerke erschlossen werden. Aber wie viel inniger wird sich der Zusammenhang mit dem Volke noch erweisen können, wenn zwischendurch der Reger erscheint, der zur Musikerziehung des Volkes in besonderer Art das Seine beizutragen vermag, ja zu solcher Erziehungswirkung berufen erscheint, mehr als so vieles, was nur dem äußeren Scheine, nicht dem innersten Wesen nach „volkstümlich" ist. Wo bleiben unsere Männerchöre auf den Regerfesten, für die, wie auch für die gemischten Chöre, Reger doch eine große Reihe von Werken verschiedenster Art, große, mittlere und kleine, dazu Volksliederbearbeitungen von ganz besonderer Ausprägung, geschaffen hat? Wo bleiben die Kirchenchöre beider Konfessionen, für die das Gleiche gilt? Wo die Schulmusiker, wo die Privatmusiklehrer mit ihren Schülern, die besonders vom jungen Reger, aber auch vom reifen Meister mit manchen Aufgaben bedacht sind, man denke nur an die vielen Klavierstücke aller Schwierigkeitsgrade und an so manche Stücke für Violine, an leichte Lieder, Duette und Chöre. Aber auch sonst gibt es noch viele Entdeckungsfahrten in Regers Werken zu unternehmen, besonders auch in denen aus der früheren Zeit, in der Reger keineswegs nur Unausgegorenes oder Vorbereitendes geschaffen hat. Wann wird einmal sein Liederschaffen von Grund aus erschlossen? Der Name Regers bürgt, soviel ist heute klar, in jeder Note, die er geschrieben hat dafür, daß die Beschäftigung mit jedem seiner Werke lohnt. Heute bürgt er außerdem für seelische Gesundung und für Erhaltung musikalischer deutscher Art. Denn das Märchen vom „zerrissenen" Reger ist endlich zerstört. Ein Überblick, wie ihn das Freiburger Regerfest gab, getragen auch allenthalben von einer Kunstgesinnung, die nach nichts trachtet als nach dem reinen, unverfälschten Erlebnis der Größe, Tiefe, Echtheit und Schönheit der Werke, konnte jeden, der noch an solches Märchen glaubt, bekehren. Wie einheitlich, wie gesund, wie rein, wie klar und edel erscheint doch Regers Persönlichkeit überall in allen seinen Werken! Wie schlicht ist seine Größe doch bei aller Differenziertheit und Verfeinerung auf der einen, bei aller Kraft und allem derben, scheinbar ungebärdigen Zufassen auf der anderen Seite.

Es war für die Freiburger Regerfest-Gemeinde von Anfang bis Ende ein beglückendes Erleben, vielfach durchsetzt von einem großen Erstaunen, da man doch eigentlich nicht so recht gewußt hatte, wie unmittelbar sich Reger bei ungeteilter Hingabe erschließt. Die Orgelabende von Günther Ramin in der Lutherkirche und von Otto Dunkelberg in der Martinskirche gaben eine geeignete Basis für das Verstehen Regers von der religiösen Seite seiner Persönlichkeit her. Ramins klare, virtuos-temperamentvolle Gestaltung und Dunkelbergs mehr die Empfindungsseite und die mystische Gefühlssphäre erfassende Darstellung ergänzten sich aufs beste. Warum auf Dunkelbergs Programm sich der herausgerissene Mittelsatz aus der bereits von Ramin gespielten Orgelsonate in d-moll befand, war allerdings nicht recht einzusehen, — die einzige Fraglichkeit in der gesamten Programmgestaltung. Das erste Orchesterkonzert in der Festhalle war zugleich Festakt. Es brachte zu Beginn den tieferschütternden „Symphonischen Prolog" in seiner ungeheuren Auftürmung und zum Schlusse die „Hiller-Variationen" mit Heraushebung aller ihrer mannigfaltigen Klangwirkungen, beide Werke unter Leitung des Freiburger GMD Franz Konwitschny, in dessen Händen auch die künstlerische und organisatorische Gesamtleitung des Festes lag. Bürgermeister Dr. Hofner begrüßte in Vertretung des durch eine militärische Übung verhinderten Oberbürgermeisters Dr. Kerber die Anwesenden, mit besonderer Genugtuung die Witwe Regers, sowie den Präsidenten der Reichsmusikkammer, Dr. Raabe. Die Festrede (die wir gleichzeitig zum Abdruck bringen. D. Schriftleitg.) hielt Prof. Dr. Karl Hasse, Direktor d. Staatl. Hochschule f. Musik in Köln. Die Kammermusikveranstaltungen der nächsten Tage brachten die beiden großen Werke für 2 Klaviere, vorbildlich gespielt von Prof. Höhn und W. Bohle, und für 1 Klavier die Telemann-Variationen, zu großer Wirkung gebracht durch K. H. Pillney (Köln), der auch dankenswert die Bearbeitung Regers von Bachs Orgeltokkata d-moll beisteuerte. Man fragte sich hierbei wieder, warum noch immer die Pianisten solche Bearbeitungen von Liszt, die Reger mit Recht als „Kopistenarbeit" bezeichnet hat, oder von Busoni spielen an Stelle der einzig wahrhaft gültigen von Reger! Ferner spielte der Freiburger Konzertmeister Adalbert Nauber ausgezeichnet mit Prof. Höhn die fis-moll-Sonate und allein die in A-dur aus op. 42. Das zweite Orchesterkonzert dirigierte Präsident Dr. Peter Raabe. In überzeugender Vergeistigung erklangen die „Mozart-Variationen" und die „Romantische Suite", dazwischen mit der vortrefflichen Altistin Johanna Egli der „Hymnus der Liebe" und „An die Hoffnung". Die enthusiastische Begeisterung der Zuhörerschaft war keine äußerliche, sondern entsprang ganz unverkennbar einer tiefen Ergriffenheit und Dankbarkeit. Die weiteren

Kammermusikabende erhielten ihr Gepräge durch das Wendling-Quartett und den Stuttgarter Klarinettisten Prof. Dreisbach. Nach dem aufwühlenden orchestralen d-moll-Quartett aus Regers titanischer Periode bildete das abgeklärte Klarinettenquintett aus seiner letzten Lebenszeit einen Gegensatz, dessen Erlebnis etwas ganz Einzigartiges war. Diese Zusammenstellung mit dem Verzicht auf jedes weitere Werk war besonders dankenswert, zumal das d-moll-Quartett leider allzu selten gehört wird. Zwischen der Klarinetten-Sonate in B-dur, aus der Regers Naturliebe und Volksverbundenheit eindringlich hervorleuchten, und dem hochbedeutenden Klavierquartett a-moll op. 133 (mit Prof. Rehberg am Flügel) standen im letzten Kammermusikabend am Samstag 6 Lieder, vorzüglich gesungen von Johanna Egli, stilsicher begleitet von KM Franzen. Das Schlußkonzert am Sonntag in der Festhalle brachte zwischen den Monumentalwerken des Klavierkonzerts (mit Prof. Höhn als Solisten) und der „Vaterländischen Ouvertüre" das wie diese dem Erlebnisse des Weltkriegs entstammende „Requiem" für Alt-Solo (Johanna Egli), Chor und Orchester, das noch einmal Regers dämonische Gewalt über alle Stimmungen und Gesichte tiefsten seelischen Erlebens der menschlichen und völkischen Gemeinschaft entfesselt. Dieses Konzert, dessen Leitung wiederum Frz. Konwitschny hatte, war nochmals ein aufwühlendes, emporreißendes Erlebnis. Die vereinigten Freiburger Chöre gaben voller Hingabe ihr Bestes. Das Städtische Orchester zeigte nochmals die eminenten Vorzüge eines Klangkörpers, der, unter ausgezeichneter Schulung stehend, durch sein Können, aber auch nicht weniger durch den Geist des stets tatbereiten, hingebenden Idealismus, der ihm innewohnt, für dieses Fest sich als ganz besonders geeignet erwies. Freiburg kann stolz sein auf solche künstlerische Kräfte. Es kann mit tiefer Befriedigung zurückblicken auf sein Reger-Fest, das eine Tat war und ein Zeichen einer unbeirrbaren, wahrhaft deutschen Kunstgesinnung bester Art. Hier hatte man wirklich einmal den Eindruck, daß nicht Geschäftigkeit und Geltungsbedürfnis oder ähnliches die Triebfedern waren, ein Musikfest abzuhalten, sondern daß ein idealer Drang die Veranstalter und Mitwirkenden beseelte, aus kulturellem Verantwortungsgefühl unserem Volke gegenüber zu handeln. Doppelt freudig ist das restlose Gelingen dieses Regerfestes zu begrüßen, das zugleich eine großartige Gedenkfeier zum 20. Todesjahre des früh verewigten Meisters bildete.

Zu erwähnen ist noch die sehr sehenswerte Ausstellung von Manuskripten, Skizzen, Bildern und Büchern im Musikhause Ruckmich, dann die Vorführung von Orgel- und Klavierwerken mit von Reger selbst bespielten Walzen auf der Welte-Orgel und dem Welte-Mignon-Klavier, ferner die Regerbüste von Prof. Dr. Max Lange-München, die in den Konzerten aufgestellt war. Diese ist aus tiefer Nachempfindung der Regerschen Persönlichkeit in seinen Werken entstanden. Ein zu finsterer Zug um Stirn und Mund macht sie denen, die Reger bei Lebzeiten kannten, etwas fremd; im übrigen ist sie von großer Eindruckskraft.

DAS SCHULUNGSLAGER DES DEUTSCHEN SÄNGERBUNDES IN GEORGENTHAL

als Gemeinschaft in seinem Leben und seiner Schau.

Von Max Steege, Paderborn.

Die Geschichte als eine Lehrmeisterin unseres völkischen Staates läßt uns erkennen, daß das Dasein eines Volkes immer an das gegenseitige Verhältnis von Führer und Gefolgschaft gebunden ist. Dieses Wechselspiel blutseigener und blutsgleicher Gefühle und Gedanken schafft jenes Geheimnis, das der Staatsmann als Triumph seines Willens erstrebt. Die Fernwirkung, die der Führer heute kraft seiner staatsmännischen Kunst und der Größe seiner Persönlichkeit auch auf die ihm zumeist persönlich unbekannten Volksglieder ausübt, ist es letzten Endes, welche die große Volksgemeinde auf einer einzigen Plattform eint. So fühlt sich jeder Staatsbürger teilnehmend an der Führung, und die Führung fühlt sich teilhaftig der Gefolgschaft, teilhaftig ihres Vertrauens.

Auf diesem gemeinsamen Unterbau setzt nun bewußt die Erziehung, die geistige, seelische und körperliche Prägung, gepaart aus herber Kraft und Schönheit, ein. Verschieden und mannigfach sind die Formen der Erziehung. Aber eine dieser Formen der Erziehung ist durch die Totalität ihrer Front eine völlig neue, eine in ihrer Breite einmalige Erscheinung unserer völkischen Erziehung: das Lager als Gemeinschaft und Bindung der Gefolgschaft unter sich.

Unter diesem Blickpunkt ist auch das Schulungslager des Deutschen Sängerbundes in Georgenthal zu betrachten, das sechzig Sängerführer aus allen Gauen Deutschlands in einer Schulungswoche vereinte. Hier standen der Ostpreuße neben dem Rheinländer, der Westfale neben dem Oberschlesier, der Lübecker neben dem Schwaben, hier musizierten der Berufsmusiker und der Nebenberufler in wahrer Volksgemeinschaft.

Gemeinschaftsleben! Das war der Grundakkord, auf den acht Tage unseres Lagerlebens eingestellt waren.

Gemeinschaftsleben! Diese herrliche Konsonanz tönte acht Tage hindurch in unser der Alltäglichkeit entrücktes Dasein.

Im grünen Herzen Deutschlands, eingebettet in ein Tal, umsäumt vom Thüringer Walde, liegt der geruhsame Luftkurort Georgenthal, und mitten in

einem prachtvollen Park, einem verwunschenen Schlosse gleich, das Schulungslager. Wahrlich, es liegt inmitten einer Umgebung, die wohl zu den schönsten unseres Vaterlandes gerechnet werden darf. Alle Naturstimmungen und Wetterlagen von der hinter dem Thüringer Walde auf- und niedergehenden Sonne, vom nebelverschleierten Morgen an bis zum scheidenden Licht, das im geheimnisvollen Zauber einer Mond- und Sternennacht ausklingt, lösen in der Seele eines empfänglichen Gemütes Dankbarkeit, Ehrfurcht und das Gefühl einer gesteigerten Lebenskraft aus.

Die gediegene innere Einrichtung des Hauses läßt jeden der Lagermannschaft für eine Woche die Bequemlichkeit seines privaten Daheims vergessen und dieses neue Heim zur Heimat werden.

Der Tageslauf vollzieht sich in straffen, doch kameradschaftlichen Formen. Die gestraffte Haltung aber ist notwendig, um die Lösung der gestellten Aufgaben sicher zu stellen. Um 6^{30} Uhr weckt uns eine Flötenmelodie. Zehn Minuten später befiehlt der Sportleiter: „Laufschritt! Marsch! Marsch!" Und in geordneten Reihen geht es durch den Garten oder über den Zaun aufs Feld. Der Morgensport spielt sich im Garten, auf freiem Felde oder in überdachten Räumen ab. Warm durchblutet und durchlockert geht ein jeder auf sein Zimmer, um sich für die Tagesarbeit zu säubern.

In hohem Grade gemeinschaftsfördernd ist die Flaggenhissung mit Morgenfeier. Hierbei wechseln gemeinsame Lieder mit Wortlesungen völkischer und unserer Weltanschauung gleich- und vorgerichteter deutscher Dichter und Denker.

Die Zeit von 8^{30}—12 Uhr gehört den Fragen der Musik.

Ein nahrhaftes, äußerst schmackhaftes Mittagessen versammelt die Lagermannschaft im Eßraum. Jedesmal spricht der Lagerleiter einen kernigen Vorspruch.

Nach der Lagerruhe, die um 15 Uhr beendet, beginnt die Nachmittagsarbeit, die sich öfter, durch reichliches Abendbrot unterbrochen, bis 22 Uhr ausdehnte.

Die freie Zeit steht vollständig unter dem Zeichen der freien kameradschaftlichen Aussprache.

Die Schulungsarbeit erstreckt sich auf die weltanschaulich-politische Schulung und auf die brennendsten Fragen der Musik: Chorpraxis und Chormusik, Volksmusik und Stimmbildung. Während man in den früheren Lagern den gesamten Unterricht einem Dozenten übertragen hatte, zog man in diesem Lager für jede der genannten Gruppen einen besonderen Dozenten heran.

Recht ausgiebig und interessant war die Aussprache der Lagerteilnehmer am ersten Abend über die Männergesangvereine. Hierbei gewann man einen tiefen Einblick in die Nöte einzelner Vereine, in die Eigentümlichkeiten und Verhältnisse verschiedener Länderstriche. Hier sind besonders die Berichte der Oberschlesier erwähnenswert.

Für die weltanschauliche Grundhaltung waren die während des Schulungslagers gehaltenen Vorträge von Studienrat Dr. Fuchs von außerordentlicher Bedeutung. Fuchs wies nach, daß die vorhergehenden Revolutionen gar keinen Erfolg haben konnten, daß aber die deutsche Revolution etwas ganz anderes bedeute, da sie Sache des Volksganzen, Sache des Blutes war.

Und deshalb darf sie nicht zerbrechen; „denn über uns steht mahnend das Blut von zwei Millionen unserer Väter und Brüder, die draußen an allen Fronten der Erde liegen; über uns steht mahnend das Blut der Kameraden, die im Braunhemd ihr Leben gaben für die deutsche Seele".

Sein Vortrag „Nationalsozialismus und Kunst" begann mit einem Gedenken an Hans Schemm. Mit Spannung und Aufmerksamkeit lauschten die Lagerteilnehmer seinen Worten.

Das Gebiet der Chorliteratur und Chorpraxis lag in den Händen des Gau-Chormeisters Dr. Werner, Frankfurt a. M. Er erörterte die Frage, warum ein Dirigent überhaupt nötig ist und wies auf die Bereitschaftsstellung und Konzentration des Chores hin. Aus seinem reichen Schatze der Erfahrung gab er praktische Winke für das Dirigieren der einzelnen Taktarten und hielt die Teilnehmer zum Dirigieren der alten und modernen zeitgemäßen Chorwerke an. Er kennzeichnete die schlechte Literatur, die sich im Laufe der Zeit eingeschlichen, aber aus dem Tempel der Kunst hinausgeworfen werden müsse. Ein Ausflug in die Literatur von Beethoven, Schubert, Kreutzer, der Romantiker gab Aufschluß über den Stoff, der heute noch gesungen werden kann. Über den weichlichen Liedertafelstil kam man zu unseren zeitgenössischen Komponisten, die verdienen gesungen zu werden: Rheinberger, Thuille, Bruckner, Bruch, Kaun, Buck, Kämpf, Siegl u. a.

Mit der Ausdeutung der „Richtlinien für das Wertungssingen" beschloß er sein Aufgabengebiet.

Der Volksmusiker Georg Hempel, Georgenthal beschäftigte sich mit der Frage: „Warum treiben wir Volksmusik?" Weil sie nicht nur eine musikalische, sondern auch eine völkische Frage ist. Das Singen ist heute nicht mehr Selbstzweck, sondern unlösbar verwoben mit der Wirklichkeit, mit dem deutschen Volke. Die Volksmusik ist ein Bestandteil der Volksbildung und Volkserziehung. Sie ist Dienst am Volksganzen. Deshalb sind auch die Männergesangvereine so zu formen, daß sie inhaltlich dem Mannes- und Volkstum entsprechen. Das ist Volkspflicht. Das Liedgut, das die Männergesangvereine zu pflegen haben, ist nicht dem Leben abgewandt, sondern ist einzuordnen in das Leben, Volk, Staat, Heimat und Familie. Der Verein, der das nicht tut, hat

seinen Zweck verfehlt. Diejenigen Lieder sind deshalb zu bevorzugen, die eine volksaufbauende Kraft, einen völkischen Wert haben.

Hierher gehören auch die Marschlieder. Sie sollen das klingende Band der Sänger zum Marschtritt der Bewegung, der Organisationen sein.

Auch das Gemeinschaftssingen ist zu pflegen. Eine Gemeinschaft kann aber nur aus dem Idealismus heraus geboren werden. Und deshalb muß ein jeder Sänger Idealist sein. Hiermit sind aber wieder Opfer verbunden, die auch die Sänger bringen müssen, Opfer an Zeit, persönliche Hintenansetzung, ja auch Geldopfer. Es werden aber auch Opfer verlangt, bei denen man Sorgen übernimmt, nicht für sich, sondern zunächst für die kleine Gemeinschaft, für den Verein, dann aber auch für die große Volksgemeinschaft, den Deutschen Sängerbund.

Aus der Erörterung der Frage „Warum wir auch die alten Chöre singen müssen", seien nur drei Punkte herausgegriffen. Wir kehren zum alten Liedgut zurück: 1. Weil es die Kräfte hat, die wir wieder der Gegenwart erschließen wollen. 2. In dem alten Liedgut ist der Bogen der einzelnen Stimmen weit gespannt, es zeigt Kraft und Schärfe. Das Lied nach dem Kriege war verweichlicht, sentimental geworden. Unsere heutigen Komponisten knüpfen an das alte Liedgut an; denn es ist männlich, stark. 3. Das alte Lied betont den „Wir"-Gedanken, der uns in den vorhergehenden Jahren verloren gegangen war. Man kannte nur das eigene Ich, der Einzelne trat hervor. Heute ist es anders. Der Einzelne gilt nicht, das Ganze, Deutschland, ist alles.

Praktisches Singen aus dem „Aufrecht Fähnlein" und den Liedblättern des Deutschen Sängerbundes unterstützten die temperamentvollen Auslassungen Leo Hempels.

Die Stimmbildungs-Übungen hatte der Fachlehrer für Stimmbildung, Kurt Brache aus Königsberg, übernommen. Er hob hervor, daß das Singen kein Tonmachen, sondern ein Aufklingen der Seele sei, daß der Chorführer die Sänger durch die Stimmbildung vom mechanischen zum geschlossenen Singen führen könne und müsse. Dieses leite über zum Einheitsklang. Auch die verschiedenen Arten der Atmung, Spitzen-, Tiefen- und Vollatmung, wurde besprochen.

Hieran schloß sich eine interessante Tonbildungslehre auf Grund zwanzigjähriger Erfahrung Kurt Braches, die er in dem Werk „Wie spreche und singe ich bel canto?" niedergelegt hat.

Auch in diesen Stunden gingen theoretische und praktische Unterweisungen Hand in Hand.

Der alltägliche Dienst fand drei freudig begrüßte Unterbrechungen. Einmal erstiegen wir die Wartburg, jene Burg, auf der der Sängerkrieg stattfand, wo die hl. Elisabeth lebte, wo Martin Luther weilte. Und von dort oben der unvergeßliche Blick in das herrliche Thüringer Land.

Ein andermal brachte uns die Reichsbahn in das nahegelegene Städtchen Ohrdruf, um hier mit der SA-Standarte gemeinsame Volksmusik zu treiben und einen Kameradschaftsabend zu erleben.

Auch der Dankgottesdienst in der Kirche von Georgenthal mit dem anschließenden Gemeinschaftsabend mit den Volksgenossen von Georgenthal muß besonders erwähnt werden. Hier sangen der BdM, die HJ, die Lagermannschaft, es sang ganz Georgenthal, eine echte Volksgemeinschaft.

Auch der Besuch einzelner historischer Stätten wurde den Lagerteilnehmern ermöglicht. In Eisenach besichtigte man das Luther- und Bachdenkmal, das Bachmuseum, in Gotha das Schloß und andere Sehenswürdigkeiten.

Diese abgewogene Einteilung der Gesamtzeit verdankte man dem Lagerleiter Bruno Plonka, Berlin, dem Geschäftsführer des Deutschen Sängerbundes. Er war die „Mutter" des Lagers, die in „väterlicher" und humorvoller Weise alle Hemmungen beseitigte.

Eine besondere Note erhielt das Lagerleben durch das „Philharmonische Orchester" unter der temperamentvollen Leitung von Kamerad Düster, Duisburg.

„Was ich nicht gesungen habe, habe ich nicht gelebt", sagt Rückert. Diese Worte sollen richtungweisend sein. Die um das Erleben des Georgenthaler Schulungslagers wissen, werden Werber, Künder und Verbreiter sein. Für sie gilt es, mit Kraft und Willen die Arbeit aufzunehmen und das Erarbeitete hineinzutragen in Vereine, Kreise und Gaue.

„Kameraden, wir marschieren,
wollen neues Land aufspüren."

ERSTE EVANGELISCHE KIRCHEN-MUSIKTAGUNG IN HAMBURG.

6.—9. Mai.

Von Rudolf Scharnberg, Hamburg.

Geistliche, Musiker und Laien aus dem norddeutschen Raum fanden sich für eine arbeitsreiche halbe Woche in Hamburg zusammen. Im Verlaufe der „Ersten evangelischen Kirchenmusiktage" der Hamburgischen Landeskirche, die vom 6. bis 9. Mai stattfanden, wurde eine lange Reihe kirchlicher und kirchenmusikalischer Gegenwartsfragen besprochen, die naturgemäß schon aus äußeren Gründen nicht völlig durchdiskutiert, sondern nur in ihrer nach Lösung drängenden Problematik dargestellt werden konnten. Das macht die Tagung jedoch nicht weniger wertvoll und die Arbeit der Veranstalter nicht weniger verdienstlich, denn alle Tagungsarbeit muß sich auf Grundlegung und Anregung beschränken. Erst an der Kraft, mit der

ſie ſpäter auf die alltägliche Praxis geſtaltend einwirkt, wird man ihren Wert ermeſſen können.

Die Hamburger Kirchenmuſiktage kreiſten um zwei Komplexe, die, obwohl ſie äußerlich verbunden auftraten, doch innerlich weiter auseinanderklafften als mancher ahnen mochte, und deren Vereinung das eigentliche Thema der dreitägigen Auseinanderſetzungen war: um einen Komplex primär theologiſcher und einen Komplex primär muſikaliſcher Fragen. — Der Niedergang der evangeliſchen Kirchenmuſik ſeit Luthers Tagen iſt keine nur muſikhiſtoriſche Erſcheinung, er hat ſeinen tieferen Grund in dem gleichzeitigen Verfall der Liturgie, der wiederum auf einer langſam, aber ſtetig zunehmenden Verkennung der Bedeutung einer lebendigen Liturgie für den Gottesdienſt und damit für das Leben der Kirche beruht. Die Kirchenmuſik iſt ſtets der Spiegel der geiſtlichen Situation geweſen, und ſo begegnen wir namentlich im 17. und 18. Jahrhundert, der Zeit, in der der Rationalismus das geiſtige und geiſtliche Leben veräußerlichte und die Aufklärung mit ihrer Toleranzidee die kirchliche Lehre verfälſchte, einer Fülle von einerſeits lehrhaften, andererſeits rührſeligen Liedern, ganz zu ſchweigen von dem Niveau der kirchlichen Inſtrumentalmuſik, die zum Handwerk abſank oder ſich in repräſentativem Glanz erſchöpfte. Die bekannten Ausnahmen von dieſer Zeiterſcheinung laſſen das allgemeine Elend nur um ſo deutlicher erkennen. Aber es gab auch tapfere Männer, die öffentlich auf die Mißſtände im Gottesdienſt und der kirchlichen Kunſt hinwieſen. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts beſchworen ſolche einſichtige und einſame Kämpfer die Geſangbuchrevolution herauf, in deren Verlauf unter anderen auch Klopſtock (1758) und der damals Weimariſche Generalſuperintendent Herder (1795) ihre Reformverſuche am evangeliſchen Geſangbuch unternahmen. Doch ihnen war kein in die Tiefe gehender Erfolg beſchieden, Herder gelang es nicht einmal, eine Weimarer Kantorenſtelle mit einem fachkundigen Muſiker zu beſetzen. Nur mühſam begann ſich die Geſangbuchbewegung gegen die Neuerungsfeindlichkeit der Konſervativen in den Gemeinden durchzuſetzen, nachdem Matthias Claudius' Liederdichtungen ihr einen neuen künſtleriſchen Unterbau geſchaffen und Ernſt Moritz Arndts Aufruf „Von dem Wort und dem Kirchenlied" ihr eine ſtarke gedankliche Aktivierung erteilt hatten. Werke wie die Liederſammlungen Rambachs, Wackernagels und anderer ſind Wegzeichen ihrer Entwicklung im 19. Jahrhundert. — Gegen die Wende zum 20. Jahrhundert leitete die von Albert Schweitzer angeregte Orgelbewegung den Neubau der kirchlichen Inſtrumentalmuſik ein, und nach dem Weltkriege endlich geſellte ſich die kirchliche Singebewegung dazu, die, analog den Zielen der weltlichen Volksſingbewegung, die Erneuerung des echten Geſangs im Raum der Kirche anſtrebt. Was in den Forderungen Klopſtocks, Herders, Arndts als Unterton mitgeklungen hatte, wurde nun in einer neuen Bewegung Geſtalt: die Erkenntnis, daß die Kirchenmuſik nicht von den Lebensfragen der Kirche und dieſe nicht von der Kirchenmuſik zu trennen ſind. Die zentrale Lebensfrage der Kirche aber iſt die nach dem Kult, nach Gottesdienſt und Liturgie. Die liturgiſche Bewegung gab den kirchenmuſikaliſchen Bewegungen ihren Sinn; ſo ſieht man ſich heute vor der eindeutigen Forderung, zuerſt nach dem Weſen von Kirche und Kult zu fragen und von dort her den Ort und die Aufgaben der Muſik innerhalb der Kirche zu erkennen.

Die Hamburger Kirchenmuſiktage hatten dementſprechend nicht den Zweck, der kirchlichen „Muſikpflege" zu dienen. Wohl wenige Städte haben in der praktiſchen Kirchenmuſik eine Reihe klangvoller Namen aufzuweiſen wie Hamburg mit Barthe, Brinkmann, Detel, Dr. Hoffmann, Knak, Paulke, Pickert, Wenk, von vielen regſamen Organiſten und Kantoren in den Gemeinden und den Nachbarſtädten zu ſchweigen. Der Beitrag der Kirche zur muſikaliſchen Kultur Hamburgs iſt unumſtritten und bedarf keiner beſonderen Förderung durch eine Tagung. Die Aufgabe, die den Kirchenmuſiktagen geſtellt war, war vielmehr die einer neuen geiſtlichen Begründung der Kirchenmuſik und der Herausarbeitung des dafür nötigen theologiſchen Fundaments. Drei Vorträge von Prof. D. Dr. Schreiner-Roſtock und den Hamburger Theologen Paſtor Adams und Paſtor Spieker ſtanden deshalb im Mittelpunkt der Arbeit. Schreiner ſprach über „Gott und unſer Gottesdienſt" und unterſuchte zunächſt den Begriff der Liturgie, die er als „Begegnung mit Gottes Gnade" umſchrieb, um ſich dann über verſchiedene theologiſche Begriffe zu verbreiten, auf deren eingehende Darſtellung hier, in einer Muſikzeitſchrift, billigerweiſe verzichtet werden darf. Die beiden anderen Redner ergänzten den Schreinerſchen Vortrag durch kluge und für den gegenwärtigen Stand der kirchlichen Auseinanderſetzung bedeutungsvolle Ausführungen über „Verkündigung und Anbetung als Grundordnung der Kirche" und über „Sakrament und Geſtalt". In allen drei Vorträgen wurde das Amt des Kirchenmuſikers als das eines Liturgen verſtanden, der ſeine ihm zugewieſene Aufgabe in Verkündigung, Anbetung und Lobgeſang hat. Die Wiederherſtellung des lutheriſchen „Wortes" in ſeinem ganzen urſprünglichen Umfang, wozu außer der rationalen Form der Predigt auch die Verkündigung durch Werke, Bild- und Dichtkunſt und namentlich die Muſik gehört, bildet ſolchermaßen den Angelpunkt der muſikaliſchen Erneuerung; nur auf dieſer Grundlage kann die Reform, die nicht eine partielle, ſondern eine totale ſein muß, im Sinne Luthers durchgeführt werden, der

in der Vorrede seines ersten Gesangbuches sagt: „. . . ich wolt alle künste / sonderlich die Musica gerne sehen ym dienst des / der sie geben und geschaffen hat", und in der „Deutschen Messe": „Vmb solcher willen mus man lesen / singen / predigen / schreyben vnd dichten / vnd wo es hulfflich vnd fodderlich dazu were / wolt ich lassen mit allen glocken dazu leutten / vnd mit allen orgeln pfeyffen / vnd alles klingen lassen was klingen kunde." —

Was für den Theologen die drei Vorträge (und eine konzentrierte wissenschaftliche Sitzung im „Bürgerhaus"), das waren für den Musiker und den Laien die verschiedenen Feierstunden. Den Schwerpunkt bildeten die liturgischen Morgen- und Abendfeiern, die deutlich machten, welche Formkräfte heute in der Kirche wieder lebendig und am Werke sind. Ihre musikalische Gestaltung oblag Konrad Wenk mit seinem St. Jacobi-Chor, dessen Kern ein vorzüglich erzogener und auch für Hamburg vorbildlicher Knabenchor ist. Während die Feiern mit Werken alter Meister (Schütz) durchgeführt wurden, brachte der Eröffnungsabend ein modernes Werk. Adolf Detel führte mit seinem etwa 70 Köpfe starken freiwilligen Kirchenchor das „Auferstehungsoratorium" von Kurt Thomas auf, das als die bedeutendste kirchlich-musikalische Veranstaltung der Tagung zu werten ist. Thomas hält sich in seinem stilistisch den Alten nachempfundenen Werk von Archaismen frei, weil er nicht wie mancher zeitgenössische Komponist konstruiert, sondern musiziert. Wo er musikalisch schildert („und wälzte den Stein"), verliert er sich doch nicht an illustrative Effekte, sondern bleibt bei aller Plastik stets in rein musikalischen Bereichen. Es ist mehr als die meisterlich charakterisierende Instrumentation und der vollendete Chorsatz, was dem Auferstehungsoratorium seine in die Tiefe gehende Wirkung verleiht: Thomas gibt nicht nur Gott, was Gottes ist, sondern auch dem Volk, was des Volkes; er schafft damit einen Typ gottesdienstlicher Musik, der sich neben seiner kultischen Bedeutung durch einfache Verständlichkeit und Volkstümlichkeit auszeichnet, zwei Momente, die für die zukünftige Kirchenmusik, wenn sie Volks- und nicht Spezialistenmusik sein will, von höchster Bedeutung sind. — Ganz anders wirkte das Erlebnis Hugo Distlers. Distler hatte in einem Vortrag über „Die Wortverkündigung in der zeitgenössischen Kirchenmusik" über interessante musikhistorische Tatsachen berichtet, ohne dabei im eigentlichen Sinne etwas über sein Thema, über das man gerade von ihm viel erwartete, auszusagen. Die nachfolgende Abendmusik mit Distlers Kompositionen zeigte ihn dann, ähnlich wie eine Singstunde unter seiner Leitung, als einen Beherrscher des Chorsatzes bis in feinste Wirkungen, wenn er auch nicht restlos den Typ des Gott dienenden Musikers verkörpert, den er theoretisch propagiert. Die Orgelkompositionen, die er bei gleicher Gelegenheit vorführte, wurden allgemein als eine Zumutung an die Musikalität der Hörer empfunden. Wir wagen zu hoffen, daß Distler entwicklungsfähig genug ist, um diese chaotischen Orgelwerke schon in wenigen Jahren nicht mehr anzuerkennen und seine Manier der Instrumentalkomposition, die weniger aus musikalischer Inbrunst als aus einem scharfsinnigen Verstand und einem allerdings überragenden handwerklichen Können gespeist wird, zugunsten gesunder Ungekünsteltheit abstoßen zu können. Die Distlerschen Chorsätze sang Bruno Grusnicks „Lübecker Singkreis", der sich durch im wahrsten Sinne des Wortes „schönes" Singen auszeichnete. Umsomehr bedauerte man, daß Grusnick an seinem Vortrag über „Das Amt des evangelischen Kirchenmusikers" durch eine plötzliche Erkrankung verhindert wurde. Schließlich fand eine Abendmusik des Staatlichen Kirchenchors in St. Katharinen statt, in der man eine Folge alter Chorsätze von Vittoria bis Bach unter der Leitung von Karl Paulke in technisch überlegener Wiedergabe hörte. Engelhardt Barthe spielte Orgelwerke von Pachelbel und Bach auf der kürzlich überholten St. Katharinenorgel.

Die Hamburger Kirchenmusiktage sind beendet. Sie haben nicht alle Fragen beantwortet, aber sie haben einen festen Grund gelegt. Wichtige Anliegen, vornehmlich musikalischer Natur mußten besonderen Arbeitstagungen zugewiesen werden. Abgesehen von gewissen notwendigen theoretischen Klärungen, z. B. des fragwürdigen Begriffs „Erbauungsmusik", mit dem viel operiert wurde, werden praktische Schulungsaufgaben im Vordergrund zu stehen haben. So findet schon in den Pfingstferien in Kuddewörde bei Hamburg ein Schulungslager mit dem Thema „Der alte Choral" statt. Wenn das Amt für Kirchenmusik der Hamburgischen Landeskirche, das von Pastor Adams unter Beratung des Organisten Otto Meuthien geleitet wird, im nächsten Jahre wieder mit einer Tagung vor die Öffentlichkeit tritt, wird man in manchem erheblich weiter gekommen sein. Der Anfang ist gemacht, der erste Schritt in der Zusammenarbeit von Geistlichen und Musikern, von deren Gemeinsamkeit der Erfolg aller Bemühungen im Dienste der Kirche letzten Endes abhängig ist, ist getan.

FRANZ SCHUBERT-FEST DER STADT HEIDELBERG.

(30. Mai bis 2. Juni 1936.)

Von Direktor Otto Seelig, Heidelberg.

Ein Serenadenkonzert im Schloßhofe bildete die Einführung in die stattliche Reihe von Festveranstaltungen zu Ehren des Großmeisters deutscher

Romantik. Ein unvergleichlich schöner Schauplatz, der trotz dräuender Regenwolken seinen alten Zauber ausübte. Das Programm bot neben altvertrauten Werken manches noch nicht hier gehörte: eine „kleine Trauermusik“ für Holzbläser, Hörner und Posaunen, die, aus dem „gläsernen Saalbau“ herabklingend von feierlicher Wirkung war; eine Symphonie in E-dur, nach hinterlassenen Skizzen, von F. v. Weingartner wohl stark retuschiert und mit Bruckner-artiger Instrumentation versehen, die inhaltlich in den ersten drei Sätzen, namentlich im Scherzo, von großem Reize war, dann ein weniger bedeutendes Violin-Rondo mit Streichorchester (Solist: Konzertmeister Berg). Als gute alte Bekannte begrüßte man die Ouverture zur „Zauberharfe“, sonst „Rosamunde“ genannt, und die kleine Kantate „Der Hirt auf dem Felsen“ mit Ria Ginster als Sopranistin und Otto Lemser als Soloklarinettisten. Alles unter der Stabführung des Festdirigenten GMD Kurt Overhoff.

Der Klavier- und Kammermusik Schuberts waren — mit etwas zu starkem zahlenmäßigen Überwiegen des Klaviers! — zwei Vormittagskonzerte gewidmet, für welche sich Elly Ney und das Strub-Quartett einsetzten. Die gefeierte Pianistin, mit unserer hiesigen Musikgemeinde seit langem durch gegenseitige Zuneigung eng verbunden, spendete, mit ungewohnter Meisterschaft, die Wanderer-Fantasie, verschiedene Moments musicaux und Impromptus und mit ihren kongenialen Partnern Prof. Max Strub (Violine) und Ludwig Hölscher (Violoncello) die beiden Trios op. 99 und 100. Das Strubquartett kam leider nur mit einem einzigen Streichquartett, dafür allerdings mit der Krone Schubertscher Kammermusik, dem d-moll Quartett in hervorragender Wiedergabe zu Wort, dann noch — mit Elly Ney am Flügel und Prof. Jäger-München am Kontrabaß — mit dem „Forellenquintett“.

Ein Chor-Konzert gab dem Bachverein und seinem verdienstvollen Leiter, Prof. Poppen, Gelegenheit zu einer sehr vollkommenen Aufführung der Es-dur-Messe, eines Werkes, das, wenn auch nicht in allen Teilen gleichwertig, doch so viel himmlische Schönheiten enthält, daß der schlechte Besuch gerade dieses Abends zu bedauern ist. Die Leistungen des Chores waren durchaus gelungen, die Solisten: Ria Ginster, Gertrud Freimuth, Heinz Marten, Rudolf Haym, denen sich im Credo unser einheimischer Opern-tenor Dr. Krögler vollwertig anschloß, eine Vereinigung von künstlerischer Vollendung

Einen besonderen Höhepunkt des Festes bedeutete der Liederabend von Ria Ginster, noch gehoben durch Elly Neys ideale Begleitung. Die Auswahl von 16 Schubertschen Gesängen, die meisten nicht allzu abgebraucht, zeugte von auserlesenem künstlerischem Geschmack.

Der Schlußabend galt noch einmal dem Symphoniker und dem Chorkomponisten. Der „Gesang der Geister über den Wassern“ op. 167 für Männerchor und tiefe Streichinstrumente vereinigte in künstlerischer Gemeinschaft die Gesangvereine Liederkranz, Liedertafel und Constantia zu einer ausgezeichneten Wiedergabe, die einen weihevollen Eindruck hinterließ; das reizende „Ständchen“ op. 135 für Altsolo, Männerchor (Liederkranz) und Klavier (GMD Overhoff) wirkte als freundliches Nachspiel und vermittelte die angenehme Bekanntschaft mit der vielversprechenden jungen Altistin Sibylla Plate-Bremen. Zur Eröffnung des Abends diente die „Ouvertüre im italienischen Stil“ op. 170, ein leichtfließendes Orchesterstück ohne große Bedeutung und als machtvoller Abschluß erklang die große C-dur-Symphonie, die durch ihre glänzende Ausführung auf das ganze Musikfest einen verklärenden Schimmer zurückwarf. Der nicht endenwollende Beifallsjubel der zahlreichen Zuhörerschaft bewies das begeisterte Dankgefühl gegenüber der ganzen zahlreichen Künstlerschaft, Orchester, Chor und Solisten, an ihrer Spitze dem Festdirigenten Kurt Overhoff.

Wenn vorher Zweifel darüber auftauchten, ob ein viertägiges Schubert-Fest bei der besonderen Eigenart dieser Musik und ihrer überwiegenden Vorherrschaft des Lyrisch-Melodischen über die musikalische Verarbeitungsweise nicht als Wagnis erscheine, so hat der Erfolg diese Zweifel besiegt. Eines steht fest: die Verschmelzung der Romantik der Heidelberger Landschaft mit der Romantik unseres größten deutschen Lyrikers hat ein Erlebnis geschaffen, das den Festbesuchern unvergeßlich bleiben wird.

ZWEITES „NIEDERBERGISCHES MUSIKFEST“ IN LANGENBERG.

Von Ernst Suter, Düsseldorf.

Das von der Kreisleitung Niederberg in Verbindung mit der NS-Kulturgemeinde veranstaltete zweite „Niederbergische Musikfest“ in Langenberg erbrachte den mutigen Erstversuch des Vorjahres mit der erfolgreichen diesjährigen Wiederholung den Nachweis seiner inneren Geltung, wenn zahlreicher Besuch vieler Musikfreunde und ein gehobenes Gemeinschaftserleben Gradmesser sein dürfen. Die Tradition Langenbergs als Musikstadt und die landschaftliche Bindung wirkten wieder in erhöhtem Maße belebend auf den Festablauf. Wieder schlug dazu das Zusammenwirken mit der Hitlerjugend und den niederbergischen Männerchören sowie der Auftakt auf dem Marktplatz (Meistersinger-Musik) Brücken zur bergischen Bevölkerung, die nicht wie sonst bei den üblichen Festen nur Zaungäste spielen durften. Hierin liegt das Neue, die Berechtigung dieses Festes. Im Mittelpunkt stand die Schlageter-Gedenkstunde und die Hans Pfitzner-Ehrung. Der Meister bestritt das erste

Konzert als Deuter und Eigenſchöpfer. Schumann und Weber erſtanden unter ſeinen, nur dem Werk ſich hingebenden Händen klar und rein aus dem Geiſte der Romantik. Sein Cellokonzert, von Ludwig Hoelſcher kenntnisvoll und muſikaliſch blühend geſpielt, fand durch die ſoliſtiſch ausgeprägte Sangbarkeit und thematiſch-beziehungsvolle Formung ſeiner echt Pfitznerſchen Gedanken wie auch zwei Orcheſterlieder (von Hans Friedrich Meyer anſprechend geſtaltet) lebendiges Intereſſe, das ſich in reichen Beifallskundgebungen für den Meiſter entlud. Erfreulicherweiſe wandte ſich diesmal das Volksliedſingen am Sender neuem Liedgut zu. Galt das Maienſingen alten Volksliedern in alten und neuen Gewändern, ſo warben Chorſätze mit und ohne Inſtrumente von Willy Sendt, Kurt Lißmann, Hermann Erpf, Meyer-Frenner und Quirin Riſche für das Mühen um einen formal gefeſtigten und ſtimmlich doch gelöſten Vokalſtil, der ohne Frage ſich im Zuſtand der Klärung befindet, wenn ſchon das Ohr noch genug Problematik in Kauf nehmen muß. Das zweite Feſtkonzert unter der hingebenden Leitung von Muſikdirektor Guſtav Mombaur ließ hinſichtlich letzter geſchloſſener Formung zunächſt einige Wünſche offen, wenn ſchon durch Anton Schöenmaker Beethovens Violinkonzert im weſentlichen ausdrucksſicher erklang und in der Leonoren-Ouvertüre 3 die dramatiſchen Belange kraftvoll gewahrt wurden. Ausgezeichnetes Choriſches Muſizieren (Schickſalslied von Brahms) mit machtvollem Einſatz der diſzipliniert ſingenden Chöre des Langenberger Bürgerhauſes und der Vilberter Konzertgeſellſchaft folgte und ließ eine Chorgemeinſchaft von Ludwig Weber („Wir laden uns den Frühling ein") als Beiſpiel neuvokalen Gemeinſchaftsſingens von Publikum und Ausführenden zur wegweiſenden Tat werden. Webers eigener Stil ſtellt hohe Forderungen an die Sänger, die ſich wie auch die Hörer in ihre ungewohnte Miſſion noch hineinfinden müſſen. Stimmungsvolle Orcheſterlieder von Ewald Sträſſer (durch Eva Jürgens ſchön geſungen) ergänzten das ziemlich umfangsreiche Programm. Alles Organiſatoriſche klappte und half dadurch mit zur Gewinnung feſtlicher Eindrücke. Neben Muſikdirektor Mombaur als zuverläſſigen muſikaliſchen Betreuer und Gaumuſikfachberater Erhard Krieger iſt das Gelingen dieſes zweiten „Niederbergiſchen" der Tatkraft und ordnenden Umſicht des Kreisleiters Dr. Berns anzurechnen.

REICHSTAGUNG DER NS-KULTURGEMEINDE IN MÜNCHEN.

Muſikaliſche Uraufführungen.

Von Dr. Wilhelm Zentner, München.

Anläßlich ihrer diesjährigen machtvollen Reichstagung in München iſt die NS-Kulturgemeinde einer ihrer edelſten Aufgaben eingedenk geweſen: der Förderung des deutſchen Muſikſchaffens durch Auftragserteilung an die deutſchen Tonſetzer. Man ging dabei von einer Erfahrung aus, die bei ähnlichen Anläſſen ſchon wiederholt zu machen war; es fehlte offenbar an für einen feſtlichen Zweck geeigneten muſikaliſchen Werken. Ein verhältnismäßig beſcheidener Beſtand ſollte bald erſchöpft ſein, wenngleich ein angeſpannter Sucherwille gewiß den Kreis des Vorhandenen noch weſentlich erweitern könnte, wie dies gerade in den Tagen der Reichstagung die Münchener Erſtaufführung des von Fritz Stein wiederentdeckten „Feſtoratoriums" von Händel glänzend dartat. Aber immerhin bleibt das Beſtreben der NS-Kulturgemeinde, zu neuer Muſik und damit zugleich zu neuer Feiergeſtaltung anzuregen, höchſt anerkennenswert. Eine ganze Reihe neuer Orcheſter- und Chorwerke konnte mit ihrer Uraufführung zugleich eine erſte, zum großen Teil auch poſitive Bewährungsprobe beſtehen.

Überblickt man die Feſtmärſche und Feſtmuſiken, die am Eröffnungsabend ſowie am „Tage der deutſchen Kunſt" erklangen, ſo hebt ſich ein Eindruck vor allen anderen beſtimmend und kennzeichnend heraus: allüberall ward das Verlangen ſpürbar, von einem überſteigerten Pathos des Ausdrucks wie der Mittel loszukommen und an ſeine Stelle das Beſchwingende, eine heitere Helle der Feierfreude zu ſetzen. Schon der ſinfoniſche Marſch „Der Sieger" von Joſef Ingenbrand, dem die auszeichnende Stellung zuteil wurde, die Tagung muſikaliſch einzuklingen, verriet deutlich die Spuren ſolchen Wollens. Das erſt von den Hörnern angeſtimmte, dann von den Holzbläſern und Streichern aufgenommene Hauptthema zeigt wohl einen dem Titel entſprechenden heldiſchen Charakter, paart dieſen jedoch mit einem Zuge fröhlicher Heiterkeit. Die dreiteilige Marſchform bleibt durchſchimmernd, auch ein geſangsmelodiſches Trio fehlt nicht, worauf die Rückkehr zur Themenwelt des Anfangs erfolgt, die zu triumphalem Ausklang geſteigert wird. Der „Feſtmarſch" von Julius Weismann geht vom Herzpunkt eines ungemein einprägſamen, wahrhaft volkstümlichen Themas aus, das ſofortiges Nachſummen geſtattet. Das Stück iſt von einer geradezu zierlichen, geflügelten Anmut, wohl eher feſtlicher Reigen als Marſch. Die „Feſtmuſik" von Eberhard L. Wittmer wendet ſich an reines Blasorcheſter. Vier Solofanfaren eröffnen einen rhythmiſch energiegeladenen erſten Satz, der marſchliedartig mit ſich fortreißt. Ein zweiter Satz beſchwört mehr choralartige Stimmung, auch der dritte, harmoniſch freieſte, zeigt lyriſche Tönung. Zum Schluß erklingt die Wiederholung des erſten Satzes. Fritz Reuters „Kleine Feſtmuſik" ſcheint von der Polyphonie des Meiſterſingervorſpiels und dem darin ſich verlautbarenden Lebensgefühls nicht unbeein-

flußt. Das wohlproportionierte, vorzüglich instrumentierte Werk mit seinen munteren Pizzikatoeffekten und flirrenden Trillern, mit der leichten Nachdenklichkeit des Mittelsatzes und dem rauschenden Ausklang verriet unter sämtlichen Uraufführungen der Festwoche am deutlichsten ein lineares Streben, die tiefste kontrapunktische Leidenschaft. Zur großen Form sucht Winfried Zillig in seiner „Romantischen Sinfonie" in C-dur vorzustoßen. Auch wenn man darauf verzichtet, der Schöpfung eine programmatische Idee — die Sinfonie soll den Lauf des Rheinstroms schildern — unterzulegen, wird man an der unbefangenen Musikblütigkeit Zilligs, die freilich die bestimmenden Vorbilder wie Brahms und Smetana bis in die Themenbildung hinein spüren läßt, seine Freude haben. In sinfonischer Hinsicht bedenklich ist vielleicht der Umstand, daß Satz 2 und 3 in der Ähnlichkeit ihres melodischen und stimmungsmäßigen Gehalts allzu sehr auf jene Gegensätzlichkeit, die sonst zwischen langsamem Satz und Scherzo waltet, Verzicht leisten. Sehr saubere Arbeit stellt der knappe letzte Satz dar.

Der „Tag der Gemeinschaft" brachte in beziehungsvoller Sinnsetzung die Uraufführung zweier neuer Chorwerke. Ganz unbekannt war uns dabei Wolfgang Zellers sinfonische Dichtung „Der deutsche Wald" nicht mehr, denn diese Waldkantate, wie der Untertitel wohl besser und bezeichnender lauten sollte, ist aus den musikalischen Beständen des großen Filmwerks „Ewiger Wald", der am Vorabend uraufgeführt wurde, gewonnen. Auch abgelöst vom Filmbilde behauptet Zellers Musik in ihrer bewußt volkstümlichen Haltung ihren Eigenwert. Der Komponist empfindet Wald und Waldeszauber mit jenen Gefühlen, mit denen der Deutsche das Erlebnis dieser seinem Herzen urvertrauten Landschaft stets durchdrungen hat, nämlich aus der Tiefe romantischen Fühlens, das im Walde aber nicht nur ein Traum- und Märchenland, sondern zum mindesten ebenso stark ein herrliches Symbol der Kraft ewig sich erneuernden Lebens empfindet, in dessen hymnischer Verklärung die auf gedankenedlen Versen Carl Maria Holzapfels sich aufbauende, im Wechsel der Jahreszeiten von Satz zu Satz schreitende Chorfantasie austönt. — Herbert Brust „Memelruf" (nach Versen von E. Hannighofer) beschloß nicht zu Unrecht den Reigen der Uraufführungen, die durch diese flammendem Herzen entströmte Schöpfung tatsächlich zu einem Gipfelpunkt des Eindrucks geführt wurden. 16 knapp geformte Nummern beschäftigen in charakteristischer Mischung und Folge Männer-, Frauen- und gemischten Chor, einen Solobariton und einen Sprecher. Ein erster Teil entwirft in der Hauptsache ein musikalisches sprechendes Bild der Memellandschaft, ihrer Bewohner sowie ihrer Tätigkeiten, Naturstimmungen blühen in edler Schöne auf, vor allem das herrliche inspirierte „Zwischenspiel" gibt ergreifende Kunde von der landschaftbildenden Kraft dieser Musik, bis sich in der zweiten Hälfte am Horizonte düstere Wolken ballen, die von schwerer Bedrohung der völkischen Eigenart des Memeldeutschtums künden. Doch das Wort von Deutschland, das Wort vom Reich erfüllt mit Trost, Mut und Entschlossenheit. Gelöbnisartig beschließt ein mehrstrophiger Schlußchor, der dank seiner einfach eindringlichen melodischen und rhythmischen Gestaltung bald zum Volkslied werden dürfte, das aus der Tiefe eines heißen Erlebens entsprungene und deshalb den Hörer unmittelbar ansprechende Werk, das in seinem glühenden Innerlichkeitsstreben der überhitzten pathetischen Akzente fast völlig enträt.

Um die Ausführung machten sich teils unter Leitung der Komponisten, sowie von Erich Kloß, Erich Seidler und G. A. Bunge das Reichssinfonieorchester, das Orchester des Reichssenders München, der Musikzug der SS-Verfügungstruppe I, der Münchener Rundfunk- sowie der Madrigal- und Oratorienchor, dazu namhafte Solisten verdient.

DAS III. OSTPOMMERSCHE MUSIKFEST IN STOLP

vom 7. bis 19. Mai 1936.

Von Dr. Max Maaß, Stolp.

Zum dritten Male wurde in diesem Jahre in Stolp das „Ostpommersche Musikfest" gefeiert. Es brachte mit GMD Scheinpflug als Dirigenten, mit Prof. Kulenkampff (Violine), mit Prof. Heitmann (Orgel) und Prof. Edwin Fischer (Klavier) als Solisten eine Reihe von ausgezeichneten Konzerten, wie sie in so dichter Folge in Ostpommern sonst nicht gehört werden. Alle Künstler standen dabei im Dienst der Grenzlandarbeit.

Als das „Ostpommersche Musikfest" im Jahre 1934 zum ersten Male von dem damaligen Stolper Stadtrat Paschke, der inzwischen als Oberbürgermeister in Hindenburg das 1. Oberschlesische Musikfest veranstaltet hat, durchgeführt wurde, da schien es freilich ein Wagnis zu sein. Es gab Skeptiker genug, die dazu eifrig den Kopf schüttelten. Unser ostpommerscher Menschenschlag ist in seiner Erdgebundenheit von Natur aus etwas schwer. Er bringt in künstlerischer Hinsicht die unternehmende Leichtigkeit des Südens und des Westens nicht auf. So geht die Initiative nicht selten von Persönlichkeiten aus, die in Ostpommern ihre zweite Heimat gefunden haben. Ist aber erst einmal solch ein Unternehmen geglückt, dann findet es auch dankbaren Boden, und sehr bald sogar gehört eine solche Einrichtung zu den traditionellen Dingen, die man nicht mehr missen möchte. In diesem Jahre zeigte der starke Besuch aller Veranstaltungen, — auch aus den Nachbarstädten und

nicht zuletzt von der Lauenburger Hochschule —, daß unser Musikfest beginnt, volkstümlich zu werden. Tatsächlich ist es der Höhepunkt des kulturellen Grenzlebens. Man wird auf ihn umso weniger verzichten wollen, als es der Wille des Gauleiters und Oberpräsidenten von Pommern, Schwede-Coburg, ist, Stolp zum kulturpolitischen Zentrum Ostpommerns zu machen.

Allerdings fällt zunächst noch auf, wie wenig heimatlich alle Veranstaltungen dieses Festes noch waren. Nur das Orchester war bodenständig und setzte sich aus Mitgliedern der verschiedensten Stolper Musikgruppen, Laien und Berufsmusikern, zusammen. Alle anderen Kräfte waren Gäste, und auch das Programm hatte keine heimische Note. Das alles lag wohl zur Hauptsache daran, daß das kulturelle Eigenleben Stolps in den Nachkriegsjahren aus Mangel an Führung stark zurückgegangen ist. Aber es hat sich bereits gezeigt, daß gerade das Musikfest den Leistungswillen gesteigert hat und neue Anregungen mit sich brachte. So ist aus dem ersten Musikfestorchester des Jahres 1934 ein festes Theaterorchester geworden, dessen Symphonie-Konzerte in jedem Winter unserem musikalischen Leben einen kräftigen Halt gaben, zumal es nach Belieben — so zum Musikfest — durch Kräfte des Musikkorps des Stolper Reiter-Regimentes und des Gaumusikzuges des Reichsarbeitsdienstes verstärkt werden kann. Jedenfalls ist es gegenüber der Zersplitterung aller Kräfte vor dem Jahre 1933 schon ein Gewinn, daß Stolp überhaupt in der Lage ist, ein eigenes großes Musikfest-Orchester aufzustellen. Neue Möglichkeiten für die nächsten Jahre ergeben sich bereits aus der Schaffung eines kleinen Kammer-Orchesters, das der Leiter der NS-Kulturgemeinde Assessor Drangmeister, ins Leben rief. Außerdem denkt die NS-Kulturgemeinde daran, einen gemischten Chor aufzustellen, um die Oratorienmusik zu pflegen. Bisher fehlen die Frauenstimmen. Hier soll versucht werden, das fehlende Material aus der Frauenschaft durch sorgfältige Schulung heranzubilden. Aber das ist Zukunftsmusik und es war klug, daß man diesmal nur Spitzenleistungen herausstellte, um die künstlerische Höhe des Musikfestes und damit zugleich seine Volkstümlichkeit zu sichern.

Dieser Gedanke, Volkstumsarbeit zu leisten, wurde schon in der Einleitung des Festes klar herausgestellt. Man hatte den Dozenten für Musikerziehung an der Hochschule für Lehrerbildung in Lauenburg, Prof. Otto Spreckelsen zu einem Einführungsvortrag gewonnen. Prof. Spreckelsen erklärte nun die Werke, die zur Aufführung kommen sollten, in seiner leicht faßlichen und anschaulichen Art sehr geschickt. Er sang z. B., um die Eigentümlichkeit finnischer Musik zu erklären, finnische Volkslieder vor, und er spielte die markantesten Stellen der Symphonien und Konzerte auf dem Flügel vor, wobei er die melodische Linie und den Wechsel der Stimmungswerte verfolgte. Seine Hörer gingen so famos mit, daß er zum Schluß sogar Volkslieder und Kanons mit ihnen zusammen singen konnte.

Seine offizielle Eröffnung fand das Musikfest am 7. Mai mit einer Grenzland-Kulturkundgebung, bei der Reichskulturwalter, Staatsrat Hans Hinkel sprach. Er gab einen großen Überblick über die Entwicklung der Reichskulturkammer in den letzten drei Jahren, wobei er betonte, daß die Reinigung der deutschen Kunst von artfremden Elementen nunmehr vollzogen sei. Der musikalische Teil des Abends umfaßte das „Meistersinger"-Vorspiel und eine sinfonische Dichtung des ostpreußischen Komponisten Otto Besch „Kurische Suite", das beim Publikum herzliche Aufnahme fand. Besch hat meines Wissens zum ersten Male den Versuch unternommen, die landschaftliche Lyrik der ostdeutschen Küste musikalisch zu formen. „Flugsand" und „Auf der Hochdüne" sind die beiden charakteristischen Themen, die zwar nicht ganz gelöst erscheinen, deren Durchführung aber doch geeignet ist, dem Küstenbewohner das Erlebnis seiner Heimat zu vertiefen. Die beiden Mittelsätze „Tanz um die Wachtfeuer" und „Fischertanz" gehen auf volksmusikalische Motive zurück und fanden viel Anklang. Unter der Leitung Scheinpflugs wurde das gut instrumentierte Werk sauber zu Gehör gebracht.

Zwei große Konzerte am 9. und 10. Mai standen im Mittelpunkt des Festes: ein Symphonie-Konzert unter Leitung Scheinpflugs mit Kulenkampff als Solisten und ein Orgelkonzert F. Heitmanns. Das Symphoniekonzert umfaßte 3 Werke: „Eine Sage", sinfonische Dichtung von Jean Sibelius, dem Finnen, das D-dur-Violinkonzert von Brahms und Tschaikowskis 6. Symphonie. Diese Folge sollte zeigen, wie sich in dem Schaffen der 3 verschiedenen Nationalkomponisten manches Verwandte findet, sie sollte aber zugleich die Grenzen gegenseitiger Befruchtung dartun, dort, wo die volkhafte Eigenart eines Werkes so klar hervortritt, daß unser eigenes musikalisches Empfinden nicht mit kann.

GMD Scheinpflug arbeitete die rein nordischen Klangwerte der „Sage" von Sibelius, ihre glasklaren Härten und ihre melodische Geradheit sehr gut heraus. Die Unerbittlichkeit der finnischen Sagenstoffe, ihre tragische Gewalt und ihre heldische Kraft klangen auf. Allerdings hatte Scheinpflug sich zu einem leichteren Tempo entschlossen, als es die nordische Musik wohl verlangt, und das war wohl aus dem Bestreben heraus geschehen, das Werk impulsiver an die Hörerschaft heranzutragen. Der Erfolg blieb nicht aus, er blieb auch nicht aus bei Tschaikowskis „Schwanengesang", den Scheinpflug in mitreißendem Schwunge dirigierte. Er mußte sich freilich dabei in erster Linie auf die

Streicher stützen, wußte aber doch ein sprühendes instrumentales Feuerwerk zu entfesseln.

Im Mittelpunkt aber stand das wundervolle Brahms-Konzert, das durch Kulenkampffs temperamentvolles Spiel zu einem der schönsten Erlebnisse des ganzen Musikfestes wurde. Der Geiger hatte einen sehr guten Abend und zauberte förmlich auf seinem herrlichen Instrument, aus dem sich die blütenhafte Lieblichkeit des „Allegro non troppo" und die strahlende Wärme des sehnsuchtsvollen Adagios prangend entfalteten. Den genialen Schlußsatz spielte Kulenkampff mit wahrhaft ekstatischer Freude. Mit spielender Leichtigkeit flog seine Hand bei den schwierigsten Terz- und Oktavengängen über das Griffbrett. Scheinpflug dirigierte dazu sehr behutsam, paßte sich ganz dem Solisten an, so stimmten Orchester und Geiger gut zusammen.

Ein Bach-Reger-Programm hatte Fritz Heitmann für seine Orgelfeierstunde in der St. Marienkirche zusammengestellt. Wir hörten von Bach die stolz aufstrebende Passacaglia c-moll und die in immer neuen Grundstimmungen abgewandelten Choralvariationen „O Gott, Du frommer Gott", die zuletzt in einem dankbaren „Du Brennquell guter Gaben" ausklingen. Wir hörten dazu „Toccata, Adagio und Fuge C-dur" mit ihrer bald berauschenden, bald feierlich schwebenden Ornamentik zwischen den wuchtigen Grundpfeilern der Bässe. Vor allem gefiel uns das Adagio, das mit seinem flutenden Licht einer der schönsten Orgelsätze Bachs ist, die wir seit Jahren in Stolp hörten. Aus Regers Schaffen hatte Heitmann zwei schlichte, klare Sätze aus den Orgelstücken op. 59 ausgewählt: „Toccata d-moll" und „Melodie", die zwar aus der Weidener Zeit stammen, aber nichts von der sprichwörtlichen verwirrenden Fülle des Meisters zeigen. Den Abschluß brachte die hochaufgetürmte Fantasie und Fuge d-moll op. 135 (Richard Strauß gewidmet). Heitmann spielte mit der inneren Ausgeglichenheit seiner Künstlerpersönlichkeit. Mit seinen fließenden Übergängen ließ er uns die geniale Geschlossenheit der Kompositionen bewußt werden. Seine erstaunliche Klangsicherheit ließ ihn die Orgel der St. Marienkirche meistern, die vor einigen Jahren nach den Grundsätzen von Prof. Mahrenholz umgebaut worden ist. Unter Heitmanns Händen schien das Instrument förmlich aufzublühen. Wir hörten Klangfarben von so unerhörter Schönheit, daß wir erst jetzt die Möglichkeiten unserer Orgel ganz erkannten.

Den Ausklang brachte am 19. Mai ein Beethoven-Brahms-Konzert mit Prof. Edwin Fischer. Es war schon deshalb von besonderem Interesse und unterstrich die Bedeutung der Stolper Veranstaltungen, da Fischer hier zum erstenmale die vor einiger Zeit aufgefundenen „Zwölf deutschen Tänze" von Beethoven spielte. Fischers Vortrag ließ den großen musikalischen Reichtum dieser Kompositionen erkennen. Es sind der Stimmungen viele, die aus deutscher Volksmusik stammend, hier ihre klassizistische Form gefunden haben; bald stampfende, bald schwingende, bald drehende Rhythmen; bald herzhaft frisch, bald anmutig spielerisch, bald wehmütig, bald schelmisch klang es auf.

Eine andere Überraschung brachte die Darbietung der Pathétique. Fischer spielte sie ganz anders, als wir sie bisher in unseren Konzert-Sälen hörten, so, als hätte nicht der junge, sondern der reife Beethoven das Werk geschrieben, mit einer wunderbaren Ausgeglichenheit. Was bei anderen Pianisten oft dämonisch einherstürmt, das hatte hier gesetzte Kraft eines Wissenden, was bei anderen gärend quillt, hatte bei Fischer eine spielende Leichtigkeit und innere Freiheit, hatte beinahe andächtigen Glauben. Und das alles ließ Fischer geschehen, als könnte man die Pathétique überhaupt gar nicht anders auffassen. So selbstverständlich, so in sich geschlossen brachte er die Sonate, die er damit neu geschaffen hatte. Packend, mitreißend, gigantisch war er dann wieder bei der Waldstein-Sonate und bei der f-moll-Sonate von Johannes Brahms, in die er die ringende Jugend, die Ungewißheit des Werdenden und den elementaren Schaffensdrang der ersten schöpferischen Periode hineinlegte. Technisch war Fischer wieder völlig überlegen. Sein unglaublich malender Klang allein verriet die ganze Meisterschaft. Von Fischer könnte eben mancher lernen, wie man das Pedal behandeln soll.

Die Begeisterung des Publikums kannte keine Grenzen. Es entließ den Künstler erst nach vielen Zugaben. Freilich ist es nun mit der Begeisterung allein nicht getan. Es wird darauf ankommen, sie auf das musikalische Eigenleben Ostpommerns zu übertragen. Erst dann wird es ein Gewinn von Dauer sein. So hoffen wir, daß die Ansätze, die bisher vorhanden sind, sich kräftig weiter entwickeln. Die kleine Singstunde, die Professor Spreckelsen nach seinem Einführungsvortrag abgehalten hat, zeigt, daß es nur darauf ankommt, die Musizierfreudigkeit geschickt zu wecken und in die rechten Bahnen zu lenken.

STUTTGARTER MUSIKTAGE

vom 5. bis 8. Juni 1936.

Von Dr. Willy Fröhlich, Stuttgart.

Die Kasseler Musiktage haben eine Parallelveranstaltung in den Stuttgarter Musiktagen gefunden, die nach dem schönen Erfolg, der ihnen beschieden war, nun auch alljährlich stattfinden sollen. In gemeinsamem Wirken leisteten die Arbeitsgemeinschaft für Hausmusik, der Arbeitskreis für Hausmusik und die Württ. Hochschule für Musik fruchtbare organisatorische und künstlerische Arbeit.

Das Grundthema der Stuttgarter Musiktage, Erneuerung der deutschen Musik aus dem unversiegbaren und reinen Quell des echten Volksliedes und der Hausmusik, wurde schon in den richtunggebenden Vorträgen von Herbert Just, Berlin, Carl Hannemann, Hamburg und Walter Hensel, Stuttgart, angeschlagen. So gab der überwiegende Teil der Veranstaltungen Anregung zum häuslichen Musizieren vom einfachsten Lied bis zur Kammermusik. Daß die Form der Übermittlung aller dieser verschiedenen Möglichkeiten des Musizierens, die konzertmäßige Darbietung, im Widerspruch zur häuslichen Musikübung steht, wurde zugegeben und als unvermeidbar hingenommen. Das Endziel der Tagung, Wege zur Erneuerung der deutschen Musik und des Musiklebens zu weisen, wurde in hohem Maße erreicht.

Auffallend in der Programmgestaltung war die Bevorzugung der alten Musik und der alten Instrumente. So brachte der Frankfurter Gambenchor eine Stunde mit Musik aus dem 16. und 17. Jahrhundert, deren Schönheiten in einer etwas starren Darstellung nicht zu voller Geltung kamen. In einer von Walter Teichmann geleiteten Stunde mit Kammermusik aus dem Generalbaßzeitalter zeichnete sich Folkmar Längin, München, als stilistisch fein empfindender Gambist aus. Die vom Stuttgarter Motettenchor und dem Spielkreis für alte Instrumente veranstaltete und dem Gemeinschaftsmusizieren gewidmete Musizierstunde mit Werken von Senfl, Lasso, Lechner, Schein und Scheidt konnte nur teilweise einen Einblick in den inneren Reichtum dieser Kunst gewähren. Der Übergangsstil von der vorklassischen Kunst zur Wiener Klassik wurde mit zwei Quintetten für Bläser und Streicher von Joh. Chr. Bach sehr gut gekennzeichnet, während Telemanns im selben Konzert von August Langenbeck vorgeführte Kammerkantate „Ino" trotz sicherer Charakterisierungskunst und ausdrucksvoller dramatischer Rezitative auf Grund der schwülstigen Verse von Karl Wilhelm Ramler für unsere Zeit kaum zu retten sein wird. Vorbildlich wirkten Karl Isenberg als Cembalist in der stilgerechten Wiedergabe barocker Cembalomusik und Alfred Kreutz als Clavichordspezialist in der hervorragend geklärten Behandlung seines Instrumentes und mit beglückender Musikalität.

Höhepunkte der ganzen Tagung war die Darstellung von Bachs weltlicher Kantate „Phöbus und Pan" durch den ausgezeichnet disziplinierten Chor des Schwäbischen Singkreises unter Hans Grischkat und eine Kirchenmusik des Reutlinger und Stuttgarter Singkreises unter Hans Grischkat sowie des Stuttgarter Kantatenchors unter August Langenbeck. Schützens große Chordialoge erstanden hier in kaum überbietbarer Vollendung. Tiefen Eindruck hinterließ „Das große Heilig" von Phil. Em. Bach.

Zu wenig berücksichtigt wurde die zeitgenössische Musik. Heute schaffende Tonsetzer waren nur in einer Veranstaltung vertreten. Wir hörten Werke von Hermann Reutter, Paul Groß, Paul Ruppel, Hans Brehme, Willy Fröhlich, Felix Petyrek und Hugo Herrmann. Der Versuch, für neue Tanz- und Unterhaltungsmusik zu werben, scheiterte an der Unzulänglichkeit der Werke und der Wiedergabe. Es fehlte die neue Hausmusik, die neue Gemeinschaftsmusik und auf dem Gebiete der Kirchenmusik mancher bedeutende Name. Hier werden die nächstjährigen Stuttgarter Musiktage manches Versäumte nachzuholen haben.

TÜBINGER MOZARTFEST 1936
vom 11. bis 14. Juni.

Von Dr. Willy Fröhlich, Stuttgart.

Tübingen hat an vier Tagen in einer sorgsam ausgewählten Festfolge dem Genius Mozart gehuldigt! Ein Fest, das der großen musikalischen Vergangenheit der schwäbischen Universitätsstadt würdig ist. Hier hat ein Theoretiker wie Gregor Faber, hier haben Komponisten wie Scherzer und Silcher gewirkt und schon zu Lebzeiten der Meister gab es in Tübingen eine zielbewußte Wolf- und Brucknerpflege. Der neuberufene Universitätsmusikdirektor Prof. Ernst Fritz Schmid, als Enkel von Emil Kauffmann, Erbe der Alttübinger musikalischen Tradition, schenkt uns als erste Tat dieses Mozartfest.

Prof. Schmid stellte nicht die großen repräsentativen Werke des Meisters heraus, die immer wieder gespielt werden. Es war der weniger bekannte, der übersehene und deshalb nicht weniger bedeutungsvolle Mozart. Der Mozart einer entzückenden Kleinkunst im Hornquintett oder im Divertimento für Flöten, Trompeten und Pauken, der Meister der Serenaden und Divertimentos, die in der höfischen Atmosphäre des Rokoko atmen und doch in ihren Grundelementen echtem Wiener Volkstum entspringen. Es war der Mozart, der in einem Gelegenheitswerk wie der Sonate für Fagott und Violoncello in unbekümmertem Musikantentum dem Instrument dient, der heitere, gänzlich naive Mozart, der uns im Bandl-Terzett eine Szene köstlichsten Humors geschenkt hat. Daneben Werke, die wie das Klarinettenquintett oder das Quintett für Klavier und Bläser dem Lieblichen, Besinnvollen und zart Geschwungenen der schwäbischen Landschaft verwandt sind.

Der Symphoniker Mozart kam im Orchester-Konzert zu Wort. Das Akademische Orchester spielte unter Prof. Ernst Fritz Schmids Leitung den Marsch in D-dur und die Symphonie in G-dur (Köchel 318). Mit wieviel Liebe und Begeisterung sich das Akademische Orchester in mo-

natelanger Arbeit seinen Mozart erformt und geistig und technisch erobert hatte, war für alle, die an die Sendung des musikalischen Laien glauben, ein großes Erlebnis. Als Mozartspieler von Format bewährte sich wieder Walter Rehberg, Stuttgart, im C-dur-Klavierkonzert. Jenny Deuber-Kitzig, Basel-Köln, war als Interpretin des Violinkonzertes in G-dur technisch hervorragend, doch in der seelischen Auswertung der lyrischen Partien nicht ausdrucksvoll genug. Vollen Erfolg hatte ein Gastspiel der Württ. Staatstheater unter Carl Leonhardts sicherer Leitung. „Die Hochzeit des Figaro" erstand in einer Wiedergabe, wie sie des Tübinger Mozartfestes würdig war.

Beglückend war das Erlebnis der Serenade im Schloß Hohentübingen und der Kammermusikalischen Morgenfeier im Saale des Musikinstituts. Mozarts Hornquintett kam mit Max Müller, Reutlingen, als Vertreter des Blasinstruments zu eindrucksvoller Wiedergabe. Nicht minder geglückt war das Klarinettenquintett mit Wilhelm Talkenberg als Klarinettist. Johannes Timme (Violine), Lydia Raur (Bratsche), Ernst Fritz Schmid (Bratsche) und Otto Gilbert (Cello) waren sehr feinsinnig gestaltende Kammermusiker. Der Sängerkranz Tübingen unter Hermann Achenbach sang lustige Kanons. Edelste und echteste Freiluftmusik, im Hofe des Schlosses geboten, war das Divertimento für 2 Flöten, 5 Trompeten und 4 Pauken, das uns eine Bläsergruppe des Akademischen Orchesters in einer sehr gut durchgearbeiteten Wiedergabe erleben ließ. Kammermusik für Bläser dominierte auch in der Morgenfeier im Saale des Musikinstituts. Der Oboer Carl Riedel, Stuttgart, gab sein Bestes in dem Quartett für Oboe, Violine, Viola und Cello (K. 370). Glänzend wußte der Fagottist Albert Bayer, Stuttgart, sein Instrument in dem Duo für Fagott und Cello zu behandeln. Als Mozartsängerin von hohen Graden führte sich Erika Rokyta-Wien (Sopran) ein. Sie sang einige Lieder Mozarts mit vollendeter Grazie und tiefem Ausdruck. An einem originalen Hammerflügel von Joh. Andr. Stein aus dem Jahre 1778 spielte Marlise Hansemann, Graz-Berlin, kleinere Klavierstücke und den Klavierpart des Quintetts mit Bläsern klar in der Technik und mit vollendetem Stilgefühl. Abschluß des Festes war das Chorkonzert im Festsaal der Universität, das im Oratorium „Davidde penitente" nochmals alle Kräfte der Stadt und Universität Tübingen unter Ernst Fritz Schmids Leitung zusammenfaßte. Das Akademische Orchester, der Chor des Akademischen Musikvereins und die Solisten Erika Rokyta, Henny Schmitt und Willi Lorscheider, Frankfurt, ließen im edlen Wettstreit der Kräfte eine eindrucksvolle Wiedergabe des Werkes erstehen.

Einen Überblick über Tübingens musikalische Vergangenheit gab die im Rahmen des Mozartfestes veranstaltete Ausstellung „Musik in Tübingen". Sie gewährte in ihrer Reichhaltigkeit Einblick in die Musikgeschichte der Universitätsstadt. Neben Originalakten der Universitäts- und Stiftsorganisten aus mehreren Jahrhunderten gab es Tübinger Musikdrucke, wertvolle Neumenhandschriften und Neumenhanddrucke zu sehen. Außer Originalhandschriften Mozarts sind besonders die Autographen Hugo Wolfs und Anton Bruckners bemerkenswert.

MAIFESTSPIELE DES DEUTSCHEN THEATERS WIESBADEN.

Von Grete Altstadt-Schütze, Wiesbaden.

Sie verdienten diesmal diesen Namen nur bedingt. Tatsächlich brachten sie lauter Neuinszenierungen heraus, aber solche, die — mit zwei Ausnahmen — dem Spielplan bereits länger eingereiht sind. Und: Kein neues Werk! Was in Anbetracht der sonstigen Bereitschaft unserer Intendantur hierfür erstaunlich ist!

Richard Wagner eröffnete die Woche mit „Parsifal" (musikal. Ltg.: Dr. Zulauf, Regie: Springer) und beschloß dieselbe mit „Götterdämmerung" (GMD Elmendorff und Oberregisseur Friderici).

Die Oper brachte Wiederholungen von Verdis „Othello", ein Meisterstück der Wiesbadener Oper (GMD Elmendorff und Friderici), Cornelius' „Barbier von Bagdad" (Dr. Zulauf, Springer) und die Neuinszenierung der Gluckschen „Iphigenie in Aulis". Diese wurde zum wirklichen Erlebnis! Die ruhige Größe der Klassik lag nicht nur in den durch ihre einfache Wucht wirkenden Bühnenbildern Lothar Schenck-v.-Trapps und der stilisierten Bewegungsform der Fridericischen Regie, sondern vor allem in der musikalischen, schlichten Großlinigkeit GMD Elmendorffs. Er hatte die von Rich. Wagner für dieses Werk gewünschte unbedingte „massive Breite des ehernen Unisonos". Von den Solisten erreichten Hilde Singenstreu (Titelrolle) und Helena Braun (Klytemnästra) wahrhaft klassische Größe in der weiten Bogenspannung der Stimmen wie in der Gestik. Adolf Harbich (Agamemnon) fand sich darstellerisch erst allmählich in die klassische Strenge; seine metallische Stimme hingegen wirkte unbedingt „königlich"! Bodo Greverus' „Achilles" war eine ebenso anerkennenswerte Leistung wie Herbert Alsens „Kalchas", Viktor Hospachs „Arkas" und Berta Obholzers „Artemis". Die breite Melodieführung der deutschen altklassischen Oper ist ein peinlich genauer Prüfstein für die Tragfähigkeit der Stimmen wie ihrer Atemtechnik! Die Chöre und gemessenen Tänze, letztere von Hedi Dähler einstudiert, beseelten den Rhythmus des Dramas, welches weit mehr den altgrie-

dischen Charakter (Euripides) wahrte, als den der Bearbeitung (Racine). So wurde Glucks „Iphigenie" der Erfolg der Festwoche!

Zusammenfassend muß gesagt werden, daß es wünschenswert wäre, die Wiesbadener Maifestwochen des Deutschen Theaters trügen zukünftig wieder den Stempel des Außergewöhnlichen. Nicht nur des propagandistischen, sondern auch ihres hohen kulturellen Wertes wegen!

DAS ZWICKAUER SCHUMANNFEST.

6. und 7. Juni 1936.

Von Georg Eismann, Zwickau.

Die Schumannstadt Zwickau hat es sich zur Aufgabe gemacht, nunmehr alle 2 Jahre in der Zeit von Schumanns Geburtstag Schumannfeste durchzuführen, um das Lebenswerk eines der deutschesten Musiker recht ins Volk zu tragen. In gewissen Zeitabständen sollen Schumannfeste großen Stils mit kleineren Festen abwechseln.

Das diesjährige kleine Schumannfest, das von der beträchtlich angewachsenen Rob. Schumanngesellschaft veranstaltet wurde, brachte in einem Sinfoniekonzert und einer kammermusikalischen Morgenfeier mit Recht einmal weniger oft gehörte Werke des großen Romantikers zur Aufführung. Auch diese Werke bestätigten durchweg aufs neue, daß die genialen, edlen musikalischen Gedanken Schumanns sich in einer ungemein seelenvollen und vornehmen Tonsprache äußern.

Das Festkonzert wurde mit der „Sinfonietta": Ouvertüre, Scherzo u. Finale E-dur op. 52 eröffnet, dessen freundlich-anmutige Beschwingtheit und jugendliche Heiterkeit der musikalische Leiter des Festes Stadtmusikdirektor Kurt Barth ausgezeichnet wiedergab. Vorzügliches leistete der Dirigent mit seinem gepflegten Orchester ferner in der Wiedergabe der Es-dur Sinfonie Nr. 3 op. 97, dem letzten großen symphonischen Werk Schumanns, in dem er seit seiner Übersiedlung nach Düsseldorf Eindrücke aus dem rheinischen Volks- und Kirchenleben festhält. — Der epochemachende Klavierkomponist Schumann war mit dem Carneval op. 9 vertreten, jener Folge schwieriger Tanzphantasien, in denen wie in den Papillons Jean Paulscher Mummenschanz geistert. Diese feinsinnigen Stücke erfordern in ihrem bunten Trubel und Wirbel verschiedenartigster Faschingsszenen einen großen Pianisten, wenn sie ihre ganze Wirkung tun sollen. Der Flensburger Pianist Edmund Schmid zeichnete die Charakterstücke mit viel Liebe nach; besonders starke Wirkung erreichte er mit „Eusebius", „Chopin", „Reconnaissance" und „Paganini".

Ganz im Sinne Schumanns war es auch, der neuen zeitgenössischen Kunst innerhalb eines Schumannfestes einmal Raum zu geben. Schumann war immer der fortschrittsfreudige Kämpfer für das gute Neue in der Kunst; er, der tapfere Davidsbündler zeigte der Kunstwelt gern „Neue Bahnen". — MD Barth hatte mit instinktsicherem Zugriff ein viersätziges Klavierkonzert d-moll op. 28 von Hans Richter-Haaser-Dresden ausgewählt und damit der Konzertgemeinde ein neues Werk zur Kenntnis gebracht, das mit stärkstem Beifall aufgenommen wurde. Zunächst gab es Barth zusammen mit dem Komponisten, der den Klavierpart selbst ideal betreute, in einer Weise wieder, die ganz hervorragend und mitreißend war. Wie der Komponist frisch und unbekümmert im Thematischen zupackt und in welch unverwüstlich sprühlebendiger Rhythmik er seine oft verblüffenden Einfälle formt und wie er orchestriert, das löst helle Begeisterung aus. Wenn das Werk auch etwas auf Wirkung gestellt ist und nicht an letzte seelische Tiefen rühren will, hinterläßt es im Ganzen einen hocherfreulichen, nachhaltigen Gesamteindruck.

War das große Erlebnis des Festkonzerts das Klavierkonzert Richter-Haasers, so dasjenige der Morgenfeier die vollendete Gesangsleistung von Prof. Paul Lohmann-Berlin. Man weiß nicht, was man mehr bewundern soll: die Textbehandlung, die eine Vortragsfolge entbehrlich macht, oder die meisterliche Tonbildung mit feinster Registerbeherrschung oder die große erlebnishafte Gestaltungskunst. Jedes seiner weise ausgewählten Lieder wurde durch ihn zu einem Kabinettstück vornehmster Gesangskunst (Der Spielmann, Der Soldat, Auf das Trinkglas eines verstorbenen Freundes, Provencalisches Lied, Zwei venezianische Lieder). Der ungemein gefeierte Künstler sang schließlich als Zugaben „Ständchen" und die unvergängliche „Mondnacht", jene Liedperle der Romantik überhaupt. — Die Liedbegleitungen führte Johannes Engelmann-Zwickau ausgezeichnet durch, wie er auch die gehaltvollen Darbietungen des Spanischen Liederspiels op. 74 durch das Zwickauer Schumannquartett (Heddy Dietering, Johanna Leitheiser, Fritz Trumpold, Hans Kunz) klanglich stützte. Die Mitglieder dieser jungen vokalen Vereinigung gaben in den Solo- u. mehrstimmigen Gesängen des poesievollen Liederspiels ihr Bestes und erzielten eine schöne Gesamtleistung. — Das Weimarer Reitz-Trio, vertreten durch Professor Robert Reitz (Violine), den Cellisten Schulz und den Festpianisten Edmund Schmid, musizierte mit kultivierter und fein abgewogener kammermusikalischer Kunst die anmutige a-moll Violinsonate op. 105 u. das g-moll Trio op. 110, das in etwas kühler Zurückhaltung nicht mehr so kraftgeniale Züge des frühen Schumann trägt. Die Künstler gestalteten diese Werke überlegen und doch verhalten und erspielten vor allem auch dem Trio einen ganzen Erfolg.

OPERN-URAUFFÜHRUNGEN

HANNS HOLENIA: „DER SCHELM VON BERGEN".

Uraufführung im Grazer Stadttheater am 27. Mai.

Nach der erfolgreichen „Viola", die München erstmalig in Deutschland herausbrachte, bedeutet die neue Oper „Der Schelm von Bergen" einen gewaltigen Schritt nach vorwärts im dramatischen Schaffen Holenias. Wieder stellte Oskar Widowitz das Buch bei, das die gleichnamige Erzählung Julius von der Trauns zu sechs dramatisch bewegten Bildern geformt enthält, das, sprachlich voll Poesie, der Ausdrucksweise des Mittelalters nahe kommt, überflüssige Betrachtungen vermeidet und in logisch gereihten Szenen Höhepunkten zustrebt, deren ursprüngliche Wirkung sich niemand entziehen kann. Ein Buch bühnenwirksamer Kontraste, das in seiner Gedrängtheit auch Raum zu reicher musikalischer Entfaltung läßt. Holenia hat ausgiebig davon Gebrauch gemacht, ist, dem anregenden Stoff verfallen, aus sich herausgegangen und hat sich eine Musik von der Seele geschrieben, die musikalisch reinen Herzen dauernd Freude bereiten wird. Über einem farbenprächtigen Orchester singt es frisch drauf los, feiert die schon einmal im Werte gesunkene Melodie Triumphe. Dem Kenner aber ist die polyphone Satzkunst Holenias Erquickung. Wir stehen vor gekonnter und so gemußter Gegenwartsmusik, vor einem Werk, das sich neben die besten Opern unserer Zeit stellen läßt, das jedoch nur dann restlos befriedigen wird, wenn man sich mit den Absichten der Autoren vertraut gemacht hat. Eine Forderung, die beim Hören jeder Oper Voraussetzung ist! — Architekt Haueisens Bühnenbilder waren eine Sehenswürdigkeit, Dr. Herbert Furregs wohlerwogene Inszenierung erregte allgemeine Bewunderung und die Leistung Karl Rankls, des hochmusikalischen Operndirektors, stand wohl an erster Stelle und wurde auch vollauf gewürdigt. Laurenz Hofer a. G. hatte sich der Titelrolle mit Liebe und Verständnis angenommen, Vera Mansinger stand mit ihrer idealen Kaiserin im Mittelpunkt des Interesses, Dezö Ernster hatte als greiser Kaiser großen Erfolg und in kleineren Aufgaben zeichneten sich Frau Baumann, Frl. Lins, die Herren Graf, Falzari, Thöny, Hauschild und Baschata aus. Die ausgezeichnet studierten Chöre lösten stärkste Wirkung aus. Die Aufführung wurde zu einem großen ehrlichen Erfolge für die Autoren, die in der Mitte aller Beteiligten unter dem Jubel des ausverkauften Hauses immer wieder danken konnten. h. h.

VÄINÖ RAITIO: „PRINZESSIN CÄCILIA".

Uraufführung in Helsingfors.

Von Friedrich Ege, Helsingfors.

Die Finnische Oper in Helsingfors hat die Oper „Prinzessin Cäcilia" des finnischen Komponisten Väinö Raitio zur erfolgreichen Uraufführung gebracht.

Wenn es auch ein historischer Stoff ist, so ist es keine Renaissance-Oper im üblichen Sinne, sondern ein Stück Leben, wie es sich in jeder Zeit abspielt: weil die rein menschliche Seite im Vordergrund steht. Prinzessin Cäcilia, die Tochter des Schwedenkönigs Gustav Wasa, wird wider ihren Willen mit einem Markgrafen von Baden verheiratet. Immer wieder kreuzt aber ihren Weg ihr wirklicher Liebhaber, der Graf Johann. Nach einem sehr unsteten Leben steht sie schließlich allein auf der Welt; der Gatte und die Kinder sind tot. Verarmt und vergrämt sehen wir sie auf den Stufen einer Kirche in Antwerpen wieder, wo sie nochmals ihren Jugendgeliebten, jetzt als Pater, trifft und in seinen Armen stirbt.

Die Dichtung ist dramatisch sehr geschickt und bühnenwirksam aufgebaut und durchgeführt. Ein Operntext, wie ihn sich jeder Komponist nur wünschen kann. Überaus lebendig sind die Personen gestaltet, Menschen von unserem Fleisch und Blut. Leben strömt durch die Dichtung, und dieses Leben entzündete in dem Komponisten eine Musik, die eine Bereicherung des modernen Opernrepertoires bedeutet.

Der Komponist Väinö Raitio ist der Repräsentant der modernen Musik in Finnland. Aber er ist kein Neutöner von der Art, daß er von außen her um jeden Preis die Noten anders setzt, als man es gewohnt ist, sondern seine Modernität besteht darin, daß er planmäßig daran arbeitet, mit wohlerwogenen neuen Tonintervallen Altgewohntes, Herkömmliches weiterzuführen. Er wirft die traditionellen Tonfolgen nicht weg, sondern formt sie weiter, sucht auf dem Boden des Vorhandenen nach neuen Ausdrucksmitteln. Wenn mitunter noch so ungewohnte Töne an unser Ohr klingen, so vernehmen wir sie doch stets innerhalb einer wundervollen Harmonie und Melodik. Und das ist das Wesentliche: die Musik darf nicht auseinanderfallen; irgendwie muß sie zusammengehalten werden. Und das ist dem Komponisten hier ausgezeichnet gelungen: auf neuen Wegen, mit neuen Mitteln, mit neuen Tonfolgen eine Harmonie und Melodik zu schaffen als Ausdruck unserer Gegenwart. Immer wieder zeigt sich das vollkommene handwerkliche Können des Komponisten, ob es sich um Sologesang, Duette, Chöre, Tanz oder Orchestrierung handelt. Eine schil-

lernde, farbenreiche, vielſeitige Muſik ſpringt uns entgegen. Dramatiſche Kraft, Steigerungsfähigkeit, Stilſicherheit zeichnen die Muſik aus. Das Volksmäßige ſeiner Muſik kommt darin zum Ausdruck, daß der Komponiſt immer wieder volksliedhafte Weiſen aus dem ungeheuer reichen Schatz ſeiner Heimat aufgreift und in den verſchiedenſten muſikaliſchen Formen ſelbſtändig bearbeitet.

Beſonders hervorzuheben iſt ſeine Fähigkeit, dramatiſche Dialoge zu ſchreiben. Dieſe muſikaliſchen Auseinanderſetzungen ſind Höhepunkte der Oper, da ſie einfach vollendet gelungen ſind, weil mit glutvollem Leben geladen. Ein Kabinettſtück für ſich iſt die Szene des Hofnarren, in der er dem König Waſa und ſeinen beiden Kindern die für ſie wenig ſchmeichelhafte Meinung des Volkes über die Liebesangelegenheiten der Prinzeſſin Cäcilia vorbringt. Das iſt ein Beiſpiel beſter moderner Kompoſitionskunſt.

Der letzte Akt, der zwanzig Jahre ſpäter ſpielt und die Hauptgeſtalten mit ergrautem Haar vor uns hintreten läßt, wird auch vom Komponiſten in voller Stilſicherheit in einer dieſer Altersſtimmung angepaßten wundervollen lyriſchen Muſik gemalt, in der ſich das ganze tragiſche Schickſal dieſes Lebens widerſpiegelt. Es iſt der Ausklang eines einſt berauſchenden, ungeſtümen Lebens, das an ſeinem Ende, von allen verlaſſen, einſam iſt, aber dann doch noch die innere Befreiung findet. Das heiße Blut hat ausgetobt, die Gefühle ſind andere als in der Jugend. Still und ruhig fließt der innere Strom — ſo auch in der Muſik, die die ganze Oper hindurch ſtets die innerſte Stimmung der Perſonen und der Situationen widerſpiegelt.

Beifall über Beifall ſpendete das feſtlich gefüllte Haus dem Werk und ſeinem Schöpfer. Es war eine glanzvolle Aufführung in jeder Hinſicht, die der Finniſchen Oper in Helſingfors das beſte Zeugnis ausſtellt: die ſtilvollen Dekorationen, der prachtvoll ſingende (und ſpielende!) Chor (der zu den beſten gehört, die es gegenwärtig überhaupt gibt), das Orcheſter mit ſeinem ſchönen Orcheſterton, die lebendige Regie Paavo Koſtiojas, der bewegte Szenen geſtaltete und beſte Enſemblekunſt zeigte. So trugen alle ihr Beſtes dazu bei, um die einheimiſche Oper ruhmvoll aus der Taufe zu heben. Das Kind iſt geboren — möge es nun draußen in der Welt, zu der es gehört, ſeine Kraft beweiſen. Von den Soliſten ſeien wenigſtens zwei Namen hervorgehoben, die beiden Hauptrollen: Irja Aholainen als Prinzeſſin Cäcilia mit ihrem ausgeglichenen ſchönen klaren Sopran und Väinö Sola als der unglückliche Liebhaber Graf Johann, der geſanglich und ſchauſpieleriſch alle übertraf und mit ſeiner reifen Künſtlerſchaft neben der lebendigen muſikaliſchen Leitung von KM Martti Similä einen weſentlichen Teil dazu beitrug, daß die Uraufführung der Oper in ſo überaus glücklicher Weiſe vor ſich gehen konnte.

„Prinzeſſin Cäcilia" iſt die zweite Oper des Komponiſten Väinö Raitio. Vor vier Jahren wurde ſeine erſte Oper „Jephtas Tochter" ebenfalls erfolgreich aufgeführt. Im Auslande iſt der Komponiſt bisher noch wenig bekannt. Mit dem vorliegenden Werke iſt zu hoffen, daß er auch außerhalb ſeiner Heimat ſeine großen künſtleriſchen Qualitäten beweiſen darf.

Da lebt man hoch oben — in einem ganz anderen Europa — abgeſchieden von der übrigen Welt und hört in einem kleinen Staate in einer mittleren Stadt eine wundervolle, höchſt moderne und in beſtem Sinn europäiſche Oper!

HERMANN REUTTER: „DOKTOR JOHANNES FAUST".

Uraufführung in Frankfurt a. M. am 26. Mai 1936.

Von Alfred Kruhm, Frankfurt a. M.

Das ſeltene Ereignis einer Opern-Uraufführung, an den Städtiſchen Bühnen Frankfurt a. M. zuletzt 1935 mit Egks „Zaubergeige" geboten, begegnete beſonderem Intereſſe. Hermann Reutters Oper in 3 Aufzügen (5 Bildern) „Doktor Johannes Fauſt" hat als Unterlage des Textbuches, das Ludw. Anderſen (der Librettiſt von Egks „Zaubergeige") ſchrieb, das alte volkstümliche Puppenſpiel von Doktor Fauſt in der Faſſung von Karl Simrock aus dem Jahre 1846, die Handlung nach Mainz und Parma legend, wobei jede Anlehnung an Goethes „Fauſt" ſelbſtverſtändlich vermieden iſt. Die für die Opernbühne aus dramaturgiſchen und muſikaliſchen Gründen erforderlichen ſtofflichen Änderungen und Ergänzungen ließen Anderſen die Figuren und Elemente des Puppenſpiels in einer ſprachlich klaren Textform, unbelaſtet von jeder Philoſophie, vermenſchlichen, der die muſikaliſche Vertonung des Fauſtſtoffes durch Reutter auf der allgemein verſtändlichen Linie der Zauber-, Schau- und Geſangs-Oper entgegenkommt, den volkstümlich-unproblematiſchen Charakter des neuen Werkes betonend.

Der Komponiſt Hermann Reutter zeigt, frei von jedem Epigonentum, mit ſeiner erſten großen Oper (op. 47) durchaus geſunde, muſikaliſche Konzeptionen, ohne jede erklügelte Effekthaſcherei, ganz von dem Willen zu einer farbig klangvollen und ſicher empfundenen Melodik getragen, die ſich der überlieferten geſchloſſenen vokalen Formen (wie Lied, Ballade, Arie, Duett, Terzett, Quartett, breiten Enſembles und Chorſätzen verſchiedenſter Prägung), von einem dramatiſch-deklamatoriſch ſehr markanten, die Geſchehniſſe vorwärts treibenden Rezitativ verbunden, bedient, ſtets die Muſik der Handlung anpaſſend. Beſonders reizvoll ſind neben alten Kinderreimen Bolero- und Walzer-Motive verarbeitet und die oft burlesk

humorvolle Charakteristik des Hans Wurst, der als heiterer Gegenspieler von Faust, der seine Seele für irdische Güter dem Teufel verschrieb und — unerlöst — ein Opfer der Hölle wird, äußerst wirkungsvoll auftritt.

Hermann Reutter (dessen musikalisches Schaffen bereits im Juniheft der ZFM ausführlich durch den Leitaufsatz von Dr. W. Fröhlich gewürdigt wurde) strebte mit seiner Oper (welche die 7. musikalische Vertonung des Faustmythos ist) ein Werk an, dessen Musik, wie er selbst sagte, „vom Laien wie Fachmann ohne jede Analyse verstanden sein möchte, eine richtige Oper, in der es etwas zu sehen gibt, in der die Sänger Rollen zu singen haben, in der man auch versteht, was die Sänger singen, ohne daß das Orchester deshalb zu kurz zu kommen braucht". Man kann (nach wiederholtem Hören) nur den ersten Eindruck bestätigen: hier liegt ein durchaus positiv zu wertendes Werk im Rahmen des neuen Opernschaffens vor, das, ohne billige Konzessionen an den Publikumsgeschmack, durch eine Fülle musikalischer Schönheiten überrascht und fesselt und (etliche wenige Längen abgerechnet) in starker Gestaltungskraft überall das ganz entsprechende Ausdrucksvermögen von Sprache und Handlung zu musikalischer Form findet, und nie im Orchesterklang überladen wirkt.

Die Frankfurter Oper als Wegbereiter für das neue Werk hatte dasselbe mit aller erdenklichen Sorgfalt (seit Monaten) vorbereitet. W. Felsensteins ungemein lebendige Inszenierung in sehr geschmackvollen Bühnenbildern L. Sieverts, vereint mit dem tadellos funktionierenden technischen Apparat (W. Dinse), den klangsicheren Chören (H. Erlenwein), den ausgezeichneten Tänzen (Irmgard von Müller) hinterließen optisch starke Eindrücke. Die Titelrolle — zwiespältig in ihrer Anlage wurde von Jean Stern hervorragend verkörpert. Aus dem sehr spielfreudigen Ensemble seien genannt: Hellmut Schweebs (Mephistopheles), Paul Kötter (Herzog von Parma), Elsa Kment (Herzogin von Parma), Theo Herrmann (Hans Wurst), Elisabeth Rosenkranz (Gretel), Coba Wackers (der gute Geist). Bertil Wetzelsbergers musikalische Leitung führte die Oper sicher zu dem verdienten großen Erfolg, der den anwesenden Komponisten, den Textdichter, Regisseur, Dirigenten und die Solisten wiederholt vor die Rampe rief.

PAUL ROEDER: „GÄNSEGRET"

(Uraufführung am Stadttheater Saarbrücken).

Von Walther Stein, Saarbrücken.

Der saarländische Musiker Paul Roeder, gegenwärtig Gaumusikreferent der NS-Kulturgemeinde in Neustadt a. d. deutschen Weinstraße, erlebte soeben am Stadttheater Saarbrücken mit der sorgsam und sinnig vorbereiteten und durchgeführten Uraufführung seines Singspiels „Gänsegret" einen außerordentlichen Erfolg. Nach seinen Anregungen schuf Ernst Heinrich Bethge ein Textbuch voll Farbe und Stimmung. An dem goldenen Faden einer spannenden Handlung wird in drei Aufzügen das wundersame Schicksal des urwüchsigen, sonnigen, hübschen Fechinger Gänsemädels in Bubentracht wahrhaft zum Erleben gebracht, das eben durch ihre herzerfrischende Urwüchsigkeit den Fürsten Ludwig von Nassau-Saarbrücken gewinnt, alsbald von ihm als Gemahlin an den Fürstenhof gezogen wird und sich hier — auch unter den ersten Trommelschlägen der französischen Revolution — als echt deutsche Landesmutter bewährt. Eine volkstümliche, temperamentbeschwingte, aber zugleich feinfühlige stimmungsvolle Ouvertüre gibt dem abendfüllenden Werk den warmen Auftakt. Die „Gänsegret" und ihre Fechinger Gespielen bleiben mit ihren musikalischen Motiven, ihren Liedsätzen und Volkstänzen — aufs sparsamste instrumentiert — in dem natürlichen Rahmen echter Bodenständigkeit, während der Fürst und sein Kreis in der musikalischen Handlung und den barocken Tänzen Ausdruck der galanten Zeit sind, der sie angehören. Prachtvolle Volktstypen — lebenswahr geschaut — werden in das Licht der Rampe gestellt und musikalisch mit charakteristischen Farben bespiegelt: der hochmütige und eigensüchtige Präsident der Fürstlichen Regierung, der Peter aus Brebach, der Flurschütz von Fechingen, die Zigeunerin Marga. Gerade weil das Singspiel so leidenschaftlich verankert ist in der heimischen Scholle wird es gewiß seinen Weg über die Bühnen Deutschlands nehmen.

KONZERT UND OPER

LEIPZIG. Motette in der Thomaskirche:

Freitag, 15. Mai: Max Reger: Orgelsonate fis-moll op. 33: Phantasie, Intermezzo, Passacaglia f. Orgel (vorgetr. von Prof. Günther Ramin). — Joh. Seb. Bach: „Jesu, meine Freude". Motette für fünfst. Chor.

Freitag, 22. Mai: Max Reger: Introduktion und Passacaglia d-moll f. Orgel (vorgetr. von Prof. Günther Ramin). — Hans Leo Haßler: „Pater noster" für zwei Chöre. — Joh. Seb. Bach: „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf". Motette für zwei Chöre.

Freitag, 29. Mai: Max Reger: Phantasie und Fuge über den Choral „Wie schön leuchtet der Morgenstern" op. 40 f. Orgel:

(vorgetr. von Prof. Günther Ramin). — Joh. Nep. David: „Nun bitten wir den heiligen Geist“, Choralmotette für vierst. Chor. — Giovanna Pierluigi da Palestrina: „Dum complerentur“, Motette für sechsst. gem. Chor. — Joh. Seb. Bach: „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf“, Motette f. 2 Chöre.

Freitag, 5. Juni: Joh. Seb. Bach: Toccata und Fuge F-dur f. Orgel (vorgetr. von Prof. Günther Ramin). — Joh. Seb. Bach: „Singet dem Herrn ein neues Lied“, Motette für zwei Chöre.

DRESDEN. Vesper in der Kreuzkirche:

Sonnabend, 9. Mai: Joh. Seb. Bach: Präludium und Fuge in e-moll, für Orgel. — Dietrich Buxtehude: „Missa brevis“, für fünfst. Chor a cappella (EA). — Heinrich Schütz: „Singet dem Herrn ein neues Lied“ für zwei Chöre.

Sonnabend, 16. Mai: Vincent Lübeck: Präludium u. Fuge in E-dur, f. Orgel. — Hermann Simon: „Jubilate“, ein geistliches Chorwerk für ein- bis dreist. Knabenchor mit Baritonsolo und Orgelbegleitung nach liturgischen Texten (EA).

Sonnabend, 23. Mai: Dietrich Buxtehude: Choralfantasie über „Wie schön leuchtet der Morgenstern“. — Felice Anerío: „Christus resurgens“ f. 2 Chöre (8st.). — Jak. Handl: „Ascendo ad patrem“ für sechsst. Chor. — W. A. Mozart: „Venite populi“ für zwei Chöre (achtst.). — J. Kaspar Aiblinger: „Jubilate Deo“ für fünfst. Chor.

Pfingstsonnabend, 30. Mai: Joh. Seb. Bach: Fantasie und Fuge in g-moll für Orgel. — Kurt von Rudloff: Pfingstmotette „Komm heil'ger Geist“ für zwei Chöre (achtst.) UA. — Joh. Seb. Bach: 1. Arioso für Sopranstimmen, Cello und Continuo „Ach, wie hungert mein Gemüte“, 2. Arie für Sopranstimmen und Instrumente „Mein gläubiges Herze, frohlocke“. — Kurt Thomas: „Sanctus“ für achtst. Chor. — Walter Unger: Luthers Lob der Musica (EA).

HERMANNSTADT. Motette in der ev. Stadtpfarrkirche:

Sonnabend, 30. Mai: César Franck: Orgel-Choral a-moll „Quasi Allegro — Adagio — Allegro“ (vorgetr. von Prof. Franz Xaver Dreßler. — Moritz Hauptmann: „Komm, heil'ger Geist“, op. 36, 1, Motette für Solostimmen und Chor. — Eduard Rößler: „Hymne zum Pfingstfeste“, „Jesuslied“, op. 32. — Gustav Schreck: „Der Herr ist mein Hirte“, Ps. 23, op. 42, Motette f. Altsolo und gem. Chor. — Richard Trägner: „Lob der Musica“, op. 41, Nr. 2.

BOCHUM. Die jetzt zu Ende gegangene Spielzeit brachte die schönste Musik in den Meisterkonzerten, für die erstklassige Solisten verpflichtet worden waren. Nach Gieseking, Kulenkampff und der Bustabo hörten wir in der zweiten Hälfte Gaspar Cassado und Käthe Heidersbach. Cassado spielte das ihm gewidmete Cello-Konzert von Pfitzner anstelle des ursprünglich vorgesehenen Dvořák-Konzertes. Wenn auch Dvořák dem Solisten größere Entfaltungsmöglichkeit gegeben hätte, so konnte doch Cassado auch an Pfitzner zeigen, daß er ein vollkommener Musiker ist. Leider war der Kontakt zwischen Solopart und Begleitorchester nicht immer hergestellt. Ideal musiziert wurde dagegen Schuberts Arpeggione-Sonate. Käthe Heidersbach gehört zu den wenigen begnadeten Sängerinnen, die eine Opernarie im Konzertsaal künstlerisch zu gestalten in der Lage sind, und die den unangenehmen Eindruck, der sich meistens beim Anhören von Opernbruchstücken einstellt, verwischen können. Die Diszipliniertheit ihrer Gestaltung war wesentliches Merkmal ihres reifen Künstlertums. — Außer den Meisterkonzerten gab es acht Sinfoniekonzerte mit zum Teil leicht verständlichen Vortragsfolgen. Die Konzerte dieser Reihe fanden anfangs im nüchternen Schützenhofsaal statt, mußten dann aber wegen des schlechten Besuchs ins Stadttheater verlegt werden. Die an die Verlegung geknüpften Erwartungen haben sich leider nicht erfüllt. Solisten der beiden letzten Konzerte waren Siegfried Borries und Gisela Binz. Borries setzte sich für Busonis Violinkonzert mit bedeutendem geigerischen und musikalischen Können ein und erreichte eine werkgetreue Wiedergabe des schwierigen Werkes. Gisela Binz besitzt zwar nicht die musikalischen Fähigkeiten einer Kolessa, von ihrem Chopin-Spiel (e-moll op. 11) gehen aber gleichfalls starke Eindrücke aus. Zu der Sicherheit des Vortrags und einer gesunden, nur zuweilen etwas akademisch-kühlen Auffassung gesellt sich eine ausgefeilte Technik. — Von den Orchesterwerken interessierten drei Tänze aus dem „Dreispitz“ von de Falla, echte Musikantenstücke, denen aber, von der Tanzhandlung losgelöst, die letzte Wirkung versagt bleiben mußte. Prof. Leopold Reichwein, der sich zur klassischen und romantischen Musik besonders stark hingezogen fühlt, leitete alle Konzerte mit Hingabe. Daß diesem Dirigenten Tschaikowsky besondere Freude macht, dafür bot das letzte Konzert einen neuen Beweis. Man hörte die 4. Sinfonie in einer prachtvollen, die Zuhörer mitreißenden Wiedergabe, in der sich keine schwachen Stellen befanden.

Im Stadttheater gastierte die Kölner Oper mit künstlerisch hochwertigen Aufführungen.

Rud. Wardenbach.

BRAUNSCHWEIG. Als Abschluß der diewinterlichen Symphoniekonzerte der Landestheaterkapelle erlebten wir unbestreitbare Höhepunkte: im 6. Konzert (Ltg.: Ewald Lindemann) spielte Georg Kulenkampff das D-dur Konzert für Violine von Mozart mit höchster Künstlerschaft und im 7. Konzert (Leitung: Hermann Abendroth) hörten wir die 9. Symphonie von Beethoven. Solisten waren Lisel Sturmfels, Eva Liebenberg, Josef Witt, Rudolf Watzke, den Chor stellte das Landestheater und der Lehrergesangverein. Es läßt sich nicht annähernd darstellen, wie Abendroth dieses Werk gestaltete. Seine ganze Meisterschaft im Dirigieren und seine vorbildliche Auffassung Beethovenscher Werke vereinigten sich in dieser Wiedergabe zu einem einmaligen Erlebnis. Die Oper überraschte mit einer Neueinstudierung von „Fra Diavolo" von Auber. Die Inszenierung (Heinz Arnold) bediente sich neuzeitlicher Mittel, um das sonst stark veraltete Milieu solcher Räuberromantik schmackhafter zu gestalten. Die Hauptrollen waren bei Christian Wahle, Carl Momberg, Elisabeth Aldor, Luitpold Ganther und Margarethe Vogel in besten Händen. Wagners „Siegfried" in sorgfältigster Vorbereitung (Dr. Schum) vervollständigte die Reihe der Wagner-Neueinstudierungen dieses Winters. Auch hier bewährte sich Christian Wahle mit der bei ihm bekannten Zuverlässigkeit. Das „Indische Ballett Menaka" mit Hindu-Orchester schenkte uns einen anregenden Abend durch ein Gastspiel im Landestheater. Mir wollte scheinen, als ob diese Art zu tanzen schon leicht durch europäischen Geschmack beeinträchtigt worden wäre. Demgegenüber boten die Instrumentalstücke unverfälschte indische Musik, die einem Uneingeweihten sicherlich höchst merkwürdig vorgekommen sein mag, denn gerade die unmittelbare Vergleichsmöglichkeit mit deutscher Musik — noch dazu in dieser absolut stilwidrigen Umgebung — mußte zweifellos die widerstreitendsten Empfindungen wach werden lassen. Edwin Fischer gab im April einen Beethoven-Abend, dessen Höhepunkte op. 57 und op. 111 waren. Das Kirchenmusikalische Institut des Konservatoriums Max Plock zeigte in einer Abendmusik in der St. Magnikirche (2. Veranstaltung aus Anlaß des vierzigjährigen Bestehens, Leitung Walrad Guericke) Orgelwerke von Bach, Delphin Strungk, Buxtehude, Walther, Leyding, selten gehörte Motetten für Männerchor und eine Motette für zwei Chöre und Orchester mit Orgel von Michael Prätorius. Von besonderer Bedeutung für Braunschweig wurde die Tagung der Kreismusikerschaft Braunschweig in der Reichsmusikkammer am 27. und 28. Mai, die eingeleitet wurde durch ein Festkonzert unter der ausgezeichneten Leitung von Prof. Dr. Peter Raabe (Webers Ouverture zu „Oberon", Klavierkonzert B-dur von Weismann, Solistin: Cäcilie Zehn-Potthast, Brahms: Symphonie c-moll). Vorträge und Beratungen der verschiedenen Fachgruppen wechselten miteinander ab, jedoch wurde der Vortrag über die „Aufgaben der Reichsmusikkammer" von Prof. Dr. Peter Raabe von besonderer Wichtigkeit. Hatten wir Peter Raabe bereits als Dirigent von Format kennen gelernt, so fesselte er uns hier als Redner in gleicher Weise. Seine Ausführungen waren von außerordentlicher Lebendigkeit und zeugten von dem Ernst und der Aufrichtigkeit, mit denen er seine Aufgaben als Präsident der Reichsmusikkammer zu lösen und zu erfüllen sucht.

Ernst Brandt.

BREMEN. Rezniceks „Donna Diana" trat ihren begreiflichen Siegeszug an, als noch das schwülstige Wagner-Epigonentum in Deutschland wucherte. Sie ist in den 40 Jahren nicht gealtert. Ich kann mir ihre orchestrale Darstellung geschliffener, geistreicher und witziger denken, als sie bei uns erschien. Der tüchtige KM E. Zimmer hatte offenbar besonderen Wert auf das Bühnengeschehen gelegt, das eindringlich wirkte. Den 60. Geburtstag Wolf-Ferraris feierte das Staatstheater mit einer Aufführung von „Susannes Geheimnis". Der köstliche Humor, die spritzige Laune dieser sprühenden Musik wurde uns von GMD Beck hinreißend serviert. Mit der gleichen Liebe und Hingebung diente er Fallas „Kurzem Leben", das zum ersten Male über Bremens Bühne lief. Die Musik zu dem stark zusammengerafften Geschehen kann dahin beurteilt werden: Debussys Klangbild, aber in Harmonik und Melodik schärfer umrissen, kräftig im Rhythmus und herber, frei von brutaler Dramatik. Die Quellen der musikalischen Eingebung sind spanische Volksgesänge, die in die Sphäre der Kunstmusik gehoben werden. Beide Werke hatten großen Erfolg. An ihnen konnte KM R. Rottensteiner teilnehmen, der zwei Sätze aus dem Fagottkonzert Wolf-Ferraris sauber und den Hörern zum Ergötzen blies. Beck schenkte uns eine „Tristan"-Aufführung, wie sie packender und klangschöner nicht sein kann. Es ist nicht zuviel gesagt, wenn man behauptet, daß von den Aufführungen, die GMD Beck leitet, augenblicklich die stärksten Eindrücke des musikalischen Lebens in Bremen ausgehen. Das trifft auch für die musikalisch und szenisch (Dr. Becker) gleich hochwertigen „Parsifal"-, „Carmen"- und „Don Juan"-Aufführungen zu. KM Zimmer ergänzte die abwechslungsreiche Spielfolge (auch hervorragende Gäste kehrten bei uns ein) mit einer schwungvollen Gestaltung der „Toska", des „Troubadour" usw. Der „Freischütz" bringt ausverkauftes Haus. Erfreulich, die Jugend unter den Zuschauern zu sehen. Mit „Rheingold" und „Fidelio" wurden der Hitler-Jugend stärkste Eindrücke vermittelt.

Dr. Kratzi.

DARMSTADT. Bei einem Rückblick auf die ablaufende Spielzeit kann dankbar festgestellt werden, daß das hessische Landestheater in seinem Opernspielplan außer den allgemein üblichen Repertoire-Opern immerhin vier Werke brachte, die wohl noch manche größere Bühne nicht aufzuweisen hatte: „Barbier von Bagdad" (KM Dr. Bitter), „Corregidor" (GMD Friderich), „Doktor und Apotheker" (KM Hollreiser) und „Lottchen am Hofe" (KM Herburger). Wünschenswert wäre noch eine stärkere Herausstellung des zeitgenössischen Opernschaffens, wozu ja mit dem „Günstling" bereits ein guter Anfang gemacht wurde; wohltuend berührt die Sparsamkeit der Mittel, das gute Libretto, weniger jedoch die Vermischung verschiedener stilistischer Elemente der Musik. Ausgezeichnet Liselott Ammermann (Maria Tudor) und Hildegard Kleiber (Jane), während Heinz Janßen nur schauspielerisch überzeugen konnte. — „Susannes Geheimnis" von Wolf-Ferrari erfuhr unter KM Hollreiser mit Grete Welz, Karl Köther und Eugen Vogt eine entzückende Wiedergabe. — Nicht zu vergessen die gepflegte „Ring"-Aufführung und die Neueinstudierung des „Rosenkavalier" unter GMD Friderich. Hermann Abendroth leitete als Gast eine „Fidelio"-Aufführung, die, eine schlechthin unüberbietbare Gesamtleistung, erhebendes Erlebnis wurde!

Abendroth brachte im 6. Sinfoniekonzert Bach, Brahms und Beethoven; es wurde ein Höhepunkt des hiesigen Konzertlebens, wenn man auch mit der Temponahme (z. B. 3. Satz der Pastorale) nicht immer einig ging. Wesentlich matter geriet das folgende Konzert unter Friderich (Es-dur Sinfonie von Mozart!) mit Senta Bergmann (Bruch, Violinkonzert). Edwin Fischer bot im letzten Konzert Brahms' B-dur Konzert, und Friderich gab mit der Urfassung der Brucknerschen Vierten einen würdigen Abschluß. — In der städtischen Akademie erklangen Stücke aus Karg-Elerts op. 90 (reizende Sätze für 2 Violinen) und die Suite d-moll op. 31,4 von Walter Courvoisier, von unserem einheimischen Geigertalent Cyrill Kopatschka prächtig gespielt. Paul Zoll.

DRESDEN. (Uraufführungskonzerte der Dresdener Philharmonie, 22. und 23. Mai 1936.) Zwei Konzerte, deren Programme ausschließlich dem zeitgenössischen Schaffen gewidmet waren, beschlossen auch dieses Jahr die Winterarbeit der Dresdener Philharmonie und ihres Dirigenten Paul van Kempen, die damit zu ihrer an anderer Stelle gewürdigten ausschlaggebenden Tätigkeit im Dresdener Musikleben ein neues, großes Verdienst fügten. Denn — das muß jedem Bericht über die aufgeführten Werke vorausgeschickt werden — ein Verdienst ist der selbstlose Einsatz für mehr als anderthalb Dutzend neue, oft ebenso schwierige wie problematische Werke junger und jüngster Komponisten selbst dann, wenn, wie in diesem Fall, die Bilanz der Konzerte zwar aufschlußreich aber wenig erfreulich war. Zum Lob des wagemutigen Dirigenten fügt sich bewundernde Anerkennung der Ausführenden: in erster Linie des Orchesters, zu diesem der Solisten: Hans Brehme (Klavier), Heinrich Teubig (Trompete), Alex Kropholler (Cello). Unter den 14 zu Gehör gekommenen Komponisten waren zehn Deutsche, sämtlich mit Uraufführungen, vier Ausländer, diese mit reichsdeutschen Erstaufführungen, vertreten; aber die Frage, ob ebenso viele Werke von eigener Prägung gehört wurden, muß man mit Nachdruck verneinen. Setzt man den starken Publikumserfolg des Engländers Walton und des Ungarn Zador ab (beide bewährte Musiker, die etwas gelernt haben und die Sprache, in der sie sich äußern, beherrschen) und scheidet man noch die Cello-Suite des Franzosen Françaix als von den aufgeführten Kompositionen deutschem Empfinden am fernsten liegende Komposition aus, so bleibt, im großen und ganzen gesehen, für die verbleibenden zehn uraufgeführten deutschen Werke und für den Ausländer Sparre Olsen das einheitliche Bild allgemeiner Ziellosigkeit, Willkür, des Experimentes bestehen: nur Egon Sehlbachs Orchestervorspiel, das knappste, konzentrierteste Werk der beiden Programme, und Thilmans dreisätziges Tanzspiel sind auszuschließen von solcher Gesamtwertung, obwohl beide Werke, klein in der Form, den Blick nicht freigeben auf die künstlerische Persönlichkeit überhaupt.

Immerhin halten Sehlbach und Thilman von allen anderen Mitaufgeführten einen erheblichen Abstand im guten Sinne: sie verstehen nicht nur (wie von den anderen nur ein Teil) ihr Handwerk, sondern sie haben auch deutlich den Willen zur Form und sind bestrebt, eine Einheit von Form und Gehalt zu finden und zu bewahren. Das ist, gemessen an den in ihrer Nachbarschaft stehenden Werken der Lohse (Deutsche Reigen), Schäfer (Orchester-Vorspiel), Degen u. a. schon ziemlich viel und läßt mit Interesse die Weiterentwicklung der beiden Musiker erwarten.

Ausführlicher als die Genannten geben sich Kurt von Wolfurt, Edmund von Borck, Hans Richter-Haaser, Siegfried Walter Müller und Hans Brehme: von ihnen ist Richter-Haaser in Dresden als Pianist tätig und geschätzt und er wird von dem lebhaften Beifall, welchen man seiner Suite für Streichorchester zollte, ein gut Teil auf das Konto seiner sonstigen Wirksamkeit setzen müssen. Seine Komposition als solche gebärdet sich reichlich neuartig in mißverstandenen alten Formen und weniger als je kristallisiert sich aus dem Gehörten so etwas wie ein Profil des jungen, Komponisten, dessen sich Paul van Kempen und seine

Vorgänger in der Leitung der Dresdner Philharmonie ſchon wiederholt fördernd angenommen haben, der aber vorerſt noch ſo gegenſätzliche Sprachen ſpricht (im Vorjahr hörte man an gleicher Stelle ein banales Klavier-Konzert), daß man beim beſten Willen nicht zu erkennen vermag, wo Richter-Haaſer hinaus will.

Gleichbleibend ſind die Eindrücke der im vorigen Jahr ſtattgefundenen und der diesjährigen Konzerte, was Kurt von Wolfurt und Edmund von Borck betrifft: da iſt wieder, diesmal in einer Serenade für Orcheſter, die weitſchweifige, in Einzelheiten oft recht einprägſame Handſchrift Wolfurts und die Exploſivkraft Edmund v. Borcks, dem freilich nur eine ſprühende erſte Variation eines eigenen Themas gelang, während die folgenden drei, insbeſondere die gequälte vierte, erheblich abfallen. Siegfrid Walter Müller ſchrieb ein Concerto grosso für Trompete, und er, wie die Mehrzahl der Mitaufgeführten, ſcheiterte an dem Anhängen an den alten Formen, die von anderem Geiſte erfüllt waren: faſt jeder „Zeitgenöſſiſche" ſuchte zumindeſt in einem Satze ſein Heil in den alten Formen, und doch war in all den verſchiedenen, zu Gehör gekommenen „Paſſacaglien" und ähnlichen Sätze von der Verantwortlichkeit, der Formſtrenge und vom Gehalte der Nachgeahmten kaum eine Spur.

Brehmes Klavierkonzert, op. 32, vom Komponiſten ſelber geſpielt, nenne ich an letzter Stelle: ein Werk, deſſen Vortrag und Aufnahme einem wieder einmal verdeutlichte, daß über den Geſchmack nicht zu ſtreiten iſt. Von den einen als ein Geniewerk geprieſen, von einem großen Teil der Hörer — und nicht den unverſtändigſten — mit mühſam zurückgehaltenem Proteſte abgelehnt, durch ſeinen ſenſationellen Charakter die einen erregend (denn lange Zeit hörte man nicht in den Konzertſälen ſolche motoriſche Raſerei), die anderen zu verſtecktem Kichern herausfordernd, ſtand das Werk gewiß im offenen Kampfe der Meinungen, wenn nicht den Ablehnenden in ſolchem Fall nur das Schweigen bliebe. Statt einer „Kritik" des Werkes dieſen „Tatſachenbericht" und insgeſamt die Feſtſtellung, daß die Konzerte — dank eines geſchickten Arrangements der Stühle — vor halbvollem Saal ſtattfinden konnten!

Gerhart Göhler.

FRANKFURT a. M. Das neu gegründete Kammerorcheſter der NS-Kulturgemeinde unter Leitung von Prof. Joſef Peiſcher, bereits mit zwei Sonntag-Vormittags-Konzerten in dem wirkungsvollen Raum des Kaiſerſaals des Römers beſtens hervorgetreten, beſtätigte in einem (ausverkauften) Mozart-Abend ſeine hohe künſtleriſche Leiſtungsfähigkeit, getragen von edler Muſizierfreude und einem ausgezeichneten Zuſammenſpiel der einzelnen Muſiker. Zur 20. Wiederkehr des Todestages von Max Reger (11. Mai 1936) gab das Dr. Hoch'ſche Konſervatorium eine Max Reger-Gedenkſtunde, in welcher Wally Kirſamer eine Auswahl aus den „Schlichten Weiſen" (op. 76) ſehr einfühlſam vortrug, Guſtav Lenzewski die Violinſonate op. 139 in c-moll ausgezeichnet vermittelte und Georg Kuhlmann die einzigartigen Variationen und Fuge über ein Thema von Joh. Seb. Bach op. 81 in formal geſchloſſener Steigerung ungemein ſtark, alle techniſchen Schwierigkeiten ſpielend bewältigend, geiſtig nachſchuf.

Auguſt Kruhm.

FREIBERG i. Sa. Das tiefſte und reifſte Werk, das Johann Sebaſtian Bach geſchrieben hat, die „Hohe Meſſe" in h-moll, bildete den Abſchluß des vergangenen Konzertwinters. In unſerem altehrwürdigen Dom, dieſer idealen Pflegſtätte Bachſcher Kunſt, gelangte das ergreifende Monumentalwerk zur Aufführung. Wir haben es dort ſchon im Herbſt 1933 einmal gehört, und es war erſtaunlich, wie ſehr in der Zwiſchenzeit der unermüdlich aufſtrebende Domchor noch gewonnen hat, vor allem inbezug auf die geiſtige Geſtaltung der ſchwierigen Chorpartien, mit denen das Werk ſteht und fällt. Die zielbewußte Arbeit Kantor Arthur Egers hat hier ſchönſte Früchte zutagegefördert. Der Dirigent beherrſchte die Partitur ausgezeichnet. Das Stadttheaterorcheſter entledigte ſich ſeiner Aufgabe mit tadelloſer Anpaſſung. Soliſtiſch wirkten Suſanne Heſſe-Dresden (Sopran), Lotte Wolf-Matthäus-Leipzig (Alt), Werner Menke-Leipzig (Tenor) und Johannes Oettel-Leipzig (Baß) mit. — Im Stadttheater gaſtierte nach längerer Pauſe wieder einmal der bekannte Wagnerforſcher Alfred Pellegrini (Dresden). Ein kleiner, aber ſehr kunſtſinniger Kreis lauſchte ebenſo andächtig wie begeiſtert den von tiefſtem Wiſſen durchdrungenen, durch Demonſtrationen am Klavier überaus wertvoll bereicherten Ausführungen Pellegrinis über „Parſifal". Es iſt nicht zuviel geſagt, daß dieſer Vortrag, der wirkliches ſeeliſches Erleben des Werkes bedeutete, eines der ſtärkſten Saiſonereigniſſe war.

Walter Fickert.

HAMBURG. Nach dem Ablauf der dieswinterlichen Philharmoniſchen Konzerte, dem „Deutſchen Sängertag" des DSB iſt im muſikaliſchen Hamburg etwas mehr Ruhe eingetreten. Die Zeit der „ſauren Gurken" iſt da — wenngleich in der Stadt an der Waſſerkante (allein ſchon durch den Fremdenſtrom, den KdF mit ſich bringt) auch zur Sommerszeit ein reges Leben pulſt.

Mit einer Neuinſzenierung der „Butterfly" trug die Hamburgiſche Staatsoper dieſen ſommerlichen Umſtänden Rechnung. Es iſt eine geglückte, auf einen realiſtiſchen Nenner gebrachte Neuerarbeitung, gemildert durch die zarten, japanartigen Tuſchtöne, die der Bühnenbildner Wilhelm Reinking dem Hintergrund der veriſtiſchen Tragödie

verlieh. Mit Claire Autenrieth in der Titelrolle wird dieſe beliebte Oper wieder zu einem geglückten Treffer innerhalb des Spielplans des regen Hamburger Kunſtinſtitutes. Nun ſtartet man noch, zum Abſchluß der Spielzeit, die „Zaubergeige“, die luſtige Volksoper des Zeitgenoſſen Werner Egk. Und die Giannini findet in Gaſtſpielen, ebenſo wie Helge Roswaenge, ihr anhängliches Publikum.

In einem Sonderkonzert des Philharmoniſchen Staatsorcheſters gefiel Meta Hagedorn-Chevalley mit dem Vortrag von Beethovens Es-dur-Klavierkonzert. Emily Rooſevelt bewies als Sängerin deutſcher Arien und amerikaniſcher Kunſtlieder, daß dieſer bekannte Name nicht nur ſtaatspolitiſch, ſondern auch künſtleriſch zu verpflichten weiß. Schließlich ſei des Abends der beiden Hamburger Albrecht und Eva Katharina Heymann gedacht, die ſich ein künſtleriſch verbindliches Programm in fleißiger Muſiziergemeinſchaft erarbeitet hatten. Heinz Fuhrmann.

MAINZ a. Rh. Mit Beginn der Spielzeit 1935/36 trat GMD Karl Fiſcher, der vorher als 1. Kapellmeiſter am bayriſchen Staatstheater in München gewirkt hatte, an die Spitze des Mainzer Muſiklebens. Man übertrug ihm nicht nur den führenden Dirigentenpoſten am Stadttheater, der ihm die Leitung der großen Oper und der ſtädtiſchen Symphoniekonzerte zur Aufgabe machte, ſondern betraute ihn auch noch mit der Leitung der ſtädt. Muſikhochſchule, womit er das Erbe des plötzlich verſtorbenen langjährigen Direktors Lothar Windſperger antrat. So iſt es Fiſcher vergönnt, ſeine ganze Perſönlichkeit in den Dienſt des Muſiklebens der Rheinmetropole zu ſtellen und ihm den Stempel ſeines Wollens und Willens aufzudrücken. Heute können wir feſtſtellen, daß die Wahl Fiſchers zum Führer des muſikaliſchen Wirkens in Mainz eine überaus glückliche war: ein Mann, den nicht nur ein eminentes Wiſſen und Können auszeichnet, ſondern der auch über einen eiſernen Willen verfügt, welcher vor keiner Schwierigkeit kapituliert, hält das Steuer in ſicher lenkender Hand. Überblickt man z. B. die Vortragsfolge der ſechs Symphonie-Konzerte des ſtädtiſchen Orcheſters, ſo iſt man zunächſt erſtaunt, daß außer Lothar Windſperger und Clemens von Franckenſtein kein Zeitgenoſſe zu Wort kam. Sieht man aber tiefer und weiß den Grund, ſo iſt man Fiſcher dankbar, daß er uns mit allen unfruchtbaren Experimenten verſchonte und in ſorgſam ausgearbeiteten, in von künſtleriſchem Ernſt getragenen, fleißigen Proben klaſſiſche Werke in muſtergültigen Wiedergaben erklangen. Wir greifen nur die grandios geſtaltete „Leonoren-Ouvertüre“, die ſpieleriſch feingezeichnete Beethovenſche „I.“, die zu herrlichem Klangdom gewölbte „I.“ von Bruckner, die ganz aus Schubertſchem Geiſt heraus muſizierte „V.“, die prachtvoll ſchattierte „V.“ (Aus der neuen Welt) Dvořáks heraus, wir erinnern uns nur der Soliſten von Rang und Namen, die Fiſcher verpflichtete: Prof. Max Strub, der Windſpergers etwas herbariumshaftes Violinkonzert meiſterhaft interpretierte, Prof. Hans Münch-Hollands, der uns die Schönheiten des Haydnſchen „Cello-Konzertes“ genießen ließ, Hildegard Ranczaks, die uns in den Zauber ihrer wunderbaren Stimme einhüllte, Prof. Alfred Hoehns, der Tſchaikowskijs „Klavierkonzert“ mit unheimlicher Bravour zu höchſter Wirkung brachte, die Konzertmeiſter Rob. Peinemann und Fritz Müller des Mainzer Orcheſters, die Bachs „Doppelkonzert für 2 Violinen in d-moll“ ſtilbewußt muſizierten.

Neben dieſen ſtädtiſchen Konzerten haben ſich die im Vorjahre von dem rührigen und weitblickenden Kreisdienſtſtellenleiter der NS-Kulturgemeinde, Camillo Sangiorgio, ins Leben gerufenen Schloßkonzerte zu einem aus dem Mainzer Muſikleben nicht mehr hinwegzudenkenden Faktor entwickelt. In den prächtigen Sälen des kurfürſtlichen Schloſſes, dem „Weißen Saal“, in welchem der kleine Mozart und Nannerl ſpielten und im „Akademie-Saal“, in dem Beethoven hohen Gäſten Proben ſeiner Kunſt gab, finden acht Kammermuſikabende mit ausgewählten Vortragsfolgen ſtatt. Auch die künſtleriſche Oberleitung dieſer Konzerte liegt in der Hand des Generalmuſikdirektors. Neben klaſſiſcher Kammermuſik hörten wir dort entzückende Werke der kurfürſtlich-mainziſchen Hofkapellmeiſter Johann Zach, Vincenzo Reghini und Franz Xaver Sterkel. Daß man auch hier Lothar Windſpergers in einem Sonderkonzert gedachte war ebenſo gerechtfertigt wie das Gedenken an den allzu früh verſtorbenen Hans Betz, der im Vorjahre Muſikfachberater der NSKG war, und an den gefallenen Rudi Stephan. Hier war auch eine Uraufführung zu hören: Karl Schönemann gab mit einem Orcheſterwerk „Ernſte und heitere Weiſen“ eine zwar nicht über-durchſchnittliche, aber immerhin beachtenswerte Talentprobe.

Ferner liegt in Fiſchers Händen die Leitung der Mainzer Liedertafel, des großen gemiſchten Chores. Wir erlebten dort eine ergreifend tiefſchürfende Wiedergabe des „Requiem“ von Verdi unter Fiſchers ſubtil ausfeilender Stabführung.

Im Stadttheater führte ſich GMD Fiſcher mit einer von ungeheurer Intenſität der muſikaliſchen Dramatik durchpulſten Aufführung von Verdis „Maskenball“ ein, in der Wendla Großmann durch eine großangelegte Verkörperung der tragenden Rolle der Amelia überraſchte. Fiſcher dirigierte dann mit ſichtbarer Freude eine im weſentlichen ſehr befriedigende „Meiſterſinger“-Aufführung, die jedoch vielleicht nicht reſtlos alle Forderungen Wagners zu erfüllen vermochte. Seine ganze Muſizierfreudigkeit, ſein ganzes unbändiges Temperament konnte Fiſcher dann in einer von Camillo Hechinger um einen Teilſtrich zu operetten-

mäßig aufgezogenen Inſzenierung von Smetanas „Verkaufte Braut" erweiſen: das jubelte, das ſtampfte in den rhythmiſchen Teilen, das ſang und klang in den lyriſchen Partien, daß es eine wahre Freude war, zuhören zu können. Als weitere intereſſante Opernabende ſeien die Erſtaufführung von Wagner-Régenys etwas literaturhaftem „Günſtling" unter Heinz Bertholds feinabwägender Stabführung erwähnt, der auch Mozarts „Entführung aus dem Serail" in einer launigen Inſzenierung Hanns Kämmels ſtilſauber dirigierte. Matthias Bungart erwies ſich als ebenſo graziöſer Roſſini-Dirigent im „Barbier von Sevilla", in dem Lilly Trautmann eine herrliche Roſine ſang, worauf man ſie uns nach Leipzig wegſchnappte, wie als dramatikgeladener Leiter von Leoncavallos „Bajazzo" und Mascagnis „Cavalleria". Einen der begabteſten jungen Dirigenten nennen wir in Theo Mölich den unſeren: wie er Lortzings „Waffenſchmied" muſikaliſch in einer entzückend ſchönen Verklanglichung dirigierte, das war ſchon ganz ausgezeichnet. Willy Werner Göttig.

MÜNCHEN. Nach einem ſehr anregenden und abwechſlungsreichen Winterprogramm, das in wohlausgewogener Folge ebenſo dem aus großer Meiſter Zeit überkommenen Alten wie dem Schaffen der Zeitgenoſſen Rechnung zu tragen vermochte, hat die „Neue muſikaliſche Arbeitsgemeinſchaft", die man als muſikaktives Element im Münchener Kunſtleben unter keinen Umſtänden miſſen möchte, eine Arbeitstagung Neue Muſik veranſtaltet. Neue Kammermuſik erklang hierbei in Erſt- und Uraufführungen. Zwei Merkmale waren für das Schaffen der Gegenwart beſonders kennzeichnend: ein Neuerwachen des formalen Gewiſſens, das geſchloſſene Satzeinheiten entſtehen zu laſſen ſtrebt, ſowie der Hang zu gehobener Unterhaltungs- und Gebrauchsmuſik, die ſich mit mancherlei aus der Volksmuſik zuquellenden Nährſäften durchſättigt. Den Vorzug einer natürlichen Gewachſenheit, in der zwiſchen glücklich geprägten Themen und ihrer ſinn- und charaktergemäßen Durchführung keinerlei Widerſpruch beſteht, bewährte das in Uraufführung gebrachte Streichquartett von Richard Würz, das ſich außerdem durch einen feinen Klangſinn, der gedämpfte und zarte Farben bevorzugt, ausgezeichnet. Von ähnlicher Ausgeglichenheit der Form und des Inhalts zeugte das „Concertino für 5 Geigen und Klavier" des Dänen Knudage Riiſager: ſchreibtiſchluftferne, wahrhaft inſpirierte Muſik, die durch Friſche und Natürlichkeit beglückt. Die Sonate für Violine und Klavier von Alfred von Beckerath (Uraufführung) weiß ebenfalls die Tugenden einer weite Melodiebogen wölbenden Empfindungsmuſik mit gediegenem Handwerk zu vereinen; den prächtigen erſten Satz führen ſtarke muſikantiſche Impulſe zu muſikaliſch mitreißendem Ablauf, für den langſamen Satz, der verheißungsvoll anhebt und mit einem raſcheren Mittelteil einen wirkſamen Gegenſatz ausformt, reicht vielleicht der Atem des Gefühls noch nicht völlig aus, ſtärkere Zuſammenfaſſung wäre auch dem von hübſchen Einfällen erfüllten letzten Satze zuſtatten gekommen. Sehr prägnant in den einzelnen Sätzen gibt ſich das „Divertimento für Violine und Bratſche" von Philipp Mohler, in dem beide Inſtrumente dank einer geſchickten Stimmführung in ihrem individuellen Charakter plaſtiſch hervortreten, dazu geſellen ſich die bewegenden Lebensgeiſter einer abwechſlungsreichen Rhythmik. Auch Wolfgang Fortners „Sonatine für Klavier", in der der Einfluß der Volksmuſik, von Volkstanz und Volkslied beſonders unmittelbar ſpürbar und befruchtend wird, beſitzt viel natürliches inneres Leben, das allerdings im übermütigen „Rondo nach ſchwäbiſchen Volksweiſen" nahezu forciert wird. — Ein zweiter Abend unterſtand der muſikaliſchen Leitung von Dr. Adalbert Kalix (Nürnberg), der das insbeſondere in den Bläſerſtimmen vorzüglich beſetzte, lediglich in den Streichermittelſtimmen etwas ſchwächere Kammerorcheſter in überaus ſicherer und überlegener Weiſe zu führen wußte. Karl Schäfer ſetzt ſich in ſeiner „Tafelmuſik für kleines Orcheſter" für die Wiederbelebung alter Formen wie Präludium, Sarabande, Rigaudon und Gigue ein, um im Eröffnungsſtück wohl am meiſten Eigenes zu ſpenden, während die anderen Sätze mehr wie Neubearbeitungen alter Formen (bei größerer harmoniſcher Freizügigkeit) anmuten. Die Abſicht, gut klingende, ſatztechniſch ſauber gearbeitete Gebrauchsmuſik zu ſchaffen, die Hörern wie Spielern gleichermaßen Freude bereitet, findet anſprechende Verwirklichung. Schwererer Koſt begegnet man in dem „Konzert für Oboe, Horn und Klavier mit Streichorcheſter und Pauken" von Joſef Rauch, das ſich der drei Sätze Invention, Oſtinato und Fuge bedient. Die Harmonie wird mit höchſter Freiheit, zuweilen Kühnheit, behandelt, doch ohne zerſetzende Willkür. Rauch entpuppt ſich als leidenſchaftlicher Ausdrucksextatiker, deſſen Temperament zu ſtarken Klangausbrüchen und Klangballungen hindrängt. Trotzdem bleibt, vor allem im zweiten Satze, die große Linie verfolgbar. Lediglich die Fuge mutet noch etwas verworren an; der Aufwand an Klang läuft hier Gefahr, in Lärm auszuarten. Wenn auch vorläufig noch gärender Moſt, bei der nötigen Klärung verſpricht aus dieſem vollblütigen Talent ein edler Wein zu werden! Eingängiger (aber nicht im Sinne eines Mangels) ſpricht die Können und muſikantiſche Laune köſtlich einende „Ländliche Suite" von Hans Gebhard an. Das iſt Schwabenhumor vom Urquell; zugleich aber fehlt auch ein Zug von Sinnigkeit (das bukoliſche „Zwiſchenſpiel" mit

dem ostinaten Baß!) als wirksamer Gegensatz keineswegs. „Marsch" und „Kirchweih" und „Intermezzo" übersprudeln von übermütiger Heiterkeit und Lebensfreude, der „Kehraus" gibt sich etwas äußerlicher, übt aber nahezu schlagerhafte Wirkung. Vorzügliche Vertreter der Solopartien wie Elisabeth Bischoff (Violine), Udo Dammert (Klavier), Valentin Härtl (Bratsche), Hedwig Tritton (Klavier), H. Karger (Oboe) und Hans Noeth (Horn) waren mitbestimmend für die sehr freundliche Aufnahme, die diesen Proben neuer Musik zuteil ward. Dr. W. Zentner.

MUSIK IM RUNDFUNK

DEUTSCHLANDSENDER u. REICHSSENDER BERLIN. Das große und wahrhafte Ereignis innerhalb des abgelaufenen Sendeprogramms war die Übertragung einer Aufnahme des das Berliner Beethoven-Fest abschließenden Konzerts durch den Reichssender Berlin: die Neunte Sinfonie. So klar und so überwältigend zugleich, so in sich ausgeprägt und werkgetreu war diese Aufführung, daß es, ohne in superlativische Extreme zu fallen, schwer halten wird, einen Vergleich heranzuziehen. Carl Schuricht dirigierte, die Berliner Philharmoniker spielten (das große Baßrezitativ im letzten Satz, dessen Variationenbau in dieser bezwingenden Wiedergabe übrigens treffend zur Geltung kam, war einzigartig), der Kittelsche Chor und das gut gewählte Solistenquartett mit Adelheid Armhold, Gertrud Freimuth, Walther Ludwig (!) und Rudolf Watzke (der schlecht postiert gewesen zu sein schien), sangen, eine Gemeinschaftsleistung im eigensten Sinne des Wortes. Entscheidend für diesen Eindruck von Werk und Wiedergabe waren aber die einführenden Darstellungen, die in einer mit herrlichem Enthusiasmus und jugendlich-heiligem Glauben gehaltenen Ansprache Peter Raabe gab (vergl. den gleichzeitigen Abdruck auf S. 816 ds. Heftes. D. Schriftltg.). Es ist sehr zu begrüßen, daß diese Ausführungen, die sich mit erfreulicher Aktivität gegen jegliche falsche Beethoven-Auffassung und -Deutung wandten, durch ihre Drucklegung der Allgemeinheit zugänglich gemacht werden. Denn: wem Beethoven bis dahin noch ein Geheimnis war, dem werden Raabes Worte ein Schlüssel zur Enträtselung dieses Geheimnisses sein, nicht als ob Raabe nun eine solche Absicht geäußert hätte, sondern einzig durch die Ehrfurcht, mit der er die menschliche Persönlichkeit Beethovens selbst erlebt. An den Anfang seiner Rede stellte er Beethovens Ausspruch an Wegeler, nicht den berühmteren „Ich will dem Schicksal in den Rachen greifen", sondern den: „O, es ist so schön, das Leben tausendmal leben!" Beethovens Schicksal, das diesen Satz ihn prägen ließ, wurde ihm und uns zur Offenbarung. Unter Hinweis auf Liszt betonte Raabe, daß der wahre Schöpfer, also auch Beethoven, aus dem Nichts herausgestaltet, so daß es ein Aberglaube ist, das von den Meistern Geschaffene sei unbedingt ein Lebensabbild. Beethoven, der die Melancholie seiner Stimmungen überwand, widerlegt die These. War er nun ein „Titan"? Ja. Aber es ist falsch, sich Beethoven nur als Himmelsstürmer vorzustellen, denn in tiefster Seele erfreute er sich der Welt, als Mensch, aber: als welch ein Mensch! Das Heiligenstädter Testament ist ein Beweisstück, daß die Lebensfreude das eigentliche Lebenselement Beethovens war, daß lediglich das aus der Taubheit geborene Mißtrauen, die Furcht, von den Menschen bemitleidet zu werden, ihn so formten, wie man ihn sich, in einseitiger, unzulänglicher Verkennung, immer vorstellen zu müssen glaubt. Die Macht seiner Persönlichkeit hat die Musik gefördert (und damit auch den Musikerstand aus seiner Dienerstellung emporgehoben). Denn Beethoven, der sich, in herrlichem Selbstbewußtsein von falscher Unterwürfigkeit abkehrte, stellte die Vorzüge des Geistes über die der Geburt, weil er an den Sieg des Geistes glaubte und in einer heiligen Freude beseelt war. Seine Einsamkeit wurde der Welt zum Segen: durch sein Werk, das sich als ein Muster der Selbstzucht darstellt, seine Musik, die die von ihm gestellte Aufgabe erfüllt, das menschliche Gefühl zu weiten, auf daß es das Göttliche aufzunehmen bereit sei. „Man muß", so ungefähr schloß Peter Raabe, „demütig sein und das Kunstwerk in Ehrfurcht erleben, aber auch in der sittlichen Kraft des kämpfenden Beethoven." — Sehr zu begrüßen wäre es, wenn die Aufnahme dieses Abends, möglicherweise über alle Sender, bei Gelegenheit wiederholt würde. — Um beim Reichssender Berlin zu bleiben: außer diesem Konzert sind zwei Konzerte des Funkorchesters zu erwähnen, einmal das unter Richter-Reichhelm, der u. a. Pfitzners Ouvertüre zu „Käthchen von Heilbronn" dirigierte, zum andern das unter Heinrich Steiner, mit Werken von Siegel, Bizet, Liszt usw., bei dem Hermann Hoppe Schumanns op. 92 spielte. Der Zyklus „Oper im Funk" brachte Pergolesis „Serva padrona", die wie für den Funk geschaffen ist und auch eine funkgerechte Wiedergabe (unter Heinrich Steiner mit Tresi Rudolph und Theo Hermann) erlebte, und Paul Graeners erstes Bühnenwerk „Das Narrengesicht" (1913), das der Komponist selbst leitete (mit Käthe Heidersbach, Gerhard Hüsch, Albert Fischer, Erich Zimmermann).

Eine neue Sendereihe hat der Reichssender Ber-

lin mit den Konzerten „Zur guten Nacht“ eingeführt. Sie unterscheiden sich von den „Nachtmusiken“ des Deutschlandsenders, bei dem es wieder Ausgewähltes aus alter und neuer Zeit zu hören gab (u. a. de Fesch, Vivaldi, Buxtehude, Beethoven, Chopin, Bruckner, Fielitz, Graener), dadurch, daß sie regelrechte Nachtkonzerte von $1^1/_2$-stündiger Dauer sind; bei einem dieser Konzerte wurde Franz Dannehls d-moll-Sonate op. 81 für Violine und Klavier, ein formklares Werk, aufgeführt. Das Kapitel Unterhaltungsmusik enthielt als Besonderes ein Konzert des Funkorchesters unter Helmar Kähler mit Werken von Richartz, Pachernegg, Thiese, Fouqué und Mirsch-Riccius; eine nette Plauderstunde über das Thema „Wer kennt sich aus?“, eine gar „ergetzliche“ Unterhaltung über die Schicksale von Motiven und den „Schöpfungsvorgang“ beim Schlager, vermittelte wertvolle, anregende und aufklärende Belehrung. Beim Deutschlandsender, dessen Unterhaltungsabteilung mit Bruno Aulich, dem Sandberger-Schüler und bisherigen Verantwortlichen der Unterhaltungsmusik im Reichssender München, einen neuen Leiter erhalten hat, gab es allerlei Zeitgenössisches: eine Violinsonate von Lothar Witzke, ein betont schweres, mehr gedanklich als innerlich geformtes Werk, für das sich Hans Mahlke mit dem Komponisten einsetzte, die Uraufführung einer von Chopin beeinflußten, klangvollen Klavierballade in fis-moll von Clemens Schmalstich (von Albert Busch im Rahmen einer Sendung „Das zeitgenössische Lied“ gespielt) und „Neue Hausmusik aus Österreich“, Unterschiedliches von Heinrich Strekker, Friedrich Reidinger (Cellosonate op. 9), gute Lieder von Joseph Brauneis, Robert Ernst, Karl Zenn, Emil Petschnig (nach Gedichten von Josef Weinheber) und Klavierwalzer von Karl Rauch, interessant vor allem durch die Beziehungsmöglichkeiten, die sich ergeben, wenn man sich vor Augen hält, daß diese Musik auf einem Boden gewachsen ist, der durch eine ganze Höhenphase der Musikentwicklung von Haydn bis Bruckner geheiligt ist. Das verpflichtet die Komponisten und uns zu strengeren Maßstäben; umso erfreulicher ist das Resultat, wenn man beispielsweise der Lyrik positive Werte zusprechen darf.

Dr. Erich Valentin.

REICHSSENDER FRANKFURT u. STUTTGART. Der musikalische Funk-Mai gestaltete sich gegenüber dem April bei beiden Sendern um einiges ertragreicher. Zwei große Gedächtnis-Anlässe standen im Vordergrund der Konzert-Musik: der 20. Todestag Max Regers und die Einleitung des Liszt-Jahres, die von Frankfurt in bemerkenswert großer Form aufgenommen wurde. Reger waren ein Frankfurter Abendkonzert und eine Stuttgarter Nachtmusik gewidmet, die sich beide der Wurzel seines Schaffens, seiner Orgelmusik, bewußt blieben. Von Stuttgart hörte man die Fantasie und Fuge über B-A-C-H, von Frankfurt die Passacaglia aus der fis-moll-Sonate, von Hermann Keller bezw. Gerhard Bochmann klar und groß interpretiert. Unter Hans Rosbauds wundervoll schattierender Hand entfaltete das Frankfurter Orchester den Zauber der Mozart-Variationen, denen Stuttgart eine musikantische Wiedergabe der Orchester-Serenade unter Willy Steffen und Ausschnitte aus dem Kammermusik- und Vokalschaffen gegenüberstellte. Das um Reger so verdiente Wendling-Quartett spielte das ausdrucksknappe Es-dur-Streichquartett und die Altistin Emma Mayer sang Lieder und „An die Hoffnung“.

Der Reichssender Frankfurt hatte für seine Einleitung des Liszt-Jahres — was gegenüber gewissen, am härtesten von Pfitzner formulierten Bedenken, die den schöpferischen Kern dieses grandiosen Nachgestalters unbestimmbar umgeben, wie ein programmatisches Bekenntnis — den Präsidenten der RMK, Prof. Dr. Raabe, gewonnen. Denn Raabe ist schlechthin der Liszt-Kenner, dessen Liszt gewidmete Lebensarbeit gegenüber der Schumann-Antithese Pfitzners den Vorzug wissenschaftlicher und künstlerischer Objektivität verdient und zugleich auch den Begriff des Deutschen weitherziger faßt. Raabes Programm bot mit der sinfonischen Dichtung „Die Ideale“ und der Faust-Sinfonie gleichsam die Quintessenz des Neuen und Eigenen bei Liszt. Seine Interpretation besaß dank ihrer motivischen Klarheit, ihrer nuancenreichen Farbigkeit und des für Liszt charakteristischen, schwingenden Gleitens der Tempi mitreißende Kraft. Diese eindrucksmächtige Liszt-Feier wurde durch eine Auswahl selten gespielter Stücke aus dem Klavierwerk ergänzt, die Claudio Arrau mit sublimer Klangpoesie erfüllte.

An sonst noch nennenswerten Konzerten ist nicht viel zu verzeichnen, etwa ein Frankfurter Nachmittagskonzert unter Paul Belker mit sicher dankbar begrüßter Chormusik von Haydn, Schubert und Brahms, eine Stuttgarter Nachtmusik unter Steffen mit Brahms' „Schicksalslied“ und einer Rokoko-Rarität: einem charmanten Konzert für zwei Klaviere und Orchester von Anton Eberl (mit Prof. Walter Rehberg und Hermann Loux). Dazu kam eine Aufnahmeübertragung von der Karlsruher Aufführung von Pfitzners Kantate „Von deutscher Seele“ unter Joseph Keilberths Leitung und eine Mannheimer Hörfolge von Heinrich Köhler-Helffrich „Der letzte Klang“, die Ausschnitte aus den letzten Werken unserer Meister mit letzten Lebensäußerungen eindrucksvoll verband. (Um die musikalische Wiedergabe machten sich Dr. Ernst Cremer und das Kergl-Quintett besonders verdient.)

Die Stuttgarter Funkaufführung von Bizets

„Carmen“ iſt muſikaliſch (Leitung: Guſtav Görlich, in den Hauptrollen: Fritz Krauß, Maria Cornelius, Maria Reining, Hans Hermann Niſſen) ebenſo vorbehaltlos zu rühmen, wie die ziemlich ſchematiſche Funkbearbeitung nicht als Funkoperngewinn zu buchen iſt. Daß Lortzings dialogiſierte und darum ohne viel Bearbeitung verſtändliche Nummernoper funkiſch eine ſichere Sache iſt, bewies die Stuttgarter Aufführung von „Zar und Zimmermann“ in ausgezeichneter Beſetzung (Georg Hann, Hub. Buchta, Wilh. Strienz, Margot Gripekoven u. a.) unter Bernhard Zimmermann. Eine von Hans Rosbaud ſehr gut eingeführte Übertragung von der Frankfurter Uraufführung der neuen „Fauſt“-Oper von Hermann Reutter, von der man das fünfte Bild hörte, iſt von den Muſikfreunden mit dankbarem Intereſſe aufgenommen worden.

Hermann L. Mayer.

REICHSSENDER HAMBURG. Am 20. Todestage Max Regers widmete man dem Andenken des Meiſters eine Hörbild- und Kammermuſikaufführung (zuſammen 45 Minuten!). Hans-Wilhelm Kulenkampff hatte mit Geſchick aus Regers Briefen und dem vortrefflichen Buch Adalbert Lindners Auszüge zuſammengeſtellt, für deren Verleſung einige tüchtige Sprecher eingeſetzt waren. In dem muſikaliſchen Teil war neben einer von Reger ſelbſt beſpielten Orgel-Walze („Benedictus“ aus Werk 59) die Wiedergabe der a-moll-Suite (Werk 103a) und der G-dur-Serenade (141a) bemerkenswert: Hans Brinckmann (Flöte), Bernhard Hamann (Geige), Ernſt Doberitz (Bratſche), Gerhard Gregor (Klavier). Als Liederbeitrag mußten natürlich wieder die „Schlichten Weiſen“ herhalten, die, ungeachtet ihrer Vorzüge, doch nicht darum geſchrieben wurden, damit man ſich nun um das „eigentliche“ Reger-Lied nicht zu kümmern brauche. Im übrigen gibt dieſe Reger-Feier Anlaß zu der Feſtſtellung, daß ſeine Werke im Hamburger Rundfunk bei weitem nicht die gebührende (die Reger wie den Hörern gebührende) Rolle ſpielen. Aufführungen von Orcheſtermuſik Regers nehmen durch Jahre hin einen ſo geringen Raum ein, daß es gar nicht erſt lohnt, ſie aufzuzählen. Wenn jemand der Meinung ſein ſollte, Regers Orcheſter-Kunſt ſei zu ſchwierig für die Hörerſchaft, ſo iſt dieſe Anſicht nur ſo lange aufrecht zu erhalten, wie man dieſe Werke nicht ſpielt. „Lernen“ die Hörer ſie erſt einmal kennen, werden ſie auch lernen, ſie zu lieben. Und ich möchte daran erinnern, daß Regers Inſtrumentalſtil dank ſeiner „Stimmigkeit“ im Funk ebenſo wahrhaft wirkt wie im Konzertſaal. Sollte dieſer Mahnruf beachtet werden, dann gebe man ihm aber bitte nicht in der Form ſtatt, daß die „Mozart-Variationen“ oder die „Ballett-Suite“ angeſetzt werden; es gibt ja noch einiges mehr von jenem Genius der neueren deutſchen Muſik, deſſen Namen wir gar nicht groß genug ſchreiben können: MAX REGER.

Ein erfreulicher Beitrag zur Lortzing-Pflege war die Sendung der „Beiden Schützen“ in der Funkbearbeitung Erich Müller-Ahrenbergs. Eigel Kruttge hatte dem Dialog anerkennenswerte Sorgfalt gewidmet. Erich Seidler muſizierte herzhaft. Die Sänger taten ihr Beſtes.

Um hier das Kapitel Erich Seidler im Reichsſender Hamburg gleich abzuſchließen, iſt noch hinzuweiſen auf die großzügige Wiedergabe der „Fünften“ Tſchaikowſkys und das Abſchiedskonzert „Aus aller Welt“, das eine überaus feſſelnde Wanderung durch die europäiſche Muſik bot. Eine ſenſationelle Entdeckung war der Spanier de Grignon mit ſeinem Ton-Gedicht „Andaluſien“, deſſen rhythmenſprühender, funkelnder Orcheſterſatz wirklich „Ausdruck der Empfindung“ iſt. Iberts (Frankreich) „Sinfoniſche Suite“ iſt ein betont pariſeriſches Stück, ſehr großſtädtiſch angehaucht, aber gekonnt bis in die frechſte Gloſſe; auch dieſe verbirgt aber nicht, welch ausgezeichneter, von „lebendigen“ muſikaliſchen Vorſtellungen erfüllter Künſtler hier etwas ſchrieb, was er ſchreiben mußte. Mit Humperdincks „Spielmanns letzter Geſang“ wollte Seidler eigentlich den Taktſtock niederlegen; es kam aber gar nicht erſt zu dieſer ſymboliſch gemeinten Aufführung (der „Nachrichtendienſt“ iſt in ſeiner Pünktlichkeit unerbittlich). Die breiten, vollen Klänge der Smetana'ſchen „Moldau“ wurden der Schluß; und er iſt wohl auch der Zukunft dieſes Dirigenten gemäßer. Das Orcheſter ſpielte mit leidenſchaftlicher Wärme. Seitens der Sendeleitung war (bei dieſem Konzert) darauf verzichtet worden, vor den Hörern (oder auch nur vor den Preſſevertretern) dem ſcheidenden Dirigenten ein Wort des Dankes zu ſagen. Das Orcheſter folgte einem ſelbſtverſtändlichen Impuls, indem es nach dem Verlöſchen der roten Lampen das „Muß i denn, muß i denn zum Städtle hinaus“ anſtimmte. — — —

Der Funkpianiſt Richard Beckmann, deſſen Arbeit in den letzten Monaten recht brüchig und ungleich geworden war, hat ſich anſcheinend auf ſein beſſeres Selbſt beſonnen und ſich kräftig zuſammengeriſſen; ſeine „Virtuoſe Klaviermuſik“ (u. a. Liſzt, Debuſſy, Rachmaninow) war ein hoffnungsvolles Zeichen dafür.

Montag abends gibt es jetzt dann und wann Muſikaufführungen „Zwiſchen Tag und Traum“. In ihnen traf man auch auf Beethovens „Septett“, in einer gelegenlich etwas nüchtern wirkenden Darſtellung.

Von dem neulich hier erwähnten Heinrich Sthamer ſang Bernhard Jakſchtat „Niederdeutſche Geſänge“, die dank ihrer melodiſchen Stärke unſere Einſtellung zu dieſem

„Hamburger Komponiſten“ (hoffentlich wird er noch zu Lebzeiten ein deutſcher Komponiſt) eindringlich bekräftigen konnten.

Für Heinrich Kaminskis „Tanzſpiel“ (das Mittelheft aus dem „Klavierbuch“) ſetzte ſich Erik Schönſee ein; er brauchte aber noch einige ſubjektive Nuancen, um lebendig zu wirken. Bei der vorbildlich „auskomponierten“ Muſik Kaminskis (von der der Hamburger Funk ſeltener Notiz nimmt, als es der Bedeutung dieſes Komponiſten entſpricht) wirken ſolche Eigenwilligkeiten eher abſchwächend.

Die Urſendung des Klavierkonzertes in C-dur (Werk 11) von Carl Maria von Weber, von Wolfgang Brugger elegant und perlend geſpielt, zeigte (wieder), was bei Weber noch alles zu holen iſt. Guſtav Adolf Schlemm hatte den Orcheſterpart lichtvoll und klar aufgebaut. Das im gleichen Programm geſendete Hörbild „Webers letzte Tage in London“ von Erik Brädt war eine peinlich rührſelige Huſtengeſchichte. Mit ſolchen Dingen bringt man unſeren Hörern weder die Kunſt noch die Künſtler „näher“.

Die mit Recht beliebten Hannoverſchen „Schloßkonzerte“, die von Otto Ebel von Soſen ſehr liebevoll betreut werden, haben es mittlerweile zur 200. (!) Veranſtaltung gebracht; ſie werden fortgeſetzt, während die donnerstäglichen „Tanzabende“ mit der Nummer 100 — den Göttern und der Sendeleitung ſei Dank! — das Zeitliche ſegneten.

Der große Star unſeres Senders, immer bereit auszuhelfen, iſt jetzt die — Schallplatte.

Dr. Walter Hapke.

REICHSSENDER LEIPZIG. Seit zweieinhalb Jahren berichten wir an dieſer Stelle über die Tätigkeit des Leipziger Senders, und noch nie hatten wir ſo wie in den letzten Wochen die Überzeugung, daß ſich der Programmbetrieb lediglich nach dem Geſetz der Schwere weiterwälzt. Die Einengung künſtleriſch hochſtehender Sendungen — ſei es durch ſcharfe Reduzierung ihrer Anzahl, ſei es durch ihre Verlegung auf ſpäte Nachtſtunden — iſt ſo offenſichtlich, daß die Abteilung „Kunſt“ wohl nur noch eine Art geduldetes Anhängſel in der Programmregie darſtellt. Wären die vorzüglichen Bachkantatenſendungen unter Straube nicht, der Leipziger Sender hätte die Ehre, den Rekord an Profilloſigkeit aufzuſtellen. Denn ganz abgeſehen von der geringen Zahl künſtleriſch hochwertiger Sendungen: was bedeutet es dort einmal einige Lieder, da einen Klaviervortrag und hier eine — akuſtiſch unzulängliche — Brucknerſinfonie anzuſetzen, wenn ſich aus der Flut der Sendungen nicht beſtimmte Darbietungen herausheben, denen man eine wirklich formende, programmgeſtalteriſche Hand anmerkt und die vor allem aus der Eigengeſetzlichkeit des Rundfunks heraus entwickelt ſind. Gerade jetzt, da hochkünſtleriſche Werte in der Flut einer unterhalten wollenden Muſik immer mehr erſtickt werden, empfindet man dieſen Mangel doppelt. Die Bachkantatenſendungen ſind nicht nur durch die Qualität ihrer Wiedergabe ſo vorbildlich, ſondern werden vor allem funkgerecht durch die Tatſache, daß hier gewaltige künſtleriſche Werte in zykliſcher Form an einer beſtimmten Stelle, die größte Fernwirkung ermöglicht, lebendig werden. Daß die Kantatenform ihrem Gefüge und ihrem Klanggewand nach ſich glänzend für den Funk eignet, kommt als beſonderer Glücksfall noch hinzu. Derartige Möglichkeiten eigengeſetzlicher Funkentwicklung bieten ſich einer zielbewußten Programmleitung, die überhandnehmenden Nivellierungstendenzen charaktervoll zu begegnen weiß, aber noch manche, auch in der Unterhaltungsmuſik, die nach wie vor an dem viel zu geringen Wertbeſtand krankt, mit dem ſie die Sendungen glaubt beſtreiten zu können. Wie ſich aus einer beſtimmten Gegebenheit heraus eine kultivierte Unterhaltung geſtalten läßt, das zeigen in einer wirklich vorbildlichen Weiſe die ſommerlichen Veranſtaltungen im Gohliſer Schlößchen.

Auf einzelne Sendungen einzugehen, ſehen wir uns angeſichts der jetzigen Verhältniſſe, die in erſter Linie Programmkritik erfordern, nicht in der Lage. Eine Minderbewertung manch guter Einzelleiſtung bedeutet dies Verfahren natürlich nicht. Dr. Horſt Büttner.

REICHSSENDER MÜNCHEN. Bevor wir an die Würdigung des Mai herangehen, eine Bemerkung zum Thema „Reichstheaterfeſtwoche-Rundfunk“. Da fiel auf, welch geringes Intereſſe die deutſchen Sender jener repräſentativen Heerſchau deutſchen Schaffens entgegenbrachten. Als einzigem blieb dem Reichsſender München vorbehalten, die nunmehr den deutſchen Bühnen endgültig eroberte Originalfaſſung des „Barbier von Bagdad“ von Peter Cornelius zu übernehmen. Wir hatten ſchon Wochen bevor die Reichstheaterwoche begann, angeregt, ausgiebig die Gelegenheit zu nützen, die künſtleriſche Vollendung der Münchner Theaterkultur über alle deutſchen Stationen als Reichsſendungen zu ſchicken! Denn es galt doch, München als die vom Führer beſtimmte Stadt der Kunſt, als die Hauptſtadt der Bewegung beiſpielgebend zu würdigen. Vor allem durch die „Meiſterſinger“. Sie blieben aber auf den ziemlich engen Kreis des Nationaltheaters beſchränkt. Dafür fanden wir zu unſerem Erſtaunen eine Woche drauf ſchon (am 24. Mai) im Sendeprogramm eine ungekürzte „Meiſterſinger“-Sendung aus Breslau! Was Breslau unbenommen billig, hätte München als Hauptſtadt der Bewegung und der Kunſt recht ſein ſollen.

Als recht gelungene Übertragung kam vom Nürnberger Stadttheater „Carmen“, die

Dreffel zügig leitete. München fetzte fich für Hans Schillings „Sonnwendglut" ein. Der Komponift felbft hatte fein Werk doch nicht ganz funkwirkfam und ziemlich radikal gekürzt, fodaß alfo der Eindruck nicht alle Erforderniffe erfüllen konnte. Ausgezeichnete Soliften: Hann, Martha Martenfen, Anderfen. — Die Operette „Glück am Ziel" Ralph Maria Siegels lebt von dem felbftverftändlich gut ausgehenden Konkurrenzkampf zweier Autofirmen, deffen Begleitmufik keine eigene Note erkennen läßt. Wir hatten mehr erwartet.

An die Spitze der Orchefterüberficht fei das Ausfcheiden von Erich Kloß als Kapellmeifter des Unterhaltungsorchefters geftellt. Er folgt dem ehrenvollen Rufe Franz Adams in die Leitung des NS-Reichsfymphonieorchefters. Intendant Dr. Habersbrunner dankte Kloß mit warmherzigen Worten für feine aufopfernde Tätigkeit am Münchner Sender. Das europäifche Konzert aus Bukareft wurde zwar von 15 Ländern famt ihren Stationen, aber nur von zwei deutfchen Sendern — München und Stuttgart — übernommen! Der Schaden war in diefem Falle nicht allzugroß, denn die volksmufikalifchen Darbietungen wurden in einem, doch arg vielröckigen Gewand geboten. Wir glauben aber, daß die Tatfache „Europakonzert" bei uns doch mehr Berückfichtigung finden follte. Zum zweiten fei nachdenklich vermerkt, daß am Pfingftfamstag magere 50 Minuten ernftere Mufik den 9 Stunden 25 Minuten Unterhaltungsmufik die Wage leider vergeblich zu halten verfuchten!!

Im Gedenken an Regers 20. Todestag brachte München eine wundervoll ausgeglichene Wiedergabe des Klarinettenquintetts (Wendling und Dreisbach) wie ein, von Hans A. Winter geleitetes Orchefterkonzert mit den Mozart-Variationen und dem „Hymnus der Liebe". Prächtige Idee ift, mit dem Rundfunkorchefter aufs Land zu gehen. Kulturpropaganda. Das bewies der Abend in Landsberg a. Lech mit vorbildlichem Programm klaffifcher Haltung, das ebenfalls Winter zu danken war.

In den Kammermufik- und Konzertftunden gabs manch Wertvolles. Holten fprach zu Pfitzners Geburtstag Sonette des Meifters, Martenfen und Haafe fangen eine Reihe koftbarer Lieder. Anmutig vollendet in der Klangtechnik der Quartettliederzyklus „Der Geiger" von Sachffe. Natürlich quellende Lyrik in den, von Maria Degifcher zur Uraufführung gebrachten Liedern Kanetfcheiders. Tief geklärt die, im logifch geführten Einfall fchönen Gefänge Kallenbergs. Nachhaltige Eindrücke hinterließen die beiden Liederzyklen „Der Pilger" Philippine Schicks und die „Symphonie des Frauenlebens" v. Panders. Befinnliche Mufik fchwingt in dem Flötentrio Weismanns; vergnügliche Einfälle find im Bläferdivertimento Rüdingers durchfichtig verarbeitet. Helle Volkslieder Niederdeutfchlands fang Ebbs; und Margreth Burckardt-Rohr intereffierte mit gälifchem Volkston.

Man greife zu: Rüdinger Bläferdivertimento; Weismann Flötentrio; Niederdeutfche Volkslieder. v. Bartels.

KLEINE MITTEILUNGEN

AMTLICHE VERFÜGUNGEN

Die feinerzeitige Verfügung, wonach die Führung eines Decknamens von der Anzeige an die Reichsmufikkammer abhängig ift, wird dahin ergänzt, daß alle Verfehlungen gegen die Verordnung mit Wirkung vom 1. Juni ab, unnachfichtlich und ohne nochmalige Verwarnung in Ordnungsftrafe genommen werden.

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Seit dem 16. Juni find die Mitwirkenden der diesjährigen Bayreuther Bühnen-Feftfpiele an der Arbeit. Vor der erften Probe zum „Lohengrin", der feit 1909 nicht mehr aufgeführt worden ift und in diefem Jahre neu infzeniert wird, fand eine Begrüßung des Feftfpielorchefters ftatt, das diesmal unter feinen Mitgliedern aus allen Gauen des deutfchen Vaterlandes zahlreiche neue Kräfte umfchließt. Frau Winifred Wagner hieß die alten Getreuen ebenfo wie die Neuhinzugekommenen herzlich willkommen. Nach ihr begrüßte der Obmann des F.-O. Pg. Klebe-Karlsruhe im Namen aller Kollegen Dr. Wilh. Furtwängler am Dirigentenpult. Sein Wiedererfcheinen in Bayreuth hat ja in allen mufikalifchen Kreifen größte Begeifterung hervorgerufen, und auch das Feftfpielorchefter gelobte ihm reftlofe Hingabe und freudige Gefolgfchaft. Dr. Furtwänglers Wunfch nach idealer Zufammenarbeit im Bayreuther Feftfpielfchaffen dürfte im Herzen feiner Mitarbeiter lebendigften Widerhall gefunden haben.
Dr. Z.

Das Feft der deutfchen Chormufik, das der Reichsverband der gemifchten Chöre vom 3. bis 6. Juli in Augsburg veranftaltet, wird mit einer öffentlichen Kundgebung auf dem Platz vor dem Ulrichs-Münfter eröffnet. Die mufikalifche Umrahmung geben 1200 Augsburger Sänger und Sängerinnen, die zündende einftimmige Lieder fingen werden. Begrüßungsanfprachen halten der Oberbürgermeifter der Stadt Augsburg Mayr und Prof. Jochum. Kultur-Senator Präfidialrat Heinz Ihlert von der Reichsmufikkammer wird program-

matische Worte zu Sängern und Bevölkerung sprechen.

Auch in diesem Jahre veranstaltete Johannes Müller eine Musikwoche auf Schloß Elmau, die Kunst der Altmeister in Wiedergabe durch ausgezeichnete Künstler bot.

Ende Juni versammelt sich die Sängerschaft zum Bayrischen Sängerbundesfest in Passau.

Die Nationalfestspiele des Deutschen Schiller-Bundes in Weimar im Juli enthalten als einzige Oper den neuinszenierten „Tannhäuser".

Da Dr. Furtwängler die Leitung des für Ende September 1936 in Görlitz geplanten 22. Schlesischen Musikfestes wegen seiner allgemeinen Beurlaubung im Konzertwinter 1936/37 nicht übernehmen kann, ist das Fest auf das Frühjahr 1937 verschoben worden.

Der Gau Schlesien im Reichsverband der gemischten Chöre bereitet für Oktober 1936 ein Händelfest in Breslau vor, an dem auch die Liegnitzer Singakademie beteiligt ist.

Für die vom 19. bis 22. Oktober in Bayreuth stattfindende Franz Liszt-Woche ist auch ein Gastspiel mit der Budapester Oper vereinbart, die das Oratorium „Die heilige Elisabeth" als Oper zur Aufführung bringen wird.

Die norddeutsche Landesgruppe der internationalen Bruckner-Gesellschaft veranstaltet gemeinsam mit der Reichsmusikkammer vom 24. bis 28. Oktober in der Reichshauptstadt das „Deutsche Brucknerfest" anläßlich des 40. Todestages des Meisters.

Das Braunschweiger Landestheater beendet seine Spielzeit mit einer Festwoche zeitgenössischer Dichter und Komponisten, in der alle die zu Worte kommen, denen das Landestheater Aufführungen oder erste Wege bereitete.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Der Männergesangverein Gahlenz bei Flöha (Dirigent: Reinhart Richter) feierte sein hundertjähriges Bestehen, der Männerchor „Kassel-Wilhelmshöhe 1861" (Dirig.: Hermann Schleiden) sein 75jähriges Wirken.

Die Hans Pfitzner-Gesellschaft mit dem Sitz in München (Vorsitz: Ludwig Schrott) hat sich der NS-Kulturgemeinde angeschlossen.

Der Ständige Rat für internationale Zusammenarbeit der Komponisten hat folgende Beschlüsse gefaßt: Es soll an die schwedische und britische Regierung ein Antrag gestellt werden, damit sie bei der zukünftigen diplomatischen Konferenz in Brüssel für die Prüfung der Berner Konvention für den obligatorischen Schutz der literarischen und musikalischen Werke bis zum Ausgang des 50. Jahres nach dem Tode des Autors stimmen. Der Ständige Rat sieht neben dem künstlerischen autorenrechtlichen Schutz seine vornehmste Aufgabe in der Förderung des musikalischen Austausches zwischen den Völkern unter besonderer Berücksichtigung der repräsentativen nationalen Werke lebender Tonsetzer unter Mitarbeit mit allen gleichgerichteten Verbänden und Institutionen. Der Rat hat bereits Richtlinien für den internationalen musikalischen Austausch ausgearbeitet. Vier Großstädte haben sich bereit erklärt, in den nächsten Jahren Musikfeste des Ständigen Rates zu veranstalten.

Am Sonntag, den 28. Juni, findet (wie alljährlich) der Liedertag des Deutschen Sängerbundes statt, an dem alle deutschen Gesangvereine in Stadt und Land im Freien, in Parks und auf Plätzen Volkslieder singen, um so mit dazu beizutragen, das Volkslied wieder unter das Volk zu bringen. Auch in diesem Jahre wird der Deutsche Sängerbund, von dem der Liedertag ausgeht, ein besonderes Liedblatt herausbringen, das eine Reihe bekannter und unbekannter Lieder zum Mitsingen enthält.

Der für den 6. und und 7. Juni vorgesehene Gausängertag in Herne ist vom Bundesführer Oberbürgermeister Meister (Herne) aus zwingenden Gründen auf den 27. und 28. Juni verlegt worden. Das hat auch eine Verlegung des Deutschen Liedertages im Gebiet des Westfälischen Sängerbundes auf den 5. Juli zur Folge gehabt.

HOCHSCHULEN, KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Dr. Ernst Fritz Schmid, bisher stellvertretender Universitäts-Musikdirektor in Tübingen, erhielt seine Ernennung zum ao. Professor.

Dr. Johannes Hobohm vom Würzburger Staatskonservatorium wurde als ao. Professor (Klavier) an die Akademie der Tonkunst berufen.

Hermann Hoppe wurde als Lehrer für Klavier an die Berliner staatliche Musikhochschule berufen.

Dr. Theodor Veidl, Lehrer an der Akademie der Musik und darstellenden Kunst in Prag, wurde der Titel eines Professors verliehen.

Die seinerzeitige Nachricht, wonach Prof. Bronislaw von Pozniak eine Klavierklasse am Pionczykschen Konservatorium in Hindenburg übernommen habe, entspricht nicht den Tatsachen.

Das Musikinstitut der Universität Tübingen, das unter Leitung von Prof. Dr. Ernst Fritz Schmid steht, baut soeben ein Landesmusikarchiv für Württemberg auf, das die Sammlung der im Land noch verstreut vorhandenen geschichtlich wertvollen Noten- und Musikinstrumentenbestände durchführt.

Die staatliche akademische Hochschule für Musik, Berlin-Charlottenburg, ist an dem künstlerischen Rahmenprogramm der Olympischen Spiele in Berlin wie folgt beteiligt: Der musikalische Ausklang des Festspiels „Olympische Jugend", das die Spiele in der deutschen

Kampfbahn am Sonnabend, den 1. Auguſt eröffnet, wird vom Hochſchul-Chor und Hochſchul-Orcheſter in Arbeitsgemeinſchaft mit anderen Berliner Chören und Orcheſtern unter Leitung von Direktor Prof. Dr. Fritz Stein ausgeführt. Hochſchul-Chor und zwei Hochſchul-Orcheſter (160 Spieler), ſowie ein großes aus den Militärſchülern der Hochſchule zuſammengeſetztes Blas-Orcheſter wirken in der von Dr. Hanns Niedecken-Gebhard auf der Dietrich Eckart-Freilichtbühne inſzenierten Aufführung von Händels „Herakles" am 7. und 16. Auguſt mit, deren muſikaliſche Leitung ebenfalls in den Händen von Direktor Prof. Dr. Fritz Stein liegt. Die Opernſchule der Hochſchule veranſtaltet am 9., 10. und 11. Auguſt in ihrem Theaterſaal Aufführungen dreier deutſcher Singſpiele (Gluck: „Der Zauberbaum"; Weber: „Abu Haſſan"; Marſchner: „Der Holzdieb") und der Oper „Ein kurzes Leben" (La vida breve) von Manuel de Falla unter der ſzeniſchen Leitung von Prof. Alexander d'Arnals und der muſikaliſchen Leitung von Prof. Clemens Schmalſtich.

Das Robert Schumann-Konſervatorium in Düſſeldorf veranſtaltete eine Gedenkfeier für Klara Schumann, wobei der Anſtaltsleiter GMD Hugo Balzer die Feſtanſprache hielt.

Die Städtiſche Muſikhochſchule Mainz veranſtaltete ein Orcheſterkonzert der Dirigentenklaſſe, wobei ein „Vorſpiel f-moll" von Karl Schönemann erſtaufgeführt wurde.

Das Staatliche Muſikinſtrumentenmuſeum Berlin hat als Neuheit eine automatiſche Muſeumsführung eingerichtet, wobei durch ein „Magnetophon" rund 40 Muſikſtücke auf den jeweiligen hiſtoriſchen Inſtrumenten geſpielt werden.

In der Staatl. Hochſchule für Muſik zu Berlin veranſtaltete die Fachgruppe „Muſik und Technik" einen inſtruktiven Abend „Muſik auf dem Trautonium" mit der Ur-Aufführung von Harald Genzmers „Baßſolo für Trautonium".

Während des laufenden Frühlingsſemeſters hält an der Univerſität Stockholm Frau Dr. Irmgard Leux, eine gebürtige Oſtpreußin und Gattin des bekannten ſchwediſchen Pathologen, Profeſſor Vile Henſchen, deutſche Vorleſungen über Muſikpſychologie. Die Vorleſungen gliedern ſich in folgende Abteilungen: die akuſtiſche Veranlagung des Muſikers — abſolutes Tonbewußtſein — die rhythmiſch-motoriſchen Veranlagungen — die affektiven Anlagen — muſikaliſche Phantaſie und muſikaliſches Gedächtnis — muſikaliſche Vererbung — Muſik und Raſſe — Muſikerziehung.

Vor dem Verband ausländiſcher Preſſevertreter in Berlin ſprach W. Saraga im Haus der Technik über das Trautonium mit Vorführungen ſchwediſcher Originalkompoſitionen von Axel Raoul Wachtmeiſter.

KIRCHE UND SCHULE

Der diesjährige Junggeſang der Augsburger Singſchule findet am 28. und und 29. Juni ſtatt. Die Augsburger Singſchule beſchließt gleichzeitig dann ihr 31. Schuljahr und das erſte Jahr des neuerrichteten deutſchen Singſchullehrerſeminars.

Der aus Leipzig ſtammende, am Landeskonſervatorium durch die Profeſſoren Straube und Ramin ausgebildete Organiſt Herbert Collum — ſeit 1935 an der Kreuzkirche in Dresden tätig — wurde nach Schweden eingeladen, um in einer Anzahl von Städten (u. a. Stockholm, Upſala uſw.) zu konzertieren.

In der Dürer-Oberrealſchule Nürnberg veranſtaltete Otto Döbereiner einen Hausmuſikabend lebender Komponiſten mit Werken von Arnim Knab, H. Zilcher, H. Lang, W. Spilings.

In der Neuſtädter Univerſitätskirche in Erlangen gab der Organiſt Herbert Steinmeyer, der über 6 Jahre als Kantor und Organiſt dort tätig war und ab Juni ſeine Wirkungsſtätte nach Wittſtock in der Mark Brandenburg verlegt, ſein Abſchiedskonzert.

Der am 22. Mai 1866 als „Gemiſchter Chor" von Kantor Stegmann gegründete Stadtkirchenchor in Jena beging ſein 70. Beſtehen mit einem Feſtgottesdienſt in der Stadtkirche.

Karl Schleifer ſpielte in einem Orgelkonzert auf der Orgel Max Regers in Weiden. Neben Werken von Bach, Reger und Buxtehude führte er ein eigenes Werk, den „Sonnengeſang des Heiligen Franz von Aſſiſi" auf. Soliſtin: Traute Börner.

Der Dresdner Kreuzkirchenchor unter Leitung von Rudolf Mauersberger ſang in verſchiedenen kleineren ſächſiſchen Städten, u. a. auch Bad Elſter, auf Einladung der NS-Kulturgemeinde.

Dr. Hans Luedtke führte in Berlin neue Typen einer Kleinorgel vor, nämlich eine „Quartettorgel" mit ſeitlich auf beſonderen Spieltiſchen aufgeſtellten Manualen, und eine Hausorgel mit Hängepoſitiv, deren Pfeifen ſternförmig eine Hängelampe umkleiden.

Die Berliner Kirche am Hohenzollernplatz, deren Abendmuſiken ſich des beſten künſtleriſchen Rufes erfreuen, bot unlängſt Karl Hoyers „Kanoniſche Variationen" durch den kunſtverſtändigen Organiſten Karl Linder.

Die Ansbacher Organiſtin Hilde Großmann brachte im Rahmen einer Motettenaufführung der evangeliſchen Madrigalvereinigung Augsburg Regers Fantaſie und Fuge über „Wachet auf, ruft uns die Stimme", ſowie Joh. Seb. Bachs Paſſacaglia und Fuge c-moll zu eindrucksvoller Wiedergabe.

Im Feſtgottesdienſt in der Stadtkirche zu Weimar während der Weimarer Tonkünſtlerverſammlung erklang Richard Wetz' Motette „Das Wort ward Fleiſch" und ſein Kyrie op. 44.

In der Hauptkirche zu Halle (S.) nahm Oskar Rebling nach Oſtern ſeine Orgelfeierſtunden

wieder auf (16. Jahrgang); im Mai spielte er an vier Abenden nur Werke von Max Reger, darunter die selten zu hörenden op. 57 und 127.

Walter Zenke-Breslau spielt in einer seiner Orgelfeierstunden Max Martin Steins „Triosonate" in G-dur op. 2 und zwei Orgelchoräle aus dem „Choralwerk" J. N. Davids.

Frau Marta Lumnitzer-Berlin gab gelegentlich eines musikalischen Schülertees im eigenen Hause Proben ausgezeichneter, gesangspädagogischer Leistungen. Ihre Schülerinnen überraschten durch einwandfreie Atem- und Sprechtechnik, sowie mühelose, natürliche Tongebung. Das schöne Stimmmaterial von Lilly Löns kam, unterstützt durch reizenden Vortrag in Volksliedern und Liedern von Robert Franz zu bezaubernder Wirkung. Die zukünftige Opernsoubrette Herta Unger zeigte aussichtsreiche Anlagen. Auch Alice Söhnlin und Charlotte Steinhausen legten für ihre Schule Zeugnis ab. Allen war Franz Mühlbauer ein vortrefflicher Begleiter. K. Schurzmann.

PERSÖNLICHES

KM Erich Kloß wurde von RKM Franz Adam in die Leitung des NS-Reichssymphonieorchesters berufen.

An die Dresdner Staatsoper wurden neu verpflichtet: Prof. Max Hofmüller (Oberspielleiter), Christel Goltz-Plauen, Marta Rohs-Zürich (Gesang), Walter Uhlemann-Leipzig (1. Trompeter).

An das Stadttheater Bielefeld wurde Opern-Oberspielleiter Kurt Hampe berufen.

Wilhelm Ulbricht wurde für die nächste Spielzeit als 1. Tenorbuffo für Oper und Operette an das Landestheater Schneidemühl verpflichtet.

Der erste leitende Kapellmeister in Essen und frühere Opernleiter in Halle, Johannes Schüler, ist an die Berliner Staatsoper verpflichtet worden.

Generalintendant Merz hat zur kommenden Spielzeit GMD Schwieger an das Staatstheater Danzig verpflichtet.

Vasso Argyris, ein junger griechischer Heldentenor, wurde auf drei Jahre an die Berliner Staatsoper berufen,

Herbert Werner-Waldenburg, Leipzig, wurde für mehrere Monate als 1. Tenor an die „Kraft-durch-Freude"-Bühne im Gau Magdeburg-Anhalt verpflichtet.

Die türkische Regierung berief Prof. Paul Lohmann für September — Oktober dieses Jahres zur Kontrolle des türkischen Stimmbildungswesens an den staatlichen Musikschulen in Ankara.

Der Düsseldorfer KM Kurt Steuernagel wurde an das Lippische Landestheater Detmold verpflichtet.

Generalintendant H. K. Strohm (Hamburg) wurde für weitere zehn Jahre in seiner bisherigen Stelle verpflichtet.

Erna Sack wurde nach triumphalen Erfolgen in Prag, München u. a. durch einen längeren Gastvertrag an das Deutsche Opernhaus, Berlin, verpflichtet.

KM Vogt-Wuppertal ist nach erfolgreichem Probedirigieren ab 1. Juli ds. Js. als Nachfolger des an den Reichssender Hamburg verpflichteten Wiesbadener Kurkapellmeister Dr. Helm. Thierfelder berufen worden.

Prof. Dr. Theodor Kroyer und Prof. Dr. Ernst Bücken wurden zu Mitgliedern der „Vereenigung voor Nederlandsche Muziekgeschiedenes" ernannt.

Max Thurn, der langjährige, geschätzte Chordirigent der Hamburgischen Staatsoper, erhielt ab kommender Spielzeit anstelle des nach Bielefeld berufenen Dr. Hans Hoffmann den Posten eines stellvertretenden Dirigenten und Leiters der Proben der Singakademie Hamburg.

Der verdiente MD Johannes Röder-Flensburg wurde zum Leiter des Hamburger Lehrergesangvereins gewählt.

Zum Vorsitzenden des Gewandhaus-Direktoriums wurde Dr. Hellmuth von Haase, zum stellvertretenden Vorsitzenden Prof. Dr. Anton Kippenberg ernannt.

Geburtstage.

Prof. Paul Schwickerath, der Altmeister des deutschen Musik- und Sangeslebens, wurde am 4. Juni 80 Jahre alt.

Prof. Adolf Linnebach, der technische Leiter der Bayr. Staatstheater in München, feierte am 4. Juni seinen 60. Geburtstag.

Anton Günther, Volkssänger und Liederkomponist im Erzgebirge, wurde 60 Jahre alt.

Alfred Schattmann, bekannter Komponist und langjähriger Musikkritiker der Berliner „Nachtausgabe", feierte am 11. Juni seinen 60. Geburtstag.

Heinrich Kaminski wird am 4. Juli 50 Jahre alt. Wir verweisen unsere Leser auf die ausführliche Würdigung des Komponisten in unserem Oktoberheft 1929, die vortrefflich in sein Wesen einführt. Nach vorübergehender Tätigkeit als Lehrer an der Berliner Akademie (1930—32) lebt der Komponist seither wieder zurückgezogen in Ried bei Benediktbeuren/Obby. Sein Schaffen umfaßt neben seinem Hauptwerk, dem „Jürg Jenatsch", Chorwerke, Motetten, geistl. Lieder, Kammermusik. Sein jüngstes Werk ist das „Klavierbuch".

Rudolf von Ficker, Universitätsprofessor in München, Mitarbeiter der „Denkmäler der Tonkunst in Österreich", Spezialist für mittelalterliche Musik, beging am 11. Juni seinen 50. Geburtstag.

Todesfälle.

† am 12. Juni, im Alter von 45 Jahren, der bekannte Leipziger Organist Prof. Karl Hoyer. Er studierte in Leipzig bei Max Reger und Karl Straube, Stephan Krehl und Pembaur und kehrte

nach seiner ersten Organistentätigkeit in Reval und Chemnitz 1926 dorthin zurück, um die Stelle des Organisten an St. Nicolai und eines Lehrers am Landeskonservatorium zu übernehmen. Neben dieser Wirksamkeit erhielt sein Name auch durch seine Kompositionen (zahlreiche Orgel- und Kammermusikwerke) guten Klang in der Musikwelt, die sein so unerwartetes frühes Hinscheiden lebhaft bedauert.

† Heinrich Müller, Musikdirektor in Friedberg i. H., Hoforganist, Verfasser von Schulliederbüchern, Vorsitzender des Hessischen Organistenvereins.

† Jahn Hofknecht, der frühere Oberinspizient der Düsseldorfer Bühne, 68 Jahre alt.

† Paul Stiegler, Kammersänger und Intendant des Göttinger Stadttheaters, im Alter von 53 Jahren.

† Arno Liebau, Berlin, bekannter Lieder- und Unterhaltungskomponist.

† Prof. Ernst Grenzebach, namhafter Gesangspädagoge der Berliner Musikhochschule, 66 Jahre alt.

† Paul Spaak, Direktor des Théâtre de la Monnaie, Brüssel.

† am 24. Mai 1936 in Berlin Hans-Georg Rohrbach, Stud.-Rat der Musik und Organist am Französischen Dom, im fast vollendeten 58. Lebensjahr, ein schwerer Verlust für die reichshauptstädtische Organistenschaft. Der Verstorbene studierte 1896—99 bei Dienel und 1905 bei Prof. Egidi in Berlin Orgel und Kontrapunkt und von 1906—1909 bei Max Bruch und Friedr. Gernsheim Komposition. Seit 1914 war er Organist am Französischen Dom in Berlin, seit 1925 Studienrat der Musik. — Ob seiner menschlichen und künstlerischen Lauterkeit erfreute er sich eines großen Kreises getreuer Freunde und hohen Ansehens in der Gemeinde aller Anhänger der „musica sacra". v. G.

† Bei Drucklegung des Heftes erreicht uns die Nachricht vom Tode Dr. Max Steinitzer's, dem bekannten Leipziger Musikkritiker und Richard Strauß-Biographen. Er starb am 22. Juni in Leipzig. Eine eingehendere Würdigung seiner Persönlichkeit müssen wir uns für das nächste Heft vorbehalten.

BÜHNE

Für den vom Führer gestifteten Neubau des Stadttheaters Saarbrücken sind jetzt die Pläne fertiggestellt worden. Der Entwurf stammt von Professor Baumgarten, der auch den Umbau des Deutschen Opernhauses in Berlin-Charlottenburg geleitet hat.

M. R. Albrechts zweiaktige Oper „Die Brücke" kam soeben im Chemnitzer Opernhaus zu einer erfolgreichen Ur-Aufführung.

Das Hessische Landestheater Darmstadt hat für das folgende Jahr die Uraufführung eines neuen Werkes von Roselius, das den Titel „Gudrun" trägt, angenommen.

Das „Deutsche Opernhaus", Berlin, brachte noch vor Schluß der Spielzeit eine Neuinszenierung der „Götterdämmerung", die Staatsoper eine Neueinstudierung von „Eugen Onegin".

Anläßlich des Abschlusses der Gaukulturwoche der Bayrischen Ostmark teilte Gauleiter Wächtler mit, daß demnächst in Bayreuth ein ständiges Theater erstehen werde.

Die Intendanz der Städtischen Theater zu Leipzig hat die heitere Oper „Schlaraffenhochzeit" des Leipziger Komponisten Sigfrid Walther Müller zur Uraufführung für Anfang 1937 angenommen. S. W. Müller, ist der Leiter des „Leipziger Konzert-Orchesters", von dem auch in diesem Sommer wieder die „Serenaden" im Parke des Gohliser Schlößchens, des „Hauses der Kultur", durchgeführt werden.

Die Freilichtbühne der Stadt Augsburg, bekannt durch ihre Opern-Festspiele, wird nun erstmalig auch als Stätte einer Volksliederstunde erprobt werden. Beim Fest der deutschen Chormusik (3. bis 6. Juli) wird dort ein Volksliedsingen großen Stils durchgeführt werden. Die Leitung liegt in den Händen von Carl Hannemann.

Die Württembergischen Staatstheater Stuttgart (Generalintendant Professor O. Krauß) haben Paul von Klenaus „Michael Kohlhaas" zur alleinigen Uraufführung im Oktober dieses Jahres angenommen.

Die Mai-Festspiele des Prager Deutschen Theaters brachten an musikalischen Aufführungen: Richard Wagners „Nibelungen-Ring" (neueinstudiert), Ludwig van Beethovens „Fidelio" (mit Gästen der Wiener Staatsoper unter der Stabführung Weingartners) und eine Nachtmusik des Theaterorchesters im Fürstenberg-Garten. U.

KONZERTPODIUM

Der Präsident der Reichsmusikkammer, Prof. Dr. Peter Raabe, dirigierte in der Spielzeit 1935—36 von lebenden Komponisten: Max Anton: Cellokonzert (Weimar, UA), Eduard Behm: Symphonischer Prolog (Breslau), Cesar Bresgen: Heitere Suite (Breslau), Walter Cropp: Bratschenkonzert (Breslau), Werner Egk: Vorspiel zur „Zaubergeige" (Berlin), Karl Gerstberger: Concerto dramatico (Weimar), und Konzert für Streichorchester (Berlin), Karl Hoyer: Einleitung und Chaconne für Orgel und Orchester (Berlin), Walter Lampe: Variationen-Suite für Klavier und Orch. (Berlin und München), Hans Pfitzner: Cellokonzert (Danzig), Richard Strauß: „Tod und Verklärung" (Jena), Werner Trenkner: Violinkonzert (Berlin, UA), und Variationen und Fuge über ein eigenes Thema (Berlin und Ulm), Hans F. Schaub: Passacaglia und Quadrupelfuge für Orchester (Berlin), Heinz Schubert: „Die Seele" (Flensburg), Joseph Suder: Kammersymphonie

(Breslau), Voelkel: Phantasie über den Choral „Ein feste Burg“ f. Orch. (Breslau), Albert Weckauf: 2. Symphonie (Berlin), Julius Weismann: Ouvertüre zum „Sommernachtstraum“ (Berlin) und Klavierkonzert (Braunschweig).

Im Olympia-Sommer gelangt in München unter Mitwirkung von etwa 600—700 Sängern mit verstärktem Orchester Händels „Fest-Oratorium“ in der Bearbeitung von Fritz Stein zur Aufführung. Die Leitung hat Prof. R. Trunk.

Hans Chemin-Petit hatte als Komponist und Dirigent in Hamburg anläßlich des Sendekonzertes der Reichsfachschaft der deutschen Komponisten einen außerordentlichen Erfolg. Auf dem Programm stand u. a. seine Sinfonie a-moll.

Die Opernsängerin Elisabeth Junk (Koloratursoubrette), Tochter unsres Wiener Berichterstatters u. Schriftleiters für Österreich, Univ.-Prof. Dr. Victor Junk, gab in Wien ein vielbeachtetes Konzert, mit Koloraturen von Bach bis Rossini, mit einer Abteilung von Liedern Hugo Wolfs und mit modernen Gesängen von Ferdinand Scherber, Walter Tschoepe, Carl Lafite und Victor Junk. Das erste Auftreten dieser hochmusikalischen jungen Sängerin wurde von der Kritik einmütig als ein aufsehenerregendes Ereignis gewertet.

Die 3 a cappella-Chöre („Scholle“ usw.) op. 26 von Kurt von Wolfurt, die nach ihrer Uraufführung in Berlin im November 1935 bereits viele Aufführungen im In- und Ausland erlebten, werden auch auf der diesjährigen Chortagung des Reichsverbandes der gem. Chöre Deutschlands in Augsburg (3.—6. Juli) zu Gehör gebracht werden.

Heinrich Sthamer, der bekannte Hamburger Komponist, kommt in einem der nächstwinterlichen Philharmonischen Konzerte unter Staatskapellmeister Eugen Jochum mit einer Auftragsmusik, einer „Sinfonietta“ für großes Orchester, zur Uraufführung.

In einem Kammermusikabend der städtischen Akademie für Tonkunst in Darmstadt wurde u. a. eine Bläsersuite für Oboe, Klarinette und Fagott von Bernd Zeh aufgeführt, die sich als ein humorvolles, gekonntes Werk erwies und sehr beifällig aufgenommen wurde.

Sigfrid Grundeis wurde als Solist des 8. Gewandhauskonzertes unter Leitung Generalmusikdirektor Abendroths verpflichtet.

Susanne Horn-Stoll (Sopran), Darmstadt, gab mit GMD Friderich am Flügel einen guten Liederabend mit Werken von Brahms, Schumann, Wolf, Trunk und Friderich.

Die Städtischen Sinfoniekonzerte in Gelsenkirchen versprechen für den kommenden Winter Erstaufführungen von Herm. Unger, Gerhard Maaß, Sibelius, Max Trapp und Höller.

Hans Polacks „Musik für Orchester und Klavier“ op. 9 und seine „Fünf Studien für Streichquartett“ brachte Erfurt zur Ur-Aufführung.

Hans Fleischers F-dur Symphonie Nr. 6 kam in Frankfurt zur Ur-Aufführung.

Die Hamburger Klavier-Akademie (Hans Hermanns) führte in 3 Abend-Veranstaltungen in die impressionistische Klaviermusik Frankreichs, Spaniens, Skandinaviens, Rußlands, Italiens, Deutschlands und Nord- und Südamerikas ein.

Hermann Grabners „Fröhliche Musik“ für kl. Orchester kam in Bad Pyrmont unter GMD Lehmann zur Uraufführung.

Neue Orchesterlieder von Werner Trenkner kamen in Stuttgart durch Maria Caroni zur Wiedergabe.

Richard Wetz’ Chorzyklus „Nacht und Morgen“ erklang in Ratibor unter Alfred Hanisch.

Hansheinrich Dransmanns Chorwerk „Einer baut einen Dom“ kam soeben zur 700-Jahrfeier der Universitätsstadt Jena zur Aufführung. Anschließend dirigiert der Komponist das Werk in Saarbrücken.

Der „Arbeitskreis Stettiner Künstler für Musikpflege“ setzte auch im vergangenen Winter seine 1924 begonnenen Hausmusiken mit 23 Veranstaltungen fort. An einen einleitenden öffentlichen Werbeabend für Musikpflege, veranstaltet vom Stettiner Musikseminar, schlossen sich Bach-Händel-Abende, ein Weihnachtskonzert, Abende mit Werken von Hugo Wolf, Joh. Brahms, Max Reger, Hans Pfitzner, Yrjö Kilpinen und dem heimischen Komponisten Robert Wiemann. Einleitende Vorträge hielt Walter Kühne.

Der neugegründete „Kraft-durch-Freude“-Chor Berlin wird unter Leitung von Ludwig Preiß mit der Uraufführung der Kantate „Wir tragen dich, Sonne“ von Horst Platen hervortreten.

Die Sinfoniekonzerte der Dresdner Staatsoper versprechen für die neue Spielzeit folgende Uraufführungen und lokale Neuheiten: „Vorspiel und kleines Konzert“ von J. F. Thilman, dem Schüler Hermann Grabners (Leipzig) und H. F. Schaubs „Passacaglia und Tripelfuge“. Es sind von Henk Bading „Dritte Sinfonie“, von Trapp „Konzert für Orchester“, von Wedig „Musik für Streichorchester“, von Kaminski „Dorische Musik“, von Schmidt „Vierte Sinfonie“ als Erstaufführungen in Aussicht genommen. Auch das Klavierkonzert Respighis, Carl Maria v. Webers „Cellokonzert“ in der Bearbeitung Cassados und die „Vierte Sinfonie“ Dvořáks sind für Dresden Neuheiten. Die Leitung der Konzerte hat Prof. Dr. Böhm.

Im Hause Hermann Görings fand anläßlich des 50. Todestages von Franz Liszt eine Gedenkfeierstunde statt, die der Richard-Wagner-Verband Deutscher Frauen unter dem Vorsitz von Frau Margarethe Frick, Frau Göring und Frau von Carnap veranstaltete. Die Darbietungen wurden mit einem Vortrag von Prof. Dr. W.

Neuerscheinung

ERWIN ZILLINGER

Der Zoologische Garten

Eine heiter-besinnliche Liederfolge für Einzelstimmen (Sopr. u. Barit.), Chor und Orchester

auf Gedichte von

Rilke, H. Claudius, F. E. Peters u. a.

Aufführungsdauer: 93 Minuten netto

Orchesterbesetzung:
Flöte, Alt-Saxoph. in Es, 2 Trompeten, Posaune, Schlagzeug, Klavier, Violine I u. II, Violoncello (Kontrabaß ad lib.)

Part., Orchester- und Chorstimmen: Preise nach Vereinbarung

Klavier-Auszug n. RM 7.50

Der Umstand, dass fast alle kleinen Städte gegenwärtig nicht mehr in der Lage sind, abendfüllende Oratorien mit dem üblichen grossen Apparat von vier Solisten und grossem Orchester aufzuführen und es an zeitgenössischen Werken gebricht, die den heutigen Verhältnissen Rechnung tragen, gab dem Domorganisten zu Schleswig, Erwin Zillinger, Veranlassung, den Versuch zu wagen, für die Bedürfnisse der Kleinstadt und für die dort heute noch vorhandenen Möglichkeiten praktische Gebrauchsmusik zu schaffen.

Als solche repräsentiert sich der „Zoologische Garten". Der Stoff dieses Werkes berührt irgendwie jeden, den einfachsten wie den anspruchsvollsten Zuhörer, ist jedem nahe und verständlich.

NORDISCHE RUNDSCHAU, Kiel: Das Werk bedeutet eine neue, sich selbst bestätigende Stilform. Derartiges haben wir noch nicht für den Dienst an Kraft und Freude. Es ist auch nicht vergleichbar und ebensowenig einzuordnen. Es trägt vollkommen neue Züge, spricht eigene Sprache. . Pr. B. Iversen

DRESDNER NACHRICHTEN, Dresden: . . . denn dieses geniale Liederspiel wird bald zu den Standardwerken unserer Chorvereine zählen. C. v. K.

KISTNER & SIEGEL / LEIPZIG C I

Suchen Sie

einen guten Chor?

Bestellen Sie

eine Auswahl gem. Chöre aus unserem Verlag

Kompositionen von Erich Anders, Fritz Binder, Heinrich Cassimir, Hugo Herrmann, Karl Kappesser, Hugo Kaun, Leo Kieslich, Armin Knab, Siegfr. Kuhn, Hans Lang, Walter Leib, Walther Moldenhauer, Georg Nellius, Heinrich Kaspar Schmid, Bruno Stürmer, Philipp Wolfrum, usw.

Mit großem Erfolg wurden in Würzburg von der Würzburger Chorvereinigung unt. Leitung von Kreischormeister A. Kraft Männer- und Gemischte Chöre mit Harmonikabegleitung von Fritz Binder aufgeführt.

Gratiszusendung des demnächst erscheinenden
Partiturenkataloges

Musikverlag Hochstein & Co., Heidelberg



Für die Schulfeiern im Weber-Jahr 1936

bringt die Sammlung **„Scholasticum"** von

Carl Maria von Weber

Finale aus Symphonie Nr. 2 C-dur

in Reihe III, Mittelstufe, Heft 2 (Weber-Schubert) für Violine I, II, III, Violoncello (Viola, Kontrabaß, Bläser, Klavier ad lib.) bearbeitet von Leo Kähler

Demnächst erscheint:

Ballettmusik aus „Preziosa" 3. Akt u.
Eine kleine Marschmusik (3 Märsche)

in Reihe III, Oberstufe, Heft 3 für Streichorchester und Klavier (Bläser ad lib.) bearbeitet und herausgegeben von Prof. Dr. Eugen Bieder und N.-V. Lieven.

PREIS: Hefte kompl. je 2.50 RM. Partitur je 1.50 RM. Duplierstimmen je —.30 RM

Verlangen Sie bitte Ansichtssendungen!

Henry Litolff's Verlag / Braunschweig

Golther (Rostock) eingeleitet, der das Lebensbild des großen deutschen Meisters der Tonkunst umriß, wobei er auf die vom Präsidenten der Reichsmusikkammer, GMD Professor Dr. Peter Raabe, geschriebene Lebensgeschichte Franz Liszts verwies, die als die erste brauchbare Arbeit zu werten sei.

Helmut Meyer von Bremen dirigierte in Bad Cannstatt bei Stuttgart ein Konzert, das als eigene Kompositionen „Symphonische Studie für Klavier und kl. Orchester" (Urauff.) und „Symph. Ouvertüre für großes Orchester" enthielt.

Der Meistersche Gesangverein in Kattowitz hat von einer größeren Anzahl deutscher Städte wiederum die Einladung erhalten, im September und Oktober Konzerte zu veranstalten. Der Verein wird dieser Einladung Folge leisten.

In Glauchau veranstaltete Gerhard Wiesenhütter einen Kompositionsabend mit kammermusikalischen Erst- und Uraufführungen. Besonderen Erfolg fand die an der Mitwirkung beteiligte Konzertsängerin Hertha Lenk (Meerane), deren geschulter Sopran in der Presse einstimmige Würdigung fand.

Der Potsdamer Männergesangverein (Leitung: Prof. Karl Landgrebe) feierte sein 50jähriges Bestehen mit einem Festkonzert, das u. a. Chöre von Wilhelm Berger und Hugo Kaun (Lied des Glöckners) enthielt. Erstaufgeführt wurde der Chor mit Orchester „Volk" von Ernst H. Seyffardt.

In einem philharmonischen Konzerte des Prager Deutschen Theaters gelangten zwei Werke sudetendeutscher Tonsetzer zur Uraufführung: Ein symphonischer Prolog von Paul Engler und eine symphonische Suite von Kurt Seidl. Engler ist ein durchaus konservativ denkender und schreibender Musiker, dessen Orchesterstil eine Mischung von Wagner und Richard Strauß ist, ein Könner jedenfalls, dem es in erster Linie auf die Gesamtklangwirkungen des Instrumentalapparates ankommt. Sein symphonischer Prolog ist eine Art festlicher Ouvertüre. Kurt Seidl gibt sich stilistisch und instrumental schon etwas moderner; er ist empfindsamer als Engler, in der Ausnützung der Individualität der Orchesterinstrumente folgt er dem Vorbilde Gustav Mahlers. Seine viersätzige Orchestersuite ist zweifellos eine starke Talentprobe. Ihr erster Satz ist eine ganz kurze, von schwerer Stimmung getragene Einleitung; der zweite Satz ein burlesk-groteskes Allegro vivo von gedrängtester Fassung und Form; der dritte, den Gesang zu Hilfe nehmende Andante-Satz ist ein zartgetöntes und besinnliches, über Altprager Gassen philosophierendes Stimmungsbild; der letzte Satz endlich ist ein als Trauermusik wirkender müder Marsch mit phantastisch-bizarren Unterbrechungen, der übrigens als der am konsequentesten durchgeführte Teil der Suite zu gelten hat. U.

DER SCHAFFENDE KÜNSTLER

Der bekannte Leipziger Organist Günther Ramin hat zu dem Schauspiel „Wie es euch gefällt" von Shakespeare eine Bühnenmusik geschrieben, die im Schauspielhaus Leipzig zur Erstaufführung gelangen wird.

Der Berliner Komponist Johannes Liese hat zu Shakespeares Schauspiel „Macbeth" eine neue Bühnenmusik geschrieben, die zum ersten Male am 20. Juni bei der Festvorstellung des Dramas, die aus Anlaß der Reichstagung der Nordischen Gesellschaft auf dem Lübecker Marktplatz veranstaltet wurde, zur Aufführung gelangte.

Richard Strauß ist mit der Komposition zweier einaktiger Opernwerke beschäftigt, zu denen ihm Josef Gregor den Text geschrieben hat. Die Handlung des ersten spielt zur Zeit des Friedens von Münster am Ende des Dreißigjährigen Krieges; der zweite Einakter behandelt einen Stoff aus der Antike. — Die Komposition der ersten Oper ist schon so weit vorgeschritten, daß Strauß bald mit der Instrumentation beginnen wird.

Alex Grimpe hat soeben ein Trio für Flöte, Violine und Klavier beendet. Der junge Hamburger Komponist arbeitet gegenwärtig an einer Suite für kleines Orchester.

Aus der Handlung von Kleists „Zerbrochenem Krug" hat Lizzie Maudrick ein Tanzspiel gestaltet. Die Uraufführung findet in der Berliner Staatsoper statt. Mit der Komposition des Spiels beauftragte Generalintendant Tietjen Rudolf Wagner-Régeny.

VERSCHIEDENES

Die Führer der amerikanischen Musikwelt haben die Forderung aufgestellt, die Tätigkeit ausländischer Künstler in Amerika auf solche Künstler zu beschränken, deren Länder den Amerikanern ein gleiches Recht einräumen.

Nach einer Meldung aus Budapest hat Prof. L. Patai in einem Antiquariat Partituren von 16 Kompositionen von Beethoven entdeckt, die mit eigenhändigen Anmerkungen des Meisters versehen waren. — Diese Meldung bedarf wohl noch weiterer Bestätigungen.

Das „Altstädter Wasserwerk" in Prag, eines der schönsten dortigen alten Bauwerke, wurde zu einer Erinnerungsstätte für Friedrich Smetana ausgestaltet.

Die Liedertafel „Frohsinn" in Linz, der Anton Bruckner 1861—68 angehörte, gibt demnächst eine kleine Denkschrift „Anton Bruckner als Chormeister" heraus, die manchen wertvollen Beitrag zur Bruckner-Geschichte ankündigt.

Der musikalische Leiter des in Darmstadt uraufgeführten Balletts „Die Weibermühle" von Fried-

rich Wilkens-Alice Zickler heißt Heinrich Hollreifer, nicht, wie auf der Bildbeilage des Juniheftes erwähnt, „Kollmeier“.

Das staatl. Denkmalamt in Brünn hat das Vaterhaus von Franz Schuberts Vater in Alt-Neudorf/Nordmähren unter Denkmalschutz gestellt.

MUSIK IM RUNDFUNK

Im Frankfurter Rundfunk wurden vom Freiburger Städt. Orchester von Heinrich Zöllner folgende Werke aufgeführt: Vorspiel zur Kerkerszene aus dem Musikdrama „Faust“, zwei ätze aus der 2. Sinfonie in F-dur und „Waldphantasie“ nach einem Gedicht in Prosa von Turgeniew.

Von unserem Wiener Mitarbeiter Victor Junk gelangte im Wiener Rundfunk (Radio Wien) am 14. Juni die 1912 komponierte und 1935 umgearbeitete große sinfonische Dichtung „Dürnstein“ unter der Leitung von Prof. Anton Konrath zur Uraufführung. Das Werk knüpft an ein schönstes Stück österreichischer Landschaft an und verfolgt die Stimmungsbilder, zu denen die durch historische Erinnerung gleichwie durch den Reiz der Gegenwart ausgezeichnete Örtlichkeit Anregung gibt, in 4 zu einem Satz verbundenen Teilen. Das Werk machte starken Eindruck und soll im Herbst in einer Konzertaufführung wiederholt werden.

Im Reichssender Leipzig dirigierte kürzlich Roderich von Mojsisovics ein Konzert eigener Werke: Lustspielouverture, Merlin-Suite, die Orchesterzwischenspiele aus den Opern „Die Locke“ und „Norden in Not“ (Uraufführung), 2. Symphonie: „Eine Barock-Idylle“.

Im Reichssender Leipzig gelangt Anfang Juli durch das Dresdener Streichquartett ein Quartett von Fritz von Bose zur Uraufführung. Sein Quartett für Klavier und Blasinstrumente wurde unter seiner Mitwirkung im Reichssender Königsberg aufgeführt.

Eine neue Komposition von Joachim Kötschau, „Kleine Klaviermusik“, brachte Erik Schönsee im Reichssender Hamburg zur Uraufführung.

Anny Nikel spielt demnächst in der Wiener Ravag das A-dur-Kammerklavierkonzert Nr. 1 von Roderich von Moisisovics.

Auf der Kölner Tagung der Intendanten des deutschen Rundfunks wies Reichssendeleiter Hadamovsky auf die Erfolge des letztjährigen Volkssenders hin, der eine Menge wertvollsten Kulturgutes erschlossen habe. So sammelte z. B. der Reichssender Köln bisher über 7000 Lieder der Landschaften, insonderheit an Rhein, Ruhr und Lippe. München konnte zahlreiche in der dortigen Landschaft heimische Volksmusik aufspüren, Breslau war erfolgreich um das Auffinden von Volkstänzen in seinem Heimatgau bemüht. So haben die Sender das für ihre Landschaft jeweils besonders typische musikalische Kulturgut gesammelt und der Allgemeinheit übermittelt.

Karl Ludolf Weishoff wird im Anschluß an seine Ostpreußenreise auch im Sender Helsingfors Werke von Walter Niemann im kommenden Herbst spielen.

Bernhard de Haas (Violine) und Walter Niemann (Klavier) spielten im Luxemburger Sender Wilhelm Nebes Sonate in D-dur für Violine und Klavier. Das Werk wird zu Beginn des kommenden Winters auch in Berlin zur Aufführung kommen.

Eine Sonate für Bratsche und Klavier h-moll von Siegfried Kuhn, dem frühverstorbenen jungen Musiker, wurde im Deutschlandsender gespielt.

Der Deutsche Kurzwellensender veranstaltete ein Brasilianisches Konzert mit Kompositionen von Heitor Villa-Lobos unter Leitung des Komponisten.

DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND

Carl Schuricht bringt in den 12 großen Sinfoniekonzerten mit dem Haager Residenzorchester in diesem Sommer in Holland folgende Werke zur Aufführung; Werner Egk: „Georgica“, Respighi „Pini di Roma“, Richard Strauß „Sinfonia domestica“, Maurice Ravel „Daphnis und Cloe“, Alfredo Casella „Italia“, Paul Hindemith „Mathis der Maler“, Henk Badings „II. Violinkonzert“, Schostakowitsch 1. Sinfonie, Strawinsky „Petruschka“, Bliß „Farbensymphonie“, Roussel „II. Sinfonie“, Karl Höller „Sinfonische Fantasie“, Willem Landré „Klavierkonzert“, Diepenbrock „Elektra-Musik“. Die Konzerte werden durch Rundfunk übertragen.

Die Wiener Sängerknaben unter Leitung von Dr. Gruber veranstalteten im überfüllten Staatstheater in Santiago de Chile ihr erstes Konzert. Außer dem Staatspräsidenten Arturo Alessandri wohnten viele Mitglieder der Regierung und des diplomatischen Korps der Veranstaltung bei. Die Aufführung fand in der Presse ebenfalls starken Beifall, wobei die Höhe der deutschen Musikkunst besonders betont wird.

Der Magdeburger Domchor unternahm unter Leitung von KMD Bernhard Henking mit Unterstützung des Propagandaministeriums und der Auslandsabteilung der Reichsmusikkammer kürzlich eine Konzertreise nach Schleswig-Holstein und Dänemark.

Herausgeber und verantwortl. Hauptschriftleiter: Gustav Bosse in Regensburg. — Schriftleiter für Norddeutschland: Dr. Fritz Stege, Berlin-Wilmersdorf, Rudolstädterstraße 2. — Schriftleiter für Westdeutschland: Prof. Dr. Hermann Unger, Köln-Marienburg, Alteburgerstr. 338. — Schriftleiter für Österreich: Univ.-Prof. Dr. Victor Junk, Wien III, Hainburgerstraße 19. — Für die Rätselecke verantw.: G. Zeiß, Regensburg. — Für die Anzeigen verantw.: J. Scheuffele, Regensburg. — Für den Verlag verantw.: Gustav Bosse Verlag, Regensburg. DA 2. Vj. 1936: 2733. — Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"
HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG
SCHRIFTLEITUNG FÜR NORDDEUTSCHLAND: DR. FRITZ STEGE, BERLIN
SCHRIFTLEITUNG FÜR WESTDEUTSCHLAND: PROF. DR. HERMANN UNGER, KÖLN
SCHRIFTLEITUNG FÜR ÖSTERREICH: UNIV.-PROF. DR. VICTOR JUNK, WIEN

103. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / AUGUST 1936 HEFT 8

INHALT

Bildbeilagen:

Notenbeilage:

BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitschrift für Musik kostet im In- und Ausland im Vierteljahr RM. 3.60, Einzelheft RM. 1.35

Sie ist zu beziehen: a) durch alle Buch- und Musikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitschrift für Musik" Gustav Bosse Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Postämter (bzw. beim Briefboten zu bestellen). Bei Streifbandzustellung werden Portospesen berechnet. Der Bezugspreis ist im voraus zu bezahlen. Zahlstellen des Verlages (Gustav Bosse Verlag): Bayer. Staatsbank, Regensburg; Postscheckkonto: Nürnberg 14349; Österr. Postsparkasse: Wien 156451.

AUS NEUERSCHIENENEN BÜCHERN

Auguſt Göllerich — Max Auer: Anton Bruckner. Ein Lebens- und Schaffens-Bild. 4 Bände (mit insgeſamt 9 Teilbänden), deren 4. Band (4 Teilbände) ſoeben erſcheint.

Aus dem Abſchnitt „1868" im 1. Teilband des IV. Bandes:

Es würde der künſtleriſchen Größe Bruckners ſelbſt die Feſtſtellung, daß er ein ſchlechter Lehrer geweſen ſei, keinen Abbruch tun, ja es iſt dies in der Mehrzahl bei großen Künſtlern ſogar der Fall. Uns handelt es ſich hier aber darum, Tatſachen feſtzuſtellen. Wenn man ſchon im gewöhnlichen Leben von der Güte des Produktes auf den Produzenten ſchließt, ſo dürfte dieſe Methode wohl auch auf geiſtigem Gebiet angebracht ſein. Die beſten in der großen Reihe bedeutender Männer, die aus Bruckners Schule hervorgegangen ſind, werden uns über die Befähigung ihres Meiſters als Lehrer auch die beſte Auskunft geben können. So dürfen wir dem leider zu früh heimgegangenen Vorkämpfer der Brucknerſchen Kunſt, Ferdinand Löwe, der nur dann den Mund auftat, wenn es galt, Unwahrheiten oder falſche Urteile zu beſeitigen, vollkommen vertrauen, wenn er über ſeinen Lehrer ausführt:

‚Beinahe noch hartnäckiger erhält ſich die Meinung verbreitet, Bruckner ſei, wenn ſchon nicht ein ausgeſprochen ſchlechter, doch ſicher kein guter Lehrer geweſen. Freilich, die ſeiner Lehre lauſchen durften — darunter bedeutendſte Muſiker der jüngſten Vergangenheit —, wußten es anders. Auch Unbegabten das Allernötigſte aus Harmonielehre und Kontrapunkt möglichſt raſch einzupauken — dazu taugte er wohl wenig. Jedoch wahrhaft Begabte konnten ſich einen herrlicheren Lehrer ſchwerlich wünſchen. Schon daß der ‚Künſtler' in ihm dem ‚Lehrer' ſtets ergänzend zur Seite ſtand, geſtaltete ſeine Unterweiſung ſo einzigartig! Niemals gab ſich Bruckner mit noch ſo regelrechter Ausführung einer kontrapunktiſchen Schul- oder Hausarbeit allein zufrieden. „Recht brav", lobte er dann beſtenfalls, „aber die Stimmführung könnte viel ſchöner ſein". Ließ der Schüler dann etwa ſeiner Phantaſie allzukühn den Lauf, hieß es ſogleich zwar lobend und doch wieder abmahnend: „Ja ſo iſt's ſchön! So g'fallt's mir! Können wir ſpäter machen!!! Aber jetzt ſind wir in der Schul'; da heißt's ſich ſtreng an die Regeln halten!"

Waren wir allein ſchon durch die liebenswürdig-humorvolle Art unſeres Meiſters, welche, jede Trockenheit einſeitig-theoretiſchen Unterrichtes ausſchließend, dieſen vielmehr zu anregendſter Kunſtlehre geſtaltete, mächtig gefeſſelt, ſo zwang uns völlig in ſeinen Bann die menſchlich ſo überaus rührende Perſönlichkeit des außerordentlichen Mannes voll innerſter Herzensgüte, erhoben vom reinſten Glauben an ſeine Kunſt und ſtets durchdrungen von einer wahrhaft kindlichen Verehrung für die großen Meiſter der Vorzeit. Dazu kam noch unſererſeits die zunehmende Erkenntnis ſeiner Bedeutung als Schaffender. Kurz — wir alle waren von Bewunderung und Liebe für den Meiſter und Lehrer erfüllt'.

Von unſchätzbarem Wert für die Schüler war es, daß es Bruckner verſtand, ſeine tiefe Ehrfurcht für die Meiſterwerke der Kunſt und deren Schöpfer auf ſie zu übertragen. Die Flamme der Begeiſterung, die in dem Lehrer loderte, entzündete auch die Herzen ſeiner Kunſtjünger und wenn er ſie am Ende der Stunde ab und zu am Klavier in die Feuer-Eſſe ſeines eigenen Schaffens führte, da mochte mancher den Flammenkuß der Muſen empfangen haben. Lehrer, Menſch und Künſtler bot ſich hier den Schülern in köſtlicher und origineller Einheit. —

Aus dem Abſchnitt „1883" im 2. Teilband des IV. Bandes:

Über ein Zuſammentreffen mit Bruckner am Grabe Wagners berichtet Paul Marſop in Kaſtners „Wiener Muſik-Zeitung" vom 31. März 1887 mit folgenden Worten:

„In den erſten Frühſtunden eines köſtlichen Sommermorgens durchſchritten wir den Bayreuther Schloßgarten und pilgerten zur letzten Ruheſtätte des Mannes, dem Wotans Wunſchmädchen jetzt traulich den Trank reichen. Alles war noch ſtill, und im tiefſten Frieden breiteten die herrlichen Bäume ihre Zweige über den geweihten Ort hin; nur ein zwitſchernd Waldvöglein jubelte dem erwachenden Morgen entgegen und gab dem einſamen Wanderer ſeltſame Kunde von der deutſchen Kunſt, die nun wieder einmal ſchlummern müßte, bis der Wecker käme, der ſie zu neuem Leben wachküſſen würde.

Jetzt ließen ſich Schritte vernehmen, leiſe und ſchüchtern. Wie um des großen Toten Ruhe nicht zu ſtören, nahte ſich ein Mann dem Grabe, deſſen Scheitel ſchon das Silbergrau des nahenden Alters deckte. Ehrfürchtig trat er zu Füßen des Denkſteines, zog ſeinen Hut ab, faltete die Hände und begann ſo warm und inbrünſtig zu beten, bis Träne auf Träne an ſeinen Wangen herabrann und ſich das Schmerzgefühl in Schauern heiligſter Andacht löſte. Das Waldvöglein war verſtummt — und der



Wanderer hätte auch nichts mehr hören mögen; auch ſein Auge war feucht geworden und im Mitleid um das Leid des anderen mochte er des eigenen Grams gedenken. Über das Angeſicht des frommen Beters aber ging es wie die Offenbarung einer höheren Macht; verſchwunden war alle Traurigkeit und hell leuchtete es in ſeinen Zügen auf von neuer Hoffnung und Zuverſicht."

Aus dem Abſchnitt „1890" im 3. Teilband des IV. Bandes:

Auch zu dieſem Werk*), das den Meiſter faſt durch ſechs Jahre beſchäftigte, ſind uns einige Deutungen aus ſeinem Munde überliefert worden.

In Vöcklabruck, Steyr, St. Florian ſpielte er ſeinen Freunden Teile des Werkes, die er eben komponierte, vor, ebenſo ließ er ſeine Privatſchüler in Wien und ſeine Hörer an der Univerſität an ſeinem inneren Schöpferglück teilnehmen und erzählte den andächtig Lauſchenden ganze Romane, worin der ‚deutſche Michel', den er kurz „Micherl" zu nennen pflegte, eine Hauptrolle ſpielte.

Die Stelle im 1. Satz, wo ſich zum letztenmal die mächtigen Klangmaſſen aufbäumen, um dann ohnmächtig zurückzuſinken (Partitur bei V), bezeichnete er als „Todverkündung", den folgenden Schluß als die „Totenuhr". „Dös is ſo wie wenn einer im Sterben liegt, und gegenüber hängt die Uhr, die, während ſein Leben zu Ende geht — immer gleichmäßig fortſchlägt: tik, tak, tik, tak . . ."

Über den 2. Satz wußte er am meiſten zu erzählen und er wurde nicht müde alle möglichen Varianten zu bringen. Das eckig, eigenſinnige Hauptthema, mit dem er urſprünglich ſeinen Freund Almeroth charakteriſieren wollte, nannte er den „Micherl". Es war damit die Perſonifikation des deutſch-öſterreichiſchen Volkscharakters gemeint, die Eigenſchaft, den Idealismus trotz aller hereinbrechenden Schickſalsſchläge nicht aufzugeben und ſchließlich doch zu ſiegen nach dem Spruch des oberöſterreichiſchen Bauernführers Stefan Fadinger: ‚Viel Feind, viel Ehr!' Wer hätte dieſe Figur in der Kunſt beſſer perſonifiziert als der Meiſter ſelbſt?

— — — — — — — — — —

Vom Trio des Satzes, das er beſonders liebte, — die erſte Faſſung verwarf er, da ſie Almeroth nicht gefiel — ſagte er: „Der Micherl träumt ins Land." Die vier Takte vor Buchſtabe F bezeichnete er als „Gebet des Micherl".

Zum 3. Satz Adagio gab er wenig Erläuterungen. Er ſagte bloß, das Thema ſei ihm in Sierning bei Steyr, als er „einem Mädchen tief in die Augen geblickt" habe, eingefallen.

Während er früher immer erklärte: „A Harf'n g'hert in ka Sinfonie", entſchuldigte er ſich, als ihn der Stimmungszauber bei der ‚Achten' hingeriſſen, „I hab' ma nöth helf'n könna!"

Vor Buchſtabe P im Adagio, erklärte er auch, „kommt das Siegfried-Thema vor, zur Erinnerung an den Meiſter".

Dagegen erging er ſich über den 4. Satz wieder in den merkwürdigſten Phantaſien. Die Drei-Kaiſer-Zuſammenkunft in Skiernewice bei Brünn habe ihm für den Beginn des Satzes vorgeſchwebt: der Einzug der Monarchen von Deutſchland, Öſterreich und Rußland. Die ſtampfende Begleitfigur bezeichnete er als „Ritt-Motiv der Koſaken".

„Micherl" nimmt verſteckt an allem teil. Ein Nachklang ſeines Motivs meldet ſich in den Tuben und im Horn am Ende der erſten Themengruppe (bei E). Das völlige Verklingen dieſer Stelle erklärte der Meiſter mit: „Der Micherl zögert, ob's ihm gelingt." Im weiteren Verlauf des Finale blitzen immer wieder Motive des Scherzo-Themas auf. Über den „Micherl", der ſich bei Gg und beſonders im 7. Takt nach Gg wieder meldet, ſagte er: „Er wird von den Koſaken verfolgt. Er hat a mitred'n woll'n und is' ſchon bald g'fangen. Die Poſaunen blaſen eahm ſchon Trauer-Choräle. — Da ſchleicht er davon — da kraxelt er aufi — ſeng'n S, da ſitzt er wieder ob'n in dö Flöt'n, auf der Heh, auf'n Maſtbam'. ‚Da ſchaut's,' ſagt er und lacht's aus."

In ſieghaften Schluß wandelt ſich dem Meiſter die Geſtalt des deutſchen Michel mit Eintritt des vergrößerten Scherzo-Themas in Trompeten, Klarinetten und Flöten (bei Zz) in die ſtrahlenumglänzte Geſtalt des „Erzengel-Michael", der den Sieg des deutſchen Idealismus entſcheidet. —

*) Die VIII. Symphonie c-moll.

EHRUNGEN

Ceſar Bresgen, Schüler von Profeſſor Joſeph Haas und Dr. Gatſcher, erhielt den Felix Mottl-Preis.

Heinz Tietjen wurde in Anerkennung ſeiner Verdienſte um die Bayreuther Feſtſpiele von Miniſterpräſident Göring zum Preußiſchen Staatsrat ernannt.

Ein Denkmal für Heinrich Schütz, für das im Oktober der Grundſtein gelegt wurde, wurde in Bad Köſtritz enthüllt.

Operndirektor Hermann Kutzſchbach (Dresden) wurde bei ſeiner Verſetzung in den Ruheſtand zum Ehrenmitglied der Sächſiſchen Staatstheater ernannt.

Jean Sibelius wurde zum Ehrendoktor der Heidelberger Univerſität ernannt.

Jan Kiepura wurde für ſeine Verdienſte um die Verbreitung der polniſchen Kunſt im Auslande mit dem Orden „Polonia Restituta" ausgezeichnet.

Die ungariſche Regierung überreichte dem deutſchen Pianiſten Johannes Strauß die Liſzt-Medaille.

PREISAUSSCHREIBEN U. A.

Das Elſaß-Lothringen-Inſtitut an der Univerſität Frankfurt/M. ſchreibt eine Preisarbeit über das Deutſche Volkslied in Lothringen aus. Es wird zur Aufgabe geſtellt, die lothringiſchen Volkslieder auf Grund des in L. Pincks Sammlung und in den Schallplatten des Inſtituts für Lautforſchung zuſammengefaßten Materials nach Melodietypen zu ordnen und innerhalb dieſer Typen die Wandlungsfähigkeit des muſikaliſchen Grundſtoffes klarzulegen und zu begründen. Die Beteiligung ſteht den Studierenden und Akademikern aus allen deutſchen Sprachgebieten frei. Als Preis wurden Rm. 300.— ausgeſetzt. Einſendungstermin iſt der 15. März 1937.

Im Wettbewerb anläßlich des Mittenwalder Geigenbau-Jubiläums wurden mit einem Preis bedacht: eine Sonate für Violine und Klavier in D-dur von Robert Pomfreth-Hamburg, Bachvariationen und Fuge über ein eigenes Thema von Hermann Lilge-Warnemünde, eine Sonate in c-moll für Violine und Klavier von Dr. Hermann Mylius-Koblenz, und Variationen über ein fränkiſch-altdeutſches Marienlied von Richard Kürſch-Königsberg.

Zum Gedächtnis des kürzlich verſtorbenen italieniſchen Komponiſten Ottorino Reſpighi wurde von der Italieniſchen Muſikkammer, dem Sindicato nazionale, eine „Reſpighi-Stiftung" ins Leben gerufen mit der Beſtimmung, junge Komponiſten zu fördern. Der Aufruf fand lebhaften Widerhall, und zahlreiche Geldgeber zeichneten ſich in die Liſten ein.

Der „Hannoverſche Anzeiger" hat in einer Serie „Deutſche Dichter ſehen Niederſachſen" acht Gedichte von Heinrich Anacker veröffentlicht, die die Heide verherrlichen und lädt nun mit einem „Heidelied"-Preisausſchreiben alle deutſchſtämmigen Komponiſten ein, in beliebiger Beſetzung ein oder mehrere Gedichte zu vertonen. Die Einſendungen haben unter Kennwort „Heidelied" (Name des Einſenders in verſchloſſenem Briefumſchlag) bis zum 31. Auguſt zu erfolgen. An

Preisen sind ausgesetzt: 1. Preis 150 Mark, 2. Preis 100 Mark und drei Trostpreise von je 25 Mark. Die Einsendungen werden von einem Preisgericht von führenden Persönlichkeiten des deutschen Musiklebens geprüft. Teilnehmer an dem Preisausschreiben erhalten auf Wunsch die Gedichte vom Hannoverschen Anzeiger zugesandt.

Im Internationalen Wettbewerb für Gesang und Klavier in Wien 1936 erhielt die Gesangsstudierende der Staatlichen Hochschule für Musik in Köln Maria Helbling aus der Klasse Frau Prof. Philippi unter 220 Bewerbern aus allen Ländern den dritten Preis für Gesang.

VERLAGSNACHRICHTEN

Bei Breitkopf & Härtel erscheint in Kürze eine Fantasie für Orgel, Werk 57 des bekannten Dortmunder Organisten Gerard Bunk.

Der Deutsche Musikalienverleger-Verein in der Reichsmusikkammer teilt mit: „Der internationale Verlegerkongreß, der in London unter dem Protektorat des Königs Eduard VIII. tagte, hat in der Sektion D einstimmig die Gründung eines „Bureau International d'Information et de Coopération des Editeurs de Musique" beschlossen, das seinen Sitz in Leipzig beim Deutschen Musikalienverleger-Verein in der Reichsmusikkammer haben wird. Es werden von etwa 15 Ländern korrespondierende Mitglieder von ihren Berufsorganisationen ernannt werden. Für bestimmte Spezialfragen wird auch der internationale Buchhandel Vertreter beim Büro ernennen.

Die Firma Maendler-Schramm legt unserem heutigen Heft einen hübschen Prospekt bei, der auf die von ihr gebauten Instrumente nach alten Vorbildern hinweist.

ZEITSCHRIFTEN-SCHAU

Die Wagner-Arbeiten an der Nordischen Kunsthochschule in Bremen. In der Zeitschrift „Die Bühne" berichtet der Dozent Dr. Curt Zimmermann über die bisher geleistete Arbeit des an der Nordischen Kunsthochschule in Bremen neuerrichteten Lehrstuhls für das Werk Richard Wagners. Was den Lehrstoff dieser Vorlesungen betrifft, so soll Richard Wagners gesamtes Schaffen im Laufe der Semester behandelt werden. Die Vorlesungen des ersten Semesters beschränkten sich auf die Werke „Der fliegende Holländer", „Tannhäuser" und „Lohengrin". Gezeigt wurde, wie Wagner die Wege der Prunkoper verließ und seine eigene musikdramatische Laufbahn antrat. Nachdem der Hörer mit dem Stoff der Dichtungen vertraut war, wurde durch ausführliches Spiel am Flügel die Musik erläutert. Große Abschnitte wurden durch Gesangskräfte vorgetragen. An die Besprechung der Opern schlossen sich Vorlesungen über Wagners theoretische Schriften. Behandelt wurden „Die Kunst und die Revolution", „Das Kunstwerk der Zukunft", „Oper und Drama". Dabei wurde nachdrücklichst auf die Notwendigkeit engster Verbundenheit von Kunst und Volkstum hingewiesen. Das Staatstheater in Bremen stellte sich auch in den Dienst der Vorlesungen und gab den Hörern Gelegenheit, zu besonders verbilligten Preisen Wagner-Vorstellungen zu besuchen. Bei der Errichtung des Wagner-Lehrstuhls war betont worden, daß auch die Vorbereitung zu den Bayreuther Festspielen mit in den Aufgabenkreis gehören sollte. Demgemäß wurden auch in einer zweiten Vorlesungsreihe der „Ring" und „Parsifal" behandelt. Um die Jugend und vor allem die ältere Schuljugend an das Werk Richard Wagners heranzubringen, hielt Dr. Zimmermann in zwangloser Folge in den Oberklassen der bremischen Schulen vom Klavier aus Vorträge, um einen Einblick in die verschiedenen Werke Wagners zu geben. Der Kreis der Hörer ist in ständigem Wachsen begriffen, und auch die Behörde, die Presse und das Staatstheater nehmen regen Anteil an den Vorlesungen.

AUS TAGESZEITUNGEN:

Walter Berten: „Von heutiger Gebrauchsmusik und neuem Musikgebrauch". (Deutsche Allgem. Zeitg., Berlin, Nr. 318.)

Es gibt — nach dem Wert gemessen — nur eine Unterscheidung: gute oder schlechte Musik! Und hier kann wohl leicht der Fall eintreten, daß nach den Grundgesetzen jeglicher Kunst, nach Gesinnung und Können, Echtheit und Sauberkeit der Empfindung wie der Formung und vollkommenen Übereinstimmung von Inhalt und Form, ein anspruchsloses Tanzlied bessere Musik sein kann als ein zu Unrecht anspruchsvolles „Kunstlied". Wieviel epigonal nachgefertigte, gedankenleere und klassische Form imitierende, also unechte, formelhafte „Fugen", „Sonaten" und-so-



weiter-Kompositionen kleiner Geister werden zusammen nicht aufgewogen von einem einzigen jener unsterblichen Walzer von Johann Strauß! — Urteilen wir überhaupt nach Wertbegriffen, dann gibt es in der Tat — jenseits von Form, Stil, Besetzung und allem äußeren — nur die klare Trennung: gute oder schlechte Musik ....

Die Hemmung des „ernsten Musikers", sich einer alltagsgebundenen Gebrauchsmusik zuzuwenden, wird nicht zuletzt daraus zu erklären sein, daß er hier die eigentlichen Aufgaben nicht kennt oder über das rein Musikalische hinaus in soziologischem Sinn erfaßt und vielleicht ganz Einfaches, anspruchslos Unterhaltsames mit der Terminologie seiner freien Kunstsprache aussagen will; und schließlich mag er vom ganz anderen „Betrieb" der Unterhaltungsmusik sich befremdet fühlen, vom Interpreten der Unterhaltungsmusik unverstanden sehen. Er ist ja nicht dafür erzogen und natürlich noch weniger handwerklich geschult worden in der verzweifelt einseitigen Fachausbildung, die der Musiker unserer Generation in seiner Jugend genossen hat. Nur im Vorübergehen, aber mit allem Nachdruck kann hier die selbstverständliche Erwartung ausgesprochen werden, daß eine neue umfassende musikalische Fachbildung es nicht versäumt: in Theorie und Praxis die Behandlung der Gebrauchsmusikfragen gleichermaßen vom Musikhandwerklichen wie vom Musiksoziologischen ernsthaft (wenn vielleicht auch nur fakultativ) dem Gesamtplan einzubeziehen. Das einzige, was von diesem kaum überschaubar großen Arbeitsgebiet vereinzelt in Angriff genommen wurde, ist im Rahmen von „Versuchsstellen" die Teilaufgabe des Mikrophonmusizierens, und von dieser Teilaufgabe auch nur ein Teil: die rein akustisch-technische Seite; nicht einmal ein ganzer Tropfen auf einen heißen Stein!

Hans Joachim Moser: „Olympische Musik" („Kölnische Zeitung", 18. 7. 36).

AUS ZEITSCHRIFTEN:

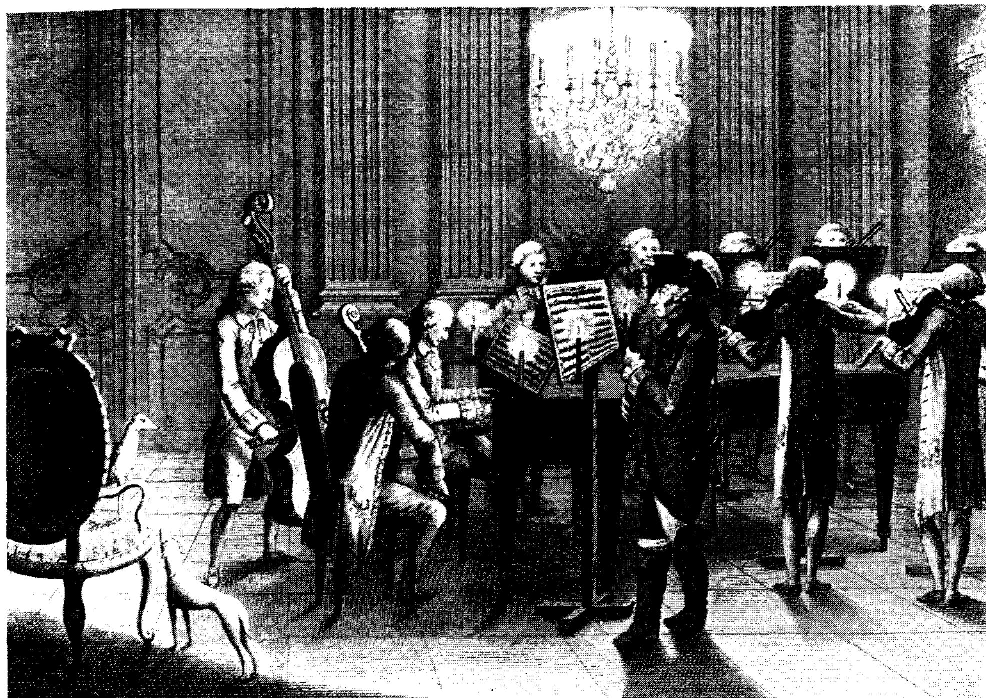
„Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte" (Juli/Sept.):

Heinz Funk schreibt hier in einem interessanten Beitrag über „Musikalisches Biedermeier", worin das künstlerische Schaffen einer eigenkräftigen Gruppe deutscher Kleinmeister um die Mitte des 19. Jahrhunderts gegen die Romantiker abgehoben wird. Unter diesen Nachfahren der klassisch-romantischen Kunst, die als Träger biedermeierlichen Geistes in der Musik gekennzeichnet werden, ragen neben den Opernkomponisten Lortzing und Nicolai, besonders in den Kleinformen ihrer feinsinnigen Klavier- und Liedkunst hervor: Stephen Heller, Carl Reinecke, Cornelius Reinecke, Cornelius Gurlitt und Theodor Kirchner, deren Schaffen bisher meist ausschließlich unter dem Gesichtspunkt der Unterrichts- und Jugendliteratur betrachtet wurde.

„Der Bund", die brasilianische deutsche Monatsschrift für Musik und Kunst, legt anläßlich des 5. deutschen Sängerbundesfestes vom 5.—7. Juni in Sao Paulo eine umfangreiche und interessante Sonderausgabe vor; der einleitende Aufsatz „Aus Leben und Arbeit des DSBB" berichtet ausführlich über die Veranstaltungen der letzten 3 Jahre, die Entstehung des neuen Lyraheimes in Sao Paulo, die Umgestaltung der Satzungen, die Fragen des Sängernachwuchses usw. Der Geist, der auch drüben die Arbeit beseelt, klingt aus den Worten:

„... Drei Jahre sind seit dem letzten (vierten) deutschen Sängerbundesfest ins Land gegangen, drei Jahre, in denen sich unser deutsches Vaterland dank der unerschütterlichen Willenskraft des Führers Adolf Hitler zu neuer Weltgeltung durchgerungen hat.

Der deutsche Sängerbund Brasilien sah sich in diesen drei Jahren vor mancherlei Aufgaben gestellt und gewann unter den neuen Gesichtspunkten, die durch die Wandlung der Weltanschauung in der Heimat auch auf seine Arbeit übergreifen mußten, an Bedeutung und an Verantwortung. Vor der Gefahr des einseitigen Vereinswesens bewahrt ihn sein freudiges Eintreten für die Grundsätze des heutigen Deutschtums, für die Pflege und Erhaltung seiner kulturellen Bestrebungen wird er rastlos weiter zu kämpfen haben."



Friedrich der Große
im Kreise seiner Musiker
nach einem Stich von P. Haas

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsſchrift für eine geiſtige Erneuerung der deutſchen Muſik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitſchrift für Muſik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Muſikaliſchen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

103. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / AUGUST 1936 HEFT 8

Friedrich der Große und die Muſik.

Von Richard Münnich, Naumburg a. d. Saale.

Der am 18. Auguſt ds. Js. bevorſtehende 150. Todestag Friedrichs des Großen wird unſere Nation zu ehrfürchtiger Erinnerung deſſen vereinigen, was der große König für ſie getan hat. Der habsburgiſchen Hauspolitik hat er Staatspolitik, d. h. Pflichtpolitik entgegengeſtellt. Den König hat er zum erſten Diener des Staates gemacht und damit für alle Zeit das Geſetz vorgeſchrieben, daß Herrſchen Dienſt am Volke zu ſein hat. Vor allem aber hat er der Nation nach langer Zeit wieder einen Helden gegeben. Wie Friedrichs Heldentum ſchon 1756 die deutſchen Herzen entzündete, hat niemand uns beſſer geſagt als Goethe in „Dichtung und Wahrheit": „Und ſo war ich denn auch preußiſch oder, um richtiger zu reden, Fritziſch geſinnt. . . . Es war die Perſönlichkeit des großen Königs, die auf alle Gemüter wirkte." Das Heldiſche dieſer Perſönlichkeit aber ging weit über ſein Kriegsheldentum hinaus; es umfaßte den ganzen Menſchen und gipfelte in der unerhörten Selbſtzucht, mit der dieſer von Leidenſchaft und Begabung für Philoſophie, Dichtkunſt und Muſik erfüllte reiche Geiſt dies alles Einem unterordnen lernte: der königlichen Pflicht.

Die Muſikbegabung, die er mit ſeinen Schweſtern, der Bayreuther Wilhelmine und der Komponiſtin Amalia gemeinſam hatte, ſtammte von den väterlichen Großeltern her. Schon der große Kurfürſt hatte ja die Gambe geſpielt; vor allem aber waren der erſte Preußenkönig und ſeine ſchöngeiſtige Gattin anſcheinend ziemlich ernſtliche Muſiker, er namentlich Flötenſpieler, ſie Generalbaßbeherrſcherin, die mit Künſtlern wie Torelli konzertieren konnte und auch im Kontrapunkt hinreichend ſattelfeſt war, um Kammerduette im Stile des Agoſtino Steffani zu ſchreiben. Auch geht man weit fehl, wenn man meint, der ſtrenge Soldatenkönig ſei der Muſikausbildung ſeiner Kinder von vornherein im Wege geweſen. Erſt das Unſoldatiſche des heranwachſenden Kronprinzen machte ihn auch gegen deſſen Muſizieren erbittert. Da ſchreibt er ihm freilich, ſogar noch kurz vor der Verſöhnung, voller Galle: „Wenn ich aus Paris einen maître de flûte mit etlichen Dutzend Pfeifen und Muſique-Büchern kommen ließe . . . ſo würde dir dieſes gewiß beſſer gefallen als eine Kompagnie Grenadiers". Zunächſt aber ließ er den Sohn beim Hoforganiſten Gottlieb Heyne Muſikunterricht nehmen und forderte lediglich, daß die Pflege geiſtlicher Geſänge darin gebührenden Raum einnehme. Der Unterricht begann ſchon in ſehr früher Jugend des Prinzen (wenn auch wohl ſchwerlich ſchon im 5. Lebensjahre, wie in der klaſſiſchen Friedrichsbiographie von Koſer zu leſen iſt); er umfaßte Klavier- und ſpäter auch Generalbaßunterricht, dem ſich bald vorübergehend Violin- und dauernd Flötenſpiel zugeſellt haben müſſen. Die Begeiſterung der beiden älteſten Geſchwiſter, Friedrichs und Wilhelmines, war dabei ſo groß, daß ſie in einer Art dichteriſchen Phantaſieſpiels ihre geliebteſten Inſtrumente zu einem Märchenliebespaare vermenſchlichten, deſſen männlicher Partner der verwunſchene Prinz „Le Luth", Wilhelmines Laute, war, während Friedrichs „Flûte", die dazu-

gehörige Prinzeſſin abgab. Aus einem Briefe des Königs während der Haftzeit (12. Januar 1731) läßt ſich aber als möglich folgern, daß der Kronprinz zu allen übrigen auch noch ein Baßgeigeninſtrument erlernt hat, alſo Violone oder Cello.

Das große Ereignis in der muſikaliſchen Entwicklung Friedrichs war der vierwöchige Beſuch in Dresden (Februar 1728), zu dem der Vater, wohl auf ſehr dringliche Einladung Auguſts des Starken, ihn nachkommen ließ. Der Sechzehnjährige lernte hier die Dresdner Hofmuſik und mit ihr die italieniſche Oper, außerdem aber lernte er nun auch den Flötenmeiſter Quantz kennen, der alsbald ſein heimlicher, ſeit Eröffnung des Rheinsberger Muſenhofes ſein offen gewürdigter Gaſtlehrer wurde. Indeſſen iſt kein Zweifel, daß gerade im Flötenſpiel Friedrich ſchon vor Quantz' Unterricht Meiſter war. Welche lächerliche Rolle hätte er ſonſt in jenem Huldigungsſtück zu ſeiner Hochzeit geſpielt, in dem Apollo ſelbſt den Preis in der Flötenkunſt dem mitſpielenden fürſtlichen Bräutigam erteilte! Damals hatte dieſer freilich ſchon einigen Unterricht bei Quantz gehabt, eben jenen heimlichen, — aber ſeitdem waren in Friedrichs Leben drei harte Jahre ohne Quantz und auch faſt ohne Flöte verfloſſen.[1] Erſt der Ruppiner Oberſt, der ſeinen Jahreslauf in „drei Epochen", nämlich „Exerzierzeit, Reiſezeit und Rheinsberg", einteilen konnte, kam auch zur Muſik zurück. Wollte man ſeinen eigenen Worten allzuſehr glauben, ſo hätte er in ſeinem geregelten Tagewerk der Muſik nicht eben einen achtungsvoll gewählten Rang gegeben; denn theoretiſch unterſchied er peinlich von den „nützlichen" Beſchäftigungen mit Philoſophie, Geſchichte und Sprachen die nur „angenehmen" mit Muſik, Theater und Maskenſpielen. „Den ernſten Beſchäftigungen", ſagt Friedrich in dieſer Zeit, „bleibt immer die Prärogative; ich kann verſichern, daß wir für die Vergnügungen nur vernünftige Anwendung haben: wir ziehen ſie nur heran, um den Kopf nicht zu überanſtrengen, und als Gegengewicht gegen gelehrte Verdrießlichkeit und gegen das Zuviel der philoſophiſchen Gravität, die ſich die Denkerſtirn — nicht ganz gutwillig — durch die Grazien glätten läßt". Aber das eben iſt das Große an dieſem großen Manne: was Friedrich tut, tut er mit Ernſt. Nennt er ſich ſchon als Neunzehnjähriger, Grumbkow gegenüber, in jünglingshafter Selbſtbewunderung einen „großen Dichter" und einen „Muſiker", ſo rechtfertigt er jedenfalls dieſen zweiten Titel durch Studium und Ausübung während der Ruppiner Zeit, ja, ſelbſt noch nach dem Regierungsantritte, wenigſtens in den Friedensjahren bis zum Ausbruche des ſiebenjährigen Krieges. Von Muſikern, die Träger bedeutender Namen geworden ſind, erſcheinen ſchon in Rheinsberg vor allem Franz Benda, der große Geiger, und die Brüder Graun, der „Konzertmeiſter" und der ſpätere Kapellmeiſter, der offenbar in erſter Linie als der Kompoſitionslehrer Friedrichs zu betrachten iſt. Quantz kam in regelmäßigen Abſtänden mit Dresdner Urlaub, der wohl nicht allzu kurz bemeſſen war, hinzu. Anſchauliche Bilder vom Rheinsberger Leben enthalten die Briefe des Hamburgers Bielfeld, der zur dortigen Tafelrunde gehörte. Gelten ſie im einzelnen auch nicht als ganz zuverläſſig, ſo iſt doch kein Grund, folgender Stelle zu mißtrauen: „Die Abende ſind der Muſik gewidmet. Der Prinz hält in ſeinem Salon Concert, wozu man eingeladen ſein muß. . . . Der Prinz ſpielt gewöhnlich die Flöte. Er behandelt das Inſtrument mit höchſter Vollkommenheit; ſein Anſatz, ſowie ſeine Fingergeläufigkeit und ſein Vortrag ſind einzig. Er hat mehrere Sonaten ſelbſt geſetzt. Ich habe öfters die Ehre gehabt, wenn er die Flöte blies, hinter ihm zu ſtehen, und wurde beſonders von ſeinem Adagio bezaubert." Da er 1738 ſchrieb, hätte Bielfeld noch mehr eigene Kompoſitionen Friedrichs anführen können; ſein Urteil über Friedrichs Flötenſpiel iſt von allen zuſtändigen Beurteilern übereinſtimmend beſtätigt worden. Leider waltete aber die Harmonie, die vom abendlichen Zuſammenſpiele der Muſiker ausgehen mochte, unter ihnen ſelbſt nicht. „Dieſe Menſchenraſſe", ſchreibt Friedrich damals, „iſt ſchwer zu regieren; das erfordert mehr Klugheit als das Regieren der Staaten. . . . Sobald ein Künſtler ein klein wenig geſchickt iſt, geſellen ſich Stolz und Ungezogenheit zu ſeiner Kunſt, und unter dieſen wenig würdigen Begleitern ſeiner Verdienſte hat gewöhnlich ſein Herr zu leiden. . . . Dieſen ſchönen Eigenſchaften wird

[1] In den Küſtriner Tagen ſoll der Hoboiſt Fredersdorf dem Gefangenen wenigſtens heimlich auf der Flöte vorgeſpielt haben. Es iſt derſelbe, den Friedrich in ſeine Kapelle in Rheinsberg als Kammerdiener und Flötiſten aufnahm und der dann als Geheimſekretär und Geheimer Kämmerer einer der nächſten Vertrauten des Königs und für alle Diplomaten an Friedrichs Hofe eine unumgängliche Perſon wurde.

noch ein Körnlein niedriger Eiferſucht beigemengt, welche ſich den hochtönenden Titel „edler Wetteifer“ beizulegen pflegt. Beſagter „edler Wetteifer“ betrachtet in der Regel die Mitbewerber im Ruhm als geſchworene Feinde, und der Krieg iſt da.“ Beſonders Franz Benda betrachtete der Kronprinz als unruhigen Geiſt; aber ſelbſt von Quantz urteilte er damals, ſeine Flöte ſpreche unendlich viel beſſer als er ſelbſt. Mit Philipp Emanuel Bach, der 1738, zunächſt ohne feſte Beſtallung,[2] als Cembaliſt in den Rheinsberger Muſikerkreis eintrat, wurde dieſem gewiß ein ruhigeres Element, vor allem aber die geſchichtlich bedeutendſte Perſönlichkeit unter Friedrichs Muſikern gewonnen.

Beim Regierungsantritt verlegte der König die Kapelle, deren Mitgliederzahl er von 15 auf 40 Künſtler erhöhte, nach Berlin. Karl Heinrich Graun wurde Hofkapellmeiſter und erhielt Auftrag, in Italien italieniſche Sänger zu werben. Knobelsdorff baute Unter den Linden das herrliche, ſeitdem längſt barbariſch verunſtaltete Opernhaus. Eine kurze Glanzzeit der Berliner italieniſchen Oper mit den italieniſierten Deutſchen Haſſe und Graun als Lieblingskomponiſten des Königs zog herauf. Aber wie ſehr Friedrich auch ſeine Oper liebte, ſo weit war er davon entfernt, für ihre äußere Ausſtattung unverantwortliche Ausgaben zu machen. Als man ihm erzählte, man habe in Dresden, um allen Pomp der Aufführung eines „Soliman“ zu bezahlen, in jedem ſächſiſchen Reiterregiment 10 Mann einſparen müſſen, ſagte er: „Und ich hätte Dido und Sulla obendrein hinausgeworfen, ehe ich ihnen zuliebe einen einzigen Feldwebel abgedankt hätte!“, und er fügte hinzu: „Es gibt Vergnügungen, die unſchuldig ſind, aber ſträflich werden, wenn man ſie zur Hauptſache macht“. Immer leitete dieſen König der kategoriſche Imperativ der Pflicht. Wie ernſt er es aber in ſeiner Oper mit der wirklichen Kunſt nahm und wie er ſich dabei als ganzen Muſiker zeigte, geht aus dem Berichte des keineswegs wohlwollend ſchreibenden Engländers Burney hervor, der 1772 Deutſchland beſuchte: „Der König ſteht faſt beſtändig hinter dem Kapellmeiſter, der die Partitur vor ſich hat; er ſieht fleißig mit hinein und iſt wirklich eben ein ſo guter Generaldirektor hier als Generaliſſimus im Felde. Und der König hält in dem Opernhauſe ebenſowohl auf gute Mannszucht als im Felde, und wenn an beiden Orten der geringſte Fehler in einer einzigen Bewegung oder Evolution vorfällt, ſo wird er bemerkt und der Fehler zurechtgewieſen“. Neben der Opera seria, der er in Texten, z. B. zu Grauns „Montezuma“, dichteriſche Beiträge leiſtete, hatte Friedrich übrigens auch Sinn für die heitere Gattung der Intermezzi, der er in Potsdam Raum gab. Und ſicherlich nahm er mit ſeinem beweglichen Geiſte auch teil an den großen Zeitfragen der Oper: Algarotti, deſſen „Saggio sopra l'Opera in musica“ auf Calzabigi und Gluck ſo unmittelbar gewirkt hat, daß man ihn bis in einzelne Wortwendungen und Gleichniſſe hinein in Glucks berühmten Vorreden zu „Alceſte“ und „Paris“ als Quelle wiedererkennt, — er gehörte bis 1753 zu Friedrichs engſtem Kreiſe und iſt mit Recht von Adolf Menzel in ſein berühmtes Bild der Fridericianiſchen Tafelrunde aufgenommen worden.

In die eigentliche Hofmuſik, den mit Friedrich ſelbſt muſizierenden Kreis, traten nach Philipp Emanuel Bach bald noch weitere Schüler Sebaſtian Bachs ein, ſo 1741 Agricola, der nach Grauns Tode (1759) Hofkapellmeiſter wurde, 1742 Nichelmann als Cembaliſt neben Philipp Emanuel, vorübergehend auch der ſpäter berühmte Theoretiker Kirnberger, den der König als Hofmuſikus und Lehrer bald ſeiner Schweſter Amalia überließ. Es war alſo ein ganzer Bach-Schüler-Kreis um Friedrich verſammelt, einig in der Bewunderung namentlich der unerhörten kontrapunktiſchen Improviſationskunſt des Meiſters, einig darin auch mit dem nun ganz in Friedrichs Dienſte getretenen Quantz, mit Benda, mit Graun und allen anderen, die den großen Sebaſtian kannten. Kein Wunder, daß der König immer begieriger wurde, dieſen Wundermann kennen zu lernen. So kam die wiederholte Einladung an Bach und ſein vielgeſchilderter Potsdam-Berliner Beſuch im Mai 1747 zuſtande, bei dem Bach jenes „recht Königliche Thema“ zu einer Stegreiffuge bearbeitete, das er, heimgekehrt, dem großartig kunſtvollen „Muſikaliſchen Opfer“ an den König zugrundelegte. Es iſt nun — worauf Philipp Spitta zuerſt aufmerkſam gemacht hat — ſehr reizvoll, unter Friedrichs Flötenſonaten eine zu finden, deren Schlußſatz als einziger unter allen Sätzen Friedrichs ausgeſprochene Fugatoform hat, mit

[2] Die Urſache war wohl nur Friedrichs Geldmangel; als König ſtellte er den großen Klaviermeiſter ſofort als ſeinen Cembaliſten feſt an.

einem Thema, dessen charakteristisches Kernmotiv dem des „königlichen" Themas unverkennbar verwandt ist (Spitta, Musikalische Werke Friedrichs d. Gr., S. 18 ff.). Hat Friedrich, wie Spitta annimmt, den Satz 1747 unter dem Eindrucke der Bachschen Improvisation geschrieben? Geübt in der Fuge zeigt er sich hier jedenfalls nicht.

Das Bild, das der Komponist Friedrich, von diesem Einzelfalle abgesehen, uns in seinen Sonaten, den 4 Konzerten, den „Sinfonien" und den hinzukommenden Kleinigkeiten zeigt, weicht durchaus von dem ab, was wir heute „dilettantisch" nennen dürfen. Er ist schon Meister der Aufgabe, an die er sich macht, wenn er sie auch nicht immer mit der Sicherheit und Gewandtheit löst, die wir vom Berufskomponisten erwarten. Als „Dilettant" darf man Friedrich jedenfalls nur im Sinne seiner Zeit werten, in der die Besten für „Kenner und Liebhaber" wirkten und eine grundsätzlich gleiche musikalische Bildungsgrundlage für beide Kreise selbstverständlich war. Für die musikalische Komposition dauernd auf knappe Mußestunden angewiesen, die während der Feldzüge und auch an manchem harten Friedenstage fast oder völlig wegfielen, konnte Friedrich unmöglich sich als Komponist vertiefen und entwickeln. Er studierte bei Graun, fand in Quantz sein Muster und blieb dabei stehen. Zweifellos würde man heute nicht von seinen Kompositionen sprechen, wenn sie nicht dem großen König entstammten. Da dies aber einmal der Fall ist, sollte der deutsche Musikfreund nicht versäumen, sich mit den Flötensonaten und -konzerten in Spittas schon angeführter Ausgabe oder mit den bei Vieweg (Berlin-Lichterfelde) erschienenen Stücken bekannt zu machen. Hat Spitta auch von den 121 Flötensonaten nur 25 ausgewählt, so hat er doch in seinem Bande genug geboten, um Friedrich als Musiker kennen zu lernen; sein vollständiges thematisches Verzeichnis, seine wissenschaftliche Zuverlässigkeit, sein Scharfsinn in der geschichtlichen Einordnung und Erläuterung fügen alles Nötige hinzu. Die bei Vieweg erschienenen Hefte entbehren z. T. der die Echtheit sicherstellenden Nachweise, bieten aber alle Werke in praktischer Gebrauchseinrichtung. Überraschen auch Friedrichs Kompositionen nicht durch geistvolle und kühne Einfälle, so ist doch melodischer Schwung in seinen Allegri, namentlich in deren Anfängen, nicht selten. Die langsamen Sätze sind von den Beurteilern seiner Werke immer wieder für die besten gehalten worden. Ich vermag dies Urteil nicht unbedingt zu teilen und meine, daß in seinen der Quantzschen Form nachgebildeten dreisätzigen Sonaten, in denen einem langsamen ersten Satze ein schneller und abschließend sehr schneller Satz folgt, gerade die durch diese Folge bedingte Zunahme an Lebendigkeit sich als willkommene Steigerung auswirkt. Übrigens aber erfordern diese Stücke sämtlich einen sehr ordentlichen Flötisten. Daß Friedrich im Quantzschen Konservatismus befangen blieb inmitten einer Zeit, zu deren Größe es gehört, der Sonaten-, Sinfonie- und Konzertgattung neue Form und neuen Inhalt, neuen Geist und neuen Sinn gegeben zu haben, ist gewiß nicht zu bestreiten. Daß gerade er, der in Philipp Emanuel einen der größten Meister des sich neu bildenden Stils tagtäglich buchstäblich an seiner Seite hatte, von diesem Neuen keinerlei Kenntnis nahm, muß man beklagen. Daß der König, dessen Heldentum die Keime eines neuen, zukunftsreichen Nationalgefühls in die deutschen Herzen gesenkt hatte, zeitlebens in der Musik wesentlich italienisch gerichtet blieb wie in der Sprache französisch, ist tragisch für ihn und traurig für uns Nachlebende. Daß aber der Mann, der jahraus jahrein sich gegen Dreiviertel von Europa kriegerisch und diplomatisch zu wehren hatte und dennoch sein kleines Land zur Großmacht in diesem selben Europa erhob, nicht gleichzeitig alle seine dichterischen, philosophischen, musikalischen und sonstigen Gaben zu ihrer höchstmöglichen Reife bringen konnte, — das ist einfach selbstverständlich. Wie innig sein Verhältnis zur Musik aber war, das zeigt am besten sein Abschied von ihr. Als er nämlich, alt geworden, die Vorderzähne einbüßte und nun nicht mehr recht blasen konnte, ließ er die Musik aus seinem Leben fort; als er nicht mehr selbst musizieren konnte, verlor die Musik für ihn ihren wesentlichen Reiz. Welches Beispiel hat doch auch damit der große König gegeben!

Das Verhältnis, in dem er zu seinen Hofmusikern stand, hat man oft und zum Teil in gehässiger Weise gescholten. Gewiß war Friedrich kein bequemer und kein seinen Musikern musikalisch förderlicher Herr. Aber wie rührend ist doch wieder z. B. sein Verhalten beim Tode Quantz': er setzt seinem Lehrer und Meister nicht nur ein schönes, ehrenvolles Denkmal am Grabe (vgl. Januarheft 1932 der ZFM, S. 25. D. R.), sondern ergreift selbst die Feder und schreibt Quantz' unvollendet hinterlassene letzte Komposition eigenhändig in eigener Erfindung zu Ende!

Friedrich der Große als Komponist.

Von Helmuth Osthoff, Berlin.

Von musizierenden und komponierenden Fürsten weiß uns die Musikgeschichte seit der Renaissance manches zu berichten, aber in keinem Erinnerungsbilde einer großen geschichtlichen Figur hat sich der musikalische Zug so beharrlich erhalten und vertieft, wie im Falle Friedrichs II. Nicht erst seit Menzels berühmter Darstellung ist der flötespielende König zum symbolhaften Inbegriff alles dessen geworden, was diesen heroischen Tatmenschen vor anderen durch seine besonders geartete Geistigkeit auszeichnete.

Stand des Vaters nüchtern-praktischer Sinn künstlerischen Dingen vollkommen fern, so vererbten sich von den mütterlichen Vorfahren her nicht nur auf Friedrich, sondern auf die meisten seiner Geschwister musikalische Neigungen und Talente in sehr ausgeprägtem Maße. Er allein hat jedoch diese Anlagen weit über den Durchschnitt eines guten Dilettantentums hinaus zu entwickeln vermocht. Alle zeitgenössischen Urteile stimmen darin überein, daß der junge Kronprinz und König sein Lieblingsinstrument, die Flöte, technisch vollkommen beherrschte, daß sein Vortrag ebenso geschliffen wie beseelt war. Noch das Spiel des alten Königs hat auf unparteiische Zuhörer wie den englischen Musikforscher Burney und die Sängerin Mara-Schmeling tiefen Eindruck gemacht. Gewiß stand ihm von 1728 bis 1773 in Quantz der beste Flötenmeister des Jahrhunderts zur Seite, aber dieser vorzügliche Unterricht würde doch nie solche Frucht getragen haben, wäre nicht die Ursprünglichkeit des Talents und der eiserne Wille zur Vollkommenheit dagewesen. Wie Friedrich als Regent und Feldherr niemals etwas halb zu machen pflegte und vor keiner Schwierigkeit kapitulierte, so war ihm auch die Musik kein spielerischer Zeitvertreib, sondern eine Aufgabe, um die er mit zielvoller Energie, mit echt deutscher Gründlichkeit und vollem Einsatz gerungen hat. Jede Beschäftigung mit geistigen Dingen rief seine schöpferischen Kräfte auf den Plan. Unbegrenzt erscheinen in den Jahren der Reife sein Bildungsbedürfnis und seine Aufnahmefähigkeit, aber tiefer noch wurzelte in ihm der Drang, sich selbst zu strengem Denken und klarer Aussprache seiner Gedanken und Empfindungen zu zwingen. Lektüre, Briefwechsel und Konversation genügen ihm nicht, die Fülle der Ideen drängt ihn in die Rolle des Schriftstellers und Poeten. Mit gleicher Selbstverständlichkeit ergibt sich aus der strömenden Aktivität seines Wesens der Schritt vom Musizieren zum Komponieren.

Die ersten ernsthaften Versuche nach dieser Richtung fallen in jene Rheinsberger Jahre, als die äußere Versöhnung mit dem Vater und die innere Überwindung eigenen gefährlichen Zwiespalts den Weg zur vollen Entfaltung seiner Anlagen freimachte. Mit den elementaren Regeln des musikalischen Satzes hatte ihn schon in früher Jugend der Domorganist Heyne vertraut gemacht. Dieser Unterricht, der sich vor allem auf den Choralsatz erstreckte, mag trocken genug gewesen sei; scherzend sprach Friedrich noch später von der weidlichen Mühe, welche ihm zumal die plagalen Kirchentonarten verursacht hätten. Tiefere Einsicht in das Wesen der Komposition verschaffte er sich erst, nachdem Musiker von dem Range eines C. H. Graun und Quantz in ein festes Dienstverhältnis zu ihm getreten waren. Es ist nicht leicht, aus den wenigen verstreuten Bemerkungen in seinen Briefen, aus anderen Äußerungen, Daten, sowie Rückschlüssen ein zusammenhängendes Bild seiner kompositorischen Tätigkeit zu gewinnen. Zwar scheinen sich seine Arbeiten bis auf die weltlichen Kantaten ziemlich lückenlos erhalten zu haben, aber für ihre genauere zeitliche Fixierung fehlen die nötigen Anhaltspunkte. Die sicher bezeugten Werke zerfallen in 4 Flötenkonzerte, 121 Flötensonaten (davon 6 im Autograph)[1], eine Sinfonia in D-dur[2], mehrere Opernarien[3] und Hoftänze[4], sowie 3 Armeemärsche.

[1] Die von Spitta 1889 bei Breitkopf & Härtel herausgegebenen „Musikalischen Werke Friedrichs des Großen" enthalten die Konzerte und 25 ausgewählte Sonaten für Flöte, dazu ein thematisches Gesamtverzeichnis der Sonaten.

[2] Praktische Neuausgaben: durch G. Lenzewski (nach den handschriftlichen Quellen) bei Vieweg; durch den Verfasser (nach dem Nürnberger Stimmendruck) in Nagels Musikarchiv.

[3] Neuausgaben (Lenzewski) bei Vieweg.

[4] Thouret, Musik am preuß. Hofe. Bd. 20 (1906).

Nicht voll beglaubigt, obzwar nicht ausgeschlossen erscheint seine Autorschaft bei einer anderen Sinfonia in G-dur[5]; die geläufige Meinung, daß der berühmte Hohenfriedberger Marsch auf einen Entwurf des Königs zurückgeht, entbehrt gesicherter Zeugnisse. Spittas Untersuchungen haben die Annahme, daß diese Werke sämtlich in der Zeit von 1735—1756, d. h. vor dem Beginn des siebenjährigen Krieges, entstanden sind, bis zur Gewißheit erhärtet. Ob Friedrich später noch komponiert hat, erscheint sehr fraglich. Wir wissen nur, daß er nach dem Tode von Quantz (1773) dessen letztes, fragmentarisches Flötenkonzert in großen Zügen vollendete und die Ausführung des Entwurfs Joh. Friedr. Agricola, dem vielgeplagten Nachfolger C. H. Grauns, überließ.

Die Frage, ob Friedrichs Tonwerke als wirklich selbständige Arbeiten zu gelten haben, bedarf nach Spittas und Thourets[6] Darlegungen heute kaum der Erörterung. Die Untersuchung der Autographen, eindeutige Zeugnisse von Quantz und anderer mit der Sachlage vertrauter Zeitgenossen, sowie vor allem die Prüfung des Gesamtwerks und der Vergleich mit entsprechenden Kompositionen von Quantz haben längst die fälschliche, von Reichardt aufgebrachte Legende zerstört, wonach der König bei der Ausarbeitung seiner Ideen stets die Hilfe von Quantz oder Graun in Anspruch genommen habe. Daß er in ganz vereinzelten Fällen ein abkürzendes Verfahren wählte und etwa bei dem Entwurf von Opernarien, die ihm nicht gelungen oder geeignet erscheinende Stücke ersetzen sollten[7], seine Intentionen nur skizzenhaft festlegte, unterliegt keinem Zweifel. Mangel an Zeit, aber auch der Umstand, daß es sich hierbei um Verbesserung oder Neueinrichtung fremder Werke handelte, erklären sein Vorgehen zur Genüge; es spricht gerade für sein fachliches Können, das ihm gestattete, sekundäre Einzelheiten nur anzudeuten oder gänzlich fortzulassen. Wenn die satztechnisch völlig einwandfreie, im effektvollen Al fresco-Stil der Neapolitaner geschriebene D-dur-Sinfonia, wie Quantz bezeugt hat, mit jeder Note Friedrichs Eigentum ist, dann können auch die Konzerte und Sonaten den Anspruch erheben, als durchaus selbständige Arbeiten gewertet zu werden.

Die Flötenwerke bilden das Kernstück seines musikalischen Schaffens. Wenn diese Kompositionen, wie es so häufig geschieht, unter den Generalnenner des „galanten Stils" gebracht werden, so ist damit über den zeitbedingten künstlerischen Standpunkt nur wenig ausgesagt. Zunächst sei betont, daß die französische Spielart des galanten Stils hier völlig ausscheidet. Der liebenswürdig-unverbindliche, vom Tanz inspirierte Unterhaltungscharakter der französischen Flötenmusik eines Hotteterre-Le Romain etwa, die in ihrer Anspruchslosigkeit sich vornehmlich an die Schicht der „Liebhaber" wendet, ist Friedrichs Musik fremd. Dagegen zeigt sie deutliche Einflüsse der nach Corelli aufkommenden, etwa bis 1730 herrschenden Stilrichtung in der italienischen Instrumentalmusik. Diese Schule biegt den edlen, großlinigen Stil Corellis mehr ins Gefällige, Weiche, ja Sentimentale um, wahrt aber im Gesamtcharakter eine klassizistische Haltung. Vivaldis spätere Werke und Tartinis Kompositionen kommen als Vorbilder schon kaum mehr in Frage. In dem musikalischen Ideal, dem Friedrich sein Leben lang treu blieb, war für alle jene Elemente, welche der Musik etwas Aufwühlendes, Phantastisches oder gar Bizarres einmischten, kein Raum. Ebenso fern steht Friedrich als Komponist der älteren deutschen Richtung, die mit ihrem größten Vertreter J. S. Bach noch weit in die Epoche des galanten Stils hereinragt. Bachs Flötensonaten, besonders die aus der gesamten Literatur als einsame Gipfel emporragenden Sonaten mit konzertierendem Cembalo, bezeichnen formal wie ausdrucksmäßig den absoluten Gegensatz zu jenem sehr viel einfacheren Typus der Flötensonate, wie ihn Friedrich und Quantz gepflegt haben. Jede der Bachschen Sonaten erschließt neue Ausdrucksbezirke, fast jede löst besondere künstlerische Probleme. Die Mehrzahl von ihnen ist viersätzig, alle wahren echten Sonatencharakter durch die tonartliche Sonderstellung des langsamen Hauptsatzes, und diejenigen mit obligater Cembalopartie gewinnen teilweise konzerthaften Zuschnitt. Die in der Spittaschen Auswahl vereinigten Sonaten des Königs

[5] Neuausgabe (Lenzewski) bei Vieweg.

[6] Friedrich der Große als Musikfreund und Musiker. Leipzig 1898.

[7] Fast alle von Agricola vorgelegten Opern erfuhren weitgehende Eingriffe; überdies machte der Sängerwechsel Änderungen an älteren Partituren erforderlich.

beschränken sich dagegen durchweg auf drei Sätze, die alle in der gleichen Tonart stehen.[8] Während bei Bach Homophonie und Polyphonie sich als gleichberechtigte Gestaltungsmittel ablösen, ergänzen und durchdringen, zieht bei Friedrich so gut wie bei Quantz die Flötensonate nahezu ihre ganzen Wirkungen aus der homophonen Melodik. Nur eine einzige Sonate Friedrichs, welche Spitta mit dem 1747 erfolgten Besuche Bachs in Verbindung bringt, besitzt einen regelrechten Fugensatz. Mit dieser Gegenüberstellung soll selbstverständlich nur der typische Stilunterschied deutlich gemacht werden; ein wertender Vergleich verbietet sich bei der künstlerischen Distanz der Werke von selbst.

Friedrichs Grundanschauungen wurzeln im Rationalismus der Zeit. Auch als Komponist steht er auf diesem Boden. Die Musikästhetik und Affektenlehre der Aufklärung, wie sie sich in den Schriften von Quantz spiegelt, bildet den wichtigsten Schlüssel zu seinen musikalischen Äußerungen. Dem einzelnen musikalischen Gedanken entspricht stets ein inhaltlich ganz bestimmt aufgefaßter, gleichsam unverrückbarer Wert der Affektenskala. Aus dem Wechsel der Affektencharaktere von Satz zu Satz, beim Konzert auch innerhalb des Satzes, gewinnen die Kompositionen ihr geistig-künstlerisches Profil. Einheit in der Mannigfaltigkeit gilt als ungeschriebenes Gesetz, daher wird die Auswahl der Affekttypen begrenzt, werden die Extreme gemieden. Das Erhabene, Tragische und Pathetische treten gegen das melancholisch Klagende, das Rührende, zärtlich Schmeichelnde, Anmutige und Gefällige weit zurück. Jeder Affekt, ob traurig-ernst oder freudig-heiter, wahrt aristokratische Haltung. Der leidenschaftliche Ausbruch starker Gefühle bleibt ebenso ausgeschlossen, wie die Steigerung des Geistvollen zum Tiefsinnigen. Hier erweist sich derselbe Schönheitskanon als maßgebend, der die preußisch-nordische Spielart des Rokoko in der bildenden Kunst beherrscht. Dieses aristokratische Schönheitsideal steht im Einklang mit dem Bild der Antike, wie es sich die Epoche formte, und bezogen auf die Musik wird es gleichgesetzt mit Natürlichkeit schlechthin. Die Bewegung innerhalb dieses eng gezogenen Kreises stereotyper Affekte setzt ebenso scharf umrissene, konstante Formen voraus. Der Satzfolge in den Sonaten liegt durchweg das Schema langsam — gemäßigt schnell — sehr schnell (Presto oder Allegro assai) zu Grunde. Quantz gibt dafür in seiner Flötenschule genaue Richtlinien. Das Adagio soll „singbar und ausdrückend" sein; „die Zärtlichkeit", schreibt er, „muß dann und wann mit etwas Geistreichem vermischet werden". Die Gedanken dürfen sich nicht zu häufig wiederholen, auch soll der natürliche Gesang „zuweilen durch einige Dissonanzen unterbrochen werden, um bei Zuhörern Leidenschaft gehörig zu erregen". Für das erste Allegro fordert er einen „fließenden, etwas ernsthaften Gesang", „guten Zusammenhang der Gedanken, brillante und mit Gesang wohl vereinigte Passagen" (besonders im letzten Teil). Für den letzten Satz (Allegro) werden von Quantz zwei Charaktere freigestellt: „sehr lustig und geschwind" oder „moderat und arios"; dieses Allegro soll in einer anderen Taktart stehen und Lebhaftigkeit mit Kantabilität verbinden. Friedrichs Sonaten schließen sich in der Aufstellung, Ordnung, Wiederholung und Vermischung der musikalischen Gedanken ganz diesen Quantzschen Rezepten an. In den Konzerten sind die Grundrisse etwas komplizierter und auch weiter gespannt als in den Sonaten; hier wie dort handelt es sich jedoch um wenige, immer wiederkehrende Formtypen, welche den Kompositionen in ihrer Gesamtheit einen stark schematischen Charakter geben. Besonderes Interesse verdienen daher diejenigen Sonaten, in denen der starre formale Rahmen gelockert wird. Dies geschieht bei einer ganzen Reihe von ihnen durch die Einbeziehung rezitativischer Elemente; vereinzelt wird der langsame Einleitungssatz sogar ganz durch ein Rezitativ ersetzt. Daß dem König hierbei sehr konkrete poetische Bilder und Vorgänge, nicht nur Affektvorstellungen schlechthin vorgeschwebt haben, erfahren wir aus einer Mitteilung von Fasch, den eine solche rezitativische Stelle in der Art, wie sie der König vorgetragen hatte, mit Bewunderung erfüllte. Fasch bemerkte zu ihm, „der Ausdruck des Flehens wäre hier so getroffen, daß man eine bittende Person vor sich zu sehen glaube", worauf Friedrich erwiderte, er habe sich in der Tat dabei von einer ganz bestimmten Vorstellung leiten lassen und an die Stelle gedacht, „wie Coriolans Mutter auf den Knien ihren Sohn um Schonung und Frieden für Rom anfleht". Diese Äußerung ist für uns besonders

[8] Bei den Konzerten Nr. I und II in G-dur haben alle drei Sätze dieselbe Tonart, während die langsamen Mittelsätze von Nr. III (C-dur) und IV (D-dur) in c-moll, bezw. A-dur stehen.

wertvoll, weil ſie ein Schlaglicht auf die poetiſchen Gedanken und Stimmungen wirft, in denen ſich Friedrichs Phantaſie beim Komponieren bewegte. Offenbar handelt es ſich im vorliegenden Falle um den Rezitativſatz, welcher die c-moll-Sonate Nr. 84 (Nr. II der Spittaſchen Auswahl), eines ſeiner reifſten Spätwerke, einleitet (ſiehe die Notenbeilage). Nicht nur die gewählte Tonart, ſondern vor allem der in Friedrichs Sonaten nur äußerſt ſelten angeſchlagene tragiſch-ſchmerzliche, bis zur tiefſten Verzweiflung geſteigerte Ton der Muſik mit ihrem zweimaligen Wechſel von Rezitativ und Arioſo, ſowie der große, ſzenenhafte Zuſchnitt des Ganzen entſprechen eindeutig dem vom König genannten Motiv.

Die langſamen Sätze — vor allem die lieblichen Sizilianos — erweiſen ſich überhaupt als die perſönlichſten muſikaliſchen Äußerungen des großen Monarchen. Hier kommt eine weiche, innige, ſchwärmeriſche Seite ſeines Weſens zum Vorſchein, die er ſo klar und unverhüllt nur ſelten der Welt gezeigt hat. In ſeinen Kompoſitionen liegt viel beſchloſſen, was uns die menſchlich-ſeeliſche Art des jungen Fridericus — nicht des „alten Fritz" — beſonders nahezurücken vermag. Als Dokumente in dieſem Sinne werden ſie uns immer hohe und unerſetzliche Werte bedeuten, mögen auch die Tonwerke in Bezug auf künſtleriſches Ebenmaß recht unterſchiedlich ſein und ſich nur vereinzelt jener gültigen Prägung nähern, wie ſie der norddeutſche Rokokoſtil in der Muſik bei C. H. Graun, Quantz und Haſſe erhalten hat.

Friedrich ſchrieb dieſe Werke — im Gegenſatz zu ſeinen literariſchen Arbeiten, wie dem „Antimacchiavell" etwa — nur für ſich ſelbſt. Wenige ihm beſonders naheſtehende Perſonen (vor allem ſeine Schweſter Wilhelmine, die Markgräfin von Bayreuth) hat er gelegentlich durch eine Abſchrift erfreut; ſonſt drang nichts davon nach außen.[9] Das Urteil von Künſtlern wie Quantz und C. H. Graun genügte ihm. Beſcheiden nennt er ſich einmal ſelbſt einen „roi pauvre musicien". In der „Epître à mon esprit" hält er eingehende Rückſchau über ſeine Schriften und Dichtungen, während die Kompoſitionen mit keinem Wort erwähnt werden. Und doch dürfen wir annehmen, daß gerade dieſe Kinder ſeiner Muſe ihm beſonders ans Herz gewachſen waren, denn in ihnen ſpiegelte ſich die Erinnerung an die glücklichſten und ſorgenfreiſten Jahre ſeines Lebens, an Jahre, die ihm Luſt und Muße für eine gründliche Beſchäftigung mit der von ihm ſo ſehr geliebten Kunſt gewährten. Auf allen Schlöſſern, auf denen er zu weilen pflegte, lagen Abſchriften ſeiner Flötenkompoſitionen bereit für ihn, und dieſe Kopien belehren uns darüber, daß er auch nach dem ſiebenjährigen Kriege noch oft zu ſeinen Arbeiten gegriffen hat. Er hat außer ihnen bekanntlich nur Werke von Quantz und C. H. Graun geſpielt. Dieſe Beſchränkung war ſein gutes Recht, ſie entſprach der ſtrengen Ökonomie, mit der er ſich zumal ſein ſpäteres Leben einrichtete, und gründete ſich auf das muſikaliſche Ideal, das er ſich gebildet hatte und bis zu ſeinem Tode unverrückbar feſthielt.

Johann Joachim Quantz.

Von Rudolf Steglich, Erlangen.

„Denn da ich nicht bloß einen mechaniſchen Flötenſpieler, ſondern auch, mit demſelben zugleich, einen geſchickten Muſikverſtändigen zu ziehen bemüht bin: ſo muß ich ſuchen, nicht allein ſeine Lippen, Zunge und Finger in gehörige Ordnung zu bringen, ſondern auch ſeinen Geſchmack zu bilden und ſeine Beurteilungskraft zu ſchärfen.

Wem aber eine ganz hölzerne und unempfindliche Seele, ganz plumpe Finger und gar kein gut muſikaliſch Gehör zu Teil worden iſt, der täte beſſer, wenn er anſtatt der Muſik eine andere Wiſſenſchaft erlernete.

Wer in der Muſik vortrefflich werden will, muß ferner eine unermüdete unaufhörliche Luſt, Liebe und Begierde, weder Fleiß noch Mühe zu erſparen und alle bei dieſer Lebensart vorkommenden Beſchwerlichkeiten ſtandhaft zu ertragen, bei ſich empfinden.

Alles was in der Muſik ohne Nachdenken und Überlegung, gleichſam nur zum Zeitvertreib geſchieht, iſt ohne Nutzen. Ein Fleiß alſo, der eine brennende Liebe und unerſättliche Be-

[9] Zu Friedrichs Lebzeiten iſt nur die Sinfonia in D-dur gedruckt worden. Den Stich beſorgte, ſicher ohne ſein Wiſſen, aber vielleicht auf Veranlaſſung der Markgräfin Wilhelmine, der Verleger Balthaſar Schmid in Nürnberg.

gierde zur Muſik zum Grunde hat, muß mit einem beſtändigen und eifrigen Nachforſchen und reifem Nachdenken und Unterſuchen verknüpfet werden."

In dieſen Sätzen aus ſeinem „Verſuch einer Anweiſung, die Flöte traversiere zu ſpielen" haben wir den Menſchen und Muſiker Quantz. Wir ſpüren darin die Triebkräfte, die ihn aus einer hannoverſchen Dorfſchmiede an den preußiſchen Hof führten und zum Flötenmeiſter und Muſikvertrauten des großen Königs, ja über ſeine Zeit hinaus zu einem der beſten deutſchen Muſikerzieher gemacht haben.

In frühen Jugendjahren ſchon hat er in ſeinem Heimatdorfe Oberſcheden bei Göttingen, wo er am 30. Januar 1697 geboren war, zum Tanz aufſpielen helfen. Als er mit zehn Jahren den Vater verlor, nahm ihn ſein Oheim, der Merſeburger Stadtmuſikus Juſtus Quantz, zu ſich in die Lehre. Er erlernte dort die üblichen Inſtrumente, vor allem Trompete und Oboe, aber er ließ ſich von dem Stadtorganiſten auch in der Kompoſition unterrichten. Um noch weiter über das Handwerksmäßige hinauszukommen, wanderte er nach beendeter Lehrzeit nach dem muſikberühmten Dresden, fand zunächſt aber nur in deſſen Nachbarſchaft, in der Stadtkapelle von Radeberg, dann in der von Pirna als Geſelle Beſchäftigung, bis es ihm endlich im Jahre 1717 glückte, in die Kapelle des Dresdener Stadtmuſikus Heine aufgenommen zu werden. Da nutzte er denn heißhungrig die mannigfachen muſikaliſchen Bildungsmöglichkeiten der Reſidenz. Ja er ging während eines Urlaubs noch nach Wien, um bei dem Hofkapellmeiſter Fux weiter zu ſtudieren. Das Jahr 1718 brachte eine entſcheidende Wendung: er wurde Oboiſt in der Königlich Polniſchen Kapelle in Dresden und Warſchau. Nun erſt wandte er ſich unter Leitung des hervorragenden Dresdener Flötiſten Buffardin dem Querflötenſpiel zu, dem ſich damals im Orcheſter- und Einzelſpiel verlockende Entfaltungsmöglichkeiten eröffneten — der Klangſinn des neuen Jahrhunderts fand an dem im Gegenſatz zum alten Blockflötenklang aufgeklärten und zugleich empfindſam abwandlungsfähigen Ton der Querflöte beſonderes Gefallen. Aber auch mit dieſen Dresdener Flötenſtudien ſchloß Quantz ſeine Ausbildung noch nicht ab. Er erbat und erhielt Urlaub zu einer dreijährigen muſikaliſchen Bildungsreiſe nach Italien und weiterhin nach Paris und London. Nach ſeiner Rückkehr wirkte er nunmehr als Flötiſt im Dresdener Orcheſter.

Eine Reiſe nach Berlin bereitete die letzte große Wandlung ſeines Lebens vor. Er ſpielte dort vor dem Kronprinzen. Das wurde der Anlaß, daß auch dieſer ſich dem Flötenſpiel zuwandte und Quantz zu jährlich zweimaligem längeren Aufenthalt bei ſich verpflichtete. 1741 aber holte der junge König ſeinen Flötenmeiſter ganz nach Berlin. Hier erfüllte Quantz die Sendung ſeines Lebens. Bis zuletzt ſtand er im beſonderen Vertrauen ſeines Königs. Davon iſt noch heute das Grabmal auf dem Alten Friedhof in Potsdam, das ihm der König nach ſeinem Tode im Jahre 1773 errichten ließ (vgl. Januarheft 1932 der ZFM, S. 25. D. R.), ein ſichtbarer Zeuge.

Die etwa fünfhundert Konzerte, Sonaten, Trios und Quartette, die Quantz im Dienſt des Königs geſchrieben hat, dazu die geiſtlichen und weltlichen Lieder, mit denen er an den Beſtrebungen der „Berliner Liederſchule" teilnahm, bedeuten rein muſikaliſch genommen nicht viel. Sie muten zwar verſtändig und vernünftig an, doch nicht mehr recht lebendig und belebend. Freilich können wir ihnen heute ſchwerlich ganz gerecht werden. Ganz aufleben könnten ſie nur in dem „reinen und deutlichen, ausdrückenden" Vortrag, wie ihn Quantz ſelbſt hatte und forderte, und in jener eigenen, aufgeklärt empfindſamen muſikaliſchen Luft des damaligen Berlin, vor allem aber jener königlichen Potsdamer Muſizierabende. Das Friderizianiſche Muſizieren, für das ſie beſtimmt waren, iſt ja weder Hausmuſik noch Konzertmuſik im Sinne ſpäterer Zeiten geweſen. Es war, wenn man ſo ſagen darf, monarchiſch ausgerichtetes Gemeinſchafts- und Geſellſchaftsmuſizieren, weniger auf die Vergnügung von Zuhörern als auf die Freude am eigenen muſikaliſchen Tun bedacht, und zwar naturgemäß in einer Weiſe, die nicht etwa ſo kühn perſönlich anſpruchsvoll vorſtieß, wie es die Muſik des genialſten friderizianiſchen Muſikers, Philipp Emanuel Bachs liebte, ſondern mehr im allgemeineren Ausdrucksbereich verblieb, eben dadurch aber mehr Raum ließ für die Auswirkung des perſönlichen Geſchmacks der Muſizierenden. Steht doch Quantz auch ſeinem Alter nach zwiſchen den Generationen der Hauptführer (Johann Sebaſtian Bach 1685 — Quantz 1697 — Philipp Emauel Bach 1714). Gerade die gewiſſermaßen vermittelnde, perſönlich weniger ſcharf ausgeprägte Muſik der Quantziſchen Art aber war dem König notwendiges Bedürfnis als zugleich entſpannender und

anregender Ausgleich im Krafthaushalt des täglichen Lebens, zur möglichsten Erhaltung der Harmonie, deren Vorherbestimmtheit ihm ja längst nicht mehr so unumstößlicher Glaubensartikel war wie der älteren Generation, der Johann Sebastian angehörte. Das soll nicht heißen, daß der König gerade nur Musik der Quantzschen Haltung hätte verstehen und schätzen können. Wir wissen, welch überwältigenden Eindruck ihm Johann Sebastians Spiel gemacht hat und daß er dessen Überlegenheit selbst über die Genialität etwa eines Wilhelm Friedemann wohl empfand, ja sogar lebhaft verteidigte. Das waren Gipfelerlebnisse, über allem eigenen, gewohnten Musizieren. Was er aber täglich brauchte, was ihm nicht nur als Hörer und Bewunderer, sondern als selbst Musizierender erreichbar war nach des Tages Arbeit, das eben war die Musik, wie sie ihm Quantz gab. Außer durch diesen besonderen Dienst, der ihm hiedurch wieder und wieder geleistet wurde, mochte Quantz dem König aber auch durch sein offenes, gerades, emporstrebendes Wesen menschlich besonders lieb geworden sein. Wie ergreifend zeigt sich das noch auf des alten Flötenmeisters letztem Krankenlager, da Friedrich sich selbst um die Gesundung bemühte! Es war eine notwendige, große Lebensaufgabe, die Quantz erfüllte, indem er mit seinem Wesen und seiner Musik seinem König und damit der Nation so diente.

Zum andern gipfelt Quantzens Lebensarbeit in seinem „Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen“, den er 1752 veröffentlichte und der bald auch ins Französische, Holländische und Englische übersetzt, in Deutschland selbst wiederholt aufgelegt und 1906 von Arnold Schering durch einen Neudruck auch der Gegenwart wieder nahegebracht wurde. Es ist die erste der drei großen Lehrschriften jenes Jahrzehnts; Philipp Emanuel Bachs „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen“ und Leopold Mozarts „Versuch einer gründlichen Violinschule“ folgten ihr wenige Jahre später. Jene eingangs angeführten Sätze zeigten bereits, daß es der Musikerzieher Quantz nicht nur auf musikantische Technik, sondern auf den ganzen musikalischen Menschen abgesehen hat, nicht nur auf Musik als Spiel und Zeitvertreib, sondern auf eine allen Lebenskräften verbundene Musik. Er will keine Nur-Spezialisten, sondern ganze, umfassend gebildete Musiker. Deshalb gibt uns auch sein Buch ein umfassendes Bild der musikalischen Bildung jener Zeit. Darin liegt sein besonderer Wert für die Musikgeschichte. Über diese geschichtliche Bedeutung hinaus aber wird Quantzens Buch für alle Zeiten wertvoll sein durch die Gesinnung, in der es geschrieben ist: das Immer-strebend-sich-Bemühen um das Große wie um das Kleine, das Ganze wie das Einzelne.

Daß diese Gesinnung bewußt deutsch ausgerichtet ist, bringt uns den alten Musikerzieher besonders nahe. Wie er im Vorwort bedauernd anführt, daß er noch die gewöhnlichen aus fremden Sprachen entlehnten Kunstwörter habe beibehalten müssen, weil deutsche Übersetzungen noch nicht allenthalben eingeführt, auch noch nicht allen Tonkünstlern bekannt seien, so beschließt er sein Werk — ähnlich wie Friedrich seine Schrift über die deutsche Literatur — mit einem Ausblick in die Zukunft, in der die deutsche Musik nach den Zeiten, da die sinnenfreudige italienische und die vernunftgemäße französische regierten, sich zur Vermittlerin und Führerin erheben wird. Daß diese Voraussage sich so bald erfüllte, danken wir außer dem vollendenden Bemühen der großen Meister der hingebenden vorbereitenden Arbeit, die Männer wie Quantz geleistet haben.

Über die Kunst Carl Philipp Emanuel Bachs.

Von Walther Eßner, Leipzig.

Wer wird nicht einen Klopstock loben!
Doch wird ihn jeder lesen? Nein!
Wir wollen weniger erhoben,
Doch dafür mehr gelesen sein. Lessing.

Das nachdenkliche Epigramm, welches diese Betrachtungen eröffnet, hat der Verfasser nicht zuletzt um seiner selbst willen vorangestellt. Denn wer den Eingang zu der Welt Emanuel Bachs gefunden hat und sich nun darüber äußern soll, der muß sich vor zweierlei gar sehr hüten: vor begeisterten Lobpreisungen, die niemandem etwas nützen, und vor zornigem Poltern, das bei dem Fehlen jeder Pflege, ja jeder tieferen Kenntnis dieses Meisters zwar begründet wäre, aber auch nichts nützt und feinere Naturen eher abstößt. Es soll deshalb versucht

werden, an einem einzigen Beiſpiel die hohe Kunſt Emanuels in ihren Hauptzügen darzuſtellen, in der Hoffnung, damit zu einer ſtärkeren Pflege ſeiner ſo deutſchen Muſik anzuregen und Beethovens Urteil zu begründen, daß unſeres Meiſters Werke „jedem wahren Künſtler gewiß nicht allein zum hohen Genuß, ſondern auch zum Studium dienen“ müſſen.

Das Beiſpiel, welches den folgenden Betrachtungen zu Grunde liegt, iſt dieſem Heft beigegeben (Adagio assai in b-moll). Es iſt einem Werke entnommen, das den erſten Höhepunkt in Bachs Schaffen bedeutet: im Jahre 1753 erſchien der „Verſuch über die wahre Art, das Clavier zu ſpielen, mit Exempeln und achtzehn Probeſtücken in 6 Sonaten erläutert von Carl Philipp Emanuel Bach, Königl. Preuß. Kammer-Muſikus“. (Ein zweiter Teil folgte 1761.) Das Buch erſchien alſo wenige Jahre nach dem Tode Sebaſtians, auf deſſen Lehre ſich der Sohn oft beruft, und d i e Einſicht wird der damals neununddreißigjährige Verfaſſer wohl ſchon gehabt haben, daß die Bachiſche Tradition nicht in Friedemann weiterlebte, der ſich in fruchtloſer Fortſetzung der väterlichen Kunſt aufrieb, nicht in dem galanten Johann Chriſtian, nicht in den haarſpaltenden Theoretikern: daß die Bachiſche Tradition als etwas lebendig Fortwirkendes in ihm allein lebte. Dieſes Gefühl der Verantwortung einem ſolchen Erbe gegenüber hat ſeinen Geiſt zu einer ganz außerordentlichen Leiſtung aufgerufen. Die Bedeutung des Buches für ſeine Zeit, für die nächſte Zeit, für alle Zeit ſei wenigſtens durch einen Hinweis angedeutet: dem jungen Haydn wies es den Weg zu ſich ſelbſt, und der Beethoven der neunten Symphonie hat es nochmals aufs gründlichſte ſtudiert. Die dazu gehörenden Probeſonaten zählen (zum mindeſten die 4. bis 6.) zu Bachs beſten Arbeiten überhaupt. Unſer Beiſpiel iſt der 5. Sonate entnommen, deren zweiten Satz es bildet.

An ihm ſollen die weſentlichſten Züge der Kunſt Emanuels in der hier gebotenen Kürze aufgezeigt werden. Dieſe Betrachtungen können nur fachlicher Art ſein; niemand wird erwarten, aus leeren Redensarten zu erfahren, was denn einem Beethoven an dieſer Kunſt ſo genuß- und lehrreich erſchien. Für unſeren Zweck wollen wir den Weg der ſchaffenden Fantaſie zurückverfolgen, zwar nicht bis zu den letzten Bindungen aller Teile durch eine Urlinie (wofür der Raum fehlt), aber wir wollen vorſichtig die oberſte Diminutionsſchicht ablöſen, damit „die Grundliniamenten des Stückes, welche den Affekt desſelben zu erkennen geben, . . . hervorleuchten“. Dies iſt der Grundplan:

Figur 1

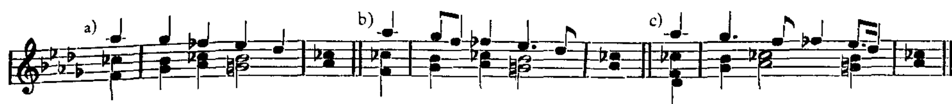
Adagio assai

des: I — I3♭ II3♮ V

8va

uſw.

Figur 2



Figur 3



Und nun vergleiche man dieſe Skizze mit dem Original, bewundere Takt für Takt, wie die Gedanken ſo ganz in's Klavieriſtiſche umgedacht ſind! Wie organiſch fügen ſich die Ornamente (deren „Überfülle“ man ja Bach oft vorgeworfen hat) der Figuration ein, man vergleiche etwa den Schleifer auf dem letzten Achtel des Taktes 1 mit der Figur, welche das 3. Viertel des folgenden Taktes einleitet, ferner den verſchiedenen Ausdruck des gleichen Gedankens in der zweiten Hälfte der Takte 13 und 14, oder den Doppelſchlag in Takt 16 mit dem entſprechenden Melisma im 4. Takt. Welch feine Unterſchiede macht der Meiſter, und wahrlich nicht, um es eben bloß anders zu machen, denn jedesmal iſt der Ausdruck etwas anders. Und dann betrachte der Leſer einmal den Klavierſatz, dieſen fein ausſparenden Satz, der dennoch alles Nötige ſagt. Jeder obligate Zwang iſt verſchwunden, die Stimmenzahl frei nach den jeweiligen Bedürfniſſen geregelt. Ebenſo frei wechſeln die Stimmen ihre Rollen als obligate und continuale, auf dem ſicheren Grunde eines hochentwickelten Sinnes für obligate Klangführung. So wird das *ges'* im Takte 1 in der Begleitung weitergeführt, ſchließt ſich aber im übernächſten Takt wieder der Oberſtimme als Mitläufer an. Ähnlich iſt es in Takt 10, wo außerdem das *des'*, mit dem die Melodie geſchloſſen hatte, gar als Baß weitergeführt wird. Dieſe Andeutungen müſſen genügen, doch ſei noch auf Wechſel und Bindung der Oktavlagen im Baß hingewieſen. Iſt dieſe Technik zwar dem Manual- bzw. Regiſterwechſel des Cembalos abgelauſcht (wo ſie dynamiſchen und koloriſtiſchen Zwecken dient), ſo verwendet ſie Bach doch in einem vergeiſtigteren Sinne. Z. B. wird im Übergange zu Takt 11 beim Baß eigens die tiefere Oktave „abgeſtoßen“, um jede Illuſion einer „wiedererreichten Haupttonart“ hier noch zu verhindern (noch draſtiſcher in Takt 15). Erſt das *as* des nächſten Taktes, welches den Weg zu *ges* in Takt 13 bahnt, erhält die Auszeichnung durch den 16-Fuß-Ton. Angeſichts einer ſo genialen Klangführung iſt es unbegreiflich, wie jemand wagen oder auch nur wünſchen kann, eine einzige Note zu ändern.

Betrachten wir nun den Grundplan im Hinblick auf die Form: das Stück iſt zweiteilig, der zweite Teil beginnt in der Mitte des Takt 9; die Teile ſind parallel geführt, der zweite durch breitere Darlegung des Stufenganges in Takt 11 und 12 ſowie durch zweimaligen Vortrag des vergrößerten Motivs in Takt 13 und 14 erweitert. Das eigentliche Geſchehen des erſten Teiles hebt mit dem fallenden Motiv an, welches an der Wende zu Takt 3 einſetzt und im nächſten Takt beantwortet wird; mit dieſem antwortenden Motiv fällt die Oberſtimme von *as''* auf *c''*. Die verlorene Höhe wiederzugewinnen, wird nun ein neues Motiv in's Treffen geführt, welches Ton um Ton den Satz mühſam emporträgt (Übergreiftechnik, ſ. d. angekreuzten Töne!). Die letzte Strecke dieſes Anſtiegs (*f* zu *g*) erfordert beſondere Vorbereitungen, ſchließlich wird das *as* aber doch erreicht. In dieſem Augenblick ſetzt (in der Diminution kunſtvoll verhüllt, ſ. d. Klammer!) das fallende Motiv wieder ein, worauf die Kadenz den erſten Teil beſchließt. Das Geſchehen dieſes erſten Teiles iſt alſo ſchon aus dieſem Grundplan deutlich zu erſehen: zwei Gewalten ringen um die Oberhand, Hingabe an den Schmerz und der Wille, ſich aufzuraffen; dieſe Auseinanderſetzung iſt — in's Dramatiſche geſteigert — der Inhalt auch des zweiten Teiles.

Was hat nun jene ſchier endloſe Pauſe zu bedeuten, während welcher wohl ſo mancher Spieler bei den erſten Malen den Faden verlieren wird? Der Wiederaufſtieg zu *as''* kann nur über *g* (nicht über *ges*) erfolgen, wenn er wirkliche Abſchlußkraft haben ſoll, und zu dieſem *g* muß

der Baß *es* bringen. Es gilt alſo, die Folge zweier großer Terzen zu vermeiden und gleichzeitig den Querſtand *f—fes* zu umgehen. Zu dieſem Zwecke ergreift der Baß die Mollterz der Stufe *ges* und zieht (mit allen Folgerungen eines *ges-moll*) nach *fes*. Am leichteſten iſt dies nachzuempfinden, wenn man ſich in der Pauſe mit einem gedachten *ces* im Baſſe den Weg zu *bes* bahnt (Bach nötigt uns in ſeinen Pauſen ja oft zu noch ganz anderer Eigentätigkeit). Dann haben wir einen lückenloſen Zug des Baſſes von *des'* nach *fes* vor uns, in dem die Stufe *ges* völlig aufgeht. (Man beachte auch, daß der Baß kurz vorher in die höhere Oktave verſetzt worden iſt und nun durch dieſen Zug wieder in ſeine eigentliche Lage kommt.)

An dieſem ganz vordergründigen Beiſpiel ſehe man ein, was es bedeutet, wenn Emanuel an Kirnberger ſchreibt, ſeine und ſeines Vaters Grundſätze ſeien ſtets „antirameauiſch" geweſen. Mit Rameaus „Traité de l'harmonie" (1722) war ja die Lehre von der Stufe an's Licht getreten, aber zu früh, daher unzulänglich in Auffaſſung und Darſtellung: kurzſichtig. Und gerade dieſe Unzulänglichkeit hat Schule gemacht. Seitdem iſt es ja der eigentliche Inhalt der ſogen. „Harmonielehre", jedes Übereinander von Tönen auf einen Grundton zu beziehen, wobei es gleichgültig iſt, ob dieſe Beziehung nun in Ziffern oder irgendwelchen Hieroglyphen ausgedrückt wird. (Was würde ein „Harmonielehrer" in unſerem Beiſpiel nicht alles bezeichnen!) Hiergegen hat Bach proteſtiert: es iſt der öffentliche Proteſt der Bach-Schule gegen dieſe Verwäſſerung der Kunſtlehre (Kirnberger hat Bachs Äußerung mit deſſen ausdrücklicher Genehmigung in ſeinem „Reinen Satz" abgedruckt). Leider iſt dieſer Proteſt ungehört verhallt. Unentwegt wird immer noch dieſe unzulängliche, weil viel zu eng gefaßte Stufenlehre, in Vermengung mit kümmerlichen Reſten der Stimmführungslehre, den Lehrbegierigen als eine Theorie der muſikaliſchen Kunſt vorgetragen. (Erſt Heinrich Schenker hat uns wieder gelehrt, Stimmführung und Stufenlehre geſondert zu behandeln.) „Antirameauiſch", das iſt: Bekenntnis zur Stimmführung, Bekenntnis zu den Auskomponierungszügen als dem eigentlichen Inhalt der Muſik, dem gegenüber die Stufen, als die bloßen Regler dieſes Treibens, als etwas rein geiſtiges, ganz im Hintergrund bleiben. Das Geſchehen der Takte 6 bis Takt 7 Mitte gehört alſo ausſchließlich der Stimmführung an (mehrſtimmiger Durchgang in Sextakkorden). Was dem Reich der Stufen angehört, alſo der Harmonielehre, iſt in dieſer Formel beſchloſſen: I—I$^{3\flat}$—II$^{3}\natural$—V (unbeſchadet deſſen, daß auch dieſer Stufengang, in noch größerem Zuſammenhang gehört, in einer noch weiter reichenden Auskomponierung aufgeht, worauf aber hier nicht eingegangen werden kann).

Und nun ſehe ſich der Leſer die Diminution dieſer Stelle an, alſo ihre tatſächliche Ausgeſtaltung: welche Liebe zum Kleinſten auch in dieſem großen Durchgang, welche Geduld, welche Gelaſſenheit, hier noch an die Veränderung des Motivs bei der Wiederholung zu denken! Und dieſe veränderte Wiederholung offenbart eine geniale Fähigkeit der Gedankenverbindung: Zunächſt wird an das Motiv vor der Pauſe angeknüpft, zugleich aber durch die Triolenendung das Motivleben der nächſten beiden Halbtakte angeregt. Und die nächſte Triole (*des as g*) wieder vergleiche man mit dem Einſatz nach der Pauſe: iſt der „Anſchlag" dort wirklich nichts weiter als eine „Manier", angebracht, um der „Tonarmut des Klaviers" aufzuhelfen? Der Schritt *ges—g* wird durch dieſe Beziehung geiſtig verbunden, als das eigentliche Ereignis dieſer Stelle hervorgehoben.

Damit ſind wir unverſehens bei Bachs Kunſt der Diminution angelangt, alſo bei dem Motivleben im engeren Sinne, das wir am Anfang nur vom klavierſtiliſtiſchen Standpunkte aus betrachtet hatten. Auch hier können nur Anregungen gegeben werden; einmal auf die Spur geſetzt, wird der Leſer weitere Beziehungen ſelbſt finden. So verfolge er z. B. mit Teilnahme die Wandlung des ſchmerzlich zuckenden Motivs, welches in Takt 1 mit der „traurigen Manier" des Schleifers eintritt, über Takt 6, 13, 14, 15 (Oberſtimme!) bis zu den Akkordſchlägen des vorletzten Taktes. Oder: welchen Genuß gewährt es, in den Taktpaaren 3 und 4, 11 und 12, 13 und 14 die Veränderung des Motivs bei ſeiner Wiederholung bewußt zu empfinden! Immer iſt Bachs Fantaſie bereit und fähig, den Ausdruck des Motivs noch zu ſteigern. Der Leſer ſuche alſo ſelbſt weiter, ich möchte nur noch auf die wundervolle Gedankenführung in den Takten 13 ff. hinweiſen. Der Idee nach liegt hier ein zweimaliger Vortrag des Motivs von Takt 4 in Vergrößerung und Engführung vor. Die Diminution dieſes Motivs bringt nun, in Anlehnung an das Vorhergehende, den chromatiſchen Durchgang *f*, der das Ohr auf falſche Fährte lockt; die Stimmführungsbilder Fig. 2a—c zeigen das Fortſchreiten vom Grundplan

zur endgültigen Ausführung. Der chromatische Gang des Basses von *ges* zu *b* bindet die Takte 13 und 14 zu einer untrennbaren Einheit; aber noch ist die Energie nicht erschöpft: unaufhaltsam geht es in kühn auskomponierten Klangbrechungen, über Stufen und Scheinstufen hinweg bis in die Mitte des Taktes 16 in einem großen Zuge fort. Ganz zusammengerafft, sieht das Geschehen dieser Takte so aus (vgl. Fig. 3). Das ist der technische Hintergrund für die packende Wirkung, die diese Takte bei angemessenem Vortrag ausüben. Wer hier „rameauisch" hört (Tonarten, Kadenzen, Ellipsen), unfähig, den großen Auskomponierungszügen zu folgen, ist in nicht beneidenswerter Lage. Versteht man nun, was es bei einem Emanuel Bach heißt: „In der Composition und im Clavierspielen habe ich nie einen andern Lehrmeister gehabt als meinen Vater". . . .

So skizzenhaft diese Darlegungen auch sein mußten, der Leser wird ihnen doch wohl entnommen haben, was denn die großen Meister an der Erscheinung Emanuel Bachs so angezogen hat, was sie nach eigenem freudigen Eingeständnis bei ihm, und nur bei ihm zu lernen hatten: das vollendete Zusammenwirken aller Kräfte (Stufengang, Stimmführung, Diminution, Motivleben), die Bindung einer Vielheit von Gedanken zu einem organischen Ganzen, eben die Kunst der Synthese. Noch immer spukt in den Köpfen vieler Musiker die alte Wertunterscheidung von „Galanterieen" und „gearbeiteten Sachen" herum: eine Fuge ist für sie schon von vornherein „etwas besseres", bloß weil es eben eine Fuge ist, eine „gearbeitete Sache". Aber der Leser, der unseren Darlegungen gefolgt ist, wird wohl ermessen, welche Gedankenarbeit in diesen zwanzig Takten steckt. Und dennoch: man spürt nichts von Mühe, wie improvisiert wirkt das alles! Wohl haben die jüngeren Meister, auf Emanuels Kunst fußend, die Bögen noch weiter gespannt, andere seelische Bezirke erschlossen, aber an Güte schlechthin konnten Bachs vollgültige Werke nicht übertroffen werden. (Ich sage es ausdrücklich so, weil der Meister selbst große Unterschiede machte, je nach dem Publikum, für das er schrieb.) Das ist der Sinn dessen, was Mozart zu Doles sagte, nachdem er Bach einige Jahre vor dessen Tode noch gehört hatte: „Er ist der Vater, wir sind die Buben. Wer von uns was Rechtes kann, hat's von ihm gelernt; und wer das nicht eingesteht, ist ein Lump. Mit dem, was er macht, kämen wir jetzt schwerlich aus. Aber wie er's macht, — da steht ihm Keiner gleich." Keiner gleich, — das sagt der dreißigjährige Mozart! Und in der Tat: in mancher Einzelheit, z. B. in der Reprisenveränderung, überhaupt in der Fülle und zugleich Logik seiner Diminutionsfantasie, in der Kunst, ein Rondo zu schreiben, ist Emanuel Bach vielleicht niemals erreicht worden.

Bachs Musik ist oft nicht leicht verständlich. Nicht, daß sie eine „Gebrauchsanweisung" nötig hätte wie eine Programm-Musik. Aber wessen Musiksinn noch unentwickelt ist, vielleicht gar durch falsche Unterweisung noch künstlich eingeengt, der bedarf eben noch der Hilfe, der Erläuterung, um einer so hochrangigen und beziehungsreichen Kunst teilhaftig zu werden. Dies ist ja auch die Meinung Emanuels gewesen: „. . . Das Vornehmste, nehml. das analysieren fehlt. Man nehme von aller Art von musikalischen Arbeiten wahrhafte Meisterstücke; zeige den Liebhabern das Schöne, das Gewagte, das Neue darin; man zeige zugleich, wenn dieses alles nicht wäre, wie unbedeutend das Stück sein würde; ferner weise man die Fehler, die Fallbrücken, die vermieden sind, und besonders in wie fern einer vom Ordinairen abgeht . . ." (15. 10. 1777 an einen Verfasser). Klingt das nicht genau so, wie hundert Jahre später bei Nietzsche: „Man hat die Feinheit einer Wendung erst erfaßt, wenn man weiß, worauf jeder gewöhnliche Kopf verfallen wäre".

Bachs Musik ist nicht leicht vorzutragen, viel, viel schwerer jedenfalls, als es auf den ersten Blick erscheint. Das Mittel zum rechten Vortrag hat Bach selbst angegeben: man muß „singend denken" lernen. Der „rechte Vortrag" ist das Entscheidende in dieser Musik, die nur selten Gelegenheit gibt, sich durch technische Bravour aus der Affaire zu ziehen. Auf Taubenfüßen kommen die Gedanken, — primitives Geräuschbedürfnis wird oft leer ausgehen. Aber der Spieler tröste sich: „Es kommen . . . bei der Musik viele Dinge vor, welche man sich einbilden muß, ohne daß man sie würklich höret. . . . Verständige Zuhörer ersetzen diesen Verlust durch ihre Vorstellungskraft. Diese Zuhörer sind es, denen wir hauptsächlich zu gefallen suchen müssen."

*

Kleiner Wegweiſer zu Emanuel Bach:

Klavier: Die beſte Einführung in Bachs Stil und Satz ſind die „Kurzen und leichten Klavierſtücke mit veränderten Repriſen und beygefügter Fingerſetzung“, die O. Vrieslander in der U.-E. herausgab. Zur Ergänzung desſ. Herausg. Sammlung „Kleine Stücke von E. B.“ (Nagel). — Klavierwerke, Auswahl von H. Schenker, 2 Bände (U.-E.). Als Leitfaden, möglichſt gleich zu Beginn der Bach-Studien: H. Schenker, Ein Beitrag zur Ornamentik (U.-E.). — E. Galand: E. Bach-Album (Heinrichshofen, Magdeburg) und Neues E. B.-Album (Biſping, Münſter). — Die „Probeſonaten“ gab E. Doflein 1935 in der Ed. Schott heraus (Vorſicht! Druckfehler!).

Cembalo: Die „Preußiſchen“ und die „Württembergiſchen“ (!) Sonaten gab R. Steglich in Nagels Muſikarchiv heraus.

Geſang: „Lieder und Geſänge“, Auswahl von O. Vrieslander (Drei Masken-Verlag). — Dreißig geiſtl. Lieder, Auswahl von H. Roth (Ed. Peters).

Theorie: Eine gekürzte Ausgabe des „Verſuchs“ von W. Niemann bei C. F. Kahnt. — Eine vollſtändige Ausgabe, nebſt handſchriftl. Nachträgen Bachs, iſt in Vorbereitung (Boſſe, Regensburg).

Biographie: O. Vrieslander, C. Ph. E. Bach (München 1923, R. Piper u. Co.).

„Und ihr unſterblichen Brüder, edle Grauns!“

(Die Brüder Graun und Friedrich d. Gr.)

Von Erich Valentin, Magdeburg.

Obwohl von den Zeitgenoſſen wie auch von den Spezialforſchern für die Muſik der friderizianiſchen Zeit als der führende und beſtimmende Kopf dieſes um den großen König ſich ſcharenden Kreiſes Quantz bezeichnet wird, ſo ſteht doch feſt, daß ihr vielmehr in der Wirkung nach außen hin das eigentliche, charakteriſtiſche Merkmal die Brüder Graun gaben. Burney, der vielgereiſte engliſche Muſikhiſtoriker, dem wir viele perſönlich erworbene Darſtellungen verdanken, nennt Karl Heinrich Graun, den Komponiſten und Kapellmeiſter der Oper Friedrichs, „the idol of the Berlin school“. Dieſe Berliner Schule, die nichts gemein hat mit der in der Geſchichte des deutſchen Liedes bedeutſamen Gruppe, iſt nun aber keine Schule oder Gattung im Sinne des „Schule-machens“, ſondern lediglich eine eigene, in ſich vollkommen abgeſchloſſene Entwicklungsſtation der deutſchen Muſikgeſchichte, kennzeichnend in ihrer rein ſtiliſtiſch-formalen Haltung, über die hinaus es keine Weiterentwicklung mehr gab, und entſcheidend in ihrer kulturgeſchichtlichen Stellung. Im Grunde genommen waren indeſſen dabei weder die Brüder Graun noch Quantz, weder Ph. E. Bach noch Benda die ausſchlaggebenden, gleichſam das Profil herausbildenden Perſönlichkeiten, ſondern niemand anders als Friedrich d. Gr. ſelbſt.

Aus dieſem Blickwinkel betrachtet iſt in der Tat dieſe „Berliner Schule“ eine geſchichtliche Einzigartigkeit. Gewiß, es war im höfiſchen Muſikleben dieſer Zeit die Regel, daß der Geſchmack des Souveräns der geſamten muſikaliſchen, ſchlechthin der kulturellen Geſtaltung des Hoflebens den Stempel aufdrückte. Aber keiner dieſer Fürſten und Könige beſaß die aus einer diſziplinierten philoſophiſchen Schulung erwachſene Univerſalität eines Friedrich, der von ſich aus nicht nur über den Geſchmack, ſondern auch über die abſolut künſtleriſche Aufgabe, über Stil, Form, Inhalt, kurz über das rein Techniſche der künſtleriſchen Arbeit ſich ganz allein die Entſcheidung vorbehielt. Mit der gleichen ſcharfſinnigen Entſchloſſenheit, mit der ſich der König ſeine diplomatiſchen und militäriſchen Mitarbeiter auswählte, griff er auch in das Künſtleriſche ein und gab ihm durch ſein eigenes Urteil die perſönliche Note. So war es in der bildenden Kunſt, wie es uns ſichtbar das Beiſpiel von Sanssouci lehrt, ſo war es in der Literatur, ſo war es auch in der Muſik.

In dem gleichen Maße, in dem Friedrich die franzöſiſche Literatur liebte und die deutſche ablehnte, gab er vor der franzöſiſchen und deutſchen Muſik der der Italiener den unbedingten Vorzug. Man müßte annehmen, daß er, ein Generationsgenoſſe der von Stamitz, Leopold Mozart, Holzbauer, Friedemann und Ph. E. Bach, Gluck, Jomelli, Pergoleſi bis Haydn, d. h. rund von 1710 bis 1735 reichenden Gruppe, ſich zu dieſen kühnen Neuerern geſchlagen hätte, durch die in Sinfonie und Oper eine völlige Umwandlung geſchaffen wurde. Das Merkwürdige iſt dagegen der Fall, daß er ſich jener an Namen und Taten nicht minder reichen älteren

Generationsreihe anschloß, deren Signum die Vollendung der neapolitanischen Oper war; es ist dabei bezeichnend, daß Friedrich trotz seiner uneingeschränkten Neigung zu dieser Oper und ihren Stilprinzipien die Bedeutung der „stillen Größe" Bach (wie Lorenz den Thomaskantor aus seiner Generation heraushebt) als einer der wenigen durchaus anerkannte.

Die Repräsentanten dieser neapolitanischen Oper waren Hasse und K. H. Graun. In ihnen ist sie geschichtlicher Begriff geworden, in einer Weise und in einem Umfang, wie es nicht einmal bei ihrem Urvater Scarlatti anzugeben ist. Friedrichs ganz eigengeprägte ästhetische Anschauung, die aus dieser ihrer Eigenheit heraus auch keine inneren Beziehungen zur französischen Musik und zur deutschen Dichtung finden konnte, deckte sich mit der der Deutsch-Neapolitaner. Im besonderen sagte ihm die Artung Grauns zu. Diese Einstellung Friedrichs bedingte den Konservativismus der Berliner Schule, die vollkommen unabhängig von jedweden Außeneinflüssen — man denke an die Wiener Vorklassik, an die Mannheimer — sich gegen die Außenwelt abschloß. Die auf den Fortschritt, oder besser die auf eine fortschrittlichere Musikauffassung orientierten Elemente wie Ph. E. Bach und Franz Benda traten in ihrer schöpferischen Geltung und Wirksamkeit am Hofe des Königs deshalb hinter Quantz und hinter den Grauns zurück. Von diesen aber hatte, trotz der personellen Vorrechte, die Quantz bei Friedrich genoß, Karl Heinrich Graun insofern den Vorrang, als er, als verantwortlicher Leiter der Oper, ganz unmittelbar in die Intentionen des Königs eingeweiht war und sein höchstes Vertrauen besaß, dessen sich nach seinem Tode seine Nachfolger, Agricola und Reichardt, nicht rühmen konnten.

Die Brüder Graun — es waren deren drei, von denen aber der älteste, August Friedrich, sowohl in diesem Zusammenhang als auch in seiner musikgeschichtlichen Stellung ausscheidet — stammten aus Wahrenbrück. Johann Gottlieb, der Geiger, wie Karl Heinrich erhielten ihre Schulbildung in der Kreuzschule in Dresden und traten damit in einen Kulturkreis, dessen Auswirkungen sich auch Friedrich der Gr. nicht entziehen konnte. Rührte doch sein lebhaftes Musik- und Operninteresse von jener Dresdener Reise her, die sein Vater mit ihm unternahm. Während der Lebensweg Johann Gottliebs über Merseburg, wo Friedemann Bach sein Schüler war, und Arolsen in den Kreis Friedrichs führte, der ihn bereits 1732 in die kronprinzliche Kapelle in Rheinsberg aufnahm, machte Karl Heinrich, der Sänger, Kapellmeister und Komponist in einer Person war, eine größere Laufbahn durch, ehe er vom König berufen wurde. In Dresden, wo Pezold und Schmidt seine Lehrer, Lotti und Heinichen seine Vorbilder und Pisendel und Quantz seine Kollegen waren, empfing er die Schulung die ihm die überlegene Sicherheit vermittelte, sich später ganz in den Willen Friedrichs zu fügen, dessen Einfluß zweifellos den Entwicklungsgang Grauns in andere Bahnen lenkte, als er sie sich selbst vorgeschrieben hatte. Durch Vermittlung des aus der Literatur wie aus der Operngeschichte hinlänglich bekannten Hofdichters Johann Ulrich König kam er an den braunschweigischen Hof, wo er zunächst als Sänger, von 1726 an, mit der von Schürmann komponierten und von ihm mit Arien versehenen Oper „Henricus Auceps" („Heinrich der Vogler") auch als Komponist und Vizekapellmeister wirkte. In Salzdahlum, wo anläßlich der Vermählung des Kronprinzen Friedrich mit Elisabeth Christine von Braunschweig-Lüneburg 1733 seine Festoper „Lo specchio della fedelta" zur Aufführung kam, lernte ihn Friedrich kennen und schätzen. Zwei Jahre später nahm er ihn in seine Dienste und übertrug ihm sofort nach seiner Thronbesteigung (1740) die Leitung und Organisation der ins Leben zu rufenden Oper und schickte ihn deshalb auch zur Verpflichtung von Sängern nach Italien. Mit der Oper „Cesare e Cleopatra" eröffnete Graun 1742 das neue Opernhaus, in dessen Orchester sein Bruder das Amt eines Kapelldirektors oder Konzertmeisters versah. Welcher Wertschätzung sich diese beiden Künstler erfreuten, geht aus einer Äußerlichkeit hervor: Friedrich gestattete ihnen als einzigen, während der Oper die weiße Allongeperücke und den roten Mantel zu tragen. 1759 starb Karl Heinrich Graun, wie Zelter erzählt, an dem Schrecken über die Nachricht von der Niederlage Friedrichs bei Züllichau; sein Bruder überlebte ihn um zwölf Jahre.

Das ist in kurzen Zügen der äußere Lebensabriß. Er hat nichts von der unruhigen, weltmännischen Beweglichkeit eines Händel oder Telemann, auch nichts von der Großartigkeit eines Hasse, wie ihm auch andererseits die in sich gekehrte Stille Bachs fehlt. Der Lebensstil dieser beiden Grauns, vor allem aber der des jüngeren, ist das getreue Abbild der Lebensart



Johann Joachim Quantz



Nach einem Stich von Sckerl 1783

Über „Franz Benda, den Lieblingsviolinisten Friedrichs des Großen" von Dr. Franzi Berten-Jörg vergleiche ZFM Novemberheft 1935 S. 1266 und folgende

Abdruck mit Genehmigung der Musik-Abteilung der Staatsbibliothek

und Denkweise ihres Königs. Wenn wir gerade in diesem Zusammenhang die beiden Grauns geschichtlich einreihen wollen, eben als die Weggenossen des großen Preußenkönigs, dann dürfen wir nicht übersehen, daß Johann Gottlieb ein Schüler Pisendels war, daß sein Bruder noch als das große Ereignis seiner Jugendzeit die grandiose Festaufführung von Fux' „Costanza e fortezza" in Prag (1723), bei der er Seite an Seite mit Quantz und Weiß im Orchester mitwirkte, betrachten konnte, daß unmittelbar in seinen Lebenskreis Lotti, Hasse, aber auch der deutschbewußte Schürmann traten und sogar der Name eines Reinhard Keiser für ihn zumindest mittelbar noch Bedeutung hatte. Diese Namen umreißen die Charakteristik einer Zeitperiode, die in der Tat mit dem Tode Grauns ein für alle Mal zu Grabe getragen wurde. 1774 konnte Ph. E. Bach die Zeitmeinung wiedergeben: „Graun und Hasse sind nicht mehr mode."

Johann Gottlieb Graun, zu dessen Schülern Franz Benda und Friedr. Wilhelm Riedt gehörten, hat sich nicht nur als Geiger hervorgetan sondern auch mit seinen Instrumentalschöpfungen seinen Ruf begründet. Im besonderen seine Sinfonien weisen in ihrer Struktur bereits eine gewisse Modernität auf, die ihn auf diesem Gebiet über seinen Bruder stellt. Die Achtung, die er tatsächlich genoß, bezeugen Anna Amalia, die kluge und unglückliche Schwester des Königs, und P. Schulz, der in Sulzers „Theorie der schönen Künste" die „wahre Eigenart" seiner sinfonischen Schöpfungen rühmt.

Der Aufgabenkreis Karl Heinrich Grauns bedingte es aber, daß sein Ruhm den seines Bruders übertraf. Denn Karl Heinrich Graun war ja als verantwortlicher Kapellmeister, als Komponist, dem die Versorgung des Theaters mit Opern oblag, und als Sänger in gleicher Weise dem König mehr verpflichtet und persönlicher verbunden als der Geiger, zumal bekanntlich das Interesse Friedrichs für Instrumentalmusik sich in erster Linie auf die Flötenmusik konzentrierte, während er sich der Oper insgesamt mit lebendigster Anteilnahme zuwandte. Dieser Tatsache ist es zuzuschreiben, daß sowohl Quantz als auch K. H. Graun als die eigentlichen Musikrepräsentanten Friedrichs d. Gr. in die Geschichte eingegangen sind. Die Zeugnisse Nicolais und Thibauts, die beide alles mit eigenen Augen gesehen haben, belegen es, daß in diesen Besonderheiten des Königs auch die Vorrangstellung dieser beiden Künstler und der von ihnen gepflegten Musikgattungen begründet ist. Zudem kam Grauns persönliche Eigenart der des Königs entgegen, der bezeichnenderweise den „Adagio"-Sänger — so nannte er ihn — ebenso hochschätzte wie den Komponisten. Der Umstand, daß Graun ein ausgezeichneter Sänger war, hatte auch wohl die sängerische Note seiner Musik zur Folge. Das ist das eine der Merkmale, die Grauns Opernkunst charakterisieren. Das andere ist das formale Element, das allerdings weniger auf sein als vielmehr auf das Konto Friedrichs kommt; denn Friedrich forderte mit unumstößlicher Bestimmtheit von Graun eine neue, kürzere Arienform (Kavatine), mit deren Pflege er den beachtlichen Willen zu einer Reform der neapolitanischen Oper offenbarte, ohne sich indessen mit dieser Reformabsicht etwa in die Bahnen eines Jomelli oder gar Gluck begeben zu wollen. Im Gegenteil. Des Königs dramaturgische Anschauung stand durchaus auf der Grundlage der neapolitanischen Oper. Daß er dabei dem lyrischen Graun noch den Vorzug vor dem von ihm ebenfalls mit ehrlicher Bewunderung geachteten vitaleren Hasse gab, eröffnet eine neue Perspektive für die Darstellung der Ansichten Friedrichs über den ästhetischen Sinn der Dramatik, im besonderen der Oper. Hierin zeigte er sich, eben in seiner Vorliebe für Graun, als ein Mensch seiner Zeit. Es ist bemerkenswert, daß diese Anschauung des damals noch jungen „Alten Fritz" nicht nur den engeren höfischen Kreis beeindruckte, sondern darüber hinaus auch die bürgerliche Musikkultur des friderizianischen Zeitalters ergriff. Das typischste Beispiel hierfür liefert das oratorische Schaffen des Magdeburger Musikdirektors Johann Heinrich Rolle, der von 1741 bis 1746 der königlichen Kapelle angehörte und sich dort in die persönliche und geistige Nähe Grauns begab. Obwohl er später, in seinen Werken wie in seinen Worten, diesen in seinen frühen Kantaten und Oratorien nachweisbaren Einfluß Grauns leugnete, und sich eher zu Johann Gottlieb Graun und sogar zu Dittersdorf bekennen zu müssen glaubte, spüren wir allenthalben, auch in den deutschsprachigen, oratorisch gehaltenen „Musikalischen Dramen" des Magdeburger Meisters diese stark ins Lyrische und Beschauliche sich hinüberneigende Mentalität.

Diese Orientierung, die einer heroischen Größe nicht fähig war — und das im Umkreis des wohl heroischsten Mannes des 18. Jahrhunderts, der vermutlich in dieser neapolitanischen Opernkunst einen inneren Ausgleich zu seiner täglichen Arbeit fand — gab der ganzen Richtung natürlich eine gewisse Gleichförmigkeit. Daß es sich so verhielt, klingt aus der Enttäuschung heraus, mit der Burney sich darüber äußert.

Alle diese notwendigen Einwände sollen keineswegs dazu angetan sein, die kulturelle Tat Friedrichs zu schmälern. Denn eine Tat war es, daß er sich mit unbeirrbarer Energie für die Schaffung einer eigenen Oper einsetzte und sie auch verwirklichte. Es wird in der Geschichte selten ein Monarch nachzuweisen sein, der wie er (allenfalls darf man die österreichischen Kaiser nennen) nicht nur rege interessiert war, sondern mit persönlicher Initiative aktiv eingriff. Er bestimmte die Operntexte, er behielt sich das entscheidende Urteil über die Musik vor, er schrieb Operndichtungen und betätigte sich mit einigen Arien als Komponist, er scheute selbst nicht davor zurück, dem Komponisten Graun (wie es in der Oper „Demofoonte" geschah) kurzerhand eine Arie zu streichen und eine neue zu fordern.

Von den 33 Opern Grauns, zu denen noch zwei Prologe kommen, sind zwölf Texte von Villati, fünf von Metastasio, vier von Botarelli; der Rest verteilt sich auf die Frühwerke, deren Dichtungen von J. S. Müller, König und Postel herrühren und die wohl am stärksten Grauns Können offenbaren, und die sechs letzten Opern (1753—1756), von deren Texten zwei Tagliazucchi und vier Friedrich verfaßten. Es sind „Silla" (1753), „Montezuma" (1755), „I fratelli nemici" (1756) und „Merope" (1756), die Friedrich in französischen Versen niederschrieb und Tagliazucchi ins Italienische übertrug. (Davon sind „I fratelli nemici" nach Racine und „Merope" nach Voltaire verfaßt.) Diese Reihe ist vielsagend, zeigt sie doch deutlich die Geschmacksrichtung. Es ist bekannt, daß im Gegensatz dazu Friedrich mit einem gewissen Mißtrauen Grauns Plan zur Komposition von Ramlers „Tod Jesu", jenem Werk, das Grauns Namen bis zu dem Tage, da Bachs „Matthäuspassion" ihre Wiedergeburt erlebte, in der Nachwelt erhalten hat, betrachtete, ja, selbst nach der von ihm mit tiefer Ergriffenheit miterlebten Aufführung sich seinen Vorbehalt nicht versagen konnte. Eine kleine Anekdote, die Karl Löwe erzählt wurde, mag indessen doch beweisen, daß Friedrich an der für die Haltung und Auffassung der kirchlichen Musik dieser Zeit bezeichnenden Schöpfung Grauns Gefallen fand. Graun erhielt am Tage nach der Aufführung einen Brief des Königs, folgenden Inhalts: „Seine Cantate, der Tod Jesu, habe Ich gestern gehört, und schicke Ihm anbey eine Tabatiere mit 30 Dukaten. Von denen Stücken, die Mir besonders wohl gefallen haben, nehme Ich jedoch aus die Arie „Ihr weich geschaffenen Seelen" —. An dieser Stelle hielt Graun erschrocken und niedergeschlagen inne, bis seine Frau ihn darauf aufmerksam machte, daß er die Seite umblättern müsse. Da aber stand: „denn die kann nicht bezahlt werden".

Das ist eine kleine Nebensächlichkeit. Aber sie zeigt, daß Graun in vollstem Umfange das geradezu freundschaftliche Vertrauen des Königs besaß, der ihm selbst dorthin folgte, wo für ihn von vornherein eine Entwicklungsmöglichkeit ausgeschlossen schien. Hier offenbart sich die Gegenseitigkeit, mit der sich beide ergänzten. Obgleich Friedrich mit unbarmherziger Unbedingtheit dem Musiker Graun seinen schöpferischen Willen aufdrückte, besaß Graun wiederum die Möglichkeit, den König, wie in diesem Falle, zu überzeugen. Grauns schlichte und gutmütige Persönlichkeit mag ihm imponiert haben. Denn er versagte ihm keinen Wunsch (wovon uns die Anekdote von Grauns zweiter Hochzeit Kunde gibt) und brachte seinen Kapellmeister und Sänger, über dessen Fähigkeiten uns der aus Telemanns Leben und Goethes Selbstbiographie bekannte Uffenbach in seinem Tagebuch Gutes zu berichten weiß, aufrichtige Verehrung entgegen.

Es wurde eingangs bemerkt, daß Graun unter dem Einfluß Friedrichs sich vollends der neapolitanischen Oper verschrieben habe. Die Musikgeschichte nennt ihn in einem Atemzuge mit Hasse und hat von beiden das Wort von den „italianissimi" geprägt. Das ist richtig. Hinzu kommt aber außer all den äußeren Umständen das Persönliche: Grauns Natur, die ihm ohne Zweifel ein Eingehen auf die ästhetische Anschauung Friedrichs erleichterte. Sein Briefwechsel mit Telemann, dem kühnen, mutigen Fortschrittsfanatiker, dessen Werk den ganzen Weg vom Barock bis zur Klassik umspannt, ist eine Ästhetik für sich. Telemann fordert ihn

darin auf, sich doch einmal zu der programmatischen Rezitativtechnik der Franzosen zu bekehren, und wirft ihm die unwillige Mahnung an den Kopf: „Man soll immer weiter gehen". Graun war entsetzt über Telemanns Anschauung, der ihm geraten hatte, von dem Primat der Melodie abzugehen und das Neue in der „gewürzten" Harmonie zu suchen, und verfaßte eine glühende Apotheose der neapolitanischen Oper, in deren Rahmen er durch seine ariosen Rezitative und durch seinen Adagiostil Entscheidendes geleistet hat. Vielleicht war eine gewisse Zaghaftigkeit im Wesen Grauns die Ursache zu dieser seiner Einstellung, die ihn so merkwürdig von dem Draufgänger Telemann unterscheidet. Von der Nachahmungsästhetik war er weit entfernt, obwohl diese, was im Kreise um Friedrich d. Gr. eigentlich hätte begrüßt werden müssen, von der französischen Literatur ausgegangen war; in seinem Liedschaffen segelte er völlig im Fahrwasser des Rationalismus.

Obwohl Hiller 1768/69 mit Bedenken berichtet, daß man in neuerer Zeit eine Menge Stücke gesehen habe, die „vermöge der ihnen gegebenen neuen Einrichtung, und des veränderten Tons, der oft ins Comische und Tändelnde fällt, alles bisher Angeführte beynahe verdrungen zu haben scheinen", womit in erster Linie Graun gemeint ist, der nunmehr „verdrungen" sei, vermag Reichardt noch 1775 einen Lobeshymnus auf die Brüder Graun mitzuteilen, auf die „unsterblichen Brüder, edle Grauns!", in dem deren Kühnheit und Heldenernst gepriesen wird. Die Geschichte der Musik und des Theaters ist über sie hinweg eigene Wege gegangen. Noch während die Grauns im Amte waren, stiegen neue Namen und mit ihnen neue Begriffe, neue Welten und Anschauungen auf, mit denen sich Friedrich keineswegs abzufinden bereit war, es sei denn nach langen Erwägungen, zu denen ihn der von ihm nicht in dem Maße wie Graun beachtete Reichardt nötigte, als er ihn auf Gluck aufmerksam machte. Mit dem Ende des Siebenjährigen Krieges ging denn auch das jugendliche Interesse zur Neige, das Friedrich bis dahin der Musik entgegengebracht hatte; Graun war tot und sein Bruder, der Geiger, war hochbetagt.

Wie dem auch sei: Wenn wir den großen Friedrich nennen, so dürfen wir an seiner Seite neben einem Seydlitz, Ziethen oder Ramin, einem Knobelsdorff, einem Voltaire, Maupertuis oder d'Argens und neben einem Quantz auch die „edlen Grauns" nicht vergessen. Sie verkörpern die Musik der friderizianischen Welt.

Friedrich der Große und Johann Sebastian Bach.

Von Fritz Müller, Dresden.

Am 7. Mai 1747 war die denkwürdige Begegnung zwischen dem alten Meister Bach und dem jungen Preußenkönig Friedrich, später der Große genannt. Um diesen „Tag von Potsdam" haben sich mancherlei Sagen gerankt.

In den folgenden Zeilen soll versucht werden, das Verhältnis zwischen Bach und Friedrich dem Großen, und was damit zusammenhängt, geschichtsgetreu darzustellen.

Am 28. Oktober 1730 schrieb Joh. Seb. Bach an seinen Jugendfreund Erdmann einen Brief. Darin gab er sein Jahreseinkommen in Leipzig auf durchschnittlich 700 Taler an. Er gestand, daß der Dienst „bey weitem nicht so erklecklich" und Leipzig „ein sehr theurer Orth" sei, daß ihm eine „wunderliche und der Music wenig ergebene Obrigkeit" zu schaffen mache und er deshalb „mit des Höchsten Beystand" seine „Fortune anderweitig suchen" wolle.

Obwohl sein Verhältnis zu Rat, Rektor, Amtsgenossen usw. in den nächsten Jahren noch schlechter wurde, meldete sich Bach nicht aus Leipzig fort. Er bewarb sich vielmehr um klangvolle Titel, mit denen er seinen Widersachern gegenüber auftrumpfen konnte. So wurde er im November 1736 Kurfürstl. Sächs. und Kgl. Polnischer „Hofkompositeur". Die treibende Kraft, daß der Landesherr Bach so auszeichnete, war der Gesandte Graf Keyserlingk. Er trat 1733 in Dresden an, im selben Jahre, in dem Friedeman Bach Organist an der Sophienkirche wurde. In Keyserlingks Hause verkehrte Vater Bach, wenn er nach Dresden kam, um Proben seines überlegenen Könnens zu geben.

Als Keyſerlingks Sohn eine „Kavaliertour" antreten wollte, hätte ihn der Vater gern von Philipp Emanuel Bach begleiten laſſen. Dieſer aber hatte ſich nach Beendigung ſeiner juriſtiſchen Studien in Frankfurt a. d. Oder bereits in Berlin als Muſiker niedergelaſſen. Der Kapelle des Kronprinzen Friedrich gehörte er nicht an. Er trat erſt 1741 — alſo ein Jahr nach der Thronbeſteigung — in die Hofkapelle ein und erhielt gleich den Brüdern Graun 800 Taler Jahresgehalt.

1739—42 weilte bei Joh. Seb. Bach der Vetter Joh. Elias Bach aus Schweinfurt. Er hatte ſich ziemlich ſpät entſchloſſen, Gottesgelehrſamkeit zu ſtudieren. Bei Joh. Seb. Bach genoß er Wohnung, Koſt und Muſikunterricht. Dagegen mußte er ſeines Vetters jüngſte Kinder, die keine Schule beſuchten, unterrichten und des Thomaskantors Briefwechſel beſorgen. Verſchiedene Entwürfe ſind erhalten. Da iſt u. a. zu leſen, daß Joh. Seb. Bach im Sommer 1741 „wieder einmal" in Berlin bei ſeinem Sohne war. Vielleicht wollte der Vater bei dieſer Gelegenheit auch ausforſchen, wie die Verhältniſſe wegen Erlangung eines Titels lagen. 1744 holte ſich der König Quantz und zahlte ihm jährlich 2000 Taler. Für jede Flöte bekam er 100 Dukaten. Auch wurden ihm ſeine Kompoſitionen beſonders bezahlt. Und drei Jahre ſpäter ſoll Vater Bach, der ſich aufs Rechnen ſehr wohl verſtand, einen verlockenden Ruf an des Königs Hof ausgeſchlagen haben?!

1744 heiratete Phil. Em. Bach die Tochter eines reichen Weinhändlers. Es iſt anzunehmen, daß der Vater der Feier beiwohnte. Als 1745 der erſte Sohn geboren wurde, finden wir unter den Paten „Herrn Kapellmeiſter Bach aus Leipzig". Man brauchte alſo den Thomaskantor nicht erſt mit Huſaren zu holen! Außerdem hätte Friedrich mitten im Frieden nicht in ein Land mit bewaffneter Macht einfallen dürfen, mit dem er vor nicht zu langer Zeit auf Kriegsfuß geſtanden hatte!

Es ſcheint, als habe niemand den jungen Preußenkönig auf den alten Meiſter Bach aufmerkſam gemacht. Da trat im Januar 1747 Graf Keyſerlingk in Berlin als Geſandter an. Ein Verwandter von ihm (der „Schwan von Mitau") war des Königs enger Vertrauter. Am 7. Mai des gleichen Jahres wurde Bach bei Friedrich II. vorgelaſſen.

Bach hatte in Weimar und Cöthen und auf ſeinen Reiſen gründlich gelernt, wie man ſich zu Hofe benimmt. Friedrich II. trat alſo kein täppiſcher und weltfremder Kantor entgegen, ſondern ein weltgewandter Künſtler, deſſen Nacken außerdem noch durch lange erfolgreiche Kämpfe wider allerhand Obrigkeiten ſteif geworden war!

Des Meiſters erſte Biographen haben ſich von Friedemann Bach verſchiedenes aufſchwatzen laſſen. Nebenbei ſei bemerkt, daß des Meiſters älteſter Sohn in Dresden kein Verhältnis mit der Frau oder der Tochter des Grafen Brühl hatte, daß er nicht auf dem Königsſtein ſaß und auch nicht dem Wahnſinn nahe war. Er verwaltete bis 1746 treu ſein Amt als Organiſt, erteilte gutbezahlte Muſikſtunden und ſparte ſchönes Geld. 1746 wurde er zum Organiſten an der Liebfrauenkirche zu Halle gewählt. Eine Quittung vom 21. Juli dieſes Jahres über erhaltene Umzugskoſten liegt vor. Demnach kann Friedemann Bach dieſen Poſten nicht am 7. Mai 1747 durch des Königs Gnade erhalten haben!

Die Sängerin Aſtrua trat erſt im Auguſt 1747 in die Dienſte Friedrichs II.

Das Thema, das Bach in der Vorrede zum „Muſikaliſchen Opfer" als „recht Königliches Thema" preiſt, lautet ſo:

Bach war Hofmann genug, um nicht in ein Gelächter auszubrechen; denn der chromatiſche Gang war dem Thema ſeiner d-moll-Fuge aus dem 2. Teile des Wohltemperierten Klaviers nachgebildet:

Gewiß hatte hier Phil. Emanuel Bach ſeine Hand im Spiele; denn der König war viel zu klug, als daß er wegen eines Themas, das er einem ſo berühmten Kontrapunktiker ſtellte, nicht erſt mit einem Fachmann Rückſprache hielt!

Joh. Seb. Bach verſah das Thema mit anderen Kontrapunkten, als ſie ſeine d-moll-Fuge aufweiſt. Plötzlich aber kamen ihm — gleichſam aus dem Unterbewußtſein — die Triolen in die Finger:



Welche Konzerte Bach noch veranſtaltete, wiſſen wir nicht mehr genau, noch weniger, ob an den überlieferten Veranſtaltungen der König nochmals teilnahm. Friedrich war zwar darüber erſtaunt, wie jemand ſo ſchwierige Kunſtformen des ſtrengen Satzes — Bach improviſierte auf Wunſch auch eine ſechsſtimmige Fuge — aus dem Stegreif ſpielen kann. Bachs wahre Größe aber erkannte er nicht. Sein muſikaliſcher Geſchmack war anders geartet. Eher noch hätte ſich ſein Vater, der „Soldatenkönig", für Bach begeiſtern können, da er ein Händel-Liebhaber war. Friedrichs Idealen entſprachen die Werke von G r a u n und H a ſ ſ e.

In den Rechnungen iſt nicht zu finden, daß Bach ein Geldgeſchenk erhielt. Verſchiedene Biographien nehmen an, daß die im Nachlaßverzeichnis mit 40 Talern eingeſchätzte „Tabatiere von Agath in Gold gefaßt" von Friedrich II. ſtamme. Es kann aber auch jene Doſe ſein, in welcher Bach für die Goldbergvariationen vom Grafen Keyſerlingk 100 Goldſtücke bekam!

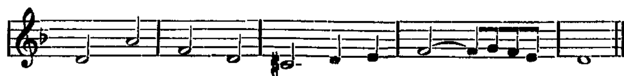
Bach gab die Hoffnung, den König für ſeine Kunſt zu gewinnen, nicht auf. Er brachte die dreiſtimmige Fuge zu Papier, verarbeitete das Thema noch zu 6 Kanons und einer Kanoniſchen Fuge und ſandte das Ganze zum Kupferſtecher Schübler in Zella bei Suhl. Die Sache eilte. Als das „Muſikaliſche Opfer" ſchon geſtochen war, fielen Bach noch verſchiedene geiſtreiche Zuſätze ein. Er trug ſie handſchriftlich nach. So ſchrieb er das Akroſtichon „Regis Iussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta" auf die freie letzte Seite der drei Querfoliobögen mit der Fuge. Später wurde dieſe Widmung auf einem ſchmalen Streifen geſtochen und auf die erſte Seite des Hochfoliobogen mit den Kanons geklebt.

Das Widmungsſtück ließ Bach auf ganz koſtbares Papier abziehen und vornehm einbinden.

Die zweite Sendung mit der ſechsſtimmigen Fuge und zwei Kanons war ganz einfach ausgeſtaltet. Bach heftete die vier Blätter nicht einmal! Als dritte und letzte Lieferung ſandte Bach die bekannte Trioſonate und den Canon für Flöte, Violine und bezifferten Baß. Die beiden Werke ſchickte er nicht als Partitur ein, ſondern in geſtochenen Stimmheften.

Die 100 Stück, die Bach hatte abziehen laſſen, waren bald vergriffen, ſodaß bereits im Oktober 1748 neue Abzüge hergeſtellt werden mußten. Da kam der Meiſter wenigſtens in dieſer Hinſicht auf ſeine Rechnung. Denn den Titel eines Königlich Preußiſchen Hofkomponiſten, auf den Bach gerechnet hatte, erhielt er nicht.

Und doch hat der „Tag von Potsdam" des alten Meiſters Schaffen angeregt. Bach ſchenkte der Nachwelt nicht bloß das „Muſikaliſche Opfer", ſondern er arbeitete das ſogenannte Königliche Thema zu dem Gedanken:



um, aus dem dann ſein letztes Werk entſtand, die gewaltige „Kunſt der Fuge".

Cembalo und Klavichord in der Gegenwart.

Von Rudolf Steglich, Erlangen.

Warum spielen wir wieder Klavichord und Cembalo?
Nur aus Altertumskrämerei? Oder aus bloßer oberflächlicher Neubegierde?

Dann aber hätte sich das Spiel dieser Instrumente nicht so verbreitet über die engere Zunft der Musikgeschichtler hinaus in weite Kreise der Musikkenner und -liebhaber, dann hätte auch der Neubau dieser Instrumente nicht so erstaunlich gefördert werden können, wie es in den letzten Jahrzehnten geschehen ist. Und es könnte erst recht nicht vorkommen, was sich heute schon des öfteren ereignet hat: daß sich begeisterte Musikbeflissene ein Klavichord oder ein Spinett ins Zimmer stellen, ehe noch ein neuzeitliches Klavier darin ist.

Also kann sich's bei alledem doch nicht nur um eine Mode handeln, die heute von einer Laune gemacht und morgen von einer andern wieder weggeblasen wird. Es muß um Wesentlicheres, Tiefergegründetes gehen: darum, daß die Wesensart jener Instrumente unserm heutigen Lebensgefühl wieder nahe gekommen ist.

Das neuzeitliche Klavier ist gewiß ein Wunderwerk der Technik, das wir nicht missen wollen. Welche kunstvolle Maschinerie ist da aufgeboten, um dem Klang, den der Schlag der Hämmer an die Saiten erzeugt, jene orchestrale Fülle zu geben, die selbst das verwöhnte Ohr der Verehrer Richard Wagnerscher und Richard Straußscher Orchesterklangpracht zu entzücken vermag! Aber die Zwischenschaltung dieser kunstvollen Maschinerie zwischen die Hand des Spielers und die klingenden Saiten, im Verein mit der starken Befilzung des Hammerkopfes, dämpft nicht nur den Charakter des Hammeranschlag-Klanges, sondern auch die Lebensverbundenheit des Spielers mit den klingenden Saiten. Der Spielende fühlt die Saiten selbst gar nicht mehr, weil zwischen ihm und ihnen ein ganzes „Paktsystem" von Mechanismen sich angesiedelt hat — eine verzwickte Maschine, doch auch eine wunderbare, ohne Zweifel: daß das Niederdrücken einer Taste, obwohl man nur *deren* Gewicht und Widerstand spürt und nichts von Gewicht und Spannung und Widerstand eines klingenden Körpers, einen so klangvollen Ton hervorlockt, das ist wirklich wie ein Wunder. Und so ist das Klavierspiel im Grunde ein stetes Spiel mit dem Wunder. Aber muß sich dabei nicht die Empfindung für das Unmittelbare, Naturhafte des Klanges verflüchtigen? Wie soll der Klavierspieler ein Gefühl gewinnen für das *ursprüngliche* Klangleben? Es genügt ja wohl, wenn er die Übertragungskünste, die Zaubereien jenes Paktsystems beherrscht!

Beim Klavichord und beim Cembalo aber ist das anders.

Das alte deutsche Hausklavier, das Klavichord, hat die einfachste Klaviermechanik, die es geben kann. Auf dem Ende der Taste als des verlängerten Fingers des Spielers steht ein schmales Messingplättchen, das beim Niederdrücken des Tastenkopfes emporsteigt, die darüber gespannte Saite berührt und zum Klingen bringt. So trägt und wägt der Spieler die Saite auf seinem verlängerten Finger. Er empfindet beim Druck auf die Taste nicht, wie beim Hammerklavier, nur das Gewicht der Mechanik, sondern die Spannung, den Gegendruck, die Schwingung der Saite selbst. Er kann sie beeinflussen durch Art und Stärke des Drucks. Damit aber überträgt er die lebendige Kraft seines Musikempfindens unmittelbar auf die schwingende Saite, in den lebendigen Klang. Und nicht nur auf den ersten Augenblick des Andrückens kommt es an — denn der Druck muß ja solange unvermindert anhalten, wie der Klang währen soll —, sondern anders als beim Hammerklavier auf den *stetig* nachdrücklichen Einsatz der Kräfte, auf die *stetige*, unablässige, völlige, nicht etwa nur in einzelnen Anschlagspunkten gesammelte Lebensverbundenheit des Spielers mit dem Instrument. Das aber gibt dem Klavichordklang bei all seiner äußeren Unscheinbarkeit eine innere Fülle und stetige lebendige Gewalt, wie sie kein anderer Klavierklang hat. Kein Wunder, daß das Klavichord in Zeiten der Besinnnung auf einfache, unmittelbare Grundempfindungen, auf stete Verbundenheit mit den ursprünglichen, inneren Lebensmächten wieder neue Freunde gewinnt.

Das unmittelbare Saitengefühl ist auch für das Cembalospiel wesentlich: auch hier empfindet der Spieler beim Niederdrücken der Tasten die Spannung und den Gegendruck der Saiten. Durch den Druck auf den Tastenkopf wird ein auf dem Tastenende lose stehendes Holzstäbchen empor-

gehoben, aus deſſen oberen Teil ein Stückchen Federkiel oder Leder dornartig ſeitlich hervorragt. Der hochgehende Kiel trifft an die darüber geſpannte Saite an. Aber er berührt ſie nicht nur — das gäbe in dieſem Fall noch keinen brauchbaren Ton, er wird vielmehr noch höher gedrückt, ſo daß er die Saite anreißt und dadurch zum Klingen bringt. Darnach ſteht der Ton allerdings nicht mehr wie der des Klavichords nach der Berührung der Saite in der Gewalt des Spielers, hier kommt es alſo nicht auf ſtetigen, ſondern auf durchſchlagkräftigen Druck an, und dieſes Durchdrücken und Anreißen gibt einen viel mehr durchgreifenden und viel lauteren Ton als ihn bloße Berührung geben kann: ſo klar und entſchieden, ſo ſpringlebendig klingt kein anderes Klavierinſtrument. Allerdings iſt mit dem heut üblichen Klavieranſchlag dieſer arteigene lebendige Cembaloton nicht zu erzielen, weil dabei das Saitengefühl ausgeſchaltet bliebe, auf das es gerade ankommt: nicht die Anſchlagsempfindung iſt beim Cembaloſpiel entſcheidend, ſondern — dafür iſt ſeit alters das Klavichordſpiel die rechte Schule geweſen — die Empfindung des Druckpunktnehmens, alſo des Saitenwiderſtandes und des Durchdrückens gegen dieſen Widerſtand. Das aber gibt dem Cembaloton zu ſeiner Klarheit und Lebendigkeit einen eigenen, ausgeprägten Leiſtungscharakter. Kein Wunder, daß dieſes Inſtrument in einer Zeit neuerwachenden Leiſtungswillens nicht mehr nur die Muſikgeſchichtler von Fach, ſondern immer weitere Kreiſe muſikaliſcher Menſchen lebendig anſpricht.

Auch der Ton des kleinſten Klavichords und des kleinſten Spinetts — der raumſparenden Querform des Cembalos — hat jene charakteriſtiſchen Eigenheiten. Ja gerade dieſe kleinen Inſtrumente, die ſich bequem tragen und auf jeden Tiſch ſtellen laſſen, haben oft beſonders ſchönen, klaren Ton, weil hier die Klänge bei der weniger vielfältigen Beanſpruchung des Reſonanzbodens um ſo freier und reiner ausſchwingen können. Die größeren Formen haben dagegen den Vorteil weiteren Tonumfangs und fülligeren Klanges. Dazu kommt bei den großen Spinetten und vor allem den Kielflügeln die Vervielfältigung der Klangmöglichkeiten dadurch, daß nicht nur ein einziger Saitenbezug, ſondern mehrere in Oktavlage oder Klangcharakter verſchiedene eingebaut werden können, ſo daß dem Spieler wie auf der Orgel verſchiedene Klang-Regiſter zur Verfügung ſtehen, die für ſich allein oder miteinander verbunden ſpielbar ſind. Und die Möglichkeiten der Regiſtermiſchung wachſen und werden noch bereichert dadurch, daß zwei gleichzeitig erklingenden Stimmen verſchiedener Klangcharakter gegeben werden kann, bei den großen Cembali, die zwei Taſtenreihen haben. Solche Wirkungen laſſen ſich in beſchränktem Maße ſchon erreichen, wenn man ein kleines Tiſchſpinett auf ein größeres ſetzt. Wird ein großes Cembalo gar auf ein Cembalopedal geſtellt, wie es heute wieder gebaut wird — eine mit den Füßen zu ſpielende Taſtenreihe mit Baßbezug, ſo ſteht dem Cembaliſten auch die ganze ältere Orgelliteratur offen.

Ohnedies aber erſchließt ſich dem Klavichord- und Cembaloſpieler eine kaum je auszuſchöpfende Fülle unſeres großen muſikaliſchen Erbes. Alle Klaviermuſik von den Anfängen an bis ins dritte Viertel des 18. Jahrhunderts iſt ja für dieſe Inſtrumente nicht nur geſchrieben, vielmehr in ihrem Klang empfunden und erlebt, ſie kann ſomit auch nur in dieſem Klang ihr Weſen wiederum rein ausſprechen. Auf Klavichord und Cembalo ſich einzuſpielen in dieſe Muſik, vor allem in die Klavierwerke der Großmeiſter Johann Sebaſtian Bach und Händel, das bedeutet daher auch für die, welche ſie auf dem modernen Klavier längſt bewältigt zu haben glauben, die Entdeckung einer neuen Welt. Wohl kann auch die Wiedergabe in dem andersartigen Klang des Hammerklaviers bei künſtleriſchem Spiel ſtarke Wirkung haben: ſie iſt doch nur gleichſam die Überſetzung in eine fremde Sprache, läßt ſelbſt im günſtigſten Fall die volle lebendige Art und Gewalt jener Muſik nur wie durch einen Schleier, in fremdem Lichte erkennen. Im Klang von Klavichord und Cembalo erſt geht uns die Welt, die jene großen deutſchen Klaviermeiſter erlebt und geſtaltet haben, rein und klar und unmittelbar lebendig auf. Da ſind vor und neben und nach jenen beiden Größten Meiſter wie Froberger, Pachelbel, Krieger, Murſchhauſer, Fiſcher, Kuhnau, Böhm, Telemann, Muffat, die Bach-Söhne Wilhelm Friedemann, Philipp Emanuel, Johann Chriſtian, ja mit manchen ihrer frühen Klavierwerke auch noch Haydn und Mozart. Da ſind überdies die großen engliſchen, italieniſchen und franzöſiſchen Klavieriſten dieſer Jahrhunderte: Byrd, Bull, Gibbons, Frescobaldi, Pasquini, Scarlatti, Chambonnières, Couperin, Rameau — um nur einige der Bedeutendſten zu nennen.

Während aber jene Engländer, Italiener und Franzoſen ausgeprägte Cembalokomponiſten

ſind, ſteht den Deutſchen das Klavichord voran, wie auch ihr Cembaloſpiel die Klavichordtechnik vorausſetzt. Abgeſehen von den wenigen für ein zweimanualiges Inſtrument beſtimmten Werken wie Bachs Italieniſchem Konzert und Goldbergvariationen iſt dem Klavichord alle jene Klaviermuſik zugänglich — von den Liedbearbeitungen und Präambeln Konrad Paumanns bis zu Mozarts G-dur-Sonate (die noch viel mehr Klavichord- als Hammerklaviercharakter hat). So ſind auch die Inventionen, das Wohltemperierte Klavier und die Suiten Joh. Seb. Bachs in erſter Linie Klavichordmuſik. Allerdings werden Inſtrumentenbauer und -Spieler berückſichtigen müſſen, daß ſich auch der Klavichordklang dem Charakter der Zeiten entſprechend gewandelt hat. Er iſt in der älteren Zeit und noch bei Bach und Händel herzhafter, kerniger als in den ſpäteren empfindſamen Jahrzehnten, die allgemein einem weicheren, nachgiebigeren Klang zugetan waren, beſonders auch der durch ſchnell wechſelnde Taſtendruckſtärke erzielten Bebung der Töne.

Abgeſehen von den ausgeprägt empfindſamen Werken iſt alle Klavichordmuſik auch dem Cembalo zugänglich. Die eigenſten Aufgaben des Kielinſtruments aber liegen dort, wo die Klaviermuſik, den Bereich der Hausmuſik überſchreitend, konzertmäßig wird, wo ſie allein oder in Verbindung mit andern Inſtrumenten größere Räume zu füllen, geſellſchaftlichen Aufgaben zu dienen hat. Ihm allein gehören daher die Klavierkonzerte, zumal die Johann Sebaſtian Bachs, ihm — zuſammen mit der Orgel — die Konzerte Händels, ihm allein das Gipfelwerk aller Cembalokunſt: Bachs Goldbergvariationen.

Nach langer Pauſe haben ſich in der Gegenwart auch ſchaffende Muſiker dem Cembalo wieder zugewendet. Es ſei hier nur an die Cembalokonzerte von Wilhelm Maler, Hugo Hermann und Karl Höller erinnert.

Mögen nun ſolche neue Kompoſitionen für Cembalo vereinzelt bleiben oder die Anfänge einer blühenden Entfaltung neuzeitlicher Cembalomuſik bilden: die unverfälſchte Pflege jenes reichen Teilgebietes unſeres Muſikerbes durch Klavichord und Cembalo wird uns auch künftig eine weſentliche Aufgabe ſein — nicht als eine etwa nur von kulturellem Pflichtgefühl auferlegte Bürde, ſondern als eine uns durch jenes urſprüngliche Klangweſen beſonders lebendig und verwandt anſprechende, willkommene muſikaliſche Kräftigung und Freude.

Ungenützte Zeugniſſe der Meiſter.

Von Friedrich Högner, Leipzig.

Die Erneuerung vieler alter Inſtrumente (Cembalo, Spinett, Klavichord, Hammerklavier, Barockorgel, Gambe, Viola d'amour, Blockflöte uſw.) hat die Farbigkeit des öffentlichen Muſizierens wohltuend belebt. Alte Klavierkonzerte werden von Cembaliſten geſpielt; mancher Geiger oder Flötiſt läßt ſich in ſeinem Bach-Händel-Abend vom Cembaliſten begleiten. Der Reichsſender Leipzig hat vor kurzem in einem wunderſchönen Orcheſterkonzert „Bach und die Seinen" ein altes Klavierkonzert von Phil. Em. Bach für Cembalo und Hammerklavier gebracht und der Reichsſender Stuttgart hat es wiederholt. Bei den Aufführungen der Bachſchen Paſſionen, Kantaten, in den Händeloratorien erklingen Barockpoſitiv, Blockflöte, Gambe, Cembalo. Ein Organiſt, der nach gewohnter „Rollſchwellerweiſ'" ſeinen Bach oder Buxtehude auf ſeiner Orgel herunter„walzt", ſetzt ſich bei ſeinen ernſten Fachgenoſſen dem Verdacht geiſtiger Unbekümmertheit aus. Aufführungen alter Chor- oder Orcheſterwerke in Maſſenbeſetzung werden immer einmütiger als Vergewaltigung der Abſichten der Komponiſten abgelehnt. Vielerorts wird in hiſtoriſchen Koſtümen, an alten Originalinſtrumenten, in alten Sälen beim Glanze der Kerzen muſiziert. Viele Verlage, viele Herausgeber ſind mit ihren Neuausgrabungen und ihren Neuausgaben nicht ſchlecht gefahren.

Alſo: Hochblüte der Pflege alter Muſik? Durchdringung der muſikaliſchen Volkskultur mit den Werken und mit dem Geiſte der alten Meiſter? Befruchtung der lebenden Komponiſtengeneration, Befruchtung des Interpretationsſtiles der Nachſchaffenden?

Das iſt alles bis zu einem gewiſſen Grade der Fall und die erfreulichſte Erſcheinung iſt ſicherlich die Auseinanderſetzung unſerer ſchaffenden Zeitgenoſſen mit den alten Meiſtern. Unter den Interpreten iſt man ſich im allgemeinen klar geworden, daß ein altes Werk nicht nur am alten



Carl Heinrich Graun

Nach einem Stich von Möller-Riedel



Abdruck mit Genehmigung der Musik-Abteilung der Staatsbibliothek

Instrument klanglich originalgetreu wiedergegeben wird, sondern daß die Möglichkeiten des alten Instrumentes auch Gliederung, Artikulierung, Aufbau einer alten Komposition entscheidend bestimmen. Wenn man von der kirchenmusikalischen Praxis absieht, die schon immer die Pflege der alten Meister stark betonte, zumal der größte „alte Meister" ein Kantor gewesen ist, so lassen sich im öffentlichen Konzertleben wachsende Aufführungsziffern der alten Musik, ein Anwachsen von Vereinigungen für die Wiedergabe der alten Musik unschwer nachweisen; selbst die der Musik des 19. Jahrhunderts enge verbundenen Männerchöre singen heute Werke aus Sammlungen mit originalen oder bearbeiteten Chorsätzen alter Meister.

So erfreulich und so schön das alles ist, so gilt es doch auch einmal auszusprechen, daß noch manche Schuld abzutragen ist, manches Unrecht wiedergutzumachen, manche Unterlassungssünde zu sühnen. Es ist zwar eine ausgemachte Sache, daß Bach, Händel, Schütz die „Großen" unter den alten Meistern waren. Bei diesen drei Klassikern ist heute schon durch die vereinte Arbeit der Künstler, der Wissenschaftler, der Verlage und der nach diesen Meistern benannten musikalischen Gesellschaften so viel an Erkenntnissen zutage gefördert, daß es kaum mehr der Kämpfe um das Grundsätzliche bedarf, um die Werke dieser Großen immer tiefer ins Volksbewußtsein zu senken. Wie steht es aber mit den zahlreichen anderen, den kunstreichen, liebenswerten, geistvollen „alten Meistern" im engeren Sinne, d. h. denen, die im Grunde doch nur dem kleinen Kreise der „Kenner und Liebhaber" bekannt sind? Hier scheint es geradezu, als ob die Deutschen über der reichen Fülle ihrer Schätze es sich leisten wollten einige ihrer besten Söhne gar nicht zu kennen.

Was kennt man z. B. in breiten musikalischen Kreisen von Buxtehude, Telemann, Joh. Ludwig Krebs, Phil. Emanuel Bach, um nur ein paar besondere Namen herauszugreifen?

Fangen wir bei den konzertierenden Pianisten an! Die gewöhnliche Programmgestaltung: Eine Werkreihe von Bach, Scarlatti oder Mozart, eine Sonate von Beethoven, Weber oder Brahms, hierauf Schumann, Chopin oder Liszt und am Schluß die beliebten Raketen von Liszt, Ravel, Debussy usw. So reizvoll, genußreich und kurzweilig so ein Programm anzuhören ist, wenn ein Meister am Flügel sitzt, und so farbig und bunt die Schatzkammer unserer herrlichen klassischen Klaviermusik ist, es bleibt eine unverzeihliche Unterlassungssünde, daß man den neben Chopin vielleicht klaviergemäßesten Klavierkomponisten Philipp Emanuel Bach weder selbst gründlich kennt noch der am Klavierspiel interessierten Musikwelt vermittelt. Es bedeutet nichts weniger als eine Geringschätzung Mozarts, wenn man sein bekanntes Wort über den großen Bachsohn („Er ist der Meister, wir sind die Buben; wer von uns was Rechtes kann, hat's von ihm gelernt") nur als ein in guter Laune hingeworfenes bonmot hinnimmt. Es beruht auch nicht nur auf der Kurzsichtigkeit einer dem großen Joh. Sebastian folgenden Generation, wenn diese als den „großen Bach" nicht etwa den Vater, sondern seinen genialen Sohn Philipp Emanuel bezeichnet hat. Man weiß zwar, daß dieser den „Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen" geschrieben hat (hat man ihn gelesen?), man weiß aber nicht, daß er, ein Pianist voll Geistes und Witzes, wie es die großen französischen Klaviermeister Couperin und Rameau nicht geistvoller sein konnten, für das Klavichord, das Cembalo und besonders das neuaufkommende Fortepiano eine Unzahl von Sonaten, Sonatinen, Fantasien, Rondos, Concerten und vor allem von „charakteristischen" Stücken geschrieben hat, die eine ungeahnte Bereicherung der Phraseologie und des Ausdrucksbereiches des Klavieres bedeuteten. Seine „Manieren" haben den Klavierstil so manches seiner „Buben" befruchtet und haben ein Jahrhundert später in Chopins Klaviermusik ihre sublimste Weiterbildung erfahren.

Und Philipp Emanuels Pate Georg Philipp Telemann? Dieser gottbegnadete Komponist hat das Unglück gehabt vom Rat der Stadt Leipzig bei der Wahl des Thomaskantors seinem Gevatter J. S. Bach vorgezogen worden zu sein, wofür ihn zwei Jahrhunderte mit der völligen Mißachtung seiner Werke bestraft haben. Für Leute, die post festum so klug sind den Leipziger Ratsherren diese Entscheidung anzukreiden, hat mein Lehrer Hermann Abert die treffende Bezeichnung des „Fortschrittsphilisters" geprägt; derselbe Abert, von dem ich wiederholt im musikwissenschaftlichen Seminar das Urteil hörte: „Wenn wir nur mehr solche Telemänner hätten, es stünde besser um die deutsche Musik!" Sollte es nur eine Laune

J. S. Bachs gewesen sein, wenn er eigenhändig ganze Kantaten Telemanns abschrieb? Auch hier muß uns das Zeugnis eines Großen für den anderen so viel gelten, daß wir uns die Mühe nehmen aus der unübersehbaren Menge von Telemanns Werken, in denen schlechthin Geniales neben zeitgebundener Kurzweil steht, das bleibende Gute herauszuretten. Max Schneiders Ausgaben des „Tags des Gerichtes", der „Ino", der „Tafelmusik" in den DDT oder die praktischen Ausgaben herrlichster Cembalo- und Kammermusik Telemanns von Chiftian Döbereiner, Christian Klug, Max Seiffert sind vielversprechende Ansätze dazu einem großen deutschen Meister von unerhörter Vitalität die gebührende Stellung im Musikleben zu erobern, die ihm 200 Jahre lang versagt geblieben ist.

Weitbekannt unter den Organisten ist ein launiger Ausspruch J. S. Bachs über einen seiner begabtesten Schüler: „Er ist der beste Krebs in meinem Bache". Und Forkel äußerte sich über die „ziemlich vielen Arbeiten im musikalischen Fache" von Joh. Ludwig Krebs so, daß er dessen Orgelkompositionen „unter die gründlichsten und besten seiner Zeit" rechnete, „deren Andenken daher gewiß verdient aufbehalten zu werden". Sollte der tiefere Sinn, der in Bachs Zeugnis steckt, für die Organisten kein Anreiz sein nunmehr eine Ehrenschuld gegenüber einem ihrer Besten abzutragen, dessen Kopistenfleiß allein es zudem zu danken ist, daß uns einige Meisterwerke von J. S. Bach selbst erhalten geblieben sind? Das Studium der Orgelwerke Krebsens ist höchst aufschlußreich über die Methoden des Lehrers Bach; neben kunstreichen Choralbearbeitungen für die Orgel, der sich vielfach ein obligates weiteres Instrument hinzugesellt, steht eine Fülle meisterlicher Präludien, Fantasien und Fugen. Ich habe bei Krebs sogar eine Komposition entdeckt, die original für das Pedalcembalo geschrieben sein muß. . . .

Was kennt man weiter von Dietrich Buxtehude? Man nennt ihn gemeinhin den „nordischen Phantasten" und weiß, daß J. S. Bach von Arnstadt aus zu ihm nach Lübeck gepilgert ist, um dann in der Lehre dieses Meisters die pünktliche Heimkehr zu vergessen. Auch hier wieder der Fall, daß ein Großer für den andern zeugte, ohne daß man daraus die gebührenden Lehren gezogen hat. Buxtehudes reiches Schaffen auf dem Gebiete der Choralbearbeitung für die Orgel ist mit wenigen Ausnahmen so gut wie unausgenützt; seine Präludien und Fugen für die Orgel, die man ihrer Form nach durchaus nicht auf einen einzigen Nenner bringen kann, sind nur zum Teil Allgemeingut der Organistenwelt geworden. Sein Vokalschaffen fängt jetzt dank der Arbeiten von Grusnick, Seiffert und Straube an sich die Kirchenchöre zu erobern; dagegen harrt die reiche, geistvolle Kammermusik Buxtehudes noch zum größten Teil der Wiedererweckung.

Es wäre ein Leichtes diese Reihe von zu Unrecht vergessenen oder wenig beachteten alten Meistern fortzusetzen. Was kennt man gemeinhin von Michael Prätorius, Johann Kaspar Ferdinand Fischer, Nicolaus Bruhns, August Kühnel, Carl Friedrich Abel? Die „Musikalische Reise ins Land der Vergangenheit" wird noch manche Entdeckung bringen und wer die Reise mitmachen will, wird zum Lohne den reichen Genuß und die tiefe innere Befriedigung ernten, den der Umgang mit tüchtigen Männern voll Geistes und Witzes und reiner Haltung mit sich bringt.

Münchens junge Künstlergeneration und die Pflege alter Musik

Von Wilhelm Zentner, München.

Das Fiedel-Trio

Franz Siedersbeck — Beatrice Dohme — Erich Wilke.

Es hebt an wie ein Märchen. Es war einmal eine junge Geigerin, die faßte eine wundersam tiefe, ihr ganzes Wesen durchdringende und erfüllende Liebe zur Musik des Mittelalters. Sprachen die Bauwerke, Plastiken, Gemälde und Dichtungen jener Zeit noch immer, herrlich wie am ersten Tag, mit Allgewalt zu unserer Gegenwart, weshalb sollte gerade die Musik, wie jener großen Meister Werk, an Eindrucksmacht hinter den Zeugnissen des übrigen Kunstschaffens zurückstehen? War sie wirklich im Hauche der Jahrhunderte so abgewelkt, unserem

heutigen Empfinden so unmöglich mehr zu begreifen, wie dies oft behauptet wurde? Verkündete sich in der leidenschaftlichen Sehnsucht nach ihr nur der abseitige Individualismus weniger einzelner oder lagen hier, verschüttet vorläufig und kaum beachtet, kostbare Werte, die, der Vergessenheit neu enthoben, dankbaren Widerhall finden konnten im Herzen vieler? Beatrice Dohme war überzeugt vom letzteren und also setzte sie sich's mit dem Impuls des echten Künstlermenschen, der an seine Berufung glaubt, zur Lebensaufgabe, der Musik des Mittelalters die ihr geziemende Stellung in der Wertschätzung unserer Tage zurückzugewinnen. Wenn viele diese Kunst für abgestorben erklärten, wie war solchem Vorurteil gegenbeweiskräftiger zu begegnen als durch eine künstlerische Darstellung, die klärlich jeden Hörer den unerstorbenen Lebensodem dieser Musik verspüren ließ?

Freilich, mit den Mitteln unserer modernen Instrumente waren die alten Klangbilder, ihre besonderen und wesenseigentümlichen Farben und Formen nicht mehr wiederherzustellen. Und so war es eine notwendige Erkenntnis Beatrice Dohmes, die sie auf den Gedanken der Rekonstruktion von Fiedeln kommen ließ. Was an Bauversuchen bereits vorhanden, entsprach im Klangcharakter keineswegs die Vorstellungen der in das Wesen der mittelalterlichen Musik bereits tief eingelebten Künstlerin. Sie läßt es sich deshalb nicht nehmen, selbst den Instrumentenbau zu erlernen, um nun in Gemeinschaft mit einer Geigenbauerin daran zu gehen, originale Fiedeln zu formen. Die Hinweise und Fingerzeige waren dem eifrigen Studium alter Traktate, vor allem aber der lebendigen Anschauung alter Gemälde entnommen, auf denen diese Streichinstrumente des Mittelalters abgebildet waren. Und so entstanden nach und nach, in Erprobung aller Möglichkeiten, die Diskant-, Alt-, Tenor- und Kontratenor-Fiedeln der Werkstatt M. Siebenhüner in Planegg bei München, die heute das Instrumentarium des Fiedeltrios ausmachen.

Damit war indes erst eine erste unerläßliche Vorarbeit geleistet. Denn nun galt es für Beatrice Dohme, Kunstgenossen zu finden, die gleich ihr von Sinn und Notwendigkeit ihrer Sendung überzeugt waren und zudem die besondere Eignung für eine derartige Aufgabe besaßen. Bei einer Sache, die wie diese jeden virtuos selbstischen Ehrgeiz ausschloß und den vollkommenen Dienst am Werke, den fanatischen Willen zu unermüdlicher Vorbereitungsarbeit erheischte, waren neben den künstlerischen auch die entsprechenden charakterlichen Fähigkeiten vonnöten. Im Verein mit dem Geiger Franz Siedersbeck, heute Beatrice Dohmes Gatten, und dem Cellisten Rudolf Metzmacher, nach dessen Weggang von München Erich Wilke in die Bresche trat, ward das Fiedeltrio vor wenigen Jahren begründet. Rastlose Probenarbeit hub an. Ein den Einsatz höchster Energiespannungen erforderndes Ringen um den Klang wurde ausgefochten, bis dieser endlich in einer die Spieler befriedigenden Weise, in seiner mutmaßlichen Urgestalt sich einstellte. Zum Klang unserer modernen Streichinstrumente verhalten sich die Fiedeln ungefähr so wie Knabenstimmen zur voll erblühten und durchgebildeten Menschenstimme: dieser Ausdruck verleiht dem Spiel des Fiedeltrios seinen unnachahmlichen, keuschen und lauteren Reiz, den Zauber einer unbewußten Schöne. Für die in der gotischen Musik unaufgezeichneten Gesetze der Dynamik und Agogik (falls man überhaupt mit solchen modernen Bezeichnungen in einer Epoche arbeiten darf, die sie noch nicht kannte) haben unsere Fiedelspieler eine scheinbar einfache, jedoch nur der innigsten Versenkung mögliche Lösung gefunden, indem sie sich gewissermaßen selbst belauschten und damit diese Gesetze aus Atemführung und Bewegung während des Spiels herleiteten. Das Programm umgreift Musik von 1100—1600 und zwar die Originalsätze der Pariser Notre Dame-Schule, weltliche Werke der Minnesängerzeit, französische und italienische Ars nuova, Werke der 1. Niederländischen Schule, der deutschen und italienischen Renaissance, Tänze und Spielmannsstücke des Mittelalters und der Renaissance, spanische Canzoniers des 13.—15. Jahrhunderts sowie die deutschen Liederbücher. Die Grundlage liefern naturgemäß, wo nicht eigene Ausgrabungen erfolgen, die Neudrucke unserer musikwissenschaftlichen Denkmäler, in einer für die Aufführungspraxis hergestellten eigenen Spieleinrichtung. Denn es kommt den Spielern ja auf ein unhistorisches, lebensvolles Musizieren an, das möglichst voraussetzungslos aufgenommen werden kann. Und in welch eindringlicher Weise läßt diese feindurchnervte, geistbeschwingte Wiedergabe — um nur eine ihrer Spieltugenden neben vielen anderen zu nennen! — etwa des jeweiligen Nationalcharakters, der bereits in der Musik des Mittelalters sich ausprägt, bewußt werden: der Leiden-

ſchaftlichkeit und Klangſeligkeit des Italieners, des franzöſiſchen Eſprits und ſeiner Grazie ſowie der herben Innigkeit und des Ernſtes der Deutſchen!

Wenn nun jemand einwerfen ſollte: „Weshalb gerade Fiedel - T r i o ? Iſt das nicht eine vollkommen willkürliche Zuſammenſetzung?" — ſo ſei dem entgegnet, daß dies Trio von ſeiner Gründerin lediglich als ein Stamm und Kern gedacht iſt, zu dem erweiternd nach und nach immer neue Inſtrumente treten ſollen, bis die ganze Buntheit und Vielgeſtalt des mittelalterlichen Muſizierens, die als Ideal vorſchwebt, erreicht wird. Freilich fällt es nicht gerade leicht, Künſtler zu finden, die ſich in die beſondere Sphäre des Fiedeltrios einſtimmen und deſſen charaktervolle Geiſteshaltung teilen können. Aber bereits ſind deren ſchon eine ganze Anzahl gefunden: Anna Barbara S p e ck n e r (Portativ und Spinetto), Dr. Wilhelm T w i t t e n h o f (Blockflöte, Glockenſpiel und Schlagwerk), Irmgard und Konrad L e ch n e r (Fiedel und Blockflöte), Georg D o n d e r e r (Zink), Franz Xaver E d e r (Poſaune). Auch der Sänger, der ſich im Sinne eines inſtrumentalen Partners einfügen kann, fehlt, ſo ſchwer er zu finden war, heute nicht mehr. Das iſt wohl das Erhebendſte für Beatrice Dohme und ihr Fiedeltrio, erfahren zu dürfen, wie ihr Werk gedeiht, Anregungen ausſtrahlt und den Segen künſtleriſcher Befruchtung ausſtreut. Ich könnte mir ſehr wohl denken, daß dieſe Künſtler, ſo wurzeltief ſie im Mittelalter und der frühen Renaiſſance haften, auch dem Streben der Zeitgenoſſen, das gar manche Berührungspunkte mit jenen Zeiten aufweiſt, rege Anteilnahme entgegenzubringen vermöchten und daß dieſe Neigung gelohnt würde durch eigens für das Fiedeltrio komponierte Muſik!

Anna Barbara Speckner.

Viele kommen zum Cembalo aus einem mehr beiläufigen „Intereſſe", dies hiſtoriſche Inſtrument neben dem Klavier, das naturgemäß Favoritenſtellung einnimmt, eher als Laune denn nach innerem Anruf zu pflegen, andere gar aus Geſchäftsintereſſe, weil man damit eine Weiterung des muſikaliſchen Betätigungsfeldes zu erreichen vermeint, wenige nur aus jenem inneren Zwange, hinter dem das unabweisliche Muß der Berufung wirkt. Zu dieſen wenigen Auserwählten zählt ohne Zweifel A n n a B a r b a r a S p e ck n e r. Sie mußte wohl das Cembalo und die Cembalokunſt unſerer Tage mußte ſie finden: ſo unmittelbar ſind die beiden Naturen, die des Inſtrumentes und die der Spielerin, eins geworden.

Anna Barbara Speckner iſt Münchnerin, und mir will ſcheinen, dieſe Tatſache ſei mitbeſtimmend geworden für ihr künftiges künſtleriſches Wirken und die eigenperſönliche Wendung, die es genommen. Erwachſen in dieſer unvergleichlichen Stadt einer mit jedem Atemzuge einzuziehenden barocken Lebensfülle wurde von den mannigfaltigen, jedoch im Grunde einem vorwaltenden Lebensgefühl entſproſſenen Eindrücken, mit der Umwelt und Umgebung beſchenkten, der Keim für ſpätere Entwicklungen genährt, die Grundhaltung der künſtleriſchen Perſönlichkeit, wenn auch vorläufig noch unbewußt, in weſentlichen Zügen geprägt. Irgendwie, aber mit einem entſcheidenden Teil ihrer Art wurzelt Anna Barbara Speckner im Geiſte des Barock, ſo wie etwa die Begründerin des Fiedeltrios, Beatrice Dohme, im Mittelalter gründet, und es iſt kein Zufall, wenn beide Künſtlerinnen, jede in ihrer Weiſe, von dem, was ſie zutiefſt lieben, nicht nur im geiſtig-künſtleriſchen, ſondern ſogar im Körperausdruck, in Geſicht, Haltung und Bewegung, gezeichnet erſcheinen. Weil man aber in dieſer Welt lebt und webt, iſt auch die Wiedergabe von Muſikwerken aus jenen vergangenen Zeiten keine trockene hiſtoriſche Angelegenheit, ſondern höchſt lebendig, blutvoll ſäftiges Muſizieren. Wenn Anna Barbara Speckner am Cembalo ſitzt, findet man des Staunens kein Ende über die bunte Vielgeſtalt und Ausdrucksmöglichkeit ihres Spiels, das die ſinnenfrohe Luſt des Barocks an Fülle der Formen und Farben, an Schmuck und Zierrat, ſo dieſem Reichtum in ſtetem Neugebären organiſch entwachſen, buntſpielgleich zurückſtrahlt. In ihrem Neuerfühlen und Neuergründen der Muſik des 15.—17. Jahrhunderts, vorwiegend der Tanzformen und Tanzrhythmen, denen die beſondere Liebe und ein Spezialſtudium A. B. Speckners gilt, hat die Künſtlerin die gegenſeitige Bezogenheit von Muſik und Körpergefühl in genialer Weiſe erſpürt und danach ihr Spiel, eine Cembaloplaſtikerin von kaum zu erwartenden Graden, geſtaltet. Das Wort von Praetorius über die Notwendigkeit eines farbigen Regiſtrierens, das die Pfeiflein, den Zimbelſtern, die Trommeln und andere Inſtrumente hören laſſen ſoll, wird zur Richtſchnur ſolcher

Auffassung vom Wesen des Cembalospiels. Sie behandelt das Instrument mit orchestral polyphonem Empfinden, weiß aber zugleich diese frühere Musik sehr stilbewußt vom Cembalostil der späteren Generalbaßzeit zu scheiden, wo die Aufgaben mehr akkordlicher Art sind, ohne stärkeres Hervortreten der einzelnen Stimmen.

Der schöpferischen Kraft und Phantasie, die sich in dem impulshaften Spiel der Künstlerin vereinen, wird man am deutlichsten bewußt, wenn man die Kunst der Improvisation und Verzierung auf sich wirken läßt. Vorbild ward hierfür die genau durchstudierte alte Orgel- und Lautenkunst, wo es ebenfalls dem Spieler überlassen blieb, aus einer mehr oder weniger skizzenhaften Notation und der Technik des Instruments heraus dem Werke die klanglebendige Gestalt zu verleihen. Wenn eine melodische Linie von unserer Cembalistin verziert wird, so geschieht das keineswegs aus Willkür oder Laune, vielmehr an den geeigneten Stellen nach dem dieser Linie innewohnenden Gesetz von Spannung und Entspannung, von Hebung und Senkung. Ornamentik verwirkt demnach ihr künstlerisches Daseinsrecht, wenn sie nur um ihrer selbst willen dazusein geizt; sie muß — wie bei Bach so herrlich zu erfahren — aus dem Grundbau entwickelt, ein Teil jener Triebkraft sein, die das Ganze blutkreislaufartig durchströmt. Verzierung bedeutet so für Anna Barbara Speckner niemals Verzierlichung, ist im Gegenteil Ausfluß einer Kraftfülle, das Heraustreiben immer neuer Keime und Schößlinge aus lebensäftehaltiger Wurzel. Und die Umspielung eines Grundtons empfindet man bei solcher Art niemals als Spielerei, sondern als notwendige und gewollte Steigerung der Form. Was soll man mehr an A. B. Speckners Cembalokunst preisen, ihre wundervolle Eingelebtheit in die Orgel- und Lautentabulaturen des 15. und 16. Jahrh., in die Schöpfungen der großen Meister des 16. und 17. Jahrhunderts wie Haßler, Scheidt, Krieger, Froberger, Lübeck, Buxtehude und Pachelbel, ihre Bachreife, die sie befähigt, mit den bedeutendsten Bachdeutern auf dem Flügel in die Kampfarena zu treten und neben diesen sich auf eigenste Weise ebenbürtig zu behaupten, den unnachahmlichen Klang- und Farbenreiz, mit dem sie die beschreibende Musik der französischen Klaviermeister Couperin und Rameau umzaubert, oder die zarte Poesie, wenn Haydns Flötenuhren im Wechselspiel der Manuale aufklingen?

In der Tat, die barocke Lebensfülle ist's, die in ihrem Abglanz Anna Barbara Speckners Kunst und Künstlernatur gezeichnet hat! Allein man darf deswegen nicht glauben, der Künstlerin sei damit alles göttergeschenkartig zugeflossen, aus spendender Überfülle einem Glückskind in den Schoß gefallen. Bis aus der ehemaligen Klavierschülerin August Schmid-Lindners, die zugleich mit Begeisterung bei den Aufführungen der Chorwerke Palestrinas, Orlando di Lassos, von Bachs Motetten und seiner h-moll-Messe mitsingt, die Meisterin des Cembalos geworden ist, die wir heute in ihr verehren, war es ein weiter, mühsamer Weg, wie ihn nur eine zähe, vom Ziel besessene Willensnatur ausschreiten konnte. Das stille Heldentum des Fleißes und der unermüdlichen Arbeit, jene heroische Lebenshaltung des wahren Künstlers, hat schließlich über alle Hemmnisse und Widerstände den Sieg errungen, ja sogar jenes in München dem eingeborenen Künstler gegenüber leider noch immer bestehende Vorurteil überwunden: „Weil er vom Ort gebürtig wär', meint ihr, wär's net weit mit ihm her!" Und so hat jene Stimme recht behalten, die nach dem ersten Cembaloabend der erstauftretenden Künstlerin zukunftssichtig geäußert hatte: „Hier reift eine Künstlerin heran, von der man in der Welt noch reden wird!"

Folkmar Längin.

Folkmar Längin ist der vorläufig einzige staatlich geprüfte Gambist in Bayern. Doch erst das Musikstudium hat ihn, den Sohn alemannischer Erde und Sproß altbadischer Pfarrer- und Gelehrtengeschlechter, wie so manche andere „Zugereiste" nach seiner künftigen Wahlheimat München geführt. Der Urkeim der musikalischen Begabung wurde frühzeitig geweckt und entfaltet durch die im Karlsruher Elternhause eifrig gepflegte Hausmusik. Schon der Siebenjährige kann mit seinen ersten Klavierversuchen daran tätigen Anteil nehmen; wenige Jahre später wirkt Längin beim häuslichen Kammermusikspiel mit Mutter und Großvater als Cellist. Voll Begeisterung versenkt sich der Knabe in die Berichte über die alten Gambenmeister, deren vielgriffiges Spiel als sonderlich erstrebenswertes Ziel erscheint. Ahnte er bereits, daß in der Wiedergabe und Neuerweckung dieser Kunst einst eine Hauptaufgabe des künftigen Wirkens liegen

ſollte? Jedenfalls aber war es mitentſcheidend und eine Art Schickſalsfügung, daß Folkmar Längin, als er zur Vollendung ſeiner Studien die Akademie der Tonkunſt in München bezog, dort gleichgeſinnte Freunde gewann, die, wie Ernſt Fritz Schmid, der gegenwärtig in Tübingen als Univerſitätsprofeſſor wirkt, und H. Meyer, der heutige Stadtkantor in Ansbach, nicht minder entflammt waren für die alte Muſik und dieſe auf zahlreichen Konzertreiſen, insbeſondere bei kirchenmuſikaliſchen Veranſtaltungen in Württemberg und Bayern fleißig pflegten. Als der junge Celliſt durch glückliche Umſtände ein Inſtrument erwerben kann, das ihm die ſtilreine Wiedergabe der alten Meiſter mit deren Ausdrucksmitteln ermöglicht, erfüllt ſich ein Herzenswunſch.

Urſprünglich durch den Münchener Altmeiſter Chr. Döbereiner in die Elemente der Gambenkunſt eingeführt, hat ſich Längin, deſſen gründlicher Art es nicht genügte, nach Scholarenweiſe Empfangenes einfach zu übernehmen, in der Folge ſeinen eigenen Gambenſtil wahrhaft erarbeitet. Es gelang ihm, deſſen Ohr im fortgeſetzten Vergleiche zwiſchen dem ebenfalls mit Meiſterſchaft geſpielten Cello und der Gambe für derartige Unterſchiede ſorgſam geſchult und geſchmeidigt worden war, ſich immer unmittelbarer in den beſonderen Klang- und Ausdruckscharakter der Gambe ſowie in deren unſentimentales, doch tiefinnerliches Weſen hineinzuhören. Denn nur aus der völligen Durchdringung dieſes Kernpunkts, wenn ich ſo ſagen darf, aus der Gambenſeele Innerſtem heraus ließ ſich an eine wahrhaft lebendige Wiedergabe der alten Gambenwerke denken. Neben ſolcher Tongeſtaltung ward die Formerfüllung keineswegs vernachläſſigt. In Längin findet ſich muſikantiſch blutvoller Impuls mit einem feinen Sinn für die Stilprobleme der Muſik in glücklicher Ergänzung zuſammen. Form bedeutet ihm nicht ein inhaltloſes, von jeder äſthetiſchen Willkür auszuhöhlendes Gehäuſe, ſondern unantaſtbarer Sitz eines unaufhörlich flutenden inneren Lebens. Die Formgeſetze zu ergründen, hat ſich Längin mit der edlen Leidenſchaft des Forſchers in alle Fragen der Stilgeſchichte und der Aufführungspraxis der alten Meiſter verſenkt: ſo ward er einer der gründlichſt gebildeten und kenntnisreichſten jüngeren Künſtler Muſikmünchens, ein Sucher und Finder verborgener Schätze, einer der fruchtbarſten Neuerwecker. Mit der Freude an der Ausgrabung verbindet ſich der praktiſche Wille zur Spielbarmachung. So wird der Dynamik (die nie vorgezeichnet iſt) und der Phraſierung beſonderes Augenmerk gewidmet und auf die Ausarbeitung eines gutklingenden Generalbaſſes geachtet. Wir verdanken Längin, der in ſeinen Konzerten mit Vorliebe eigene Bearbeitungen ſpielt, mehrere Neuausgaben (Händel) und dürfen noch auf weitere erſprießliche Herausgebertätigkeit hoffen.

Es bedarf nach dem Geſagten wohl kaum der nachdrücklichen Betonung, daß ein Künſtler von ſo ausgeprägtem Stilgewiſſen über die geiſtentſprechende Wiedergabe des Einzelwerkes hinaus beſonderen Wert auf inhaltlich feinabgewogene Vortragsfolgen legt. Es iſt kein Zufall, wenn ein Meiſter vom überragenden Range Auguſt Schmid-Lindners Längin für die Programmgeſtaltung ſeines Kammerorcheſters zum künſtleriſchen Treuhänder gemacht hat! Die Neue muſikaliſche Arbeitsgemeinſchaft und der Reichsſender München verdanken Längin eine ganze Reihe unter großen Geſichtspunkten zuſammengefaßter Vortragsfolgen. Längins Ruf iſt bereits weit über München hinausgedrungen; 1928 war er auf dem Nürnberger Bachfeſt, 1932 auf dem Deutſchen Bachfeſt in Heidelberg, 1936 bei den Stuttgarter Muſiktagen als Gambenſoliſt erfolgreich tätig. Außerdem iſt er Mitbegründer des Karlsruher Kammerquartetts für alte Muſik und ein Hauptanreger der hiſtoriſchen Schloßkonzerte auf Schloß Favorite bei Baden-Baden, dem einſtigen Sommerſitz der Markgräfin Sybilla.

Michael Schneider.

Als Michael Schneider, der im Jahre 1934, ein damals Fünfundzwanzigjähriger, als Hauptorganiſt und Kantor an St. Matthäus nach München berufen worden war, ſich mit dem von ihm gegründeten, 24 Sänger und Sängerinnen zählenden Kirchenchore zum erſten Male in einer kirchenmuſikaliſchen Feierſtunde vorſtellte, fühlte man ſich, im Innerſten beglückt und erhoben, von einem Geiſte angeſprochen, den man in ſolcher Unmittelbarkeit und Reine ſeit geraumer Zeit in München vermißt und entbehrt hatte. Es war jener ſchöne, fromme und edle Geiſt der evangeliſchen Kantorei, der nicht ſich ſelber zu Ergötz, noch minder aus virtuoſem Konzertehrgeiz, ſondern in des Wortes wahrſter Bedeutung zur Erhebung der Herzen und zu

Gottes Preis lobſingt. Und ein junger Mann war Seele und Pulsſchlag des Ganzen. Der tiefe Ernſt und die helle Freudigkeit zu einer Aufgabe, die ſo unbedingten Verzicht auf gar vieles heiſchte, was ſonſt dem jungen Künſtler ſeine Laufbahn lockend und begehrenswert erſcheinen läßt, gaben jedem, der damals im Banne des ungewöhnlichen Eindrucks ſtand, die Gewißheit: jung an Jahren, reich an Gaben war Michael Schneider bereits ein ausgeſprochener Künſtlercharakter, der wußte, was er wollte, und, was er wollte, konnte. Denn charaktergeprägt war fortan alles, was er anpackte, ob er am Orgelpulte ſaß oder als Chorleiter wirkte, charaktergeprägt ſeine Vortragsfolgen und die Sicherheit, mit der er Wert und Unwert, Weſentliches von Unweſentlichem zu ſcheiden wußte.

Schneider entſtammte freilich einem Mutterlande der evangeliſchen kirchenmuſikaliſchen Überlieferung, war Sohn der thüringer Erde, er kam zudem kraft ſeiner muſikaliſchen Lehrmeiſter wie Hinze-Reinhold, Richard Wetz, Karl Straube und Kurt Thomas aus einer guten Schule, hatte beſtimmende Eindrücke von intenſiver Chorarbeit durch die Thomaner, die Leipziger Kantorei und den Bachverein empfangen dürfen, allein was hätte dies alles gefruchtet, wenn er nicht ſelbſt die Fähigkeit und Kraft beſeſſen hätte, aus dem Gebotenen und Vermittelten ſein eigen Werkzeug zu formen, „auch einer“ zu werden!?

In der Tat, als die evangeliſche Geſamtkirchenverwaltung ihn in der Gründung der Evangeliſchen Kantorei Münchens unterſtützte, hatte ſie ihr Vertrauen keinem Unwürdigen geſchenkt. Bisher Unmögliches, ſo die Wiedergabe evangeliſcher a cappella-Muſik, die infolge ihrer Schwierigkeiten den Laienchören in letzter Erfüllung kaum möglich iſt, ward jetzt Tatſache. Mit der Kantorei war ein Vokalkörper geſchaffen, der ſich, bedenkt man die Kürze der zur Verfügung ſtehenden Zeit und die ſpärlichen Mittel, neben einem ſo vollkommenen Klanginſtrument wie dem Münchener Domchor und deſſen wundervoll durchgebildetem a cappella-Geſang wohl ſehen laſſen konnte. Die Arbeit der Kantorei blieb überdies nicht nur auf St. Matthäus beſchränkt, außer dem Chordienſt in der Stammkirche ſingt man bei kirchenmuſikaliſchen Feierſtunden und liturgiſchen Veſpern in allen evangeliſchen Kirchen reihum und zwar bei freiem Eintritt. Schneider, ein Chorerzieher von hohen Graden, der zugleich durch das Feuer ſeines künſtleriſchen Temperaments, durch den ſteten Hinweis auf Sinn und Würde der Aufgabe zur freudigen Gefolgſchaft hinzureißen vermag, hat, als gründlicher Kenner des Stoffes, die alte Chormuſik aus der Reformationszeit bis zu Bach zum Kernpunkt ſeiner Chorarbeit erkoren. Wenn nun Schneider ſolche Werke zur Aufführung bringt, wird er, ebenſo wenig wie die übrigen hier angeführten, im Dienſt der alten Muſik wirkenden Künſtler, von dem Ehrgeiz beſeelt, „hiſtoriſche“ Konzerte zu bieten, im Gegenteil, er teilt mit den anderen Vorkämpfern das Beſtreben, zur lebendigen, menſchlich unmittelbaren Wirkung vorzudringen, in dieſem Falle die Werke der Meiſter als Ausdruck des kirchlichen Bekenntniſſes und als weſentliche Mittel der Verkündigung von Gottes Wort, alſo in ihrem Urſinn, in einer Ewigkeitsſprache, die Jahrhunderte durchtönt, aufklingen zu laſſen. Der Aufführungsſtil ergibt ſich hieraus wie von ſelbſt: er wird gekennzeichnet durch den Verzicht auf jeden äußerlich virtuoſen, ſelbſtzweckhaften Effekt, erfordert aber trotzdem das Aufgebot einer höchſten, nach Vollendung trachtenden Kunſt, welche erſt Schneiders beſtimmendes Ideal, die klare und eindringliche Darſtellung des geſungenen Worts, möglich macht. Mit der Suche nach weiteren Schöpfungen, denen der vom Chorleiter als weſenhaft erkannte Verkündigungscharakter innewohnt, ſchlägt ſich zugleich die Brücke aus der Vergangenheit zur Gegenwart: Michael Schneider hat ſich deshalb entſcheidend für die in München noch wenig oder gar nicht bekannten Zeitgenoſſen wie H. Kaminski, Kurt Thomas, J. N. David und Hugo Diſtler, ſowie für das muſikaliſche Vermächtnis des kriegsgefallenen Siegfried Kuhn eingeſetzt.

Die großen Leitgedanken und Ziele des Kantoreileiters Schneider ſind naturgemäß auch die des Organiſten, der mit dem erſteren eine in derart ergänzendem und befruchtendem Ausgleich ſelten zu erlebende Perſonalunion feiert. Auf der 74ſtimmigen Matthäusorgel, die 1926 in einer dem damaligen Stand des Orgelbaus weit vorauseilenden Erſchöpfung der Klangmöglichkeiten, ein Werk Albert Moſers, erbaut wurde, findet Schneider ein Inſtrument, darauf ſeine kühnſten Deutungsträume von den Werken der alten Meiſter, Bachs, Regers und der Gegenwart geſtaltungsmächtig zu verwirklichen. Hier erklang zum erſten Male für München Bachs „Deutſche Orgelmeſſe“ zuſammen mit Chorgeſang und liturgiſcher Altarlektion. Auch als Orgelſpieler

verzichtet Michael Schneider darauf, durch virtuose Schaustellung zu blenden, hat er doch der Königin der Instrumente auf den Grund ihrer großen und erhabenen Seele geblickt, die ihren hehrsten Beruf darin erkennt, eine Künderin des „Soli Deo gloria" zu sein. Das schließt die Vollkommenheit der Wiedergabe keineswegs aus, erhebt sie im Gegenteil geradezu zum sittlichen Gebot.

Eine Meisterin des Cembalo.

Kleines Bildnis der Münchner Pianistin Li Stadelmann.

Von Anton Würz, München.

Unter den jüngeren Münchner Künstlern, die sich eine stilgerechte Erneuerung und Darstellung alter Musik zur Lebensaufgabe gemacht haben, weil ein innerer Zwang sie zu diesem Tun treibt, muß Li Stadelmann, die hochbegabte Pianistin und hervorragende Cembalistin, mit an erster Stelle genannt werden. Nicht nur in München, sondern an allen bedeutenderen Orten des Reiches sowie im Ausland hat sie durch ihr Cembalospiel Aufsehen erregt und in weiten Kreisen durch ihr Wirken das Verständnis für die Kunst der alten Meister im allgemeinen wie für die Ausdrucks- und Klangwerte der alten Tasteninstrumente im besonderen gefördert und vertieft. Wer sie einmal gehört hat, wird die edle Schönheit ihres grundmusikalischen, geistvollen und feinnervigen Spiels nicht leicht wieder vergessen. Eine Künstlerin von solcher Begabung ist darum wohl wert, heute schon als führende Persönlichkeit auf dem Sondergebiet der Pflege alter Musik gewürdigt zu werden.

Li Stadelmann wurde im Jahre 1900 in Würzburg geboren. Ihre frühe Jugendzeit verbrachte sie in Dresden. „Meine Leidenschaft für Musik", sagt sie, „ist mit meinem ersten Denken und Fühlen erwacht". Schon als kleines Kind kannte sie kein größeres Vergnügen, als am Klavier zu sitzen und sich dort Melodien und Harmonien zusammenzusuchen. Mit Freude sah ihr Vater (ein Nervenarzt) das Talent seiner Tochter aufkeimen und wunderte sich wohl oft, wenn sie so ohne jede Anleitung ihre kindlichen Phantasien immer geschickt mit einer richtigen Kadenz abschloß. Bald sah man sich nach einer tüchtigen Lehrkraft für sie um, und unter der sorglichen Obhut der ausgezeichneten Pädagogin Lola Tangel wurde sie nun von ihrem fünften Lebensjahr an in die Geheimnisse der Musik, des Klavierspiels und der harmonischen Gesetze eingeweiht. Mit Freude gedenkt sie heute noch der Stunden, in denen sie mit ihrer Lehrerin vierhändig die Sinfonien und Quartette der Klassiker und Romantiker spielte, mit Freude auch gelegentlicher früher Konzertbesuche und der Orchesterproben unter der Leitung Schuchs, denen sie manchmal beiwohnen durfte. Daneben blühte, nicht immer zur Freude der Lehrerin, die Lust am Fabulieren, am freien Improvisieren weiter: wenn ihr etwa der Vater damals von den Irrfahrten des Odysseus erzählte, sprang sie gleich ans Klavier, um das Gehörte und Miterlebte in Tönen nachzuschildern. Auch veranstaltete sie dann und wann aus reinem Spieltrieb im Familienkreis kleine Konzerte, bei denen sie auch eigene Kompositionen ankündigte, die sie dann erst während der Vorführung erfand.

So wurde sie zehn Jahre alt, und da der Vater die Begabung und Neigung seines Töchterchens wachsen sah und der Zukunft gedachte, beschloß er, sie von einem Meister prüfen zu lassen. Also fuhr er eines Tages mit der kleinen Li nach Leipzig, um sie Max Reger vorzustellen. Reger schaute das Kind an und sagte: „Was willst mir vorspielen?" — „Bach!" war die Antwort. — „Das ist brav — nur los!" und nun spielte sie Bach, und dann Haydn und Mozart und manches andere, und Reger schien recht zufrieden. „Sie hat auch das absolute Gehör", meinte der Vater. „Ah, darauf geb ich nix!" entgegnete der Meister, ließ sie aber doch ein paar Töne bestimmen. Dann sagte er: „Wie ist denn das mit dem Improvisieren, wie machst' denn das?" Da erschrak die kleine Li ein wenig, spielte dann aber doch tapfer drauf los, bis sie Reger unterbrach. Zuletzt ließ er sie etwas modulieren und gab ihr ein einfaches Thema, das sie variieren sollte. „So, jetzt laß mich mit deinem Vater allein", meinte er schließlich, und mit bangem Herzklopfen harrte sie draußen des Kommenden. Das Urteil war über alles Erwarten gut: Reger erbot sich, die Kleine zu unterrichten und sie zu sich ins Haus zu nehmen — aber der Vater faßte doch einen anderen Entschluß. Nicht mit



Li Stadelmann

Aufnahme Erika Schmachtenberger



Anna Barbara Speckner

Privataufnahme

Folkmar Längin



ZFM Archiv

Michael Schneider



Aufnahme Eckner-W. mar



Fiedel-T rio
München:

Franz Giedersieck,
Beatrice Dohm.,
Erich Wilke

Aufnahme Fr. Springorum-München

Unrecht fürchtete er eine Überanſtrengung der jungen Seele und des jungen Körpers, und drang daher auf Abſchluß des allgemeinen Schulſtudiums, ehe die endgültige Entſcheidung fallen ſollte.

So ging es denn zurück nach Dresden, wo ſich fortan Kantor Kötzſchke um die theoretiſche Weiterbildung des Mädchens annahm.

Endlich winkte der 14-Jährigen die Freiheit vom verhaßten Schulzwang und die Erfüllung ihrer heißen Wünſche. Damals kam ſie nach Stuttgart zu Max v. Pauer, in dem ſie einen Lehrmeiſter fand, der ihr alles geben konnte, was ſie nötig hatte und ihre perſönliche Anlage erkannte und liebevoll pflegte.

In den nun folgenden Studienjahren flammte ihre von früheſter Jugend an genährte Liebe zu den Meiſtern der Altklaſſik zur Begeiſterung auf. Immer mehr trat J. S. Bach in den Mittelpunkt ihrer muſikaliſchen Intereſſen. Auch Pauer erkannte bald, daß Li Stadelmann auf dieſem Gebiet, als Interpretin altklaſſiſcher Klaviermuſik weitaus das Beſte zu leiſten fähig war. Die Erkenntnis von der überzeitlichen Größe und Schönheit der alten Muſik vertiefte ſich noch, als die junge Künſtlerin nun im Drange, alles Vorhandene kennen zu lernen, alles ſpielte, was ihr in die Hände kam: Klaviermuſik aller Epochen, Kammermuſik, Opern, Oratorien, Sinfonien — und da fühlte ſie immer deutlicher, daß ihre eigentliche ſeeliſche Heimat die Welt der Altmeiſter war und wohl für immer ſein würde. Trotz dieſer Erkenntnis hat ſie ſich aber damals — wie heute — vor jeder Einſeitigkeit bewahrt und alles Wertvolle jüngerer Epochen mit der Liebe des echten, allem Schönen aufgeſchloſſenen Muſikanten als unverlierbaren inneren Beſitz gewonnen.

Da kam eines Tages die entſcheidende Stunde: ſie beſuchte das Landes-Gewerbe-Muſeum in Stuttgart, fand dort ſehr gut erhaltene alte Clavicembali und verſuchte hier zum erſten Male, alte Muſik auf einem ſolchen Inſtrument zu ſpielen. Noch ahnte ſie ſelbſt aber kaum, welche Bedeutung dieſe erſte Begegnung für ſie gewinnen ſollte. Zunächſt machte ſie ihr Examen, gab dann viel Unterricht und unternahm Konzertreiſen. Der Weg führte ſie damals auch ein paarmal nach München, wo ſie ſich gleich heimiſch fühlte. Ihre pianiſtiſchen Leiſtungen, nicht zuletzt ihr prachtvoll lebendiger Vortrag verſchiedener Klavierwerke ihres Kompoſitionslehrers Joſef Haas, erregten hier bald Aufmerkſamkeit, und als es ſich dann einige Zeit ſpäter für ſie darum handelte, eine Exiſtenz zu gründen, ſchwebte ihr immer München als liebſter Daueraufenthalt vor. Mit jugendlichem Wagemut und freilich auch mit der Empfehlung ſchon vollbrachter rühmlicher Leiſtungen pochte ſie beim damaligen Direktor der Münchner Akademie, H. W. v. Waltershauſen, mit der Bitte um einen Lehrpoſten an — und ſiehe da, es fand ſich eine Praktikantenſtelle für ſie. Für ein Jahr zunächſt nur und ohne Bezahlung — aber das war doch ein erſter Schritt vorwärts, und ihr großherziger Vater ebnete ihr den Weg, um wirtſchaftlich in dieſer Zeit durchzukommen. Durch Schmid-Lindner kam ſie dann bald zu Karl Maendler, dem Münchner Klavierbauer, der ſich ſeit Jahren voll Idealismus mit der Herſtellung alter Taſteninſtrumente befaßte und prächtige Cembali auf Lager hatte. Nun konnte Li Stadelmann ihre Kenntniſſe im Cembaloſpiel recht nach Herzensluſt erweitern und vertiefen, und als dann bald darauf ein ſolches Inſtrument an der Akademie angeſchafft wurde, konnte ſie bereits auf den Vorſchlag eingehen, ein Jahr lang probeweiſe in dieſem neuen Fach zu unterrichten. Der Verſuch glückte, die Teilnahme der Schüler war überraſchend groß, und das in jenen Jahren ſtets wachſende Intereſſe an alter Muſik und ihrer ſtilgerechten Wiedergabe ermöglichte nach und nach einen weiteren Ausbau des Unterrichtsgebietes. Heute vermittelt die Künſtlerin den Schülern der Akademie nicht nur die Technik des Cembaloſpiels, ſie unterrichtet auch im Generalbaß-Spiel, leitet eine Klaſſe für Kammermuſik mit Cembalo und lehrt auch das Spiel auf dem Clavichord. Daneben iſt ſie als Cembaliſtin und als Pianiſtin eifrig konzertierend tätig.

* * *

„Damals, als ich anfing, mich hingebender dem Cembalo zu widmen“, erzählt Li Stadelmann, „ſagten viele: Wie können Sie das tun? Iſt es nicht jammerſchade um Ihr Klavierſpiel? Wie können Sie das Klavier mit dieſem ſtarr klingenden ausdrucksarmen Inſtrument vertauſchen? Ich habe aber, glaube ich, in all den vergangenen Jahren wohl beweiſen können, daß

die Cembalo-Gegner unrecht hatten. Freilich — die malerischen Klangwerte und Reizmittel des Klaviers besitzt das Cembalo nicht — dafür hat es aber Vorzüge, die der Vertiefung des Musizierens und des Hörens nur förderlich sein können. Ich jedenfalls habe durch das Cembalospiel auch für mein Klavierspiel geistig und technisch unendlich viel gewonnen."

Die Künstlerin verweist dabei zunächst auf die Klarheit des Spiels, die durch das Cembalo erreicht wird. Jede Schwäche der Hand oder der Technik wird hier viel eher offenbar als beim Klavierspiel. Die Anschlagskultur wird ungemein verfeinert. Wer Cembalo spielt, lernt auch, viel intensiver und bewußter zu hören, lernt rhythmische Werte viel sicherer und klarer erfassen als am Klavier, das weit mehr Freiheit gewährt. Das Cembalospiel fördert die künstlerische Selbstzucht, läßt allzu persönlicher Gestaltungswillkür keine Möglichkeit, bewahrt vor Eitelkeit, zwingt zu vollkommener Präzision, zu selbstlosem Dienen am Werk, und schafft so ein sehr reines und tiefes Verhältnis zur Kunst. Das überpersönliche, geistige Element wahrer Musik wird dem Künstler, der durch die strenge Schule des Cembalospiels gegangen ist, deutlicher bewußt als allen anderen.

Diese Erfahrungen hat Li Stadelmann in langen Jahren an sich selbst gemacht, und zahlreiche Lehrerfolge haben ihr bestätigt, daß ihre Erkenntnisse richtig sind. Sie glaubt auch, daß die Hörer durch das Cembalo wieder zu einem reineren Musikverständnis und Musikerlebnis herangebildet werden, da dieses Instrument kein bloßes behagliches Genießen und Untertauchen in den Zaubern des Klangs zuläßt, sondern ein „aktives Hören", ein inneres Mitdenken und geistiges Erfassen fordert, ohne das ein wirkliches Erleben alter Musik ja nicht denkbar ist.

Nicht unerwähnt darf es hier auch bleiben, daß Li Stadelmann im Laufe der Jahre eine ganz eigene Technik des Cembalospiels ausgebildet hat. Sie ist eine Gegnerin der starren, „klopfenden" sogen. französischen Spielweise und hat sich, in der Erkenntnis, daß eine richtige Wiedergabe der Werke der alten Meister eine viel feinere Anschlagskultur erfordere, eine Technik des Anschlags erarbeitet, die ein wirkliches Binden melodischer Tonreihen und eine ungeahnte Intensität des Ausdrucks ermöglicht. Hoffen wir, daß Li Stadelmann ihre reichen Erfahrungen einmal in einer Schrift ausspricht — zu Nutz und Frommen aller, die nach einer vollkommenen Beherrschung des Cembalos trachten!

* * *

Unermüdlich arbeitet die Künstlerin heute wie ehedem an ihrer eigenen Vervollkommnung. Sie gibt zu, daß sie selbst erst allmählich alle Geheimnisse des Cembalospiels erahnt und erfaßt hat, und bedauert, daß sie ihren früheren Schülern noch nicht soviel geben konnte, wie ihr dies jetzt möglich wäre. Echt deutsche Künstlerart offenbart sich in ihrem ganzen Wesen. Das unabläßige Ringen um ein hohes Ziel, das ganz selbstlos nur der Sache, nur der Kunst Dienen-Wollen — das sind doch ewige Wesenszüge deutschen Künstlertums! Wer wie sie lebt und strebt, ringt und schafft, wird seinen Platz in der Geschichte der Pflege alter Musik ehrenvoll behaupten.

Besinnung und Bindung.

67. Tonkünstler-Versammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins vom 12.—18. Juni 1936 in Weimar, Jena und auf der Wartburg.

Von Horst Büttner, Leipzig.

Rund fünfunddreißig Jahre betrug das Durchschnittsalter der neunundzwanzig zeitgenössischen Komponisten, die auf der diesjährigen Tonkünstlerversammlung zur Aufführung kamen; von ihnen waren elf jünger als dreißig Jahre, insgesamt dreiundzwanzig jünger als vierzig, und nur sechs vierzig Jahre und darüber; der älteste Komponist war sechsundfünfzig Jahre alt. Berücksichtigt man noch die Veranstaltung der HJ und die Abendmusik am Römischen Haus, so verlegt sich das Schwergewicht vollends auf die Generation unter vierzig Jahren. In größtem Ausmaß war also der Jugend der Weg freigegeben worden, und bei der heutigen Lage der deutschen Musik hört die Jugend eines Komponisten nicht mit Abschluß der Flegeljahre auf, sondern gerade bei den wirklich wertvollen Naturen ist die Lehrlings- und Gesellenzeit lang

und beschwerlich; sie erstreckt sich meist bis tief ins vierte Lebensjahrzehnt hinein, manchmal noch weiter. Insofern ist die errechnete Durchschnittszahl Fünfunddreißig nicht ein rein mathematisches Ergebnis, sondern — natürlich nicht schematisch verstanden — eine Art wichtiger Meilenstein auf dem Weg zur ausgeprägten Persönlichkeit, die sich nach langen Erfahrungen, Versuchen und manchmal auch Irrwegen dann durch vollgültige, dauerbare Werke ausweist. Die diesjährige Tonkünstler-Versammlung war nun dadurch entscheidend gekennzeichnet, daß sie eine große Anzahl sehr ernst zu nehmender, hochbegabter junger deutscher Komponisten auf dem Wege zu diesem Meilenstein zeigte, und eine Stellungnahme zu den dort gebotenen Werken hat von dieser Tatsache auszugehen. Mit anderen Worten: Da die allermeisten Komponisten noch mitten im Reifungsprozeß stehen, wurde die Aufmerksamkeit von den Komponisten und ihren Werken abgelenkt auf die großen tragenden Kräfte und Strömungen, die im Musikschaffen unserer Zeit herrschend sind und mit denen sich der einzelne je nach Veranlagung und Können auseinandersetzt.

Der scheinbare Widerspruch, daß in einer schnellebigen Zeit wie der unsrigen gerade bei den wertvollsten Komponisten Spätreife häufig zu beobachten ist, führt sofort mitten hinein in die Problematik des zeitgenössischen deutschen Musikschaffens, wie sie in Weimar auch zutage trat. Ein in sich geschlossenes Weltgefühl, wie es im Mittelalter oder auch noch im Barock die abendländische Kulturmenschheit umfaßte, gibt es heute nicht entfernt mehr; während damals selbst Komponisten zweiten und dritten Grades infolge der stark durchgehenden Einheit der seelischen Haltung Werke von innerem Gewicht schaffen konnten, sieht sich der junge Komponist von heute einer verwirrenden Fülle von Strömungen und Anregungen ausgeliefert, die er kennenlernen, aus denen er das ihm Gemäße auswählen und die er verarbeiten muß. All das erfordert Zeit — für komponierende Wunderkinder ist die Gegenwart denkbar ungeeignet — und zwar umso mehr Zeit, je reicher und vielseitiger ein Komponist veranlagt ist. Wie viele Kraftströme, von denen jeder seine Berechtigung hat, streiten sich heute nicht um die Seelen unserer jungen Schaffenden: Da zieht die hohe Kunst der Linienpolyphonie, die ein eingehendes Studium erfordert, den angehenden Komponisten in ihren Bann. Da sind Harmonik und Tonalität durch Erweiterung und neue Bezüge sinnvoll fortzubilden, ohne natürliche Grundlagen gewaltsam zu zerstören. Da hat nicht nur das Volkslied große Bedeutung auch für die musikalische Hochkultur gewonnen, sondern da üben ebenso die klingenden Symbolwelten der beiden großen Konfessionen, Gregorianik und evangelischer Choral, eine unvermindert mächtige Anziehungskraft aus. Da erweisen sich große Musikepochen der Vergangenheit als unwiderstehliche Magnete: Niederländerzeit, Barockmusik — diese besonders! — selbst mit der Klangwelt des Impressionismus ist nach wie vor zu rechnen. Da fasziniert bald dieser, bald jener Meister früherer Zeit und hinterläßt oft lange seine Spuren im eigenen Schaffen. Die Auseinandersetzung mit dem konzertanten Musizierstil scheint nur einfach. Da wird die sehr berechtigte Forderung nach neuer Unterhaltungs- und Volksmusik gestellt: „Die Kunst dem Volke!" Wie soll man ihr genügen? Wie kann man so ohne weiteres einen schlichten, auch dem einfachen Mann verständlichen Ausdruck finden, wenn man selbst durch die Hochkultur hindurchgegangen ist? Die moderne Technik stürmt auf den Künstler ein, Funk, Film und Elektromusik schaffen neue Wertordnungen und Möglichkeiten in musikalischer Formung und Gestaltung des Klanges. Freilichtbühne, Fest- und Feiergestaltung verlangen entsprechende Musik; wie soll man diese Musik schreiben, ohne daß die Absicht, für diese Zwecke geschrieben zu haben, zu deutlich wird und daher verstimmt?

Begabte und reich veranlagte Naturen werden sich all diesen Mächten nicht entziehen, sondern sich mit ihnen auseinandersetzen, was aber — nochmals sei es gesagt — Zeit erfordert.

Damit all diese Auseinandersetzungen fruchtbar für die persönliche Eigenart sind, wird Besinnung und Bindung Hand in Hand gehen müssen; Besinnung, die von einem feinen Gefühl für das geleitet ist, was dem eigenen Wesen zuträglich ist oder nicht. Stößt man auf solche wertvolle Anregungen, dann muß Bindung und Aneignung sowie schöpferische Umwertung folgen. Freilich: Diese Arbeit ist so beschwerlich und langwierig, daß nicht alle sie aushalten. Auf dem Wege zu dem Meilensteine Fünfunddreißig scheidet mancher aus, weil er einen Ruhepunkt mit dem Ziel verwechselt, irgendwo hängen bleibt oder überhaupt nicht weiter

kann. Diese Gestalten — wer kennt sie nicht? — bezeichnet man dann so gemeinhin mit den Fremdworten „Epigone“ oder „Routinier“. Ihre Bedeutung steht meist im umgekehrten Verhältnis zu der Wichtigkeit, die sie sich beimessen.

Eine Bindung ist freilich für alle verpflichtend, wenn sie den Weg zur Reife mit Erfolg beschreiten wollen:

Das handwerkliche Können.

Gründliche Beherrschung aller Mittel des Tonsatzes und ihre überlegene Handhabung, die in strenger methodischer Schulung erworben werden muß, ist heute mehr denn je Voraussetzung, um in dem vielfältigen Kraftfeld der zeitgenössischen Musik nicht zerrieben zu werden. Wie stand es hiermit in Weimar?

Man gewann allgemein den Eindruck, daß es die jungen Komponisten mit ihrer Ausbildung bitter ernst genommen und daß sie an der Hand vortrefflicher Lehrer wirklich etwas gelernt hatten, ganz gleich, wie die Werke im einzelnen nun ausgefallen waren. Das polyphone Können, das sich etwa in den Werken von Büchtger, Fortner und Thieme äußerte, die Beherrschung der Klangwelt des Orchesters, die in Schäfers Klavierkonzert und in Höllers Sinfonischer Fantasie zutage trat, stellte dem Verantwortungsbewußtsein, mit dem unsere Jungen an sich arbeiten, das beste Zeugnis aus. Diese gesunde handwerkliche Grundlage berechtigt aber zu manchen Hoffnungen. Wer etwas kann, weiß auch, daß des Lernens kein Ende ist und läuft nicht so leicht Gefahr, eine zum Weitersteigen bestimmte Sprosse schon als Plattform für Daueraufenthalt zu betrachten.

Dieser erfreuliche Wille zur Bindung äußert sich auch noch in einem anderen Sinne: in dem Ernst, mit dem die Jugend Anschluß sucht an die großen weiterwirkenden Kräfte der Vergangenheit, an jene Kräfte und Mächte, die man in dem Begriff zusammenfassen kann:

Das Erbe der Vergangenheit.

Hier wird die Sichtung schon schwieriger. Wenn Cesar Bresgen in einem Konzert für zwei Klaviere den konzertanten Musizierstil des Hochbarock ohne Bedenken und persönlich kaum umgeformt übernimmt, so kann er sich das als ganz Junger leisten; denn einmal musiziert er mit echt jugendlicher Frische, und dann liegen in der Hingabe an eine solche feststehende, scharf ausgeprägte Musizierweise hohe Werte für die Entwicklung des Komponisten. Allerdings muß dieser sich klar sein, daß er in einer solchen Schaffensweise nicht allzulange verharren darf, weil er sonst unrettbar im Epigonentum landet. In noch höherem Maße gilt das von Gottfried Müllers bekannten „Morgenrot-Variationen“, die nun auch der jugendlichen Frische entbehren und dem Stil Regers bis zur sklavischen Abhängigkeit verpflichtet sind.

Der Vorliebe unserer Schaffenden für die strenge Variationsform der Passacaglia — auch einer typischen Barockform — liegt das richtige Gefühl zugrunde, daß die zuchtvollen Forderungen, die von einer solchen objektiven Form ausgehen, der eigenen Klärung nur dienlich sein können. Wenn also Paul Groß in offensichtlichem Anschluß an Bachs c-moll-Werk eine Passacaglia mit Fuge für Orgel schreibt — durchaus nicht ohne einige selbständige Regungen in Harmonik und Linienführung — so stellen wir die Frage der Originalität ebenfalls nicht in den Vordergrund, sondern freuen uns der beachtlichen Talentprobe und geben dem Komponisten das Gleiche zu bedenken wie Cesar Bresgen.

Auch in Fritz Büchtgers Motettengruppe ist die erste „Der Mensch lebt und bestehet“ eine Passacaglia, die am Schluß das Thema noch einmal nachdrücklich unisono aufstellt. Wenn hier trotz dieser starken Bindung an eine objektive Form und bei harmonischer und polyphoner Schlichtheit ein vollgültiges Kunstwerk zustande gekommen ist, so liegt das an der gestalterischen Sicherheit, die den Stimmungsgehalt des Claudiusschen Gedichtes in eine entsprechende, besonnen durchgeformte klingende Ganzheit umsetzt. Dies geschieht auch in den beiden anderen Motetten, ohne daß der Komponist etwa in neuartige tonale oder polyphone Bezirke vorstößt; das Erbe der Vergangenheit wird hier so lebendig empfunden und schöpferisch umgeformt, daß man diese drei schönen Kunstwerke als lebendigen inneren Besitz aus Weimar mitnahm.

Die Hingabe an strenge Formen braucht durchaus kein konventionelles Schaffen zur Folge zu haben, sondern erschließt reich veranlagten Naturen das Seelenleben erst richtig. Dies

zeigte ſich auch in dem tief empfundenen dritten Satz von Karl Thiemes Chorwerk „Hymnus des Glaubens", der Ciacona „Laſſet uns ſingen ein traurig Lied", dem gelungenſten Teil des Werkes. Freiwillige innere Bindung an eine hochentwickelte Polyphonie, die aber ſehr perſönlich und herb in der Linienführung gehandhabt wird, gibt dieſem Werk das Gepräge; einige kräftige Striche, vor allem im erſten Satz, ſind allerdings nötig, um den Ablauf des Werkes, das der Polyphonie eine frei ſchwingende Melismatik kontraſtiert, noch mehr zuſammenzudrängen; dann wird es noch klarer werden, welch ſchöpferiſchen Bund hier Traditions- und Perſönlichkeitswerte geſchloſſen haben.

Heinz Schuberts „Verkündigung", ein auf monumentale Klangwirkungen ausgehendes Chorwerk mit Soloſopran und zwei Soloviolinen, ſcheint auch durch Polyphonie, die bis zur Anwendung von Paſſacaglia und Fuge geht, Bindung an ältere Traditionen zu ſuchen. In Wirklichkeit iſt die Polyphonie hier Mittel zu dem Zweck, an Hand der Textvorlage einer rauſchhaften, klangſinnlichen Haltung Ausdruck zu geben. Dies Prinzip iſt derart auf die Spitze getrieben, daß es ein Darüberhinaus kaum noch geben kann. Die Einführung konzertanter Inſtrumente darf man vielleicht dahin deuten, daß der Komponiſt bereits in dieſem Werk ſelbſt ein Gegengewicht gegen die überſteigert-rauſchhaften Klangwirkungen ſchaffen wollte, ohne daß es allerdings beſonders überzeugt. Hoffentlich gelingt ihm dieſe Auflockerung und Umbildung im Verlauf ſeines weiteren Schaffens, wobei die Abkehr von der allmählich zur Manier werdenden Vertonung indiſcher Texte ſicher auch das Ihrige beitragen wird. Bei Schubert iſt die Auseinanderſetzung mit dem Erbe der Vergangenheit noch keineswegs in das entſcheidende Stadium getreten; bei ihm wirkt eine Vergangenheit nach, die noch nicht allzuweit zurückliegt: das Klangmaſſen-Ideal der Zeit um 1900. Dies gilt es zu überwinden oder ſchöpferiſch umzubilden, was ihm als jungen Komponiſten ſicher noch gelingen wird.

Daß ein älterer, bereits abgeklärter Komponiſt, der die wertvollen ſeeliſchen Bezirke der ausgehenden Romantik durchſchritten hat, uns bei vorhandenen ſchöpferiſchen Qualitäten manches zu ſagen weiß, bewies Kurt von Wolfurt mit ſeinem ausgezeichnet geformten, von edelſten Ausdruckswerten getragenen Streichquartett. Es bildete im Rahmen des Feſtes die klingende Mahnung, daß auch die Komponiſtengeneration über Fünfzig beachtliche Vertreter aufzuweiſen hat, die nicht ohne weiteres übergangen werden dürfen.

Ein beſonders wertvolles Erbe der Vergangenheit, der Choral, zieht zahlreiche Komponiſten der Gegenwart mit unwiderſtehlicher Macht an, und der Wille, gerade hier Bindungen zu ſuchen, iſt nicht das ſchlechteſte Zeichen unſerer Zeit. Die cantus-firmus-Bindung an den Choral und die Verſenkung in ſeinen reichen ſeeliſchen Gehalt können zu mehr oder weniger großer Unſelbſtändigkeit führen, die Arbeit überwiegt dann die Inſpiration. So iſt es noch in Hans Humperts „Präludium und Toccata über den Choral „Nun bitten wir den heiligen Geiſt" für Orgel; das an ſich ausgezeichnet gearbeitete Werk gibt Bewegungsimpulſen noch zu ſehr den Vorzug vor einer wirklich überlegenen Ausdeutung der Choralweiſe. So iſt es auch zum Teil in Wolfgang Fortners „Deutſcher Liedmeſſe"; dieſe nimmt frühreformatoriſche Beſtrebungen auf, die einzelnen Teile des Meßordinariums durch entſprechende deutſche Choräle in kunſtvollem Satz oder teilweiſe auch im Geſang durch die Gemeinde zu erſetzen. Im zweiten und dritten, auch im letzten Teil führt die Bindung an die Choralweiſe oft zu etwas unperſönlichem, wenn auch ſtets mit größtem Können geleiſtetem Kontrapunkt. Mit dem vierten Teil — hier ſteht für den üblichen Sanctus-Text Luthers Lied „Jeſaia, dem Propheten, das geſchah" — iſt dem Komponiſten allerdings ein Treffer erſten Ranges gelungen. Die großartige Bildhaftigkeit von Luthers Dichtung war ſicher der unmittelbare Grund, daß die Geſtaltungskraft des Muſikers zu einer Höchſtleiſtung angeregt wurde. Ohne Bindung an Choral oder ſtrenge Form wie die Paſſacaglia, ſondern als freie Variation ſchrieb Karl Marx ſein op. 20, „Variationen für die Orgel". Es erwächſt ebenfalls aus echt religiöſer Haltung, doch gewinnen hier die Perſönlichkeitswerte über dieſe Traditionsbindungen die Oberhand, und daraus ergibt ſich die beſondere Prägung dieſer eindrucksvollen Schöpfung. Die Bindung, die Max Martin Stein in ſeiner Motette „Herr, die Heiligen haben abgenommen" eingeht, iſt der genaue Anſchluß an den Textgehalt, der durch alternierende, ſtel-

lenweise wirkungsvoll geballte Chorgruppen in vorwiegend akkordischem, teilweise aber auch maßvoll-polyphonem Satz überzeugend ausgedeutet wird.

Bei Karl Höllers „Sinfonischer Fantasie über ein Thema von Frescobaldi" muß man der Ordnung halber wohl auch einige Bindungen an die Vergangenheit feststellen; eine Bindung ist ja schon darin gegeben, daß der Komponist das Thema des Altitalieners zum Thema seines Werkes nimmt. Weiterhin hat er mit offenem Sinn jene fruchtbaren Anregungen aufgenommen, die durch Ausweitung der Tonalität — nicht durch ihre Zersetzung — auf neue, ungeahnte Ausdrucksmöglichkeiten abzielen. Er gibt sich gern — und das wird ihm manchmal etwas zur Gefahr — dem Klang und seiner Pracht hin. Doch ist bei Höller das Erbe der Vergangenheit derart schöpferisch bewältigt, daß sein Werk unter eben dem Blickpunkt „Erbe der Vergangenheit" nicht mehr zu fassen ist. Was sich hier zeigt, ist lebendigste Gegenwart, die eine große Zukunft erhoffen läßt.

Die stärkste Bindung, die eigentlich schon Unselbständigkeit ist, traf man aber dort an, wo man sie am letzten vermutet hatte: in der Veranstaltung der Hitlerjugend. Die Veranstaltung an sich war schon eine unfreiwillige Bindung, weil sie eine „Feierstunde" sein wollte, in Wirklichkeit aber ein „Konzert" war, und zwar lieferte die als Zuhörerschaft zahlreich anwesende HJ selbst den Beweis hierfür, indem sie nach jeder Nummer, die auf der zum Podium umgestalteten Bühne unter einem Kapellmeister geboten wurde, mit dem richtigen Instinkt des unverbildeten Jugendlichen applaudierte; das Fehlen des für das „Konzert" besonders typischen Applauses ist aber schließlich das Wenigste, was man von einer „Feier" verlangen kann. Daß der Redner, Musikreferent Wolfgang Stumme von der Reichsjugendführung, programmatisch erklärte: „Keine Aufführung, sondern Feier", ändert an der Tatsache nichts, und am Schluß wurde man durch einen regelrechten falschen Choreinsatz auch noch einmal nachdrücklich an die besonderen Tücken des „Konzerts" erinnert.

In den Orchesterstücken von Heinrich Spitta und Gerhard Maaß war nun von der neuen proklamierten Kunst auch sehr wenig zu spüren, da hier bei schwacher thematischer Erfindung ein recht schulmäßiger Kontrapunkt herrschte, der durch Reizklänge etwas modernisiert war, bei Maaß etwas mehr, bei Spitta etwas weniger. Der Beifall der Jugendlichen hielt sich deshalb hier auch in recht engen Grenzen. Von einem Vordringen in volks- und jugendmusikalisches Neuland kann man bei dieser Musik schon deshalb nicht reden, weil ihr die einfachste Voraussetzung hierfür fehlt: die frische, natürliche Jugendlichkeit, die sich die Herzen der Jugend im Sturm erobert und die sich auch im polyphonen Satz äußern kann. Von dieser Frische war etwas zu spüren in Baumanns Lied „Nun laßt die Fahnen fliegen", das seine weite Verbreitung einer vorhandenen echten Eignung zur Volksläufigkeit verdankt; davon war kaum etwas zu spüren in Spittas Chorliedern, dessen im „Deutschen Bekenntnis" überzeugend ausgeprägte Art auch schon zur Manier geworden zu sein scheint. Davon war, wie gesagt, nichts zu spüren in den Orchesterstücken, die im Hinblick auf ihre Bestimmung, Jugendmusik zu sein, geradezu als Musik mit Bleigewicht, als Konstruktionen erscheinen.

Damit ist das Wort für eine Erscheinung gefallen, die im Musikschaffen der Gegenwart häufig anzutreffen ist:

Konstruktivismus.

Hier gilt es klar zu sehen: Der wache Kunstverstand wird bei der Schöpfung von Kunstwerken oft tätig sein, mindestens bei größeren Werken in Form von Überlegungen über Gliederung, anzuwendende Satztechniken, Klangmittel usf. Das ist nötig, unvermeidbar. Werden aber diese logischen Denkvorgänge, deren Objekte wesenhafte Seiten des Kunstwerkes sind, im Kunstwerk selbst nicht in lebendigste künstlerische Anschauung umgesetzt, bleibt gewissermaßen ein intellektueller Rest, so entstehen Brüche im Kunstwerk, man merkt die Absicht und man wird verstimmt, kurz: dem Kunstwerk fehlt das letztlich Vollendete, Zwingende, es wirkt „konstruiert"; wir bezeichnen mit diesem Fremdwort einen Fremdkörper im Organismus des Kunstwerks. Die bewußte Anwendung bestimmter Stilarten der Vergangenheit kann bei nicht ganz geglücktem Vollbringen, bei nur teilweiser Einschmelzung im Schaffensvorgang gewollt, konstruiert wirken; man nennt das in diesem Falle Archaisieren. Fortners Liedmesse ist

nicht ganz frei davon. Konstruiert wirkt die Sinfonie von Johannes Przechowski, weil die Gestaltungskraft nicht dazu ausreichte, den dritten Satz so zwingend auszuführen, daß er den beiden anderen Sätzen gleichwertig wurde. Hans Petsch wollte „Fünf kurze Geschichten" für Orchester schreiben, von denen jede einem bestimmten Vorwurf huldigt. Der Komponist nahm jeden dieser Vorwürfe aber so hell unter das Scheinwerferlicht seines Kunstverstandes und charakterisierte so überscharf, daß aus der ganzen Angelegenheit eine Parodie, ja teilweise eine Groteske wurde, und einer Parodie, auch einer gelungenen, liegt ja immer ein konstruktiver Zug zugrunde. Wenn der Komponist aber nun gar „Unterhaltungsmusik" schreiben wollte — auf der Wartburg figurierte sein Werk ausdrücklich als solche —, so sind die „Fünf Geschichten" die denkbar konstruierteste Unterhaltungsmusik, weil diese Vorwürfe als echte Unterhaltungsmusik nur ganz schlicht, sozusagen als naive Umrißzeichnung wiedergebbar sind, aber nicht mit diesem Aufgebot an Raffiniertheit. Konstruktiv aus einem anderen Grunde ist die Sonatine für Horn, Trompete und Klavier von Ludwig Gebhard ausgefallen, weil sich der Komponist von der Vorstellung zu sehr beeinflussen ließ, daß die beiden Blasinstrumente von Haus aus gut für Fanfarenthematik veranlagt sind. Dadurch ist das Werk aber zu unpersönlich geraten. An einem ungelösten konstruktiven Rest krankt schließlich auch die heitere Kantate von Felix Raabe „Wahrhafftige Beschreibung etwelcher Stände, Berufe, Handwerke und Künstler" nach der Dichtung von Hans Sachs. Der altertümliche Charakter der Dichtung von Sachs ist echt, weil aus dem eigenen Zeitstil des Dichters heraus entstanden. Die an sich notwendige Überlegung „Wie werde ich dieser Ausdrucksweise musikalisch gerecht?" führt nun den Komponisten zu einem ausgesprochenen Archaisieren, so daß ein naiv-altertümlicher Text mit einer bewußt altertümlich gemachten Musik zusammentrifft, ein Widerspruch, der dem Feinhörigen doch bald bewußt wird.

Ob Alfred Thieles Volksliedbearbeitungen als konstruktiv zu bezeichnen sind, muß dahingestellt bleiben. Volkslieder polyphon, also höchst kunstmäßig zu bearbeiten, ist zulässig, wenn sich diese dazu eignen. Ein ausgesprochenes Tanzlied wie „Feinsliebchen, du sollst mir nicht barfuß gehn", dessen Hauptreiz in einem schwebenden Tanzrhythmus beruht, kann man allerdings nur in eine polyphone Zwangsjacke stecken, wenn man sich vorher überhaupt keine Gedanken gemacht hat. Einigermaßen wahrscheinlich ist es auch, daß Friedrich Hoff und Hans Wedig sich durch Konstruktivismus um die Überzeugungskraft ihrer Werke gebracht haben. Denn Hoff verkoppelt in seinem Streichtrio tonale Ausweitungen und scharfe Reibungen mit tonaler Gebundenheit, die bis zur verbrauchten Terzenseligkeit geht; dadurch fällt das Werk ziemlich auseinander. Wedig verliert sich in seinem Chorwerk „Hymnus der Liebe" nach Hölderlin an die einzelnen Textstellen, denen er teilweise geradezu äußerlich-illustrativ nahekommt. Der große Zug, die Ganzheitlichkeit, geht dadurch verloren.

Schließlich wirkt sich der Konstruktivismus an einem Werk verhängnisvoll aus, das ihn am wenigsten ertragen kann: Hermann Reutters Oper „Doktor Johannes Faust", nach dem Buch von Ludwig Andersen.

Dichter wie Komponist waren hier von vornherein gezwungen, bestimmte Erwägungen anzustellen, wie eine Faust-Oper zu gestalten sei; denn es galt nicht nur, jedem Vergleich mit dem Riesenwerk Goethes aus dem Wege zu gehen, sondern man durfte auch Gounods „Margarethe" nicht irgendwie kopieren wollen. Man besann sich — und das war auch das einzig Richtige — auf die Puppenspielfassung der Faustsage, auf die handfeste, gegenständliche Volkstümlichkeit, und wenn Textdichter und Komponist die Kraft gefunden hätten, den volkstümlichen Charakter des Werkes durchzuhalten, der im ersten Bild sehr gelungen Wirklichkeit wird und der in den Hans Wurst-Gretel-Szenen auch weiterhin getroffen wird, so wäre zweifellos eine Volksoper zustande gekommen. Nun wird aber aus dem Faust, der im ersten Bild „alle Fragen nach Tiefen und Höhn wahrheitsgemäß beantwortet sehn" will, eine Art verunglückter Don Juan, der sich mit der Frage nach dem Weib begnügt, hier aber nicht viel Glück hat, da er in diesem Punkte ja von der Liebe und Güte des Teufels abhängig ist. Nur gegen Ende, in der Friedhofszene, taucht die Frage nach dem lieben Gott noch einmal auf; das ist aber nur retardierendes Moment und dramatischer Trick, damit Frau Venus erscheinen kann. Es ist kein richtiger Faust, aber auch kein richtiger Don Juan,

der hier auf die Bretter kommt, ſondern eine konſtruierte Halbheit, auf die der Komponiſt prompt mit einer ebenfalls konſtruierten, d. h. gewollt wirkenden Muſik reagiert. Daß durch dieſe Zwieſpältigkeit der Geſtalt Fauſtens das naive Volkstheater verlaſſen und große Oper, ja ſogar pſychologiſch fundierte Handlung heraufbeſchworen wird, ergibt ſich von ſelbſt. Reutter tut aber ſo, als ob auch dieſe Strecken mit einem harmloſen, volkstümlichen Muſikmachen zu erledigen wären, und dann verläßt ihn ſein geſunder Inſtinkt; er zieht etwa in der Friedhofſzene ſentimentale Tſchaikowſky-Klänge herbei oder glaubt die Tanzviſion der Wirtshausſzene, wo die Muſik nach Lage der Sache ſinnlich-aufreizend bis zur Überhitzung ſein müßte, mit einem klappernden „Schrumm-ſchrumm" ausſtaffieren zu können. Das alles muß bei Reutter deshalb ſo enttäuſchend wirken, weil ſein „Großer Kalender" ja große Hoffnungen erweckte und weil auch in der Oper einige Szenen den Volkston ausgezeichnet treffen und echt theatermäßig geſehen ſind. Geben wir alſo die Hoffnung nicht auf, daß er ſich einmal zu einem geſchloſſenen, überzeugenden Bühnenwerk findet.

Ein konſtruktives Element in des Wortes wörtlichſter Bedeutung kommt in die zeitgenöſſiſche Muſik durch die Elektromuſik hinein, die in Weimar durch Jörg Magers Partiturophon und Friedrich Trautweins Trautonium vertreten war. Dieſe Inſtrumente ſind ja tatſächlich „konſtruiert" worden und ſtellen beſtimmte konſtruktive Forderungen an den Schaffenden. Mager ſetzt auf die Elektromuſik die größten Hoffnungen, die „Omnipotenz der Klangfarbe" ſoll einen „Weltenwendepunkt der Tonkunſt" herbeiführen. So dankbar wir die zweifelloſe Bereicherung unſeres Inſtrumentariums durch die Klangfarbenmöglichkeiten der Elektromuſik begrüßen, ſo ſehr muß betont werden, daß die eigengeprägte Welt der bisher üblichen Inſtrumente dadurch nicht etwa überflüſſig wird. Beethovens Mondſcheinſonate iſt für das Klavier geſchrieben, und ſie iſt nicht dazu da, für Partiturophon „arrangiert" zu werden wie für eine Kinoorgel. Die künſtleriſche Eingliederung der neuen Muſikinſtrumente in unſere Muſikkultur wird der ſchaffende Künſtler zu übernehmen haben, indem er eine Originalliteratur aus den beſonderen Gegebenheiten dieſer Inſtrumente ſchafft. Harald Genzmers Konzert für Trautonium mit Orcheſter darf als verheißungsvoller Anſatz hierzu betrachtet werden.

Es dürfte kein Zufall ſein, daß ſich ein Elektroinſtrument ausgerechnet in einem Konzert mit Orcheſter vorſtellt; denn wenn in einem beſtimmten Bereich der Muſik neuartige Bindungen geradezu aufgeſucht werden müſſen, ſo iſt es:

Der Konzertſtil.

Nur überkommene Muſizierweiſen nachzuahmen iſt im Konzertſtil heute weniger erträglich denn anderswo, weil in den letzten Jahrzehnten unſere Stellung zum Virtuoſentum, das im Konzertſtil ſich vorzugsweiſe auslebte, weſentlich anders geworden iſt. Die Perſönlichkeitswerte, die aber den Konzertſtil nach wie vor entſcheidend beſtimmen, drängen, den gewandelten Anſchauungen und veränderten ſeeliſchen Strukturen entſprechend, entſchieden zu neuen Ausdruckswerten, und es ſpricht ſehr für unſere Jungen, daß ſie hier zu recht beachtlichen Ergebniſſen gelangen. Zwar bleibt Hans Vogt in ſeinem Konzert für Streicher und Pauken noch zu ſehr in einer gewiſſen unbeſchwerten Klangfreude haften, die aber auch wieder nicht ſpieleriſch-gelöſt genug iſt; der Eindruck bleibt deshalb nicht lange haften. Weſentlich ausgeprägter, ja ſogar ſehr erfreulich, wirkt Karl Schäfers Klavierkonzert. Die Sicherheit, mit der dieſer Komponiſt einen glänzend-virtuoſen Klavierſatz, gute thematiſche Arbeit und lineare Prinzipien zur Einheit zu binden weiß, iſt erſtaunlich. Auch die Errungenſchaften der romantiſchen Harmonik macht ſich Schäfer ſinnvoll zunutze. Nur die Fortſpinnungen im langſamen Satz, deſſen Anfang ausgezeichnet iſt, ſind nicht überall auf gleicher Höhe, aber das will wenig beſagen gegenüber dem ſicheren Griff, mit dem Schäfer das Problem des modernen Konzertſtils meiſtert.

Durch ſprühende Lebendigkeit, die ſich bis zum unbändigen Übermut ſteigern kann, reißt Hugo Diſtlers Konzert für Cembalo und Streichorcheſter hin, das aber im langſamen Satz auch wundervolle Gefühlstöne erſchließt. Das Werk zeigt den Komponiſten wieder einmal von ſeiner vitalen Seite, die allzu lange nicht zu ihrem Rechte kam, und die, wie dieſes Werk ausweiſt, für ihn doch wohl die gleiche Bedeutung hat wie der ſakrale Zug ſeines



Aufnahme W. Pleyer Zürich

Internationales Bruckner-Fest in Zürich

7
2 5
1 4 9
11 13 15
3 17
10 12 14 16
6 8 18
19

1 Prälat Dr. Hartl, St. Florian
2 Hofrat Holzer, Wien
3 Oberst v. Herold, Baden-Baden
4 Reg. Rat Moißl, Wien
5 Frau v. Hausegger, München
6 Präsident Prof. Max Auer, Vöcklabruck
7 Ing. Furreg, Wien
8 Frau v. Herold, Baden-Baden
9 Redakteur Krämer, Stuttgart
10 Frau Furreg, Wien
11 Prof. Dr. Grüninger, Weinheim
12 Prof. Dr. h. c. Friedrich Klose, Ruvigliano
13 Frau Pfisterer, Weinheim
14 Geheimrat Dr. v. Hausegger, München
15 Frau Staub-Schlaepfer, Zürich
16 Präsident d. Reichsmusikkammer Prof. Dr. Peter Raabe, Berlin
17 Frau Grüninger, Weinheim
18 Konservatoriumsdir. Dr. Volkmar Andreae, Zürich
19 Frau Schnürch, Wien



67. Tonkünstlerversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Weimar

Bild 1: Cesar Bresgen-München, E. G Klußmann-Köln
Bild 2: „Abendmusik" der Staatlichen Hochschule für Musik zu Weimar am Römischen Haus im Park zu Weimar
Bild 3: Musikverleger Horst Sander-Leipzig, MD Johannes Schüler-Essen, Wolfgang Fortner-Heidelberg
Bild 4: „Festmusik für politische und Kulturveranstaltungen" vor dem Nationaltheater
Bild 5: GMD Prof. Dr. Peter Raabe während einer Kammermusik
Bild 6: Hermann Schröder-Köln, Gerhard Maaß-Jena
Bild 7: „Abendmusik" am Römischen Haus im Park zu Weimar

(Aufnahmen von Alfred Brasch-Essen)



67. Tonkünstlerversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Weimar

Bild 1: GMD Prof. Dr. Peter Raabe, Präsident der Reichsmusikkammer und d. ADMV, Prof. Joseph Haas-München, Prof. Dr. Felix Oberborbeck-Weimar, KM Heinz Schubert-Flensburg

Bild 2: Prof. Dr. Hermann Unger-Köln, Ludwig Weber-Mülheim/R.

Bild 3: „Festliche Musik“ vor dem Nationaltheater in Weimar (im Hintergrund das Goethe-Schiller-Standbild)

Bild 4: GMD Prof. Dr. Peter Raabe vor der Wartburg

Bild 5: Hermann Reutter-Stuttgart (rechts)

(Aufnahmen von Alfred Brasch-Essen)



Aufnahme Bieling, Göttingen

Händel-Festspiele in Göttingen / Händel: „Acis und Galathea"

(Galathea: Maria E n g e l, Acis: Heinz M a t t h e i, Polyphem: Günther B a u m)
(Kostüme und Bühnenbild: Lotte B r i l l)



Aufnahme Oswald Wernicke-Augsburg

Augsburger Junggesang / Prof. Otto Jochum dirigiert

Wesens. Gewinnen würde das Konzert sicher, wenn es ohne den dritten Satz gespielt würde, der wesentlich früher entstand und nicht als völlig zum Ganzen passend wirkt.

Achtung erfordert auf alle Fälle das „Konzert für Orchester“ op. 14 von Edmund von Borck, der auf eine eigenwillige Art, durch harte, grüblerische Linienführung, dem gruppigen und solistischen Konzertieren neue Ausdruckswerte zu verleihen sucht, ohne daß es schon zu einem befriedigenden Ergebnis kommt. Auch hier wird wohl die Zeit die Reife bringen.

Tritt beim Konzertstil die persönliche Eigenart des Komponisten stark hervor, so kann sie bis zur Selbstaufgabe verschwinden in Werken, die dem Verständnis breitester Volkskreise zugänglich sein sollen, also bei:

Musik für Fest, Feier und Unterhaltung.

Hier war die Ausbeute allerdings sehr gering. Die HJ-Veranstaltung wurde schon erwähnt, aber auch sonst bot sich wenig Bemerkenswertes: Max Gebhardts „Festliche Hymne“ mit dem Deutschlandlied am Schluß ist handfeste, gut gearbeitete Gebrauchskunst, Hermann Schroeders „Festmusik“ das Gleiche auf einfachster Grundlage, während Karl Gerstbergers „Weckruf und Lob der Arbeit“ mit allzu billiger Klangmalerei und verbrauchten Wendungen arbeitet. Hans Uldall versucht in seiner „Musik für Blechbläser und Schlaginstrumente“ eingängliche Melodik und Rhythmik durch harmonische Schärfungen etwas ausgeprägter zu gestalten, ohne daß der Eindruck der Gewolltheit völlig schwindet. Beachtlicher dagegen Ludwig Webers Chöre aus der „Chorgemeinschaft“, die das Volk als „Leitchor“ mit in die Klanggemeinschaft einbezieht. „Wächter des Lichts“ ist besser ausgewogen als „Wir laden uns den Frühling ein“.

Die als „Unterhaltungsmusik“ bezeichneten Werke im Wartburgkonzert waren als solche viel zu schwer, der einfache Mann kann damit nichts anfangen. Felix Raabe und Hans Petsch wurden schon erwähnt, aber auch Hans Gebhards „Ländliche Suite“ setzt trotz ihres lustig-ergötzlichen Kegelschiebens mit der Tonalität — oder gerade wegen dieses — viel zu viel voraus, um wirklich Unterhaltungsmusik sein zu können. Und doch möchte man den ADMV dringend bitten, der Unterhaltungsmusik auch weiterhin seine Aufmerksamkeit zu schenken, dabei aber das Augenmerk mehr auf „Unterhaltung“ zu richten, damit die ausgewählten Werke auch wirklich in der seelischen Sphäre der Unterhaltung liegen. Wie brennend diese Frage ist, beweist ja die Frage der Rundfunk-Unterhaltungsmusik, und wir wissen zufällig, daß auch dieses Gebiet von tüchtigen Kräften mit Liebe und Erfolg bebaut wird. Auch die Bindung an das schlichte Musikempfinden kann schöpferische Kräfte wecken.

* * *

Wenn wir die vierunddreißig genannten Komponisten auch als Träger der Hauptströmungen im heutigen Musikschaffen betrachten mußten, so kam es doch an den entsprechenden Stellen auch zum Ausdruck, wenn sich besondere Persönlichkeitswerte zeigten, und die Träger dieser Namen werden sich darüber klar sein müssen, daß die Öffentlichkeit von ihnen besonders viel erwartet. Musik der Vergangenheit war auf ein Mindestmaß beschränkt worden, und das kam dem zeitgenössischen Schaffen nur zugute, da es in sonst kaum erlebbarer Fülle aufgeführt werden konnte. Peter Cornelius' „Barbier von Bagdad“ eröffnete das Fest im Weimarer Theater, mit dem dieses herrliche Erbe deutscher Romantik ja schicksalhaft verbunden ist. In Jena, dem letzten Wohnort Max Regers, gedachte man dieses Meisters durch Aufführung seines Requiem. Daß man Franz Liszt im Jubiläumsjahr Fünfundsiebzig ehrte, war nur natürlich. Dazu wäre das Kirchenkonzert allerdings gar nicht nötig gewesen, da es den Meister von seiner sterblichen Seite zeigte. Die Ehrung Liszts geschah vielmehr dadurch, daß der ADMV durch dieses Jubiläumsfest erneut unter Beweis stellte, was für eine Kulturmacht im deutschen Musikleben er nach wie vor darstellt. Daß seine Führung in den richtigen Händen liegt, bewies der Verlauf der Hauptversammlung, in der Prof. Dr. Peter Raabe mit überlegener Verhandlungsführung Gegner des Vereins derartig in die Enge trieb, daß sie sich dazu verstehen mußten, den völlig ungerechtfertigt verdächtigten Leiter des Musikausschusses, Prof. Joseph Haas, Abbitte zu leisten. Wenn man sich die ganze „Affaire“

hinterher in Ruhe überlegt, so bleibt als positives Ergebnis, daß die beiden Angreifer in ihrer — Unüberlegtheit dem Verein sogar noch einen großen Gefallen getan haben, denn all den Gerüchten und Vorwürfen, die seit Jahren gegen den Verein in Umlauf gesetzt wurden, ist jetzt der Boden endgültig entzogen, und die Bahn zu weiterer Arbeit im Dienste der deutschen Musik ist frei.

Unmöglich, die zahllosen Mitwirkenden hier alle aufzuführen. Die Weimarer Dirigenten Oberborbeck, Nobbe und Sixt, die Jenaer Volkmann und Schwaßmann, die Eisenacher Armbrust, Mauersberger und Freyse gaben mit ihren Orchestern und Chören das Beste, was sie nur immer geben konnten. Vom Ensemble des Nationaltheaters seien wenigstens Lea Piltti, Xaver Mang und Karl Heerdegen genannt, von den Solisten der Konzerte wenigstens die ausgezeichnete Pianistin Rosl Schmid und die Sopranistin Amalie Merz-Tunner, nicht zu vergessen der treffliche Organist Johannes Ernst Köhler. Doch wozu viele Namen, da jeder einzelne doch nur das tat, was der ADMV als Ganzes seit nunmehr fünfundsiebzig Jahren tut: Diener an der deutschen Kultur und damit am deutschen Volkstum zu sein.

Musik erleben oder verstehen?

Untersuchung über eine aktuelle Frage.

Von Erich Valentin, Magdeburg.

Im Grunde genommen ist die Diskussion um die Frage „Musik erleben oder verstehen?" eine vergebliche. Das heißt: es bliebe beim Theoretisieren, das ja stets eine Fülle von Wenn und Aber enthält, sodaß doch am Ende kein greifbares Resultat zu verzeichnen wäre. Die Frage ist oft erhoben worden, mit der besonderen didaktischen Zielsetzung, eine Methode ausfindig zu machen, die am zweckmäßigsten und einfachsten den Laien zum Musikverständnis führt. Aber es ist wie mit allen Methoden: irgendwo bleibt eine Lücke und die unausbleibliche Gefahr der Einseitigkeit verurteilt von vornherein die Methode dazu, an einem Punkt ihres Systems in eine Sackgasse auszulaufen. Methoden und Systeme sind Hilfsmittel, aber sie sind auch leblos. Das einzig Fruchtbare ist das Organische.

So auch hier. Wie führt man den unvorgebildeten und damit unverbildeten Volksgenossen an die Musik heran, so, daß sein unverfälschtes, gesundes Empfinden auch keinen Schaden erleidet? Peter Raabe hat bereits darauf verwiesen, daß es eine Sünde ist, einen Menschen, dem Bach eben nichts zu sagen hat, dadurch zu Bach „bekehren" zu wollen, daß man ihn förmlich damit übergießt, während der gleiche Mensch bestimmt dasselbe beglückende Erlebnis hat wie der andere, der aus sich heraus für Bach zugänglich ist, wenn er des Abends nach getaner Arbeit zu Zither oder Harmonika seine Lieder und Volksgesänge musiziert. Dieser Mann erlebt seine Musik. Und darum versteht er sie auch.

Denn so verläuft der Prozeß: erst das Erlebnis, dann das Verständnis. Nicht umgekehrt und auch nicht das eine ohne das andere. Ebenso verhält es sich mit dem Bemühen, den Laien an die „schwere" Musik heranzubringen. Nicht mit Belehrung, nicht mit Gewalt. Die Belehrung ist lediglich die Brücke zum Verständnis, aber keineswegs der Weg dazu. Das heißt: erst in dem Augenblick, in dem der aufnahmebereite Hörer die Musik an sich erlebt, eröffnet sich ihm der Wille zum Verständnis. Ein ausgezeichneter erzieherischer Grundsatz, der sich im Musikunterricht wie in der Musikpraxis bewährt hat, ist der, daß man dem Schüler ein ihm unbekanntes Werk vorlegt, ihn frisch drauflos musizieren läßt und nur da, wo sich Fehler einstellen, einhakt. Das bewährt sich auch hier. Es ist die erzieherische Hauptaufgabe, den Erlebenden durchaus sich selbständig in seinem Empfinden zu belassen und nur in dem Augenblick, in dem die Gefahr einer falschen Orientierung auftaucht oder sich eine Ratlosigkeit bemerkbar macht, einzugreifen und durch unschulmeisterliche Belehrung aufklärend zu helfen.

Das spontane Musikerlebnis ist stets das tiefere. Es ist durchaus möglich, den einfachsten, unkompliziertesten und unerfahrensten Hörer in dieses Erlebnis zu versetzen (das mustergültigste Beispiel liefert uns die Kulturarbeit Franz Adams, der mit seinem Orchester in großen und kleinen, ja, kleinsten Städten seinem Publikum, ohne daß es durch eine Vorbereitung, wie Vor-

träge und Einführungen, beschwert ist, die als schwer verschrieene sinfonische Literatur ganz greifbar nahezubringen weiß). Das zu bewirken, bedingt außer der selbstverständlichen Qualität des Werks auch die überlegene Qualität der Leistung. Es handelt sich dabei nicht um die Paradeleistung des Pultvirtuosentums, sondern um das immer neue, immer gewissermaßen von vorne anfangende Miterleben des Interpreten, von dessen „Aufwühlbarkeit" die Wirkung letzten Endes einzig und allein abhängt. Eine schlechte Interpretation kann zwar ein gutes Werk nicht ruinieren, wohl aber entstellen, sodaß der Hörerdebutant sich ein falsches Bild macht, sich auf alle Zeiten verärgert und verschnupft der Musik den Rücken kehrt. Denn es gilt in diesem Fall (und immer) der Grundsatz, daß das Beste gerade gut genug ist.

Diese grundeinfache Methode, deren Anwendung nur eine Tat der Persönlichkeit ist (Stümper mögen darum die Hände davon lassen!), kennt keine Experimente, auch nicht das der sogen. „Volkstümlichkeit", unter deren Maske manche Sünde begangen werden kann. Geht es doch um die schwerwiegende Verantwortung, einem Menschen, dem das, was er hört, noch fremd und unbekannt ist, ein gelobtes Land zu zeigen, dessen Schätze ihn bereichern und beglücken sollen. Man hüte sich beispielsweise vor einer Überspitzung der Kostümkonzerte; dem „Neuling" prägt sich dabei nicht nur die Musik, sondern auch das Bild ein, er gewöhnt sich an die gut gemeinte Äußerlichkeit und entbehrt sie, wenn man ihn etwa in den Kammermusiksaal führt. Mit Kerzenbeleuchtung und Puderperücke ist es nicht getan; das sind gelegentliche Requisiten, aber keine unbedingten Notwendigkeiten.

Die Musik soll einzig und allein sprechen. Dem, der noch nichts weiß von der Tabulatur und der darum der Natur auf rechter Spur ist, wird sie ganz aus sich eingehen. Er wird sie erleben. Mehr brauchen wir nicht. Denn das ist die höchste Beglückung. Das Erlebnis ist die Voraussetzung für das Verständnis.

In diesem Augenblick hat die Erziehungsarbeit einzusetzen. Die Endziele sind ungemein vielseitig. Nehmen wir ein Beispiel: der Hörer erlebt eine Beethoven-Sinfonie. In ihm hat ihre Sprache einen unauslöschlichen Eindruck hervorgerufen. Jetzt heißt es, mit unendlicher Vorsicht diesen Eindruck zu vertiefen (nicht zu zerstören!), indem man diesem Hörer von Beethoven erzählt, vom Menschlichen ausgehend und auf das Künstlerische allmählich einlenkend. Man wird ihm die Zeit Beethovens vor Augen führen, ihre Menschen, ihre Persönlichkeiten, ihre Taten, ihre Fehler. Stück reiht sich an Stück. Auf diese Weise ersteht ein Kapitel der Weltgeschichte, die er wiederum durch das aus der Musik kommende Erlebnis erlebt. Und, die Zusammenhänge erkennend, versteht. Es handelt sich bei dieser „Methode" darum, daß das Verständnis aus dem Erlebnis herausgeschält wird, das Verständnis nicht allein der Musik und ihrer Gesetze, sondern auch der großen inneren Verbindungen, die vorhanden sind.

Das ist genau so wie beim Erlebnis der bildenden Kunst und der Architektur. Der erste Eindruck eines Barockbaues beispielsweise ist durchaus erlebnishaft. Erst dann geht man dazu über, die Fenster, die Säulen, die Treppen zu studieren und aus ihrer Aufteilung und Gliederung die Bedingungen von Form und Stil zu ergründen. Man geht also vom Ganzen aus, von außen kommend, und dringt mit jeder neuen Entdeckung (die möglichst vollständig erfolgen muß!) zugleich in die Zeit ein, die dieses Kunstwerk gebar. Bei der Musik, deren Verständnis nie isoliert werden darf, vielmehr immer nach Möglichkeit durch Parallelen zu andern „Ressorts" verdeutlicht werden muß, verhält es sich ebenso. Das letzte Ziel ist das, begrifflich zu machen, daß auch in unserer Gegenwart, wie es in der großen Vergangenheit geschah, das Wechselspiel der Kräfte Kunst und Geschichte, d. h. das Innere und Äußere, das Unsichtbare und Sichtbare des Weltgeschehens verbindet. Das ist die eigentliche Quintessenz. Sie ist wichtig, weil jeder seine eigene Zeit lebt und erlebt und Verständnis dafür hat, daß es seine Ahnen ebenso taten.

Es ergibt sich die paradox erscheinende Tatsache, daß die Vorbereitung auf das Kunstwerk erst nachträglich zu erfolgen hat. Das Musik-Erleben folgert automatisch das Musik-Verständnis. Wer das erste nicht hat, wird auch das zweite nicht besitzen („Wenn ihr's nicht fühlt . . .!"). Und umgekehrt: wer erlebt, wird auch verstehen. Die ganze Sache ist ein Problem, das eigentlich keines ist. Man muß es nur einfach anzufangen wissen. Es ist lohnend.

Diese Art, diese, wie das Beispiel Adams angibt, bewährte Art der Laien-Musikerziehung zu aktivieren, wäre eine fruchtbringende Aufgabe für „Kraft durch Freude" und den Rundfunk.

Überwindung des „Theaters“.

Von Hans Freiherr von Wolzogen, Bayreuth.

Hier wagt ein Laie zu reden. Aber hat ein Laie zu solchem Wagnis ein Recht? Wohl sofern ich nicht urteilen, sondern nur mich mitteilen will. Ein Urteil steht der wissenschaftlichen Behandlung einer künstlerischen Erscheinung zu, als welche darin die Kunst als Ausdruck betrachtet; die laienhafte hat es dagegen mit der Kunst als Eindruck zu tun, als welcher im persönlichen Erlebnis gewonnen wird. Ist nun dieser Eindruck überhaupt mitteilenswert? Man darf wohl sagen, daß die Kunst, welche Ausdruck des Künstlers ist, recht eigentlich im Eindruck des erlebenden Laien lebt. So will ich nur hier etwas von erlebter Kunst mitteilen.

Wenn höchstes Ziel dramatischer Darstellung in einer Überwindung des „Theaters“ besteht, dann ist es nicht nur erreicht sondern schon gegeben in der Naturbühne. Allerdings in bestimmten Grenzen: der geschlossene Raum ist ausgeschlossen, man befindet sich in der Landschaft, und da die Landschaft eben Natur ist, auch unter der natürlichen Willkür des Himmels, des Wetters. Sobald das Drama den geschlossenen Raum verlangt, „muß denn doch die Hexe dran“: das Theater. Kann auch dieses — durch sich selber — überwunden werden? Durch die bloße Illusion? Durch die Kunst der dekorativen Malerei mit ihrer nur vorgetäuschten Perspektive? Die Überwindung bleibt da dem Eindruck überlassen.

Jedoch eine Kunst, die zum Ausdruck gelangen will, wie die dramatische, und die sich die dafür nötigen Szenen baut, läßt nicht ab im Bemühen das Theater möglichst zu überwinden. Man muß dabei erfahren — mag man sich's gestehen oder nicht — daß es mit den malerischen Mitteln, auch bei aller Technik, nicht rein gelingt. Man meint schon weit gekommen zu sein, wenn man mit Hilfe der fortgeschrittenen Technik die Plastik auf der Bühne einführt. Die plastische Dekoration, wie man sie heute anstrebt und anwendet, ist tatsächlich das Höchstmaß der Überwindung des Theaters auf dem Theater. Ihre Begrenzung hat sie, im Gegensatz zur Naturbühne, im geschlossenen Raum, der architektonischen Szene. Mit der Landschaft tritt die Malerei mit ihrer Scheinperspektive doch wieder in ihr künstlerisches Recht.

Hier darf ich nun aus Erfahrung reden. Kurz nach dem Erlebnis der gewaltigen Naturszenerie auf der Luisenburg bei Wunsiedel war ich bevorzugt auf dem Festspielhügel von Bayreuth den neugeschaffenen Burghof des kommenden „Lohengrin“ zu betreten. Burghof — geschlossener Raum — Architektur — dekorative Plastik! Ich befand mich nicht mehr im Theater. Um mich her stand der echte Burghof des 10. Jahrhunderts. Da gab es keine „neue Dekoration“ zu beurteilen, nur noch den Eindruck mitzuteilen, der die Szene des Dramas selbst räumlich erleben ließ. Das war also erreicht. Malerei gab nur noch Färbung.

Ich bin dann auch am Schelde-Ufer gewandelt. In der Landschaft auf der Bühne. Ein schönes Naturbild perspektivischer Malerei! Aber im Vordergrunde der Szene steht da die riesige Ur-Eiche, unter der König Heinrich die Mannen anruft, Gericht hält, den Heerbann versammelt. Also: Plastik und Malerei vereint. Zwar angetan von dem dramatisch begründeten Eindruck des Ganzen — ich kam doch auf Gedanken, die den Begriff eines Kompromisses zwischen Überwindung und Anerkennung des Theaters streiften. Dem wird niemals zu entgehen sein, wo Landschaft in die Szene hineinspielt, oder wo ein dem Drama wesentlicher Gegenstand (Naturbildungen) körperliche Gestalt verlangt. Der Schritt zur Plastik hat sein eigenes Recht, die Grenzen ergeben sich von selbst, nicht nur als solche der Technik, die unbegrenzt erscheint, auch als im Wesen des Theaters selber begründet, das überwunden werden soll im Dienste der Dichtung.

Ein Kompromiß ist ja doch immer erfordert; wie könnte man sonst einen reinen Eindruck erhalten von dem Verhältnis der lebenden Person in ihrer natürlichen Größe zu den Maßen der Umgebung, der gemalten Szene. Hier hilft die kunstreichste Technik nicht; die Gestalt fügt sich nicht in die Perspektive und im größten Bühnenraum erscheint der Mensch zu groß oder die Naturform zu klein. Wird trotz der Schwierigkeit, die dem Theater nun einmal anhaftet, ein Eindruck dennoch erzielt, so verdankt er dies doch eben der zur Gewohnheit gewordenen

Illusion. Sehe ich die Szene allein, so fällt diese täuschende Wirkung fort, aber das Drama ruft die Personen auf die Bühne, da hat es denn auch mittels der Illusion für den Gesamteindruck der Szene zu sorgen. Vom Szenenbildner ist dabei nicht das Unmögliche zu verlangen, auch nicht das heute noch Unmögliche.

Die Aufgabe der szenischen Technik ist die möglichste Verdeutlichung der Dichtung. Dabei hat sie andauernd mit Problemen zu tun. Das soll Mut machen, nicht entmutigen! Alle Erfahrungen vom Möglichen und Unmöglichen, wie auch soeben die meinigen, geben uns den Trost: wie viel davon zu lösen doch schon gelungen ist. Haben die Rheintöchter schwimmen gelernt, warum soll der Regenbogen nicht auch einmal für die Götter gangbar werden und der Zaubergarten einmal kein Problem mehr sein? Ja, es gibt Probleme, die als vorgeschaute Verwirklichungen allein im zeitüberfliegenden Schöpfergeiste des Meisters lebten, wovon die zeitliche Technik noch keine Ahnung hat.[1] Wer sagt: „Der Meister verstand es nicht"? Sagt lieber: „Unsere Technik kann's (noch) nicht". Ich möchte sagen: Dem Dichter ist die Idealität — Realität. Darin liegt die ungemeine Eindruckskraft dieser Werke. Auch ihre Wiedergeburtskraft. Wenngleich die Überwindung des Theaters innerhalb der Zeit immer wieder an eine Grenze gelangt, wo die äußere Verdeutlichung problematisch bleibt: die innere Deutlichkeit der Werke selbst wird immer wieder, wo nur guter Wille ist, die unablässige Arbeit am Werke zum Rechten, in die Richtung zum Ideale zwingen. Das Werk hat seinen eigenen Willen, seinen eigenen Gang durch die Zeit und über die Zeit hinaus. Ist das Mystik? Die Kunst ist ein Urwunder, da darf man auch an Wunder glauben, und die Geschichte hat uns im Laufe ihrer so mangelhaften Zeitlichkeit — dank dem Genius ihrer größten Söhne — glauben gelehrt. Seien wir, die Empfänger so wunderbarer Eindrücke, dankbar und gläubig! Auch die Überwindung des Theaters ist ein Ideal, aber von Idealen lebt das Werden der Dinge, die Entwicklung der Zukunft. Das Kunstwerk der Zukunft erbaute uns im schöpferischen Geiste seines Meisters das Theater von Bayreuth.

Musik in Köln.

Von Hermann Unger, Köln.

Unter der Schirmherrschaft des derzeitigen Rektors der Kölner Universität, von Haberer, der als Sohn der klassischen Stadt der Musik, Wien, dieser Kunst sein besonderes Interesse schenkt, gingen in dem, zwischen Köln und Bonn gelegenen einstigen Lustschlosse Brühl des Dienstherren Beethovens (der hier selbst als junger Hofmusiker zu amtieren hatte) eine Reihe von Aufführungen vor sich, die, von Walter Kunkel, dem Geigenlehrmeister der Rhein. Musikschule, organisiert, wertvolles altes Musikgut zu neuem Leben weckten. So hörte man als Einleitung Telemanns E-dur-Konzert für Violino piccolo, Quartgeige, Viola d'amore, Oboe, Cello und Streichorchester, das seinen Platz neben Händels Kantate „Dafne und Apollo" zu behaupten vermochte, weiter im Rahmen einer abendlichen Serenadenmusik Mozarts B-dur-Divertimento für Bläser, sein G-dur-Streichquartett und die „Lodronische Nachtmusik" in F, alles in der denkbar sorgsamsten stilistischen und technischen Ausfeilung, von Meistern ihres Instruments dargeboten. Neben den Quartettisten Kunkel, Hauck, Iffelmann, Schwamberger seien hervorgehoben die Sopranistin Derpsch, der Bariton Baum, die Oboer Löscher und Faber, der Fagottist Hühnerfürst, die Lautenistin Bäuml, der Cembalist Pillney, der Violaspieler Schroer, der Cellist Anheier, die Hornisten Nauber und Bernhoeft-Körner. Besuch und Beifall waren gleich stark und verdient. Die Literarisch-Musikalische Gesellschaft ließ unter dem Motto „Alte Meister"

[1] Goethe erzählt einmal in einem Briefe an Zelter: Friedrich der Große hatte vergeblich das Vorkommen von Steinsalz in seinen Landen gewünscht; der König starb darüber hin 1786 — und 1826 meldet man Goethe, daß jenseits des Ettersberges Steinsalz erbohrt worden sei. „So erleben wir", sagt Goethe, „was der Herrliche wünschte und befahl." Dies Steinsalz mag uns ein Symbol sein. Goethe braucht einmal den Ausdruck „unsichtbares Theater": das ist nichts anderes als das vollkommen „überwundene Theater", sodaß nur die Dichtung sichtbar wird. Und ist nicht das Gedicht ein Gesicht des Dichters? Die Steinsalz-Idee des großen Königs!

Sonaten für Geige und Klavier von Bach und Platti, die französische Suite in E-dur von Bach und seine Altarie „Christi Glieder" sowie die für Sopran „Das zitternde Glänzen", endlich Duette von Händel, Krieger und Pergolesi erklingen und gewann diesen Werken wie den jungen Künstlern, die sie interpretierten, neue Freunde. Hier verdienten Lore Paxmann (Alt), Lilly Richter-Berg (Sopran), Joel Heyden (Violine) und Karl Fürstner (Klavier) lobende Erwähnung. Im Kunstverein spielten junge Musiker zugunsten des Blindenvereins für die Rheinprovinz, wobei Karl Delseit mit Werken von Haydn und Schumann, Walter Schneiderhan mit solchen Hubays, Sarasates und Heinz Lohmann als Begleiter reifstes Können nachwiesen. Das Petrarcahaus vermittelte den Vortrag Dr. Gerstenbergs, des Assistenten des Univ.-Prof. Kroyer über italienische Klaviermusik im Spätbarock, der die Entwicklung der Toccata, Sonate und der Suite beleuchtete und in Dr. Josef Neyses am Cembalo einen überzeugenden Nachgestalter (z. T. im Zusammenspiel mit dem Vortragenden) der Musik Scarlattis, Durantes und Pescettis zur Seite hatte. Die Tagung des Cäcilienvereins Aachen-Köln fand ihren musikalischen Niederschlag in der Aufführung eines „Salve regina" von Otto Jochum und anderer zeitgenössischer Kompositionen sowie des Vortrags von Prof. Hatzfeld über das Thema „Was ist Kirchenmusik?", der das religiöse Erleben vom schöpferischen Musiker verlangte. Burgundische und altniederländische Musik bot das collegium musicum der Universität unter Gerstenberg mit Proben aus dem Schaffen Dufays, Ockeghems, Josquins und Compères anläßlich der Neueröffnung des Wallraf-Richartzmuseums mit seiner großen Stefan Lochner-Ausstellung, die hierbei ihre schönste musikalische Umrahmung gewann. Dieselbe Gemeinschaft bot in ihrem zweiten offenen Orgelabend neben alter Musik den „cantus novus" von Reinhard Schwarz, der in seiner romantischen Gesinnung in lebhaften Gegensatz zu Distlers Partita „Nun komm der Heiden Heiland", voll von Dynamik und Motorik und Ernst Peppings gleichem Werk „Wer nur den lieben Gott", endlich zu Kaminskis „Morgenstern-Toccata" als Bindeglied trat. Zu einem bedeutenden Ereignis wurde das erste Konzert des Gürzenichchores unter Eugen Papst, der unter Heranziehung des Kölner Kammerorchesters die doppelchörigen Psalmen 6 und 98 von Schütz, Bachs Motette „Singet dem Herrn" und Brahmsens, einst am Kölner Konservatorium dem Komponisten erstmalig vorgetragene „Fest- und Gedenksprüche" in mustergültiger Form erstehen ließ und dem Orchester in concerti grossi von Händel und Vivaldi sowie Bachs, von Riele Queling glänzend dargebotenen E-dur-Geigenkonzert dankbare und famos gelöste Aufgaben stellte. Der MGV Gutenberg durfte sein 50jähriges Bestehen mit einem Festkonzert begehen, das u. a. auch Werke lebender Komponisten wie Thelen, Dahlke, Trunk, Lißmann aufwies und der Stabführung und chorischen Erziehung durch Heinrich Nicolin alle Ehre machte. Ein Frühlingskonzert gab die Schule Fichtestraße unter Feger mit Kanons von Knab, Osterchören von Klußmann, einem Frauenchor von Petzold und Werken von Haas und Stürmer, die tonschön und wirkungsvoll zur Geltung kamen, ebenso wie Lemachers „Lenzfahrt" und Lieder von Pfitzner und Trunk. Seinen 70. Geburtstag beging in voller Frische Dr. Julius Stryk, der Kölner Sängerkreisführer, von Beruf Justitiar, zugleich ein begeisterter Sänger und gewandter Organisator. Die Rheinische Musikschule ließ in ihrem Regergedächtnisabend den jungen Zitzmann-Schüler Rudi Hauck mit einem Soloviolinwerk des Meisters sich als ausgezeichneten Geiger bewähren, ebenso wie Hubert Mengelbier Tagebuchblätter und Kunkel, Hauck und Iffelmann zusammen mit Schwamberger das klassische opus 109 Regers zu Gehör brachten. Der, aus Deutschland stammende Sänger Hans Merx, im Winter vorbildlich an amerikanischen Sendern und Universitäten im Dienste der Werbung für deutsche Kunst tätig, hielt an der Hochschule für Musik einen starkbesuchten und wertvollen Kursus über die Lieder der englischsprechenden Völker, von Delseit am Flügel prachtvoll unterstützt. In den beiden Schlußkonzerten der Anstalt hoben sich als besondere Begabungen der Dirigent Sartorius (Klasse Schneider), die Geigerin Ehlert und der Geiger Kiskemper (beide aus der Klasse Zitzmann), die Sängerin Keffemeier (Philipp-Schülerin) und der Pianist Vaders (Pillney), letzterer als ausgezeichneter Interpret des ersten Satzes des Regerschen Klavierkonzerts, hervor. Prof. Boell, der Leiter der evangelischen Kirchenmusikabteilung der Anstalt, wurde als Direktor der Schlesischen Landesmusikschule und der Breslauer Singakademie berufen. Der Kölner Bachverein

verliert zugleich in ihm ſeinen Begründer und langjährigen Leiter. Das O p e r n h a u s wartete mit einer vorzüglichen Neueinſtudierung der Straußſchen „Elektra“ unter Fritz Z a u n und S p r i n g auf und lud den Komponiſten zu einem Gaſtſpiel als Dirigent ein, das äußerſt erfolgreich verlief und Ruth J o ſt - A r d e n in der Titelrolle als hervorragende Darſtellerin bewundern ließ. An neuen Werken ſind für den Winter vorgeſehen: Siegfr. Wagners „Bärenhäuter“, Bodarts „Hirtenlegende“, Recnizeks „Till Eulenſpiegel“ und eine neue Operette Doſtals, dazu die Neuaufnahme des „Armen Heinrichs“ von Pfitzner, Marſchners „Hans Heiling“ und Rich. Straußens „Frau ohne Schatten“ ſowie die „Mona Liſa“ von Schillings.

Der R e i c h s ſ e n d e r K ö l n bot vlämiſche Muſik, darunter Werke von Schoemaker, Alters, Boeck, Gilſon und Meulemans, deren vorwiegend impreſſioniſtiſchen Reizen O. J. K ü h n ein trefflicher Vermittler war, weiter neue Chorwerke, ſo van den Bergs „Abend im Hochgebirge“ und „Sternennacht“, farbige Tondichtungen, Karl Haſſes empfindungsſtarkes „Vom Thron der Liebe“, Camillo Hildebrands Orcheſteridyllen, Caſellas „Scarlattina“ Strawinskyſcher Prägung, mit Willi P i e l als nicht immer genügendem Soliſten am Klavier, Regers Trioſerenade, eine muſikantiſche Geigenſonate Th. Blumers, eine kleine Funkoper „Serenade“ mit der Muſik Kauffmanns-Köln, ſchließlich eine Anſprache H a d a m o w s k y s zum Thema der Arbeit des Volksſenders, deſſen praktiſcher Auswirkung eine Sendung mit Chören und Solodarbietungen galt.

Wiener Muſik.

Von Victor Junk, Wien.

In ſeiner fortdauernden Suche nach Tenören ließ das Operntheater, nachdem der als Stolzing angeſetzte Gaſt Horſt W o l f plötzlich keine Auftrittsbewilligung erhielt, Adolf F i ſ ch e r vom Deutſchen Theater in Prag für dieſe Rolle kommen; er unterzog ſich der Aufgabe mit Spielgeſchick, Bühnentemperament und gut behandelter, in der Höhe mächtig erklingender Stimme. — Auch für eine Aufführung des „Fliegenden Holländers“ war es nötig, Gäſte herbei zu rufen: D e ſt a l in der Titelrolle iſt vorzüglich nach jeder Richtung; Jolanthe G a r d a, die uns von ihrer mehrjährigen Tätigkeit an der Wiener Volksoper her keine Fremde iſt, ſang die Senta mit ausgezeichnet kultivierter, ſchöner Stimme, die nicht nur Schlagkraft in den hohen Lagen, ſondern auch ein wirkſames feines Piano hat; Intelligenz und Muſikalität ſind der Künſtlerin ſichere Führer. Für den erkrankten Z e c trat B i ſ ſ u t i als Daland mit Glück in die Breſche; Georg M a i k l endlich, der ewig junge, rettete die Vorſtellung, indem er als Erik einſprang. K o l i s k o leitete ſie, trotz aller bei ſolcher Improviſation drohenden Gefahren, mit Sicherheit und Schwung.

Was die ſo ſehnlich und leider meiſt vergeblich erwarteten Neuheiten unſeres Opernhauſes anlangt, ſo ſcheint ſich die Direktion erſt gar nicht der Mühe hinzugeben, unter der zeitgenöſſiſchen Produktion Wertvolles auszuſuchen, ſondern ſie griff wieder einmal nach einer beliebten Operette. Diesmal wars Millöckers „Bettelſtudent“, in einer Bearbeitung, für die ein Mann mit dem Decknamen Eugen O t t o zeichnete. Auch er verfällt in den Fehler der meiſten Operettenbearbeiter, das Stück, um es gleichſam wenigſtens äußerlich auf das Niveau der Opernbühne zu heben, mit Muſik zu überfüllen; er zieht dazu Stücke aus anderen Operetten Millöckers heran, ohne zu bedenken, daß es zur klugen Ökonomie der Operettenpraxis gehört, wenigſtens den III. Akt, der zum Schluß drängt und keine Verzögerung verträgt, nur ſparſam mit Muſik auszuſtatten. Hier müßte ordentlich geſtrichen werden, um das richtige Maßverhältnis wieder herzuſtellen. Auch in der Darſtellung drückten die Operngewohnheiten durch einen oft zu ſchwer genommenen Geſang und gelegentlich zu langſame Zeitmaße, wenngleich W e i n g a r t n e r als Dirigent der Vorſtellung meiſt die gehörige Leichtigkeit der Operette aufbrachte. Die Rolle des Bettelſtudenten Symon war K u l l m a n n anvertraut, der ihr den ſüßen Schmelz ſeiner ſchönen Tenorſtimme verlieh, während umgekehrt ſein Partner G i n r o d wieder mehr darſtelleriſche Vorzüge hervorkehrte; den Oberſten Ollendorf gibt J e r g e r geiſtvoll, wie immer, und wohl auch etwas übertrieben, er erſang ſich in dem berühmten Couplet „Schwamm drüber!“ mit aktuellen Zuſatzſtrophen einen beſonderen Erfolg. Geſanglich ſehr

gut und voll Grazie in Erscheinung und Spiel ist Frau Bokor, nicht minder Fräulein Komarek, auch Frau Kern, obwohl die Stimme der Letzteren schon recht klein geworden ist. Wirkliche Komik brachte Hermine Kittel als Gräfin Nowalska in die Vorstellung, da sie (als einzige) den unverfälschten deutsch-polnischen Dialekt beherrscht. Josef Bergauer war ein drastischer Enterich. Die Wallmann stattete das Stück mit zahlreichen und gut gelungenen Tanznummern aus, in denen das Ballettkorps und besonders Fräulein Berka rühmlich zum Erfolg der Aufführung mit beitrugen.

An bedeutenden Konzerten nennen wir ein Festwochenkonzert der „Wiener Philharmoniker" unter Eugen Ormandy mit Beethoven, Schönberg und Respighi auf dem Programm, und eine Aufführung von Liszts Graner Festmesse und des XIII. Psalms im Stefansdom unter Ferdinand Habel, zur Feier von Liszts 125. Geburtstag.

Zwei Abende galten der Vorführung der beim diesjährigen Wettbewerb für Gesang und Klavier Preisgekrönten; die Preise gingen auch dieses Jahr wieder durchaus ins Ausland, sodaß es den für uns nicht gerade schmeichlerischen Anschein erweckt, als hätte in Österreich zuletzt überhaupt niemand mehr gut singen oder Klavierspielen gelernt, und der Anerkennung österreichischer Kunstleistung, die wir so nötig hätten, gerade zuwiderläuft. Aber es muß festgestellt werden, daß die Prämianten durch ihre Stimmittel sowohl wie auch durch die Technik der Stimmbehandlung wirklich tüchtig sind; ihre Namen aufzuzählen, gestattet der Raum dieses Berichts nicht.

Eine finnische Sängerin, Irene Antti, machte durch einen ganzen Abend mit finnischen Liedern Aufsehen. — Der kroatische Gesangverein „Zvonimir" gastierte unter der Leitung seines ständigen Dirigenten Mihokovic mit Volksliedern und vom Volkslied befruchteten Kunstgesängen; der Stimmklang des Chores ist ausgezeichnet und durch Stimmteilungen wird eine außerordentliche Vielstimmigkeit erzielt; ein zweiter, ebenfalls sehr guter Chor, der „kroatisch-burgenländische Gesangs-Chor von Parndorf" betätigte sich am selben Abend (unter seinem Kapellmeister Vukovic), und daneben noch ein Original-Tamburizza-Orchester, dirigiert von O. Rakosnik, sowie die Opernsängerin Anka von Mesic und der Konzertsänger Paul Sedely — alle mit guten, beachtenswerten künstlerischen Leistungen.

Eine kleine, aber pietätvolle und würdige Feier bereitete die Wiener akademische Mozartgemeinde ihrem am 23. Oktober 1935 verstorbenen werktätigen Mitgliede, dem Komponisten Otto Klob; Lieder, Klavierstücke, vor allem aber ein imponierendes Klavierquartett in d-moll lieferten erneut den Beweis für die ungewöhnlichen schöpferischen Fähigkeiten des mit ihnen unbilligerweise stets im Hintergrunde gebliebenen und überbescheidenen Mannes, der erst spät die Hemmungen, in die Öffentlichkeit zu treten, überwand. Die Wirkung der von Zoe Prasch-Formacher und Ernst Reiter gesungenen Lieder, der von Hubert Blaschke gespielten Stimmungsbilder für Klavier und namentlich des vom Prix-Quartett mit Walter Kerschbaumer am Flügel dargebrachten Quartetts gaben den Veranstaltern Recht, dem Verstorbenen die Anerkennung zu erwirken, um die er selbst im Leben gar nicht einmal so sehr bemüht war.

MUSIKALISCHE RÄTSEL-ECKE

Musikalisches Silben-Preisrätsel.

Von G. Gland, Schlotheim.

Aus den Silben

a — at — brand — ca — cer — ci — con — dan — de — de — de — do — don — fa — fan — für — gau — go — gold — hil — hil — hy — im — le — ler — lo — me — me — na — na — nau — per — pro — re — rhein — ri — risch — sa — sa — se — ste — ta — ti — tor — vi

sind 14 Wörter von folgender Bedeutung zu bilden:

1. Oper von d'Albert	7	9	4
2. Muſikinſtrument	2	4	8
3. Alte Tonart	1	4	11
4. Plötzlich	1	4	1
5. Alte Tanzform	8	3	1
6. Spaniſcher Tanz	3	1	4
7. Oper von Cherubini	2	4	1
8. Flötenvirtuos (Freund von C. M. von Weber)	4	6	2
9. Orgelbauer	6	4	1
10. Oper von R. Wagner	1	3	8
11. Leicht	2	3	1
12. Gewandhausdirigent	1	1	5
13. Oper von R. Strauß	5	2	3
14. Ständchen	1	2	7

Aus jedem Wort ſind 3 Buchſtaben zu entnehmen, die durch die nebenſtehenden Zahlen bezeichnet ſind (ch = 1 Buchſtabe). Von oben nach unten geleſen nennen die erſte und dritte Reihe einen Komponiſten und einen Inſtrumentaliſten, die mittlere Reihe das Anfangsthema eines Werks, deſſen äußere Urſache in der Freundſchaft der beiden Muſiker zu ſuchen iſt.

Die Löſungen dieſer Aufgabe ſind bis 10. November an Guſtav Boſſe Verlag in Regensburg zu ſenden. Für die richtige Löſung ſind ſieben Buchpreiſe aus dem Verlag von Guſtav Boſſe (nach freier Wahl der Preisträger) ausgeſetzt, über die das Los entſcheidet und zwar:

ein 1. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—,
ein 2. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—,
ein 3. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—,
vier Troſtpreiſe: je ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 2.—.

Für richtige Löſungen, die in eine beſonders hübſche Form, ſei es nun kompoſitoriſcher, dichteriſcher oder zeichneriſcher Art eingekleidet ſind, behalten wir uns eine Sonderprämierung (gegebenenfalls auch Veröffentlichung) vor. Z.

Die Löſung des muſikaliſchen Silben- und Verſteck-Preisrätſels

von Gret Hein-Ritter, Stuttgart (Aprilheft 36).

Es waren zunächſt die Worte zu finden:

1. **Wer**mann
2. Ich grolle **nicht**
3. Fu**ge**
4. **Fal**sett
5. Ral**len**tando
6. **Hal**ton
7. Ton**an**satz
8. **Solch** Mädel fiel herunter
9. O lieb so lang du **lieb**en kannst
10. Frö**lich**
11. **Wun**derlich
12. Chrysan**der**
13. Schnarr**werk**
14. **Wie**derholungszeichen
15. **Mu**sikfest
16. Par**si**fal
17. Vo**ca**lise
18. Musikalisches Einmal**eins**
19. Obo**ist**
20. Czar**das**
21. **Muß** stimme
22. Feld**ein**samkeit
23. Aufführungs**rech**te
24. **Ter**zett
25. **Ochs** von Lerchenau
26. Tonbewußt**sein**

Nimmt man aus dieſen Worten die hier näher gekennzeichneten Silben, ſo findet man den Ausſpruch Martin Luthers:

„Wer nicht Gefallen hat an ſolch lieblich Wunderwerk wie Muſica eins iſt, das muß ein rechter Ochs ſein".

Sehr lebhaft war die Beteiligung an dieſer Aufgabe, ſodaß wir insgeſamt 61 richtige Löſungen feſtſtellen konnten. Das Los entſchied die folgenden Preiſe:

einen 1. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—) erhält H. Brieger-Saarau, Kreis Schweidnitz;
einen 2. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—): Amadeus Neſtler-Leipzig;

einen 3. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—): A. Hacklinger-Landshut; und je einen 4. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—): Domorganist H. Jacob-Speyer — Pfarrer Oksas-Budwethen/Ostpr. — Friedrich Pieper-Chemnitz — stud. mus. Marlott Vautz-Kaiserslautern.

Die Rätselaufgabe inspirierte 7 ganz vortreffliche kleine Musikstücke, die uns sowohl hinsichtlich des Einfalles als auch der sauberen Durchführung Freude bereiteten und die einen Sonderpreis verdienen. Das erwähnte Lutherwort diente StR Gg. Amft-Altheide als Vorwurf für eine muntere Fuge für 3 Männerstimmen, Helmut Bräutigam, stud. mus. in Leipzig für ein Madrigal für 4stimmigen gemischten Chor, Studienrat Ernst Lemke-Stralsund für einen gemischten Chor a cappella „Dreiviertel Ernst, ein Viertel Scherz", Walter Rau-Chemnitz für ein Scherzett für drei gleiche Stimmen und Lehrer Bruno Wamsler für einen Kanon in der Oktave.

Die übrigen Herren wählten umfangreichere Lutherverse zur Vertonung, so schuf Oberlehrer Martin Georgi-Thum einen Kanon für Sopran und Baß auf „Wer sich die Musik erkiest", Karl Meinberg-Hannover eine Doppelfuge für Orgel über die beiden Gesänge „Vom Himmel hoch" und „Gelobet seist du Jesu Christ" und KMD Richard Trägner-Chemnitz eine Motette für gemischten Chor „Ach Gott vom Himmel sieh darein?". Würdig zur Seite stehen den Musikern Rektor R. Gottschalks-Berlin heitere Verse „Dr. Luther und der Teufel". Allen vorgenannten Einsendungen erkennen wir einen Sonder-Bücherpreis im Werte von je Mk. 8.— zu.

Mit einem weiteren Bücherpreis von je Mk. 6.— seien noch die Dichtungen von KM Dominik Musfeleck-Wittlich (der aus den verschiedenen Namen der Aufgabe höchst kunstvoll ein Ganzes fügt), das Couplet „Ich grolle nicht" von Lehrer Max Jentschura-Rudersdorf, „Dr. Luther und die Musik" von KMD Arno Laube-Borna und H. Kantz'-Offenbach 4stimmiger Chor bedacht.

Und die weiteren richtigen Einsendungen endlich seien noch namentlich registriert:

H. Anke, Leipzig — Franz Appel, Freising —
Adelheid Bamberg, Naumburg/Saale — Hans Bartkowski, Berlin-Friedenau — Studienrat Carl Berger, Freiburg i. Br. — Ella Binding, Frankfurt/M. — Prof. Georg Brieger, Jena — Eva Borgnis, Koenigstein i. Taunus — Robert Büttner, Jena —
Otto Deger, Hauptlehrer, Neustadt i. Schw. — Paul Dögo, Borna b. L. —
Annemarie Frische, Camburg/Saale —
Walter Heyneck, Leipzig — Ilse Hoppe, Altenburg —
Ruth Jüttner, Jena/Saale —
Grete Katz, Musiklehrerin, Hagen i. W. — Organist Reinhold Klaer, Blankenese — Studienrat Dr. Hans Kummer, Köln-Braunsfeld — Paula Kurth, Heidelberg/N.
MD Hermann Langguth, Meiningen — MD Hermann Lenz, Wernigerode/H. —
Kantor Paul Oehme, Leipzig —
Pastor i. R. Johannes Peters, Hannover — H. Pfeiffer, Naumburg/S. — Prof. Eugen Püschel, Chemnitz
Oberamtsanwalt Dr. jur. Max Quentel, Wiesbaden — Musiklehrer Walther Quiram, Schneidemühl
Kantor Walther Schiefer, Hohenstein/Ernstthal — Hans Schmidt, Pianist, Hagen/W. — Hedwig Schmidt, Lehrerin, Marburg/Lahn — H. Schönnamsgruber, Nördlingen — Ernst Schumacher, Emden — Pastor Paul Schwarz, Glogau — Albert Staub, Hamburg — Kurt Sipeer, Jena — Wilhelm Sträußler, Breslau —
Paul Türke, Kantor, Oberlungwitz —
Alfr. Umlauf, Radebeul —
Hilde Vogler, Jena
Erika Wanderer, Lehrerin, Bismarckshall — Prof. Theodor Wattolik, Warnsdorf i. B.

*

Nachtrag zu unserer Rätsel-Lösung im Märzheft 1936 (zur Aufgabe im Novemberheft 1935): Eine unserer treuesten und gründlichsten Leserinnen, Frl. Anneliese Kaempffer-Göttingen, stellte fest, daß das seinerzeit angeführte Wort aus der Bachbiographie Albert Schweitzers sich nicht auf das Präludium in E-dur aus dem „Wohltemperierten Klavier", sondern vielmehr auf das E-dur-Präludium aus Bachs Präludien für Anfänger beziehen würde. Da sich inzwischen auch die Aufgabenstellerin Frl. Dora Schubert zu dieser Auffassung bekennt, geben wir, ihrem Wunsche gemäß, unseren Rätselfreunden davon Kenntnis. Die seinerzeitige Preisentscheidung bleibt davon unberührt. Z.

NEUE BÜCHER UND MUSIKALIEN

NEUERSCHEINUNGEN

Althalliſche Muſiker. Gedenkblätter zum Händeltag 1936. Herausgegeben vom Stadtarchiv Halle/S. in Verbindung mit dem Amt für Wirtſchaft, Verkehr und Statiſtik. 32 S. Mit zahlreichen Bildern.

Alte deutſche Lieder aus dem Wunderhorn (24). Mit einem Geleitwort von Dr. Johannes Koepp. 60 S. gr. 8° geh. Mk. 2.20. Ludwig Voggenreiter Verlag, Potsdam.

J. Alex Burkard: Kanon zum Singen und Spielen. Heft 1. 30 S. Mk. 1.50. Selbſtverlag Frankfurt/M., Gutleuterſtr. 15.

Willy Burkhard: Das Geſicht Jeſajas, op. 41. Oratorium für Soli, gem. Chor, Orgel und Orcheſter. Klavierauszug Mk. 7.50. Als Manuſkript gedruckt. Hug & Co., Leipzig.

Otto Daube: Siegfried Wagner und die Märchenoper. 139 S. Deutſcher Theater-Verlag Max Schleppegrell, Leipzig.

Edward Dent: Händel in England. Gedächtnisrede. Mk. —.80. M. Niemeyer, Halle/S.

Feierliche Muſik. Herausgegeben vom Kulturamt der Reichsjugendführung. Kallmeyer, Wolfenbüttel.

- Nr. 1: Heinrich Spitta: Feierliche Muſik für Orcheſter. Werk 37. Part. 16 S. Mk. 3.50, 13 St. je Mk. —.20;
- Nr. 3: Georg Blumenſaat — Herybert Menzel: Feierſtunde zur Hochzeit. Umrahmung einer Trauung im Kameradenkreis für Chor, Flöte, Oboe und Streicher. Part. 16 S. Mk. 3.50, 6 St. je Mk. —.30.
- Nr. 4: Heinrich Spitta - Hans Baumann: Das Jahr überm Pflug f. Sprecher, Chor u. Streicher. Part. 16 S. Mk. 3.50, 4 St. je Mk. —.35.
- Nr. 5: Erich Lauer: Deutſche Suite f. Kammerorcheſter Werk 18e. Part. 16 S. Mk. 3.50, 6 St. je Mk. —.35.

Hans Gebhard: Totengedenken. Werk 14. Ein Cyklus von 5 Geſängen f. 5- und 6ſt. gem. Chor. Part. 53 S. Mk. 6.—, 6 Chorſt. je Mk. —.60. Böhm & Sohn, Augsburg.

Handbuch der Muſikwiſſenſchaft. Herausg. von Dr. Ernſt Bücken. Akad. Verlagsgeſellſchaft Athenaion, Wildpark-Potsdam:

- Lfrg. 71: Ergänzungsheft z. O. Urſprung: Kathol. Kirchenmuſik
- Lfrg. 72: Ergänzungsheft zu Fr. Blume: Evang. Kirchenmuſik
- Lfrg. 73: H. Beſſeler: Muſik des Mittelalters und der Renaiſſance
- Lfrg. 74: Ergänzungsheft zu O. Urſprung: Kathol. Kirchenmuſik
- Lfrg. 75/76: Ergänzungsheft zu Fr. Blume: Evang. Kirchenmuſik
- Lfrg. 77/81: H. Beſſeler: Muſik des Mittelalters und der Renaiſſance.

Mit dieſen Lieferungen liegt das „Handbuch" nunmehr abgeſchloſſen vor.

Kurt Huber-Kiem Pauli: Altbayeriſches Liederbuch für jung und alt. Mit Bildern von Paul Neu. 80 S. B. Schotts Söhne, Mainz.

Siegfried Kallenberg: 5 Lieder für eine Singſtimme mit Klavier, nach Gedichten von René Prévot. 5 Hefte. A. Böhm & Sohn, Augsburg.

Siegfried Kallenberg: Wiegenlied nach Worten von Guſtl Brug für eine Singſt. u. Klavier. A. Böhm & Sohn, Augsburg.

Sigfrid Karg-Elert: Drei Stücke für Orgel op. 142 je Mk. 1.20. Carl Simon, Leipzig.

Karl Marx: Konzert C-dur für Violine u. Klav. op. 24. Mk. 5.—. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Wilhelm Merian: Hermann Suter. Der Dirigent und Komponiſt. (Bd. 2 der Biographie.) Mk. 2.40. Helbing & Lichtenhahn, Baſel.

Hans Joachim Moſer: Heinrich Schütz. 648 S. Mit zahlreichen Bildtafeln. Bärenreiter-Verlag, Kaſſel.

Walter Niemann: „Spielt das mal!" 12 kleine Klavierſtücke für die Jugend op. 142. C. F. Kahnt, Leipzig (nicht: F. E. C. Leuckart! wie auf S. 844 des Juliheftes zu leſen).

Adolf Pfanner: „Weihnachtschoral" (Max Mell) op. 43. Part. Mk. —.80. 4 Singſt. je Mk. —.20. A. Böhm & Sohn, Augsburg.

Hans Sachſſe: Schauen und Schaffen. 3 Frauenchöre nach Worten von Robert Hamerling. op. 58. A. Böhm & Sohn, Augsburg.

Richard Schiffner: Fantaſie und Fuge f. Orgel. op. 26. Mk. 3.—. F. E. C. Leuckart, Leipzig.

K. Fr. Schrieber-K. H. Wachenfeld: Muſikrecht. 163 S. gr. 8°. Mk. 2.80. Die RMK. legt hier eine wertvolle Veröffentlichung für alle, die ſich mit Muſik beſchäftigen, vor. Die Schrift enthält die einſchlägigen Geſetze und Verordnungen, die amtlichen Bekanntmachungen und Anordnungen der Reichskulturkammer und der Reichsmuſikkammer, die Beſtimmungen für Komponiſten und nachſchaffende Künſtler, für die Muſikverleger und Muſikalienhändler und iſt für alle dieſe Stände unentbehrlich. Z.

Volkslied-Sätze zeitgenöſſiſcher Komponiſten: Für 4ſt. Männerchor: Adolf Clemens: 6 Volksliedbearbeitungen; Rudolf Müller: Zwei Zeitlieder; Willy Sendt: Madrigal; für gem. Chor: Hans Lang: Bauernſpruch; Willy Sendt: Media vita. P. J. Tonger, Köln/Rh.

BESPRECHUNGEN

Bücher:

BAYREUTHER FESTSPIEL-FÜHRER 1936. Offizielle Ausgabe. Im Auftrage der Festspielleitung und des Verlages herausgegeben von Otto Strobel. (Verlag Georg Niehrenheim, Bayreuth, 1936.)

Der wiederum von Dr. Otto Strobel, dem Archivar des Hauses Wahnfried, herausgegebene Bayreuther Festspielführer 1936 folgt in seiner textlichen Ausgestaltung den vier gegenwärtigen Gedenktagen im Rahmen des Bayreuther Kulturkreises.

Das 60jährige Bestehen der Bayreuther Festspiele feiert ein Vorspruch Hans von Wolzogens, des ältesten noch lebenden Kämpen und getreuen Gralshüters im Dienste des Vermächtnisses Richard Wagners. Leopold Reichwein gibt einen Rückblick auf die sechs Jahrzehnte Bayreuther Bühnenfestspiele. Dr. Strobel läßt in fesselnden Briefen Bayreuther Bühnenkünstler-Stimmen aus glanzvoller Vergangenheit um den Festspielbau laut werden und würdigt die Neuerwerbungen der von Helena Wallem mit unermüdlicher Liebe und Begeisterung geleiteten Richard Wagner-Gedenkstätte. Der Unterzeichnete widmet Ludwig Schnorr von Carolsfeld, dem Vorbayreuther Künstler aus bayreuthischem Geist, anläßlich der hundertsten Wiederkehr seines Geburtstages (2. Juli 1936) einen Gedenkaufsatz. Ein ehemaliges, namentlich nicht genanntes Mitglied des Festspielchors veröffentlicht aus seinem Tagebuche Augenblicks- und Stimmungsbilder aus dem Bayreuther Wirkungskreise des unvergeßlichen Hugo Rüdel. Ein bisher unveröffentlichter Brief Cosima Wagners an Max Brückner zur Erinnerung an den 100. Geburtstag (14. März 1936) des Bühnenbildners, sowie Beiträge von Carl Kittel (Bayreuth), Dr. Georg Vrassivanopulos-Braschowanoff (Athen) und ein sehr warmherziger und aufrüttelnder Bayreuther Appell von Dr. Karl Hermann an die deutsche Jugend beschließen den ersten Teil.

Zur 50. Wiederkehr des Todestages König Ludwigs II. von Bayern am 13. Juni 1936 würdigte Dr. Oscar von Pander (München) die Bedeutung des königlichen Schirmherrn für Wagners Lebenswerk. Vor größter Bedeutung sind die diesem Abschnitt des Festspielführers beigesteuerten Aufsätze von Dr. Strobel, der den Briefwechsel zwischen Ludwig II. und Richard Wagner in seiner rein menschlichen und kulturellen Wichtigkeit charakterisiert, dazu Bekenntnisse und Leitworte aus Wagners Briefen an den Bayernkönig mitteilt und König Ludwigs Wagner-Manuskripte, jene herrliche Schatzkammer von Originalpartituren (vom Huldigungsmarsch bis zu den „Ring"-Handschriften) eingehend würdigt.

Zur 50. Wiederkehr des Todestages Franz Liszts am 31. Juli 1936 ergreifen berufene Männer, wie Dr. Peter Raabe (mit kernkräftigen Ausführungen über „Franz Liszt und unsere Zeit") und Wolfgang Golther („Franz Liszt, der Freund und Vorkämpfer Wagners") das Wort. Dr. Strobel teilt zwei noch unveröffentlichte Briefe Liszts an Wagner mit. Der Liszt-Biograph Dr. Karl Grunsky (Stuttgart) ist mit einem fesselnden Aufsatz über „Liszt und die musikalische Erziehung am Klavier" vertreten.

Dem „Lohengrin" der Jubiläums-Festspiele 1936 ist ein sehr gehaltvoller Abschnitt des Buches gewidmet. Die bedeutungsvollste Veröffentlichung ist hier der Beitrag von Dr. Otto Strobel, der uns mit dem ersten dichterischen Entwurf der Urgestalt des „Lohengrin" bekannt macht. Wolfgang Golther rückt „Die zeitgeschichtliche Umwelt der „Lohengrin"-Dichtung: Wehrgedanke und deutsches Heldentum" beziehungsreich in unsere Zeit. Mit dem Aufsatz „Der musikalische Aufbau des „Lohengrin" ergänzt Dr. Alfred Lorenz (München) seine dem „Ring", „Parsifal" und den „Meistersingern" gewidmeten Forschungsarbeiten. Beiträge von Dr. Walter Engelsmann (Dresden), Dr. Karl Wörner (Berlin), Dr. Georg Schott (München) und dem Schweizer Karl Alfons Meyer (Kilchberg-Zürich) fügen sich als wertvolle Gaben diesem wichtigen Abschnitt des diesjährigen Festspielführers ein.

An Handschriftennachbildungen sind folgende Stücke beigegeben: Wagners Originalkonzept des Spruches bei der Grundsteinlegung des Festspielhauses, Beispiele aus dem Briefwechsel König Ludwigs II. und Wagner, ein Seitenausschnitt aus der Partitur-Reinschrift des „Rheingold" sowie ein gleicher aus Wagners Entwurf zur „Lohengrin"-Dichtung.

Im übrigen enthält das Buch wieder die Bildnisse der Mitwirkenden und viele für den Aufenthalt in der Festspielstadt willkommenen Hinweise.

So gelang es Dr. Otto Strobel auch in diesem Jubiläumsjahr, im Niehrenheimschen Führer einen Mittelpunkt der gegenwärtigen Wagnerforschung zu schaffen und sie durch wertvolle Beiträge zu bereichern. Besonders erfreulich ist die Erschließung des Wahnfried-Archivs, das der Forschung bereitwilligst seine Schätze überläßt. Das bei aller Schlichtheit würdig ausgestattete Buch wird auch über die Tage der Festspiele hinaus einen bleibenden Wert erhalten und allen Wagnerfreunden eine willkommene Geschenkgabe sein. Dr. Paul Bülow.

OSKAR KAUL: Zur Musikgeschichte der ehemaligen Reichsstadt Schweinfurt. C. J. Becker, Würzburg, 1935.

Schweinfurt ist musikgeschichtlich bisher nur dadurch bekannt gewesen, daß es von etwa 1688 bis 1755 die Wirkungsstätte eines nicht eben be-

deutenden Seitenzweiges der Bach-Familie war. Der Würzburger Musikhistoriker Prof. Dr. Kaul hat sich nun der Mühe unterzogen, die Nachrichten über Musik und Musiker der alten Reichsstadt in den Archiven und sonstigen Geschichtsquellen aufzusuchen und danach ein Bild des einstigen musikalischen Lebens in Schweinfurt zu zeichnen. Wenn auch dadurch im Ganzen bestätigt wurde, daß die Stadt, zwischen den Gebieten der begünstigteren Bischofsresidenzen Würzburg und Bamberg, auch in musikalischer Beziehung stets nur ein verhältnismäßig bescheidenes Dasein geführt hat, so ist doch auch eine solche ortsgeschichtliche Darstellung wie diese gediegene Arbeit Kauls ein verdienstlicher, notwendiger und allgemeinerer Anteilnahme werter Beitrag zu dem Gesamtbilde deutscher Musikgeschichte.

Prof. Dr. Rudolf Steglich.

Musikalien:

für Kammermusik

FRIEDRICH DER GROSSE: Vier Stücke aus den Flötenkompositionen. Für Flöte und Klavier. Bearbeitet von Georg Müller; Generalbaß ausgesetzt von Albert Rodemann. Verl. Adolph Nagel, Hannover.

Die Stücke, entnommen den „Soli per il Flauto Nr. 147, 157, 167, 110" eignen sich für Schul- und Hausmusik, sind geschmackvoll und flüssig und haben durch die neue Aussetzung des Generalbasses von A. Rodemann gegen die frühere Bearbeitung gewonnen. Prof. Dr. Kratzi.

JOH. SEB. BACH: Gavotte en Rondeau (Aus einer Suite für Laute). Bearbeitung für Orchester, eventuell mit Begleitung des Klaviers oder Cembalos von Fritz Reuter. Steingräber Verlag, Leipzig.

Es ist anzuerkennen, daß der Bearbeiter, um die Verbreitung der reizenden Gavotte zu fördern, verschiedene Bearbeitungsweisen vorlegt und damit „dem Bedürfnis nach wirklich gehaltvoller und guter Unterhaltungsmusik" dient. Nur erscheint es mir zu viel des Guten, wenn er für die Ausführung dieses leichtbeschwingten, hübschen Stückchens von 4 Minuten Spieldauer dem Streichorchester mit Continuo auch noch Holz- und Blechbläser hinzufügt. Diese können jedoch, wie er selbst angibt, nach Belieben weggelassen werden; auch ist die Ausführung durch Klavier oder Cembalo allein möglich. Prof. Friedrich Högner.

JOHANN CHRISTIAN BACH: Sinfonia Es-dur op. 9 Nr. 2. Zum 1. Male neu herausgegeben und mit Vorwort versehen von Fritz Stein. Eulenburgs kleine Partitur-Ausgabe Nr. 522.

JOHANN CHRISTIAN BACH: Sinfonia Concertante Es-dur für 2 Solo-Violinen mit Orchester. Zum 1. Male neu herausgegeben und mit Vorwort versehen von Fritz Stein. Eulenburgs kleine Partitur-Ausgabe Nr. 768.

Zwei liebenswürdige Werke des jüngsten Sohnes Johann Sebastians legt Fritz Stein hier vor in sorgfältig auf die Quellen zurückgehender Ausgabe. Außer der handlichen kleinen Partitur sind auch die Orchesterstimmen erschienen. Bereits durch ihre Tonart empfehlen sich diese beiden Stücke, denn Es-dur deutet bei Johann Christian stets auf eine besondere Wärme der Empfindung hin — gerade in solchen Werken tritt die Wesensverwandtschaft mit Mozart deutlich zu Tage. Die Sinfonie, aus der frühen Schaffenszeit des Komponisten, ist auch von kleineren Musiziergemeinschaften technisch unschwer zu bewältigen, da die Hörner weggelassen und die Oboen durch Flöten ersetzt werden können. Mehr Ansprüche stellt die Sinfonia concertante mit ihren beiden Soloviolinen. Aber auch hier ist weniger Virtuosität im Technischen erforderlich als musikalisches Feingefühl, insbesondere Empfindung für liebenswürdigen, verbindlichen Klang. Prof. Dr. Steglich.

G. FR. HÄNDEL: „a) Chaconna", „b) Thema mit Variationen" für Harfe mit Streichorchester frei bearbeitet, von Kurt Gillmann. (1936). Selbstverlag Hannover.

Mit diesen Veröffentlichungen hat der Hannoversche Harfenvirtuos die ohnehin nicht reich bedachte Harfenmusik älteren Stils um zwei Konzertstücke bereichert, mit denen der Harfenist gern hervortreten wird. Handelt es sich doch nicht um Bearbeitungen im landläufigen Sinne, wie wir sie früher so oft erleben und meist ablehnen mußten, sondern um den Versuch, Händelsche Klaviersätze geschmackvoll zu „instrumentieren". Dabei ist das Gewand der alten Musizierart angepaßt und klangschön geformt. Der figurierte Satz der „Grobschmied-Variationen" bleibt im Harfenpart fast wortgetreu erhalten, er wird nur im Wechsel und Nebeneinander des Streicher- und Harfenklanges reizvoll getönt. Die „Chaconna" ist freier behandelt; es ergibt sich eine Folge wechselnder Klangbilder, in denen sich die Töne des Akkordinstrumentes mit denen der Streicher angenehm mischen. Dr. H. J. Zingel.

JOSEPH HAYDN: Drei Trios für Violine, Viola und Violoncello, Op. 32, aufgefunden und für den Vortrag eingerichtet von Adolf Sandberger. Henry Litolffs Verlag, Braunschweig.

Drei der 125 Divertimenti für Baryton, Bratsche und Violoncell, die Haydn für den Baryton-Liebhaber Fürsten Nikolaus Esterhazy geschrieben hat, macht Adolf Sandberger im Zuge seiner ergebnisreichen Bemühungen um die Wiederbelebung Haydnscher Musik in dieser Stimmenausgabe (ohne Partitur) wieder zugänglich. Dabei hat er das Baryton — eine sechssaitige Gambe mit einer Anzahl metallener Resonanzsaiten—, das schon im 17. und 18. Jahrhundert ein selten gespieltes Instrument war, durch eine Violine ersetzt, überhaupt die Stücke für den heutigen Gebrauch be-

arbeitet, mit reichlicheren Bögen und Tonstärkeangaben versehen. Was die Schwellzeichen betrifft, ist wohl sogar des Guten ein bißchen viel getan. Unsern Streichtriospielern werden diese unschwierigen, reizvollen kleinen Stücke gewiß Freude machen. Der unterhaltsame Charakter dieser Werke spricht schon daraus, daß einzig das erste Trio einen langsamen Satz hat (zu Beginn), alle aber als Mittelstück ein Menuett haben. Wer Haydns Flötenuhrstücke kennt, wird zu seinem Vergnügen am Schluß des letzten den „Kaffeeklatsch" wiederfinden. Prof. Dr. R. Steglich.

JOHANN STADEN: 15 vier- und fünfstimmige Instrumentalsätze aus dem Venuskraentzlein 1610, herausgegeben von Karl Sannwald. Nagels Musik-Archiv Nr. 119.

Nachdem Nagels Musik-Archiv bereits in den „22 altdeutschen Tänzen" des 80. Heftes eine Auswahl von sechs Instrumentalsätzen des Nürnbergers Johann Staden gebracht hat, werden in diesem neuen Heft 119 alle Instrumentalsätze aus Stadens „Venuskraentzlein" in Klavierpartitur und Stimmen mitgeteilt. Staden ist einer der besten deutschen Meister der ersten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts. Seine innerliche, liebenswürdige, gesunde Musik verdient es durchaus, daß sie wieder ans Tageslicht kommt. Allerdings braucht es für solche, die sich noch nie mit Derartigem befaßt haben, einige Bemühung, in den noch nicht durch Taktakzente gegliederten schweren musikalischen Fluß hineinzukommen. Schade, daß bei der ersten Galliarde der Text „Ach Traurigkeit, wie hast du mir mein Herz / genommen ein mit so viel tausend Schmerz" weggelassen ist. Er wäre eine gute Hilfe für das Einleben in jene besondere Vortragsweise gewesen. — Gegen Schluß des Mittelteils der Galliarde 19 scheint das zweimalige c′ d′ d′ in Halben (wohl schon im Original) ein Druckfehler zu sein für einmaliges c′ d′ d′ in Ganzen, und im viertletzten „Takt" des Basses von 21 ist das d wohl irrtümlich an die Stelle von e geraten. Unseren musikalischen Spielgruppen sei das Heft angelegentlich empfohlen. Prof. Dr. R. Steglich.

JOHANN WILHELM FURCHHEIM: Dritte und Sechste Sonate für 2 Violinen, 2 Violen, Violon und Basso continuo aus „Musikalische Taffel-Bedienung" 1674, bearbeitet von Paul Rubardt. Sammlung Collegium musicum Nr. 60. Verlag Breitkopf und Härtel, Leipzig.

Eine stilistisch einwandfreie, kenntnisreiche und mit ausgezeichneter Continuoaussetzung versehene Neuausgabe. Es handelt sich um eine nicht von tiefen Problemen beschwerte, aber mit Geist, Temperament und liebenswürdiger Anmut dargebotene, entzückende Unterhaltungsmusik für Kenner und Liebhaber, für die letzteren ganz besonders. Über Furchheims Leben und Werke unterrichtet das Vorwort des kundigen Herausgebers.

Prof. Friedrich Högner.

für Klavier

KLAVIERMUSIK UM FRIEDRICH DEN GROSSEN. Deutsche Klaviermusik des 17. und 18. Jahrhunderts (8. u. 9. Band) herausgegeben von Hans Fischer. Verlag Chr. Friedrich Vieweg, G. m. b. H. Berlin-Lichterfelde.

Herausgeber und Verleger legen damit Urtextausgaben bisher unveröffentlichter Werke von Musikern, die zu Preußens größtem König in irgend einer Beziehung gestanden haben, auf den Tisch. Der Gedanke, noch mehr Licht in das Musikwesen am Berliner Hofe zu bringen, ist mit umso größerer Freude zu begrüßen, als es ihnen gelungen ist, Klavierschöpfungen ans Tageslicht zu fördern, die dem Musikliebhaber wie dem Schüler zum größten Teil willkommen sein dürften. Der Bearbeiter hat um liebe alte Bekannte wie Ph. Em. Bach, Christoph Nichelmann, Karl Heinrich Graun, Friedrich Wilhelm Marpurg und Johann Friedrich Kirnberger zum ersten Male tüchtige Kleinmeister wie Johann Friedrich Wenkel, Karl Friedrich Chr. Fasch, Johann Gabriel Seyffarth, Johann Philipp Sack, Christian Friedrich Rackemann, Christian Friedrich Schale und Christoph Schaffrath zu einer erfreulichen musikalischen Tafelrunde vereinigt und bietet in zwei Heften im großen und ganzen köstliche Klavierfrüchte von geringer bis mittlerer Schwierigkeit. Für Unterrichtszwecke dürfte der erste Teil (8. Band) besonders geeignet sein. Die Stücke sind kurz, musikalisch wertvoll und geschmackfördernd. So nehmen z. B. hübsche Menuette von Ph. Em. Bach und Kirnberger, ein niedliches Allegro von Nichelmann, eine reizvolle Musette und andere musikalische Gebilde von Wenkel, eine zierliche Gavotte von Seyffarth und verschiedene wohlklingende Sächelchen von Sack, Rackemann und Schale für sich ein. Das Thema mit Variationen von Chr. Schale gibt auch reichlich Gelegenheit, die Technik auszubilden.

Der zweite Teil (9. Band) stellt als 1. Nummer ein Konzert für Cembalo ohne Orchester vor: „La battaglia del Re de Prussia" von K. H. Graun, das Graun in Italien nach Empfang der Nachricht einer Schlacht im 1. Schlesischen Kriege komponierte, das uns aber heute doch etwas trocken und farblos erscheint. Dagegen fesseln ein Allegro von Nichelmann und ein mit zahlreichen „Prallenden" und „Geschnellten Doppelschlägen" gespicktes Stück von Ph. Em. Bach, „La Buchholtz" genannt. Eine willkommene Gabe wird vielen das Rondeau „La Gleim" mit seinen kontrastreichen Couplets sein. Eine Polonaise „L'Auguste" desselben Komponisten und zwei technisch und auch musikalisch nicht undankbare Sonaten von Schaffrath und K. Fr. Chr. Fasch bilden die Schlußnummern des Heftes.

Die Verzierungstabelle macht über den Pralltriller(n) unvollkommene Angaben und steht im

Gegensatz zu der heutigen Gepflogenheit, den Pralltriller wie einen Schneller zu behandeln. Zugegeben, daß Ph. E. Bach auf dem Cembalo oder Clavichord stets den auf eine fallende Sekunde kommenden Pralltriller mit der Hilfsnote beginnen ließ; auf unseren modernen Instrumenten sind die Verzierungen des Berliner Bach jedoch keine Zierstücke mehr. Sie wirken eher wie Bleigewichte. Das Zeichen *n* wird zu jener Zeit auch für *tr nn* oder *m* gesetzt, und nur so ist manche Unstimmigkeit in einzelnen Stücken des 8. Bandes zu erklären. Da die Voraussetzungen für den Pralltriller in Bachs Manier oft fehlen, — er tritt auch steigend oder nach einem Sprunge auf — da ferner Ph. E. Bachs Verzierungs-Ausführungen wohl kaum von allen Komponisten damaliger Zeit angenommen sind, so wären Hinweise über die Ausführung mit der Hauptnote den Anfang nehmend wünschenswert. Beim Mordent fehlt die Bemerkung, daß er gern die kleine Untersekunde benutzt.

Im 7. Takt der Sonate von Fasch fehlt das Aufhebungszeichen. Die erste Note muß fraglos f nicht fis heißen. Martin Frey.

JOHANN ADOLF HASSE: Sonate Es-dur für Cembalo, herausgegeben von Rudolf Steglich (Deutsche Klaviermusik des 18. Jahrhunderts, Heft 6). — Verlag für musikalische Kultur und Wissenschaft, Wolfenbüttel 1936 (Mk. 1.—).

Die keinerlei praktischen Bedürfnissen mehr entsprechende, rein geschäftlich ausgenutzte Hochflut in Neuausgaben alter Musik rehabilitiert doch auch mal einen zu Unrecht als „galanten italenischen Welschling" verschrieenen Meister wie Hasse (1699—1783). Gewiß zeigt auch diese Es-dur-Sonate ihn als Meister einer „deutschen höfischen — fein und heiter beschwingten — Gesellschaftsmusik" (die Einführung des Herausgebers ist ein kleines Meisterwerk an künstlerischer Einfühlung und wissenschaftlicher Sorgfalt!). Dem, der feiner hinhört, wird aber doch der Kopf des ernsten Norddeutschen (er stammt aus dem Chrysander-Städtchen Bergedorf bei Hamburg) in manchen Mozartisch chromatisierenden Wendungen oder im plötzlichen überschattenden Moll (vor Schluß des ersten und zweiten Satzes, im Seitensatz des dritten Satzes) aus allem Perückenstaube und bei aller Phil. Emanuel Bach'schen, Dom. Scarlatti'schen oder Mozart'schen Galanterie spielerisch bewegter Eckfätze hervorlugen. Mozartischen Geist süßer und zarter Innigkeit atmet auch die Krone der Sonate, das bezaubernde Adagio.

Die Neuausgabe des ausgezeichneten Erlanger Musikgelehrten und Universitätsprofessors Rudolf Steglich bringt den durch sorgfältigen Vergleich der beiden überkommenen Abschriften in der Dresdener Landes- und Berliner Staatsbibliothek gereinigten Urtext des Werkes. Kleine vorgeschlagene Kadenzen für den Schluß des ersten und zweiten (Adagio) Satzes verraten den feinfühligen und stilkundigen Musiker. Im übrigen verzichtet die Ausgabe als Cembalo-Ausgabe naturgemäß auf alle dynamischen Bezeichnungen (die die p oder pp zu spielenden „Echos" kennzeichnenden „wie aus der Entfernung" abgerechnet), aber auch auf alle Phrasierung, Befingerung und akkordische Ausfüllung des zweistimmigen Satzes, die sie für „dem Geist dieser Musik zuwider" hält. Ich beklage im Interesse „der mehreren Klavierspieler" das Eine und vermag das Andere als so einfach und diktatorisch nicht überall zu entscheiden. Die vom Herausgeber dankenswerterweise eingeklammerten zeitüblichen Manieren oder spärlichen Bindebogen im dritten Satz ersetzen mir das Fehlende nicht, zumal ich bei letzteren gelegentlich ein pikantes Domenico Scarlattisches Staccato einem Legato vorziehe. Der Kenner alter Klaviermusik wird sich das alles hineinzeichnen und für den schönen Gewinn dieser entzückenden Sonate dem um die Wiederbelebung alter Klaviermusik hochverdienten Herausgeber herzlichst dankbar sein. Dr. Walter Niemann.

JAN PIETERS SWEELINCK: Liedvariationen für Klavier, Cembalo oder Orgel, herausgegeben von Erich Doflein. Werk-Reihe für Klavier. — B. Schott's Söhne, Mainz und Leipzig, 1935.

Der große Orgelmeister an Amsterdams Alter Kirche und „deutsche Organistenmacher" Sweelinck (1562—1621) ist als Komponist der ebenso große Vermittler zwischen der Variationenkunst der alten englischen Virginalisten und der protestantisch-norddeutschen Orgelkunst des 17. Jahrhunderts. Es war daher vom Herausgeber recht getan, daß er den großen, in Merulo's oder Gabrieli's Art italienisierenden Toccatenmeister ganz aus dem Spiele ließ und den Schwerpunkt — genau wie man es bei den alten englischen Virginalisten tut — auf seine Variationenkunst legte. Wie bei den alten Engländern, wird man sich auch bei Sweelinck zunächst an die herrlichen Volksweisen selbst und dann an das kunstreiche polyphon-kontrapunktische Klein- und Feingewebe des Satzes halten müssen, um sich über das Altertümliche, Strenge und Befremdende der bei aller bereits tonalen Grundlage doch noch vielfach durch die Kirchentonarten gebundenen und im „Moll-Dur" schillernden Harmonik leichter hinwegzuhelfen. Also der ähnliche Eindruck und Weg, wie etwa in der „Tabulatura nova" seines größten deutschen Schülers, Samuel Scheidt. Hat man sich aber erst in diese herbe Kunst „eingelebt", so wird man erstaunt und beglückt gewahr werden, daß sogar schon alles, was wir als Charakter und Stimmung der einzelnen gegensätzlichen Volksweisen empfinden, in geradezu wunderbarer Art in den Variationen konserviert und innerlich fortentwickelt erscheint. Wie ähnlich scheinbar die drei Variationenreihen über die drei

Volksweisen „Mein junges Leben hat ein End'", „Unter der Linden grüne", „Est-ce Mars", und doch, wie grundverschieden an Charakter und Stimmung! Ideale Hausmusik, die sich, je länger, desto mehr auch unserem Innern erschließt!

Das Nachwort des Herausgebers Erich Doflein unterrichtet knapp und sachlich über Person, geschichtliche Bedeutung und Stil des Meisters, richtigen, aus der Kenntnis des Liedes und seines Textes heraus geborenen Vortrag der Variationen, Herkunft der drei Volksweisen und zugleich über die Grundsätze seiner Editionstechnik. Auf einen Begriff gebracht: Befingerter Urtext. Bei dem sturen Eigensinn, mit dem die Edition Schott ein Heft alter Klaviermusik nach dem anderen in dieser Form auf den Markt wirft, hat es keinen Zweck mehr, immer und immer wieder zu sagen, daß diese Form zwar ungemein bequem und leicht, aber für praktische Zwecke unzulänglich ist. Wenn man nicht einmal weiß, ob man die einzelnen Variationen pp — p — mf — f — ff beginnen und wie man wenigstens in großen Zügen ihre Dynamik gestalten soll, nützt auch der korrekteste Urtext nichts. Wenn man die Phrasierung nicht einmal mit den sparsamsten Sinngliederungs-Bogen andeutet, so nützen die schönsten allgemeinen Phrasen, daß „nur so das stetige Strömen und das kraftvolle Schwingen dieser Musik aus dem Notenbild zu erwecken" sei, und „die Verszeilen wie von selbst im Pendelschlag ausklingen", ebensowenig. Wenn man endlich glaubt, dynamische Zeichen nicht einfügen zu können, „da die wenigen möglichen Schattierungen des Stärkegrades innerhalb der Abschnitte einer Variation durchaus jeweils von der Art des Instruments, auf dem die Stücke gespielt werden, abhängig ist" — so ist das ein schwächlicher Vorwand, sich auch um die elementarste Andeutung der Dynamik herumzudrücken, und man könnte mit derselben Logik die dynamische Durchzeichnung irgendeiner klassischen, romantischen oder modernen Klavierkomposition ganz unterlassen, weil man etwa fürchtet, daß der eine Spieler ein tonschwaches Pianino, der andere einen kleinen Kabinet-, der eine einen Salon-, der andere einen klangmächtigen Konzertflügel benutzt! — So sieht man eigentlich garnicht ein, weshalb überhaupt derartige Ausgaben angeblich „für den praktischen Gebrauch" gemacht werden, wenn einem die wissenschaftlichen, auch nur den Urtext bringenden Gesamtausgaben — im Falle Sweelinck's die vorbildliche von Max Seiffert — ohne weiteres zugänglich sind. Dr. Walter Niemann.

für Orgel

PRÄLUDIA. 157 Vor-, Zwischen- und Nachspiele zeitgenössischer Komponisten in allen Dur-, Moll- und Kirchentonarten für Orgel (oder Harmonium). Verlag B. Schotts Söhne, Mainz.

Mit gewaltigen Worten ist diese Sammlung bevorwortet: „Nur neue, eigens dafür geschriebene Beiträge lebender Tonsetzer; Berücksichtigung der Kirchentonarten in besonderem Maße; beispielhafte, von anerkannten Meistern geschaffene Sammlung freier Vorspiele in den mannigfachsten kompositorischen Formen." Da muß sich die Sammlung auch die entsprechende Kritik gefallen lassen! Hat man denn noch nichts gelernt aus den vielen früheren, fast durchwegs mißglückten Orgelvorspielsammlungen, die auch jeweils neue, eigens dafür geschriebene Beiträge lebender Tonsetzer enthielten, die natürlich immer „anerkannte Meister" waren? Difficile est satiram non scribere. Man sieht, daß es heute nur sehr wenigen Komponisten gegeben ist auf kurzem Raum viel oder überhaupt etwas zu sagen. Man sieht ferner, daß das Durchhalten der Kirchentonalität selbst auf geringe Entfernung nur wenigen gegeben ist; daß es selbst kathol. Kirchenmusikern (und um solche handelt es sich hier) trotz ihrer andauernden Beschäftigung mit dem gregorian. Choral schwer fällt, nun auch ihrerseits innerhalb der kirchentonalen Grenzen neuschöpferisch erfolgreich zu sein. Ganz abgesehen von den gar zu vielen Rückfällen in klaviersatzgezeugte Orgelmusik des 19. Jahrhunderts. Und was schließlich die hier aufgewandte kompositionstechnische Kunstfertigkeit betrifft: es finden sich unter diesen Vorspielen einzelne Stücke, die schon sehr stark aussehen wie die Kontrapunktübungen von begabten Konservatoristen, wenn diese bei der Erlernung der Imitation angelangt sind. Damit soll nicht bestritten werden, daß sich unter den 157 Vorspielen auch eine anerkennenswerte Reihe trefflich geformter kleiner Stücke findet, die in wenig Takten in einfacher Ausdrucksweise etwas zu sagen haben, was durch kraftvolle Empfindung musikalischen Echtheitswert gewonnen hat. Prof. Friedrich Högner.

für Gesang

HEINRICH SCHÜTZ: Auferstehungs-Historie, nach dem Originaldruck von 1623 und nach Philipp Spittas Schütz-Ausgabe revidiert und eingeleitet von Fritz Stein. Eulenburgs kleine Partitur-Ausgabe Nr. 980.

HEINRICH SCHÜTZ: Weihnachts-Historie, nach den Original-Stimmen und der H. Schütz-Ausgabe revidiert und mit Vorwort versehen von Fritz Stein. Eulenburgs kleine Partitur-Ausgabe Nr. 981.

HEINRICH SCHÜTZ: Die Johannes-Passion. In der Originalfassung für Einzelstimmen und a cappella-Chor herausgegeben von Wilhelm Kamlah. Bärenreiter-Ausgabe 960.

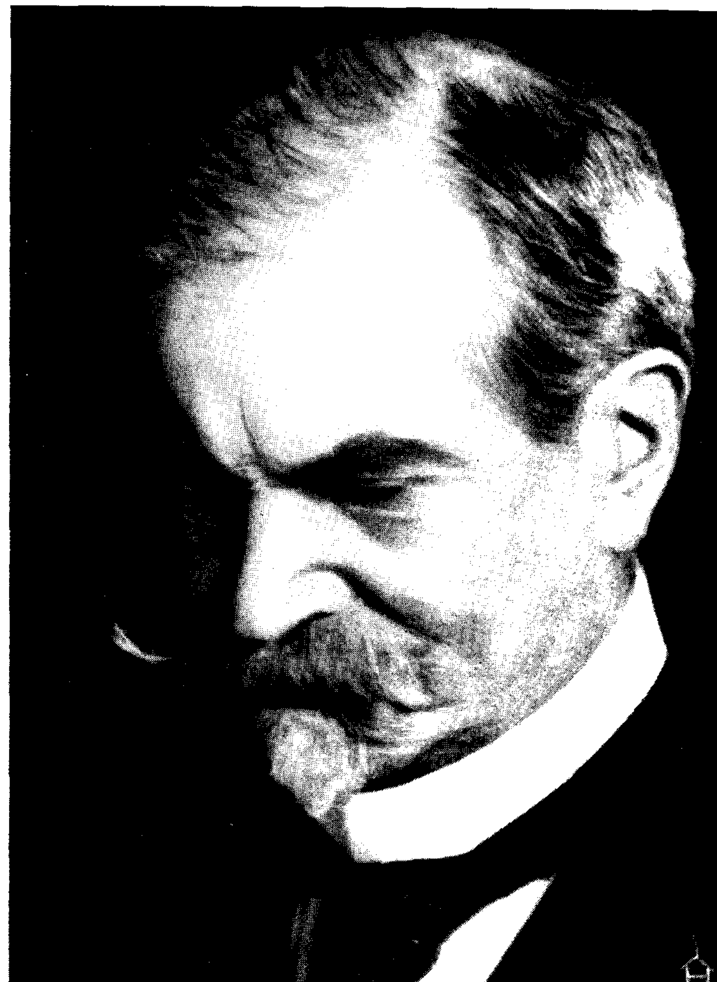
Den kleinen Partiturausgaben der Schützschen Passionen läßt Fritz Stein in der gleichen vorbildlichen Art die der Auferstehungs- und der Weihnachtshistorie folgen. Wie gut haben wir es jetzt, daß uns diese einzigartigen Gipfelwerke in der Fassung, in der sie uns ihr Schöpfer hinterlassen hat, und mit trefflichen Einführungen so leicht



Wilhelm Berger

geb. 9. August 1861, gest. 16. Januar 1911

Abdruck mit Genehmigung der Musik-Abteilung der Staatsbibliothek



Privataufnahme

Max Steinitzer

geb. 20. Januar 1864, gest. 22. Juni 1936



Aufnahme A. Pohl-Köln

Fritz Steinbach

geb. 17. Juni 1855, gest. 13. August 1916



Grabmahl
Fritz Steinbach's

auf dem Waldfriedhof in München

Aufnahme A. Pohl-Köln

zugänglich geworden ſind! Wer im Drange des Berufslebens nicht recht die Zeit und die innere Sammlung finden kann, die nötig ſind für das Erfaſſen ſolcher Werke, der kann nichts beſſeres tun, als ſich dieſe kleinen Hefte in die Rocktaſche zu ſtecken, wenn er in die Ferien geht.

Auch Kamlahs treffliche Ausgabe der Johannes-Paſſion hält ſich an die Originalfaſſung. Sie iſt in Format und Notierung, der Gepflogenheit der Bärenreiter-Ausgaben gemäß, mehr als jene Studienpartituren für den praktiſchen Gebrauch der Aufführenden berechnet. Prof. Dr. R. Steglich.

JOHANN NEPOMUK DAVID: 3 Motetten („Nun bitten wir den hlg. Geiſt", vierſtimm., „Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld", vierſtimm., „Herr, nun ſelbſt den Wagen halt", 4—5ſtimm.). Breitkopf & Härtel in Leipzig. Singpartitur 0.40 bis 0.60 Mk.

Dieſe 3 Motetten, vom Leipziger Thomanerchor uraufgeführt, ſind die erſten Chorwerke, die Joh. Nep. David in der Zeit ſeiner neuen Tätigkeit als Lehrer am Kirchenmuſikaliſchen Inſtitut in Leipzig veröffentlicht hat. Die kunſtvollen Liedbearbeitungen, die in einer eigenartigen Wechſelbeziehung zum „Choralwerk" für Orgel (Breitkopf & Härtel) ſtehen, wirken in der Ausdeutung von Wort und Choral — c. f. ſo eindringlich, daß Ausführende und Zuhörer in gleicher Weiſe gebannt ſind.

Michael Schneider.

KREUZ UND QUER

Max Steinitzer †.

Von Dr. Max Unger, Zürich.

Im 73. Lebensjahre iſt Max Steinitzer, den Leſern der ZFM ſelbſt auch als Mitarbeiter wohlbekannt, an den Folgen einer Lungenentzündung in Leipzig abgeſchieden. Sein Name iſt insbeſondere mit dem Richard Straußens eng verknüpft: In den 1870er Jahren waren Strauß, Steinitzer und Arthur Seidl, der ſpäter Muſikäſthetiker und gleichfalls Vorkämpfer für den Tondichter wurde, in guter Schulfreundſchaft verbunden.

Steinitzers allgemeine und muſikſchriftſtelleriſche Begabung trat ſchon in jungen Jahren zutage: Seiner geſcheiten Doktorarbeit „Über die pſychologiſchen Wirkungen der muſikaliſchen Formen" (München 1885) lagen hauptſächlich Niederſchriften des kaum 18jährigen Oberprimaners zugrunde. Von der beträchtlichen Reihe ſeiner weiteren Arbeiten wurde die zuerſt 1911 erſchienene Straußbiographie, das erſte umfaſſende Werk über den Meiſter, zu ſeinem größten Bucherfolg (20 Auflagen). Weitere Bücher und Schriften widmete er der Muſikkultur und der Muſiklehre — zumal der des Geſanges und der Geſchichte ſeines Faches (Muſikhiſtoriſcher Atlas, Biographien Beethovens und Tſchaikowskys bei Reclam, Entwicklungsgeſchichte des Melodrams und Mimodrams in der von Arthur Seidl herausgegebenen Buchreihe „Muſik" u. a. Den geſunden Humor, den Steinitzer ſo gern im Geſpräch bewährte, verſprühen auch ſeine Bücher „Straußiana" und „Muſikaliſche Strafpredigten eines Grobians"; aber ſie enthalten keine Witzeleien um ihrer ſelbſt willen, ſondern ſind mindeſtens teilweiſe wichtige Beiträge zur Muſikpolitik der Zeit, die zum Nachdenken anregen ſollten. Der Abgeſchiedene war jedoch ebenſo ein Philoſoph des Herzens wie des Geiſtes. Eine Frucht ſeiner hingebenden Beſchäftigung mit der Wiſſenſchaft von den letzten Fragen bildete ſein hübſches volkstümliches Büchlein „Eine Stunde Philoſophie" (in der Zellenbücherei). Ferner iſt in früheren Jahren aus ſeiner fleißigen Feder, meiſt unter einem Decknamen, auch manche Novelle erſchienen.

Der gebürtige Innsbrucker erhielt ſeine allgemeine und fachliche Bildung in München, war dann lange Jahre als praktiſcher Muſiker — Kapellmeiſter, Chordirigent und Muſiklehrer — tätig, wirkte aber im letzten Drittel ſeines Lebens an den „Leipziger Neueſten Nachrichten" als Muſikkritiker von reichem Wiſſen, empfänglichem Herzen und feingeſchliffener Darſtellung. Dazu war er aber auch ein Menſch von ſeltenen Graden, ja von herrlicher Seelengröße. Dafür nur ein köſtliches Beiſpiel: Eines Tages läutete Steinitzer in irgend einer Stadt bei einem Muſiker an, für den er ſich unermüdlich eingeſetzt hatte, wurde verſehentlich in ein Geſpräch des Angeläuteten mit einem Dritten eingeſchaltet und unfreiwilliger Zeuge dieſer Unterhaltung. Dabei verriß der Muſiker ſeinen verſehentlich mithörenden Pionier nur ſo nach Strich und Faden! Was meint man, was Steinitzer darauf unternahm? — Nicht nur in Konzertbeſprechungen, ſondern in langen Aufſätzen, deren Abfaſſung er gar nicht nötig gehabt hätte, pries

er die Leistungen jenes Musikers ebenso hoch wie vorher. Nach meiner Ansicht überschätzte er ihn sogar etwas. So wußte er die Sache der Kunst von den Personen zu trennen! Max Steinitzer erzählte mir die Begebenheit mit gutmütigem Lachen. — Der sich so schön auf Humor verstand, im Himmel wird er mir gewiß nicht böse sein, daß ich sie nun ohne Namensnennung ausplaudere. Ich kann mir seinen Empfang an der Himmelstür durch den lieben Gott etwa mit den Worten vorstellen: „Komm herein, lieber Max, du hast's verdient! Mit deinem guten Herzen und deinem gescheiten Kopf warst du ein ganzer Kerl".

Karl Hoyer †.

Von Prof. Friedrich Högner, Leipzig.

Am 12. Juni d. J. verstarb, plötzlich und unerwartet, an den Folgen eines Unfalles der Organist der Nikolaikirche und Lehrer für virtuoses und liturgisches Orgelspiel am Kirchenmusikalischen Institut in Leipzig, Professor Karl Hoyer, im Alter von 45 Jahren. Hoyer stammte aus der Heinrich-Schütz-Stadt Weißenfels und gehörte damit stammesmäßig der mitteldeutschen Landschaft zu, die wohl die meisten deutschen Kirchenmusiker von Rang hervorgebracht hat. Seiner schon in frühester Jugend hervorgetretenen musikalischen Begabung entsprechend, studierte er am Leipziger Konservatorium, wo Homeyer, Straube, Pembaur, Paul, Krehl und Max Reger seine Lehrer waren. Für einen jungen Studierenden des Orgelspiels galt damals als höchstes Ziel, die großen Orgelwerke Max Regers oder die Symphonien von Ch. M. Widor sich zu eigen zu machen. Und so hat sich Hoyer dank seiner eminenten technischen Begabung schon damals einen ungewöhnlichen Schatz an gewaltigen Orgelwerken erarbeitet, der ihn bald unter die großen Virtuosen seines Instrumentes stellte.

Kaum zwanzigjährig, wurde er als Domorganist nach Reval berufen, um im Jahre 1912 als Organist an die Jakobikirche in Chemnitz zurückzukehren. Hier konnten sich an der Hauptkirche mit ihrer soeben umgebauten und erweiterten Orgel (Pfannstiehl war Hoyers Vorgänger gewesen) seine ungewöhnlichen Gaben in reichstem Maße entfalten. Es wird wohl jedem unvergeßlich sein, der von Hoyer in einem Orgelkonzert einmal eine Symphonie von Widor oder ein eigenes großes Werk oder die große Chaconne von Sigfried Karg-Elert gehört hat, wie sich hier eine fast restlose Einheit von Spieler und dem ihm entsprechenden Konzertinstrument aufgetan hat.

Neben seiner Tätigkeit als Organist hat Hoyer in Chemnitz den größten Teil seiner eigenen Werke komponiert, zunächst stark unter dem Einfluß Max Regers und wohl auch der französischen Orgelmeister der neuromantischen Schule stehend, die seinem stark entwickelten Sinn für Farbenwirkungen auf der Orgel entgegenkamen. Neben zahlreichen wirkungsvollen Orgelkompositionen hat er hier aber auch für alle möglichen anderen Besetzungen, Werke geschrieben: Chöre und Sologesänge mit Orgel und anderen Instrumenten, Kammermusik, Kompositionen für Orgel und Orchester; ferner eine Reihe von Klavierstücken, die meines Erachtens mit zu seinen schönsten Werken gehören, wie etwa die entzückenden, feinen Drei Sonatinen für Klavier, Opus 18, oder die vierhändigen, einen starken Sinn für Humor verratenden Drei Humoresken, Opus 21. Sehr gesucht und geschätzt war in Chemnitz auch der Pädagoge Hoyer, der hier eine weitausgedehnte Lehrtätigkeit ausübte.

Im Jahre 1926 wurde Karl Hoyer als Lehrer für Theorie, Komposition und Orgelspiel an das Landeskonservatorium in Leipzig berufen. Gleichzeitig wurde er Organist an St. Nikolai, wo ihm wieder eine seiner Bedeutung entsprechende große Orgel zur Verfügung stand. Hier konnte er nun als Lehrer in ausgedehntester Weise das bewähren, was er vorher erprobt hatte. Seine Schülerzahl war bald so groß, daß er sich nur noch auf die Lehrtätigkeit an der Orgel beschränkte. Viele Schüler aus seiner Klasse sind heute in Amt und Würden und trauern um ihren Meister, dessen Fleiß und Pünktlichkeit im Unterricht ihnen Vorbild war und dessen Können ihnen immer ein unerreichbares Ideal bleiben wird.

In seinen Orgelkonzerten in der Nikolaikirche hat sich Hoyer, mit vielleicht der einzigen Ausnahme der Renaissance und des Frühbarock, für alle bedeutenden Erscheinungen auf dem Gebiete der Orgelkomposition eingesetzt; vor allem hat er auch für viele Lebende sein Teil getan. Hier war es auch, wo sich in Hoyers Gestaltungsstil und dann auch in seiner kom-

positorischen Haltung jener Wandel anbahnte und immer mehr durchsetzte, der im Zusammenhang mit den Zielen der deutschen Orgelbewegung seine Abkehr vom neuromantischen Orchesterideal veranlaßte und ihn immer mehr zu einer Linienkunst hinführte, die in hervorragenden Beiträgen zur heutigen Orgelkomposition ihren Niederschlag gefunden hat. Das erste bedeutende Stück in dieser Entwicklung stellt sein großartiges Opus 44 dar, Kanonische Variationen und Fuge über „Nun bitten wir den heiligen Geist" für Orgel, die, wenn ich nicht irre, auf Anregung von Straube hin entstanden sind. Das Schlußstück dieser Entwicklung — nach Mitteilung seiner Gattin sein letztes großes Werk überhaupt — ist sein Opus 59 geworden: Präludium, Fuge, Chaconne und Doppelfuge für Orgel, das, verglichen mit den ersten in Chemnitz entstandenen Orgelwerken, eine ungeahnte und von ernstem Ringen um Klarheit und um einen der Orgel arteigenen Stil begleitete Entwicklungsspanne aufzeigt. Auch Karl Hoyer ist das bittere Schicksal nicht erspart geblieben, daß diese Entwicklung von der Presse und von der sonstigen Öffentlichkeit nicht bemerkt wurde. Ich habe bei einer anderen Gelegenheit darauf hingewiesen, daß es kein bloßer Zufall war, wenn auf dem Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins 1934 in Wiesbaden als einziges Klavierstück ein Werk eines Organisten angesetzt war: Karl Hoyers Opus 49, Tokkata und Fuge für Klavier; die Kräfte, aus denen eine Erneuerung der musikalischen Komposition möglich ist, waren hier mitgestaltend gewesen: ehrliches künstlerisches Empfinden des im Volkstum verwurzelten Tondichters, das Fehlen eines im Grunde nur sentimentalen, egoistischen Persönlichkeitswahnes, der auf der Orgel mit ihrer dem musikalischen Ausdruck des Objektiven zugewandten Natur zu leicht der Lächerlichkeit ausgesetzt ist, vor allem aber eine an den großen Meistern der Orgelkunst geschulte, intensive, saubere handwerkliche Durchbildung.

So ist der Tod Karl Hoyers für die Weiterführung und Vollendung seines Werkes viel zu früh gekommen. Er hat aber die große Ehrung seines Schöpfertums noch erleben dürfen, daß er am 12. November 1935 zur Jahrestagung der Reichskulturkammer vom Präsidenten der Reichsmusikkammer nach Berlin gerufen wurde, wo anläßlich der Berufung des Reichskultursenats im Beisein des Führers von den Philharmonikern sein Opus 9, Introduktion und Chaconne für Orchester und Orgel, aufgeführt wurde. Nun, da er von uns geschieden ist, möchten die deutschen Organisten ihm den einzigen Dank opfern, den man einem toten Komponisten schenken kann: indem sie seine Werke studieren, aus ihnen und an ihnen lernen und sie zur Ehre seines Andenkens würdig aufführen.

Philipp Wolfrum.

Ein kleiner Beitrag zum Heidelberger Universitätsjubiläum.

Von Hermann L. Mayer, Karlsruhe.

Die 550-Jahrfeier der Universität Heidelberg, die ja nicht nur als akademisches Fest, sondern in der Form einer kulturhistorischen Schau auf das Vermächtnis und die Aufgabe der Stadt des deutschen Geistes begangen wird, ruft in der musikalischen Welt und besonders bei den Heidelberger Musikfreunden und seinen Schülern die Erinnerung an den Mann wach, der in Heidelberg die Musikwissenschaft zu der ihr gebührenden Geltung und selbständigen Stellung im Rahmen der Universitätsstudien geführt hat: Philipp Wolfrum. Er kam 1884 nach Heidelberg in die zunächst recht bescheidene Funktion eines Musiklehrers am evangelisch-theologischen Seminar der Universität, um aus dieser Stellung heraus in kurzer Zeit den beispielhaften Aufstieg einer starken Führerpersönlichkeit zu vollziehen und mit seinem Aufstieg nicht minder beispielhaft die reiche Entfaltung der Musikpflege der Universität und des Musiklebens der Stadt Heidelberg zu verknüpfen.

Der am 17. Dezember 1854 geborene oberfränkische Kantorensohn, Landsmann Max Regers, saß schon als Knabe auf der Orgelbank, die Bach (nach Wolfrum) zum „Fürstensitz des deutschen Geistes" gemacht hat. Und er hat sein Leben lang im Geiste und in der Werktreue dieses „Fürstensitzes" seiner musikalischen Sendung gedient. Mit zwanzig Jahren war er Musiklehrer am Bamberger Seminar, von wo sich Fäden fruchtbarer Beziehungen zu Bülow in Meiningen und nach Bayreuth spannten. Ein längerer Urlaub wurde zur Vervollständigung seiner Ausbildung in München bei Rheinberger und Wüllner benutzt. Ein Jahr nach der Heidelberger

Berufung erfolgte ſeine Ernennung zum Univerſitätsmuſikdirektor und mit einer ſicheren muſikpflegeriſchen Initiative und Vorausſicht deſſen, was ſein damals ſchon ahnend umriſſenes Programm zur Verwirklichung bedurfte, die Gründung des Akademiſchen Geſangvereins und des Bachvereins. Den letzteren entwickelte er zielbewußt zu einem Konzertverein von größtem Leiſtungsumfang und zum Träger des Heidelberger Muſiklebens, wie es in der Folge unter Wolfrums Hand Geſtalt gewann. 1891 promovierte er in Leipzig mit einer grundlegenden Arbeit über die Entſtehung und erſte Entwicklung des deutſchen evangeliſchen Kirchenlieds zum Dr. phil., woran ſich die Übertragung einer außerordentlichen Profeſſur in der Heidelberger theologiſchen Fakultät ſchloß. Der bis dahin noch als Appendix der theologiſchen Fakultät zu betrachtende Muſiklehrſtuhl erhielt erſt 1898 ſeine eigenſtändige Bedeutung mit der Errichtung der etatsmäßigen Profeſſur für Muſikwiſſenſchaft in der philoſophiſchen Fakultät, die Wolfrum übertragen wurde.

Der im Ringen um die Verwirklichung ſeiner Ideale deſpotiſche Chor- und Orcheſterleiter, deſſen Grobheit geradezu ſprichwörtlich war, war im Bereich der Lehre und Wiſſenſchaft ein ganz anderer, obzwar es letztlich für ihn Muſik als Wiſſenſchaft nicht gab und ſelbſt bei ſeinen rein wiſſenſchaftlichen Arbeiten der künſtleriſche Ertrag weit obenan ſtand. Für ihn war es inneres heiliges Gebot, ſeinen Hörern und Schülern, den evang. Theologen und den aus allen Fakultäten voll Intereſſe zu Wolfrum kommenden Studenten, *in der deutſchen Muſik*, die ihm eine große, herrliche *organiſche Ganzheit* war (weshalb er ſich mit derſelben hartnäckigen und polemiſchen Kraft gegen die Sondertümelei der Heidelberger „Händel-Sucht" wie gegen die Obſtruktion gegenüber ſeiner Liſzt-Propaganda wehrte), *die ſeeliſche Heimat* zu weiſen. Zu dieſer ſchönen Seite Wolfrums nur ein Wort aus ſeinem Bach-Bekenntnis: „Der Führung des Meiſters von Bayreuth werden wir uns auch anvertrauen, wenn wir heute uns anſchicken, uns in die Ideenwelt des Thomaskantors zu verſenken. Wir gedenken dabei jenes Schumannſchen Wortes, wonach ein Meiſter ein Stück eines anderen, Geiſt von ſeinem Geiſte iſt. Wir ſind dabei getragen von der untrüglichen Empfindung, daß wir Deutſche in einem höchſten Sinne geiſtig daheim ſind, gleicherweiſe wenn wir die erſten Takte der Mathäuspaſſion vernehmen, wie wenn die erſten friſchen, ſchwellenden Töne der Beethovenſchen „Eroika" an unſer Ohr ſchlagen, wie wenn die alte deutſche, geradezu Bachſche Energie unſern Herzſchlag belebt und reguliert mit den erſten Akzenten des Meiſterſingervorſpiels."

Mehr vielleicht als die tiefe Achtung vor ſeinem im Angelpunkt Bach beruhenden Wiſſen und künſtleriſchen Können nahm die Schüler wie alle die, die ihm als Soliſten, im Chor und im Orcheſter Gefolgſchaft leiſteten, das ſtarke und unmittelbar weiterwirkende Ethos ſeines Dienens am Werk für Wolfrum ein. Dieſe aus künſtleriſchen wie religiöſen Motiven und nicht zuletzt aus der lebendigen Immanenz dreier Jahrhunderte deutſcher Muſik kommende Kraft hat ihn zu der einzigartigen Leiſtung ſeiner ſtädtiſchen Muſikpflege befähigt, die für ein Menſchenalter im deutſchen Muſikleben vorbildlich, für die Bach-Renaiſſance von größter Bedeutung und für die Durchſetzung Regers entſcheidend war und — dank der treuen Wahrung und Mehrung des Wolfrum-Erbes durch Hermann Poppen — in ihren ſegensreichen Folgen bis auf den heutigen Tag in der Muſikſtadt am Neckar zu verſpüren iſt. Bei Durchſicht der Heidelberger Programme ſtaunt man, wie Karl Haſſe in ſeiner feinſinnigen Würdigung Wolfrums (ZfMW II, 1919) betont, immer aufs neue, mit welcher Sicherheit Wolfrum ſeiner Zeit in der Form der Veranſtaltungen und der Werkauswahl führend voranging. Nicht ſelten in der diktatoriſchen und werkfanatiſchen Haltung Bülows, woran Regers Dankbrief von 1913 erinnert: „. . . Du biſt in Deiner rührenden Selbſtloſigkeit wirklich der Bülow unſerer Zeit!" Wolfrum raffte — nichts lag ſeiner poſeloſen Schlichtheit ferner! — nicht die von ihm geweckten und ſtreng erzogenen Kräfte zu Höchſtleiſtungen großſtädtiſcher „Muſikereigniſſe" zuſammen (ſo hoch das Niveau ſeiner Aufführungen war), er ſchuf vielmehr ein ebenſo einheitliches wie bodenſtändiges Muſikleben, das einer wahren Gemeinſchaft geiſtig - ſeeliſche Realität war und als ſolche in die Gegenwart ausſtrahlt. Dabei bediente er ſich ſowohl der Beweglichkeit des pfälzer Volkstums wie der geiſtig diſziplinierten Aufgeſchloſſenheit der Univerſitätsſtadt, als deren erſter eigenſtändiger Muſikhiſtoriker er die Wiſſenſchaft und die künſtleriſche Praxis in reichſte und für die deutſche Muſik bis in die Gegenwart fruchtbare Wechſelbeziehungen gebracht hat.

Wilhelm Berger zum 75. Geburtstag.

Von Gerh. F. Wehle, Berlin.

Am 9. Auguſt 1861 wurde Berger geboren. Sein 75. Geburtstag ſollte allenthalben zum Anlaß genommen werden, an dem Meiſter wieder gut zu machen, was die Vergangenheit an ihm geſündigt hat. Er hat es beſtimmt nicht verdient, daß das deutſche Volk an ihm gleichgültig vorübergeht. Die revolutionäre Nachkriegszeit hat den in ſeiner Muſik ſehr ausgeglichenen Tonſetzer ſchnell beiſeite geſchoben, ſo daß es Jahre gab, in denen ſein Name auf den Programmen unſrer ausübenden Künſtler kaum auftauchte.

Die heutige Zeit indeſſen, in der die Jugend bei der Klaſſik und Romantik wieder anknüpft, dürfte ſeinem Schaffen mehr Intereſſe entgegenbringen. Sein Stil klingt den Gegenwartsmenſchen vertrauter als es vor 10, 15 Jahren der Fall war. Und da Berger ſich faſt auf allen Gebieten ſchöpferiſch betätigt hat, braucht es für den ernſt Wollenden kaum des langen Suchens, um unter der Fülle ſeiner Werke bald das Geeignete zu finden, das wert wäre, durch eine Aufführung den Toten zu ehren. Aber bei einer Aufführung ſollte es wirklich nicht bleiben; denn Berger hat ſo Vollgültiges geſchrieben, daß man erſtaunt iſt, ſeinem Namen nicht häufiger in den Konzertſälen zu begegnen.

Die Liſte ſeiner Kompoſitionen umfaßt 12 enggedruckte Seiten: über hundert Werke für Klavier allein, über 200 Lieder für eine Singſtimme, 4 größere Sachen für Violine und Klavier, 6 Kammermuſikwerke für größeres Enſemble, 5 große Orcheſterwerke, darunter 2 Sinfonien, 25 Männerchöre, 30 Frauenchöre, 32 gemiſchte Chöre a cappella, 12 Chöre mit Orcheſter, 17 Lieder mit Orcheſter.

Namhafte Künſtler haben ihm das ehrenvollſte Zeugnis für ſeine hohe Künſtlerſchaft ausgeſtellt. Steinbach ſagte von dem Adagio ſeiner 2. Sinfonie: „Nach Brahms iſt nichts Beſſeres geſchaffen worden". Und Dr. Heuß ſchrieb in der „Zeitſchrift für Muſik": „Wenn England einen ſolchen Komponiſten hätte, wäre er in Deutſchland längſt bekannt!". Nikiſch führte ſeine „Variationen und Fuge" im Gewandhaus auf. Dasſelbe Werk kam in Groningen drei Mal hintereinander heraus! Beim dritten Mal applaudierte das Publikum ſtehend.

Trotz großer Erfolge zu ſeinen Lebzeiten — Bergers Kompoſitionen wurden oft preisgekrönt! — ward es nach ſeinem Tode ſtill um ihn. Der Grund liegt wohl hauptſächlich, wie ſchon angedeutet, in der „Problemloſigkeit" ſeiner Muſik, womit kein abſprechendes Urteil gefällt werden ſoll. Berger war ein außerordentlicher Könner, dem das Techniſche leicht von der Hand ging. Nirgends drängt es ſich in den Vordergrund, alles hat den Anſtrich der Selbſtverſtändlichkeit. Romantiſcher Überſchwang, Muſizierfreudigkeit und harmoniſche Ausgeglichenheit kennzeichnen ſeinen Stil. Da iſt es kein Wunder, daß die letzte Vergangenheit, in der es gährte und brodelte, an ihm vorbeiſah. Aber auch ſein früher Tod hat dazu beigetragen, ihn ſchnell vergeſſen zu laſſen. Er ſtarb kurz vor Vollendung ſeines 50. Geburtstages an einer Magenoperation im Jahre 1911. So konnte er ſeinen Muſenkindern nicht mehr Wegbereiter ſein. Freilich war er ſchon zu Lebzeiten jeder billigen Reklame aus dem Wege gegangen. Seinen Ausſpruch: „Ich will nicht ſchimmern, ich will nicht glänzen — ich will ſein!" hat er treu in die Tat umgeſetzt. Ehrlichkeit, Selbſtloſigkeit und Aufrichtigkeit waren Grundzüge ſeines Charakters. Mit ſolchen Eigenſchaften ſteht man ſich aber meiſtens im Weg!

Bergers Lebensbahn verlief ſehr glänzend. In Boſton als Sohn deutſcher Eltern geboren, verlebte er ſeine Jugend in Bremen, wo ſich ſein muſikaliſches Talent ſchon als Kind auffällig hervordrängte. Als er mit 16½ Jahren an die Hochſchule zu Berlin kam, waren bereits 28 ſeiner Kompoſitionen im Druck erſchienen. Bald wurde er Lehrer am Klindworth-Scharwenka-Konſervatorium in Berlin, reiſte mit Lilly Lehmann als deren Begleiter bei ihren Liederabenden und konnte 1903 das Erbe Steinbachs in Meiningen antreten. Noch im ſelben Jahre erhielt er den Profeſſortitel und die Mitgliedſchaft der Akademie der Künſte zu Berlin. Er war 23 Jahre mit einer deutſch-holländiſchen Sängerin verheiratet, die die meiſten ſeiner Lieder aus der Taufe gehoben hat und jetzt noch in völliger geiſtiger Rüſtigkeit — in Berlin-Friedenau lebend — ſeinen Nachlaß betreut.

Möchte der diesjährige Gedenktag dem deutſchen Volke in Erinnerung bringen, daß Wilhelm Berger einer ſeiner treueſten Söhne war und ſchon deshalb das Anrecht hat, von ihm

nicht nur nicht vergessen zu werden, sondern den ihm gebührenden Ehrenplatz zu erhalten. Möchte auch der Rundfunk sich seiner ausgiebig annehmen. Berger hat eine große Fülle von Werken geschrieben, die vornehmste Hausmusik darstellen und erfreuend und erziehend auf die breite Masse wirken können.

In Memoriam Fritz Steinbach (gestorben am 13. August 1916.)

Von August Pohl, Köln.

„Die Hauptaufgabe des Künstlers zu jeder Zeit ist das Beharren in seiner inneren Überzeugung."
Franz Liszt.

Das Gedenkjahr Max Regers führt uns zum Grabe seines unentwegten Pioniers und Gestalters: Fritz Steinbach. Nur wenige Monate überlebte er den Meister der „Hiller-Variationen". Aber nicht allein das Werk Regers verlor seinen Fürsprecher; die deutsche Musik trauerte um einen seiner charakterfesten und begeisterten Dirigenten. Die musikalische Welt beklagte den tiefen Ausdeuter der Werke Johannes Brahms.

Fritz Steinbachs Wiege stand in dem Städtchen Grünsfeld in Baden, wo er am 17. Juni 1855 als Sohn des dortigen Hauptlehrers Johann Anton Steinbach geboren wurde. 1873 bezog der Talentierte das Leipziger Konservatorium, war später bei Vinzenz Lachner in Karlsruhe und bei Nottebohm in Wien. Stipendiat der Mozart-Stiftung, finden wir ihn zunächst als zweiten Kapellmeister der Oper in Mainz, wo sein älterer Bruder Emil als Städt. Kapellmeister wirkt und ihn in fördernder Weise unterstützt. Eine Lehrposition für Kontrapunkt am Raff'schen Konservatorium in Frankfurt fällt ebenfalls in diese Zeit. Nach dem Weggang Bülows in Meiningen wird Steinbach die Leitung der Hofkapelle übertragen. Die von Bülow mit dem auserlesenen Orchester begonnenen Reisen setzt Steinbach fort und wirbt besonders für die Muse Brahms. Der wiederholte Aufenthalt des Meisters in dem thüringischen Fürstenstädtchen vertiefte sein Verhältnis zu dem Sänger des „Deutschen Requiems". In seinem Programm folgt er der Weisung Bülows: Bach, Beethoven, und Brahms sind ihm die drei „Großen B's", trotz vieler Anfeindungen und Ablehnungen.

1903 — nach dem Ableben Franz Wüllners — wird Steinbach Leiter des Kölner Musiklebens und des Konservatoriums. Die hiermit beginnenden Kölner Jahre bringen die Krönung seines Lebenswerkes. Köln wurde zur Hochburg der „Brahminen"; der Wertmesser für die Wiedergabe Brahms'scher Werke. Köln das Bayreuth Johannes Brahms'. Nicht nur dem sinfonischen und chorischen Schaffen war er der Eroberer, auch die heute vergessenen a cappella-Chöre und Solo-Quartette fanden in ihm den beglückenden Gestalter.

Den Brahmsdeuter kennen zu lernen, war der Wunsch aller bedeutenden und tonangebenden Musikzentren. Wer ihn je mit der ersten Sinfonie, den Fest- und Gedenksprüchen erlebt hat, wen der Jubel der Haydn-Variationen erschütterte, hat seiner seltenen Dirigentenkunst, die aus seelischen und geistigen Tiefen genährt wurde, ungeteiltes Lob gespendet.

Besondere Glanzpunkte seiner rheinischen Tätigkeit waren die beiden ersten Brahmsfeste in München und Wiesbaden und das deutsche Musikfest in Brüssel. Aus der Zahl seiner Mitstreiter seien genannt: Messchaert, Wüllner, Felix von Kraus, Maria Philippi, Joachim, Bram Eldering, Eugen d'Albert, Friedberg, Elly Ney.

Schumann und das „Neuland" Bruckner sagten ihm wenig, dagegen begeisterte ihn das Werk Regers. Die „Hiller-Variationen" sind ihm gewidmet. Neben seinem über alles geliebten Brahms galt sein Wirken bevorzugt der Muse Bachs. Die Kantate fand besondere Pflege, wie es heute nur die Bachfeste vermögen. Wenn er in den Passionen einige Choräle von der ersten Chorklasse a cappella singen ließ, verzieh man ihm den Anachronismus gern, gab er doch damit dem ungeeigneten Konzertsaal die Weihe des Gotteshauses.

Ein Herzleiden nötigte ihn zum vorzeitigen Aufgeben der Kölner Tätigkeit. Den Rest seiner Tage verlebte er in München, wo er am 13. August 1916 verstarb. Seine Herzensgüte, die sich bisweilen unter der rauhen Schale herrischen Zielwillens verbarg, wurde jedem zuteil, dem die Kunst ein Heiliges war.

Die unvergleichliche Intenſität und jene gigantiſchen Steigerungen, die ſeinen Wiedergaben den Stempel des Unvergeßlichen gaben, nahm er aus dem Muſikleben mit fort. Sein Platz blieb verwaiſt.

Erſt unſere Zeit ſchenkte einen Dirigenten, der ihm naheſteht, dem Brahms zu einem monumentalen Erlebnis wird, der den von Hans von Bülow gegründeten und von Steinbach vollendeten Brahmskult betreut und in erdenferne Regionen erhebt: W i l h e l m F u r t w ä n g l e r.

Generalmuſikdirektor Profeſſor Karl Leonhardt verläßt Stuttgart.

Von Dr. K a r l G r u n s k y, Stuttgart.

Im Juni überraſchte uns die Nachricht, daß Leonhardt beurlaubt ſei; 1937 ſcheidet er aus dem Verbande der Württemb. Staatstheater, dem er ſeit Herbſt 1922 angehört hat. Es waren ſchlimme Zeiten, als die deutſche Kunſt ſchwer zu ringen hatte. In all den Kämpfen eines ganzen Jahrzehnts iſt er als Arier auf ariſcher Seite geſtanden, hat gegen den „Jonny“ Einſpruch erhoben und „Mahagonny“, obwohl für das Stück ſchon öffentlich geworben wurde, abgelehnt. Auch darin widerſetzte er ſich der Zeitſtrömung, daß er als Dirigent auf die beliebte körperliche Ausdeutung der Muſik verzichtete. Man hat eine Zeit lang die Ruhe ſeiner Bewegungen mißverſtanden, bis auch Fernerſtehenden klar wurde, daß ihr die innere Überlegenheit zur großen Wirkung verhalf. In der Arbeit der Proben, in den Augenblicken der Aufführung ſtrahlte von dieſem Künſtler eine Energie aus, die den Gehalt jedes Werkes ohne Dirigenteneitelkeit hingebungsvoll vermittelte.

So hörten wir Wagner, für den Leonhardt aus tiefſter Überzeugung kämpfte, in unvergeßlicher Vollendung: kein Hinausſchmettern der Motive, ſondern die zuſammenhängende Folge des Aufbaus! Im Gedenkjahr hatte Stuttgart unter allen Bühnen die vollſtändigſte Wagnerreihe (mit Hochzeit und Feen). Alter Überlieferung gemäß, die leider durch Fritz Buſch unterbrochen war, hielt Leonhardt auf Strichloſigkeit (auch im „Lohengrin“). Von Gluck brachte er „Orpheus“, „Alkeſte“, beide „Iphigenien“, „Pilgrime“. An der Händelbewegung beteiligte er Stuttgart in führender Weiſe (Züricher Gaſtſpiel!). Beſondern Dank ſchuldet es ihm auch für die liebevolle Wiedergabe der Werke Mozarts. Ur- und Erſtaufführungen zeugten von der Leiſtungsfähigkeit unſerer Oper. Pfitzner wurde aufs regſte gepflegt; der „Paleſtrina“ ſtand nach Zahl der Aufführungen obenan. Aber auch italieniſcher Kunſt wurde er gerecht!

Es gelang Leonhardt, hervorragende Kräfte zu gewinnen. Unter ſeiner Verantwortung wurden verpflichtet z. B. die Damen: Bäumer, Brückl, Forbach, Hochreiter, Rösler-Keuſchnigg, Ranczak, Roſter, Teſchemacher; die Herren: Bitterauf, Czubok, Domgraf-Faßbaender, Laholm, Roth, Suthaus, Windgaſſen. Als Dirigenten holte er heran: Fiſcher (jetzt in Wiesbaden), Konwitſchny (jetzt in Freiburg), Schmitz (jetzt in Leipzig), Martin Hahn (nachher Chor- und Orcheſterleiter in Stuttgart).

An der Spitze der Symphonieabende bewährte Leonhardt ſeine Urteilskraft durch ſinnvoll abgeſtimmte Programme und ſetzte ſich auch als Konzertdirigent vermöge ſcharfen Stilgefühls und erſtaunlicher Vielſeitigkeit durch. Kein Zeitgenoſſe, keine Richtung konnte ſich über Unbill beklagen. Der vorbildliche Ernſt ſeiner Auffaſſung zeigte ſich in Bachs „Kunſt der Fuge“, mit Kaſſenerfolgen, die vom Stuttgarter Muſiktreiben einen hohen Begriff geben. In lebhaftem Andenken ſtehen auch die regelmäßigen Aufführungen von Beethovens Neunter. Unſere Bruckner-Überlieferung (ſeit 1896) iſt von Leonhardt in einer Weiſe fortgeſetzt worden, daß ihn die Brucknerfreunde mit Schmerz ſcheiden ſehen: die ungekürzten Wiedergaben weckten durch ihre Sachlichkeit jedesmal die tiefſten Eindrücke. Anerkannten Erfolg hatte er 1935 auf dem Freiburger Brucknerfeſt. Oft förderte er durch eigenes Mitſpiel die Brucknervorbereitung an zwei Klavieren. — Vielen auswärtigen Dirigenten hat er neidlos die Möglichkeiten des Auftretens, ſeinen Stuttgarter Kollegen Erfüllung ihrer Wünſche gegönnt.

Unrecht wäre es, über den angedeuteten Verdienſten zu vergeſſen, was eine Führernatur wie Leonhardt mit dem vereinigten Philharmoniſchen Chor und Lehrergeſangverein geleiſtet und aufgebaut hat. Von Bachs h-moll-Meſſe, Beethovens Feſtmeſſe bis zu Pfitzner und Keußler lernten wir durch ihn eine Fülle des Schönſten und Edelſten kennen.

Bei seinem Ausscheiden ist Leonhardt zum Ehrenmitgliede der Württemb. Staatstheater ernannt worden. In der amtlichen Erklärung, die seinen Rücktritt kundgab, steht: „Der Herr Ministerpräsident behält sich vor, im gegebenen Zeitpunkt der langjährigen verdienstvollen Tätigkeit Prof. Leonhardts in ehrender Weise zu gedenken." Der Eingang jener Erklärung lautet: „Es hat sich gezeigt, daß eine ersprießliche Zusammenarbeit zwischen Generalintendant Prof. Otto Krauß und Generalmusikdirektor Prof. Leonhardt nicht mehr möglich ist." Wir stehen vor einem Rätsel, zumal das Gutachten, das die Parteistelle 1933 beim Kultusministerium abgab, restlos zu Gunsten Leonhardts lautete. Man spricht von Schritten, um ihn für Stuttgart zu erhalten. Jedenfalls bedeutete der Abschied beim „Fidelio" (Maria Rösler-Keuschnigg sang die Titelrolle) eine überwältigende Vertrauenskundgebung; nach allen Huldigungen dauerten die Hervorrufe am Schlusse fünfzehn Minuten. An das Personal hielt Leonhardt eine ergreifende Ansprache. Vom Konzertpublikum wird er sich am 4./5. Oktober verabschieden.

Etwas zum Schlagwort vom „psychologisierenden" Wagner.

Von Robert Boßhart, Ruvigliano bei Lugano.

Schlagwörter betäuben mit ihren Schlägen. Aber sie überzeugen nicht. Das sollte man auch in diesem speziellen Fall sich klar machen. Immer wieder hören wir dieses Schlagwort vom „psychologisierenden" Wagner. — Neuerdings auch in Beziehung zur sogenannten „Volksoper". — Oft heißt es zwar schamhaft versteckt und nicht gerade deutsch-offen: das „Psychologisierende Musikdrama", hie und da noch etwas anders; aber immer ist Richard Wagner, der Deutsche, damit gemeint. —

Wie ist dies Schlagwort aufgekommen? — Durch Freud und seine psychoanalytische Schule. — Für Freud und seine Anhänger bedeutet Wagner, wie dies immer wieder betont wird, eine „Fundgrube" für ihre Anschauungen. Für sie hat er, wie so viele andere der allerhöchsten Geister, nur gelebt, um in die unterirdischen Wühlgänge ihrer psychoanalytischen Betrachtungen gezerrt zu werden, wo vom Menschen nichts mehr übrig bleibt als ein Haufen sexueller Konflikte und Komplexe. Freud ist der typische Vertreter der materialistischen Lebensauffassung, die alles, auch das Göttliche „reduziert" auf ihre traurige und armselige eigene Form, auf ihr eigenes Maß, auf die ihr eigene Prägung. — Außer Wagner werden, wie schon gesagt, andere große Geister, wie etwa Leonardo da Vinci und viele andere nicht verschont. — Alle wahren geistigen Werte, alles was nicht materiell meßbar und wägbar ist, ist für diese Herren Illusion. Auch alle Religionen, und so müssen wir in Freud einen der „geistigen" Väter der bolschewistischen Weltanschauung erkennen, die das typische Zeichen jüdischen Materialismus auf der Stirn trägt.

Ganz Deutschland war einmal überschwemmt von dieser Freudschen „Weisheit". Und zu jener Zeit wurde Wagner zum „Psychologisierenden" Künstler erniedrigt! — Man sollte nun denken, daß heute solche Erbschaften schleunigst abgetan und ausgeschlagen würden. Dem ist aber nicht so. — Auch Eichenauer ist davon nicht frei. Er führt Zeugnisse jüdischer Schriftsteller an, um mit solchen gegen deutsche Künstler zu argumentieren. Das ist nicht sehr geschmackvoll! — Einerseits spricht man dem jüdischen Geiste Verständnis für deutsches Wesen ab, andrerseits bedient man sich seiner, wenn es gilt, gegen deutsche Künstler Stellung zu nehmen, die aus irgendeinem Grund nicht in ein bestimmtes Rassenschema passen. —

Heute spuckt überall die „Volksoper". — Eine Oper[1] fürs Volk nun wäre etwas Schönes und Wünschenswertes. — Aber nur dann, wenn sie folgende Bedingungen erfüllt:

Sie soll keine „Reaktion" sein, ganz gleichgültig auf was. Sie soll das Wort, das Wagner aufgewertet hat, nicht neuerdings entwerten, denn das Volk soll wieder sprechen lernen!! Sonst kommen wir wieder auf den Voltaireschen Standpunkt: „Was zu dumm ist, um gesprochen zu werden, das singt man".

Wagner war nämlich auch ein Dichter und zwar einer der größten. Als solcher war er auch Menschenkenner (Psychologe). Aber seine Gestalten sind keine wandelnden Probleme mit Freudschen Komplexen. Wer uns das weis machen will, kennt und versteht entweder Wagner

[1] vielleicht auch ein Musikdrama?? oder darf es nur die nichtdeutsche Form der Oper sein?

nicht oder er ſteht noch unter dem Bann der Schlagwörter eines undeutſchen Deutſchland, oder — er glaubt, ſelbſt etwas zu werden dadurch, daß er einen Größeren — klein zu machen verſucht. —

Es wäre ſchön, wenn die neue „Volksoper“ zuſtande käme nicht unter Verneinung von Rich. Wagner, der ja — *auch* glaubte für das deutſche *Volk* geſchrieben zu haben!, ſondern aus poſitiver ſchöpferiſcher Kraft!

Und nochmals, und es iſt notwendig dies zu wiederholen: Die wahre „Volksoper“ ſollte es nicht nötig haben, das Wort wieder zu entwerten! Das hieße den Geiſt des Volkes unterſchätzen, und ihm ſchlecht dienen! — Genau wie im Volks*lied* Wort und Ton ebenbürtig ſind, ſollten ſie es in der Volks*oper* ſein.

Und die traurigen geiſtigen Erbſchaften des Nachkriegsdeutſchland ſollten ſchleunig abgeſtoßen werden! Man ſollte nicht heute noch durch die Brille jener Anſchauungen große deutſche Männer betrachten! — Drum: endlich weg mit der irreführenden Vorſtellung vom „pſychologiſierenden“ Richard Wagner. Wir brauchen keine Angſt zu haben, zur Beruhigung ſei's geſagt: Es wird kein *zweiter* Richard Wagner erſcheinen! — Noch nie hat ein Genie ſich wiederholt! — Wenn man aber den grandioſen Dichtergeiſt Wagners verkleinern will, nur weil man ſelber kein Dichter iſt, dann iſt das töricht. Es wird allerdings nicht ſo ſchnell wieder ein deutſcher Künſtler kommen, der dem deutſchen Volke eine *dichteriſche* Viſion von der Größe des „Ringes“ ſchenkt, die zugleich *tönende* Wirklichkeit geworden iſt. — Deſſenungeachtet können wir von Wagner eines lernen: Daß auch eine wahre Dichtung, nicht nur ein alberner „Text“ geeignet iſt zur „Vertonung“. Und mich dünkt: zu einem Volk paßt eine Dichtung eher, denn ein Text! — Wenn ein Mozart *trotz* des jedem wahren volkstümlichen Empfinden hohnſprechenden „Zauberflöten“-Textes eine herrliche Muſik zu dieſer Oper ſchreiben konnte, dürfen wir nicht vergeſſen, daß für jeden, dem das Wort noch etwas bedeutet, die Diskrepanz zwiſchen dieſer tiefſinnig ſich gebärdenden Poſſe und der göttlichen Muſik Mozarts in tiefſter Seele ſchmerzlich iſt. Wer das *nicht* empfindet, dem iſt nicht zu helfen.

Laßt uns das Volkslied Vorbild ſein, wo tiefſtes unmittelbares Empfinden ſich gleicherweiſe offenbart in Wort *und* Ton, wo durch die Verbindung der beiden *keinem* etwas *genommen*, aber *beiden* etwas *gegeben* wird!

Auch ein Wagner-Jubiläum — Vor 25 Jahren erſchien „Mein Leben.“

Von Dr. *Erich Valentin*, Magdeburg.

Es war in der Tat ein Ereignis, als im Jahre 1911, da der „Roſenkavalier“ die Muſikwelt in Aufruhr verſetzte, mitten in dem Kampf um das Für und Wider der mit betonter Abſicht zum Problem gemachten Wagnerfrage hinein ein Werk Rich. Wagners erſchien, ein der großen Welt bisher unbekanntes, neues Werk des Bayreuther Meiſters, der ſchon faſt drei Jahrzehnte tot war: ſeine Selbſtbiographie „*Mein Leben*“, die in eben dem Jahre bekannt wurde, in dem die C-dur-Sinfonie des jungen Wagner zum erſten Male im Druck erſchien.

Ein Ereignis, eine Überraſchung mußte man es nennen, daß — abgeſehen von den noch heute in Wahnfried ſchlummernden Schätzen, von denen uns Dr. Strobel einige Koſtbarkeiten bereits zugänglich gemacht hat — aus dem doch längſt abgeſchloſſenen Schaffensbereich Wagners noch ein ungemein wichtiger Beitrag zum Vorſchein kam. Von den drei ſelbſtbiographiſchen Darſtellungen Wagners („Autobiographiſche Skizze“ 1842, „Mitteilung an meine Freunde“ 1852 und die 1870 abgeſchloſſene und als Privatdruck dem Freundeskreis vorgelegte Biographie „Mein Leben“) iſt als Dokument die „Mitteilung an meine Freunde“ unbedingt am bedeutſamſten, als literariſch-dichteriſches Werk dagegen „Mein Leben“. Während die „Mitteilung“ ganz aus der Unmittelbarkeit der Zeit, des Kampfes, aus einer Notwendigkeit heraus entſtanden iſt und darum auf die ungemein wichtigen Geſchehniſſe und Momente Bezug nimmt, ohne die Wagners Werk und Lebenslauf nicht zu verſtehen iſt, macht „Mein Leben“ den Eindruck einer perſönlichen, ganz privaten Konzentration, eines Sich-auf-ſich-ſelbſt-beſinnens. Die auf eine Anregung Ludwigs II. zurückgehende Autobiographie, die Wagner bekanntlich Frau Coſima diktierte, iſt

ein literarisches Meisterwerk, mit Witz und lebendiger Darstellungskraft aufgebaut. Aber es fehlt gerade diesem Werk an Objektivität, die es für die Erkenntnis und Forschung der inneren Entwicklung Wagners brauchbar machen könnte. Denn eben das vermißt man an der mit dichterischer Genialität niedergeschriebenen Lebensschilderung: die großen weltanschaulichen und politischen Bekenntnismomente (wie sie in besonderem Maße die „Mitteilung" aufweist). Mit Ausnahme der Jugendperiode, zu der Wagner den nötigen Abstand hatte, ist die Entwicklung verschiedentlich anders wiedergegeben, als sie sich wirklich vollzog. Die Änderung der eigenen Lebenslage, die Festigung der Weltanschauung ließen ihm vieles in einem anderen Lichte erscheinen, als er es einst selbst gesehen hatte, ja, es finden sich Irrtümer rein datenmäßiger Art und etliche Fehlurteile (z. B. über Minna Planer, Keller, Schumann, Brahms, Liszt), die nicht zu übersehen sind.

Beachten wir dabei aber eines: Wagner hat diese Selbstbiographie, die mit der Berufung nach München (1864) abschließt, nur für sich und die Seinen geschrieben, also keineswegs an die Öffentlichkeit gedacht, sodaß wir nicht die Berechtigung haben, sie in den Zyklus jener (d. h. aller) Werke Wagners einzuspannen, in denen er sich an die Öffentlichkeit wendet. Wagner gibt sich hier gleichsam als Privatmann; aus diesem Grunde müssen wir an diese in abendlichen Stunden diktierte (!) Biographie andere Maßstäbe anlegen als an seine übrigen auf eine bestimmte, klare Zielrichtung orientierten Schriften.

Eine immer wieder mißverstandene Forderung Richard Wagners.

Von Prof. Dr. Wilhelm Altmann, Berlin.

Es gibt Irrtümer, die nicht auszurotten sind, Behauptungen, denen zwar oft widersprochen ist, die aber immer wieder begegnen. Zu ihnen gehört die durchaus falsche Auslegung der Forderung Richard Wagners „Kinder! macht Neues! Neues! und abermals Neues!" Dieser Ausspruch bedeutet durchaus nicht, daß die Komponisten bisher unbetretene Wege oder neue Richtungen einschlagen sollen, um die althergebrachte Musik zu beseitigen. Diese extreme Forderung kann man nur herauslesen, wenn man den Anlaß nicht kennt, aus welchem Wagner diesen Ausspruch getan hat, und wenn man ihn aus dem Zusammenhang herausnimmt. Er findet sich in dem Briefe an Liszt vom 8. September 1852 und hat folgenden Anhang: „Hängt Ihr Euch an's Alte, so hat Euch der Teufel der Inproduktivität, und Ihr seid die traurigsten Künstler!" Was unter dem „Alten" zu verstehen ist, ergibt sich aus dem Zusammenhang. Wagner ist unmutig darüber, daß Joachim Raff, statt eine neue Oper zu schreiben, eine alte „herrichtet", d. h. überarbeitet. Er schreibt dann weiter: „Ist denn dieses Kunstarbeiten an alten Lebensmomenten herum künstlerisches Schaffen? Wie steht es mit dem Quelle aller Kunst, wenn nicht das Neue so unwiderstehlich aus ihm hervorquillt oder eben in neuen Schöpfungen ganz und gar aufgeht? O ihr Menschen Gottes, haltet nur dieses Machen nicht für Kunstwirken! Welche Selbstgefälligkeit bei wie viel Armut verrät es nicht, wenn man älteren Versuchen so nachhelfen will!"

Wagner spricht sich also hier scharf gegen das Umarbeiten älterer Werke aus. Er hat dabei ganz vergessen, daß er selbst kurz vorher bereits die zweite Verbesserung der Instrumentation seines „Fliegenden Holländers" vorgenommen hatte, ebenso daß von ihm dreimal der ursprüngliche Schluß des „Tannhäusers" abgeändert worden war. Er hat auch später an seiner Verwerfung von Umarbeitungen nicht festgehalten; so hat er seine „Faust-Ouvertüre" 1855 verbessert und für die Pariser Aufführung seines „Tannhäusers" einschneidende Änderungen vorgenommen, an denen er später anläßlich der Wiener Aufführung noch gefeilt hat.

Prinzipiell sich gegen jede Umarbeitung auszusprechen, wie dies Wagner 1852 getan hat, wäre verfehlt. Tatsächlich gibt es so manches Werk, das in seiner Urgestalt Schiffbruch erlitten und nach seiner Umarbeitung sich ungemein verbreitet hat; ich erinnere nur an Beethovens „Fidelio", an d'Alberts „Tiefland", an die „Ariadne" von Richard Strauß, an Bruchs erstes Violinkonzert, an das Brahmssche erste Klavierkonzert und Klavierquintett, an Bruckners Umarbeitung so mancher seiner Sinfonien.

Zu Mozarts Tod.

Von Prof. Dr. Werner Deetjen, Weimar.

Mathilde Ludendorff („Mozarts Leben und gewaltſamer Tod". München 1936 S. 167 ff.) druckt aus der Mozart-Biographie von Georg Nicolaus Niſſen (Leipzig 1828) ein Gedicht auf den Tod des großen Tonkünſtlers ab und behauptete, daß der Verfaſſer ein „Bruder" (d. h. Mitglied einer Freimaurerloge) ſei, der genau gewußt habe, weshalb und woran Mozart ſtarb. Es iſt ihr wie auch Niſſen entgangen, daß das Gedicht „Das Requiem", welches das Entſtehen von Mozarts letztem Werk darſtellt, von keinem Geringeren als von dem Dichter des „Merlin" und „Münchhauſen" Karl Immermann ſtammt. Er hat es als Zweiundzwanzigjähriger im Jahre 1818 geſchrieben, und zwar gab, wie er Fouqué am 6. September mitteilt, eine „Sage", die er von Mozart vernahm, den erſten Anlaß. Fouqué vermittelte, daß die Dichtung im Frauentaſchenbuch für 1820 mit dem Untertitel „Kunſtlegende" erſcheinen konnte. (Nürnberg, S. 266—76.) In der erſten Sammlung ſeiner „Gedichte" (Hamm 1822) finden wir es auf S. 49—55, und zwar um die letzten neun Strophen gekürzt. Immermann iſt weder zur Entſtehungszeit ſeines „Requiem" noch ſpäter Freimaurer geweſen.

MUSIKBERICHTE

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Konzertwerke:

Fritz von Boſe: Streichquartett (Leipzig, 3. Juli).

Herbert Bruſt: Memelruf (Reichstagung der NS-Kulturgemeinde, München).

Julius Genewſki: Streichquartett f-moll (Erfurt).

Joſef Ingenbrand: Der Sieger. Sinfoniſcher Marſch (Reichstagung der NS-Kulturgemeinde München).

Arthur Kuſterer: Suite für gr. Orcheſter (Feſtwoche Braunſchweig).

Hermann Lilge: Vier Frauenchöre a cappella, Werk 61 (Breslau, Plüddemannſcher Frauenchor).

Friedrich Ewald Müller: Konzert für Klavier und Orcheſter (Leipzig).

Helmut Paulſen: Feiermuſik f. Kammerorcheſter (Reichsſender Leipzig 22. Juni, Ltg. Gerhard Maaß).

Caſimir von Paſzthory: „Sonate für Violoncello" (Hamburger Sender).

Hans Polack: Fünf Stücke f. Streichquartett. Werk 5 (Erfurt).

Fritz Reuter: Kleine Feſtmuſik (Reichstagung der NS-Kulturgemeinde München, Reichsſymphonieorcheſter unter KM Erich Kloß).

A. Rowley: Aquarium (Aachen, Dr. K. Langen).

Otto Siegl: Concerto grosso für Orcheſter (Bielefeld).

Hermann Zilcher: Konzertſtück für Flöte und Orcheſter über ein Thema von Mozart aus dem Divertimento in D-dur f. Streicher, Oboe und zwei Hörner (Mozartfeſt, Würzburg).

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Eugen Bodart: Hirtenlegende (Neufaſſung, Köln).

Paul von Klenau: „Rembrandt van Rijn" (Stuttgart und Berlin, Januar 1937, nicht „Michael Kohlhaas", Juliheft S. 861).

Ludwig Kormann: „Belcanto" (Altenburg).

O. Reſpighi: „Lucretia" (Scala Mailand).

E. N. v. Reznicek: „Till Eulenſpiegel" (Neubearbeitung, Köln).

Othmar Schoeck: „Maſſimilla Doni" (Dresden).

Erich Sehlbach: „Galiläi" (Duisburg).

Therſtappen: „Lord Savilles Verbrechen" (Duisburg).

Th. Veidl: „Die Kleinſtädter", Spieloper (Dortmund).

Konzertwerke:

Paul Graener: Konzert für Violine und Orcheſter (Köln, 12. Jan. 1937).

Hansheinrich Dransmann: Fantaſie f. Orch. (Düſſeldorf).

Franz Clauſing: Triptychon für 4ſt. Chor a cappella nach Worten von Heinrich Lauffenberg-Angelus Sileſius (4. Intern. Woche f. Geiſtliche Muſik, Frankfurt a. M., Niederländiſcher Paleſtrina-Chor, Den Haag).

Hansheinrich Dransmann: Fantaſie f. Orcheſter (Düſſeldorf).

R. C. von Gorriſſen: Introduktion und Fuge in g für Streicher Werk 15 (Nocke-Quartett, Wiesbaden).

Hermann Unger: „Altdeutſche Suite" Theater-Feſtwoche Bad Oeynhauſen, Ende Auguſt).

Pariser Erstaufführungen
vor dem Saisonschluß 1935/36:

Louis Beydts: 2 Chöre (Colonne)
Grovlez: Cellosonate UA
Mangué: Streichtrio UA
Rodrigo, Henri Petit und Jolivet: Lieder UA
Grunenwald: 6 Klavier-Impromptus
Boulnois: 3 Cellostücke UA
Vuillermoz: Streich-Trio
Labunski: Divertimento
Ikonomow: Bläser-Trio UA
Staelenberg: Chansons majorquines
Messiaen, Barraine / Aubin, Rodrigo / Kreïn, de Falla / Pierné, Ropartz / Florent Schmitt — Am Grabe von Paul Dukas
Dodane: 5 Flötenstücke UA
Arrieu: Pastorale et Scherzo UA
Delvincourt: Images, 4händig
Purcell: Pavane
Hindemith: Violinsonate UA
Maconchy: Prelude, Fuge für 2 Violinen
Tansmann: 4. Streichquartett UA
Koessler Hans: Streich-Sextett UA
Schubert-Jolles: Unvollendete Sonate C-dur
Waterman: 7 Preludes, Sonatine UA.
Mihalovici: 4 Caprices UA
Staempfli: Trio (Kl., Flöte, Viol.) UA
Mozart: Te Deum (Köch. 141)
Miserere (Köch. 85)
Exultate, Jubilate (Köch. 165)
Benedicite angeli (Köch. 432)
Regina coeli Loetare (Köch. 276)
Dandelot: 2. Streichquartett UA
Daniel-Lesur: Hommage à Bach UA
Ravel: Suite mit Chor Daphnis-Chloé
Petridis: Suites modales grecques, Klavier-Trio und Lieder UA
Papadopulos: Klavierquintett UA
Markevitch: Oratorium Paradis perdu
Jolivet: Danse incantatoire UA
Bartevian: Grande Messe UA
Liszt: Hungaria und Legende von der Hlg. Elisabeth
Bizet: Erste Symphonie C-dur

MUSIKFESTE UND TAGUNGEN

FREILICHTFESTSPIELE IM SCHLOSSHOF ZU ALTENBURG.

Von Dr. Leo Paalhorn, Altenburg.

Hinterließ schon im vergangenen Jahre die eindrucksvolle „Lohengrin"-Inszenierung im Schloßhof einen starken Eindruck, so bedeuteten diesmal die Aufführungen des „Freischütz" einen unbedingten Höhepunkt der diesjährigen Freilichtfestspiele. Wie konnte auf dieser vorbildlichen Bühne mit ihrer tadellosen Akustik das Besondere dieser deutschen Oper in den Einzel- wie in den geschickt gesteigerten Massenszenen (Regie: Deuter) erschlossen werden. Auch das Unheimlich-Dämonische der Wolfsschlucht, sogar mit der „wilden" Jagd wurde mit allen erdenklichen Beleuchtungs- und szenischen Effekten gebracht. Die Altenburger Oper (Dirigent: Generalintendant Dr. Drewes) konnte auch hier ihr hohes Niveau unter Beweis stellen.

Auch das Monumentale, das Schicksalverbundene der „Walküre" kommt auf der Freilichtbühne mit ihren großartigen räumlichen Verhältnissen besonders zur Geltung. Hier im Aufführungsstil eine letzte Erweiterung von der Oper zum Musikdrama. Nicht zuletzt eine wirkliche echte Wiedergabe des Walkürenritts, eine imposante szenische und bühnentechnische Lösung des Feuerzaubers führten zu ausgezeichneten Wirkungen. Von einheitlichem Stil die Aufführung selbst, wobei die Altenburger Oper — u. a. die neue Hochdramatische Margarethe Fiege — sich sehr ehrenvoll bewähren konnte. Schließlich wurde „Der Zigeunerbaron" mit einem großen Aufgebot von Mitwirkenden und zahlreicher Statisterie aufs wirksamste in Szene gesetzt. Trotz dieses prachtvollen äußeren Rahmens erlebte man die, von der genialen Musik von Strauß aus gesehen, wirkliche Operette in ihrer ursprünglichen Art, d. h. eine wirkliche „kleine Oper".

Im Schloßgarten, vor dem „Schönhaus", fanden reizvolle Serenadenabende der Staatskapelle, „Musik des Rokoko", statt. Und die beiden Festkonzerte im Schloß mit Solisten wie Günther Ramin und Irma Beilke-Leipzig vermittelten unter der stilvollen Ausdeutung durch Dr. Drewes den zahlreichen Besuchern einen besonderen künstlerischen Genuß: Musik des 18. Jahrhunderts, u. a. Werke von Bach, Händel, Haydn und Mozart.

So bedeuteten auch die diesjährigen Festspiele des Altenburger Landestheaters einen berechtigten künstlerischen Erfolg, ein sichtbarer Ausdruck regen kulturellen Interesses und Schaffens im Ostthüringer Land.

STÄDTISCHE AUGSBURGER SINGSCHULE. JUNGGESANG 1936.

Von Gustav Heuer, Augsburg.

Unter Albert Greiner, dem verdienstreichen Gründer und langjährigen Leiter der Schule, bildete sich Otto Jochum zu dessen Nachfolger. Man durfte somit annehmen, daß des ersteren für

die deutſche Jugend ſo bedeutungsvolle Arbeit in ſeinem Sinne fortgeführt würde, und die von Jochum nach Greiners Penſionierung geleiteten Aufführungen beſtätigten es. Es wird auch heute eine weiche, leichte Tongebung gepflegt und ein tonal reines und rhythmiſch präziſes Singen. Ebenſo werden den verſchiedenen Klaſſen Aufgaben geſtellt vom Einfachſten bis zum Kompliziertеſten.

Im diesjährigen Junggeſang gab Jochum dem Programm den Leitgedanken: Das hohe Lied der Arbeit. Ihm dienten in mannigfacher Folge ein- und mehrſtimmige Volkslieder im a cappella-Satz, ſolche mit Inſtrumentalumrankung (hübſche Miniaturen aus Jochums Feder) und größere Chorwerke. Das Programm gliederte ſich im einzelnen noch in „Arbeit, noch Spiel" (fünf 1. Klaſſen), „Im Spiegel der Phantaſie" (fünf 1. Klaſſen), „Klingender Werkertag" (neun 2. Klaſſen), „In der Tiefe der Erde" (fünf 3. Klaſſen), „Unter freiem Himmel (vier 4. Klaſſen), „Hinein in die Werkgemeinſchaft" (fünf Fortbildungsklaſſen), „Im Zeichen der Muſik" (die Oberklaſſen und Abendkurſe), „Unſer Meiſterſtück" (der Gemiſchte Chor) und „Hymnus der ſchaffenden Brüder" (der Gemiſchte Chor, die Chorvorſchule, die vereinigten Fortbildungskurſe und vierte Klaſſen, die Mutantenklaſſe und das Städtiſche Orcheſter). In der vortrefflichen Bewältigung des hierfür geſchickt ausgewählten Stoffes konnten Schüler und Lehrer die Ernte fleißigſter Jahresarbeit dartun. Neben Jochum arbeiten zur Zeit an der Singſchule die Herren Dantonello, Broſzky, Berchtold, Ehret, Gloor, Heuberger, von Hoermann, Lautenbacher, Löhle, Lampart, Karg, Krettenauer, Kober, Radmüller, Schaffroth, Schwaiger, Schwägele, Seybold, Wagner, Veſt und der als Stimmkröſus und Konzertſänger bekannte Ebner.

Wie es Greiners Gepflogenheit war, ſo kommen auch jetzt in der Arbeitsmaterie der Schule moderne Tonſetzer reichlich zu Wort. Und dieſe dürfen ihr hierfür doppelt Dank wiſſen, denn die Aufführungsgüte iſt durchſchnittlich keine alltägliche. Im diesjährigen Konzert brachte Jochum an Kompoſitionen lebender Tonſetzer K. Lamparts hübſches „In Haus und Stube", H. K. Schmids fein gearbeitete „Schnitterin", H. Zilchers „Schule Dank" und von Knorrs „Arbeitsſoldaten", eindrückliche Stücke, was man auch von Jochums „Entfeſſelte Muſe" ſagen darf und Ch. Sachßes in ethiſcher Haltung ſchreitendes „Schauen und Schaffen". Ferner hörten wir Karl Kraft mit ſeinem zehnſtimmigen Doppelchor, der ſeiner kontrapunktiſchen Beherrſchung alle Ehre macht, Armin Knab's „Deutſchen Morgen" in fließendem ſiebenſtimmigen Satz, R. Trunks wirkungsſichere „Deutſche Tat" und als Abſchluß „Deutſche Volkshymne zum Lob der Arbeit" für Gemiſchten Chor, Kinderchor, Orcheſter und Orgel von Franz Philipp, eine effektvolle Kompoſition.

Es iſt in allem gut und bravourös geſungen worden, nur im Vortrag der unteren Klaſſen hätte man zum ſauberen Geben noch eine größere Verlebendigung im Vortraglichen wünſchen mögen. Jochum dirigierte impulſiv. Am Flügel gab ſich Alfons Mayer wieder als trefflicher Begleiter.

FEST DER DEUTSCHEN CHORMUSIK IN AUGSBURG.

Reichstagung des Reichsverbandes der gemiſchten Chöre Deutſchlands in der Reichsmuſikkammer.

(3. — 6. Juli 1936.)

Von Guſtav Heuer, Augsburg.

Feſte? Darzutun, was in kleinerer oder größerer Gemeinſchaft in Jahren, die zwiſchen ſolchen Sondertagen liegen, in hingebungsvoller Arbeit errungen ward, zu Nutzen für Volk und Vaterland, war bisher der Sinn von Feſten auf dem Gebiet der Muſik, des Geſanges.

Können die Feiern, die heute des Strebens Krönung ſein ſollen, etwas anderes zum Inhalt haben? — Eigentlich nicht und andererſeits doch!

Für die Öffentlichkeit bildete den Auftakt und eine Inhaltsweiſung ein Vortrag von Univ. Prof. Friedrich Blume (Kiel): „Der Chor als Träger des ſtädtiſchen Muſiklebens": Gemeinſchaftsbildende Tendenz hätte früher die großen Chorvereinigungen in ihrem Kunſtſtreben und -geben wohl bewegt, da ihre Struktur aber doch mehr eine geſellſchaftliche war, konnten ſie eine „Gemeinſchaft", wie der heutige Staat ſie im Sinne von Blut und Boden fordert, im Volksganzen nicht bilden. Dieſe Aufgaben kann nur der Staat löſen, der hierfür den verſchiedenen kulturtragenden Gruppen Ziel und Weg weiſt. Alſo: ein unterſcheidendes Merkmal wäre zwiſchen früherer Kunſtbetätigung der Vereine und ihrer heutigen, daß ſie abſolut auf das Volksganze gerichtet, ihre Grundlage die Volksgemeinſchaft iſt. Daß jene ſomit jeder einſeitigen geſellſchaftlichen Zuſammenſetzung entraten müſſen, ergibt ſich daraus zwangsläufig. Erfaſſung größerer Volksteile zur Singebetätigung (als Ausgleich zur ſportlichen und körperlichen) iſt notwendig, denn: dem Körper das Seine, wie auch dem Gemüt.

Aber können die Chorvereine neue, größere Aufgaben aus eigener Kraft löſen? Blume fordert hierzu die Hilfe von Staat und Städten, ruft letztere auf, Singſchulen zu gründen, ähnlich wie Augsburg eine beſitzt, mit ihrer Auswirkung auf nah und fern. Weiter forderte der Redner, daß Staat und Stadt mehr Gegenwartskunſt ermög-

lichen, Zweckkunſt fördern, für ihre Feſte Tonſetzern und den Chor- und Muſikvereinigungen Aufgaben ſtellen ſollten. Mit ſolcher Kunſt, dem Heute entſproſſen, könne man auch der Jugend mehr beikommen, ſie, die noch zu ſehr abſeits ſtehe, gewinnen. — Nichts zu überhaſten in Neuformung und -organiſation war allerdings Blumes Erfahrungs-Warnung.

Volksgemeinſchaft in der Kunſt? Wer würde ſie nicht begrüßen und von Herzen wünſchen? Solche zu erſtrebende Gemeinſchaftskunſt bedingt aber auch eine allgemein verſtändliche Sprache. Sie zu geſtalten und zu formen iſt des Tonſetzers Sache. Hörte man nun ſolche Sprache auf dieſem groß angelegten Feſt? Die Antwort ergibt ſich aus der Charakteriſierung der Ausdrucksweiſe des Neuen, das dargeboten ward. Vorherrſchend in ihm der imitierende Stil, Kontrapunkt im Kirchenton vor Bach. Leere Quinten, alſo geſchlechtsloſe Klänge werden bevorzugt, unſer aus Muſikentwicklung gewonnenes Dur und Moll mit wenig Ausnahmen gemieden. — Werfen wir einen kurzen Blick zurück. Nach der Zeit der Kontrapunktik erſchien die klaſſiſche Periode mit der Herrſchaft der Liedform und ihren Abwandlungen, nach ihr die weichere der Romantik, die glanzvolle der Neuromantik (Wagner) und ihrer Ausläufer. Nach dem Weltkriege kommen wir aber zu anderen Erſcheinungen. Die Kunſt hatte bis dahin eine derartige Mannigfaltigkeit ihrer Sprache und deren Formgeſtaltungen offenbart, daß nur noch eine S y n t h e ſ e v o n a l l e m V o r a n g e g a n g e n e n d a s N ä c h ſ t n e u e ſein konnte. Das erkannten ſicherlich viele, viele ſuchten aber auch gewaltſam N u r n e u e s und fanden das nur im Klanglichen. Haushälteriſch, ökonomiſch angewandt, hätte manches im erweiternden Sinne der Sprache der Kunſt dienen können. Breitgetreten und ſpekulativ verwendet mußten ſolche Bilder aber bald verblaßen, unlebensfähig dahin ſinken. Wir ſtehen ſomit noch im Anfang einer Stilſyntheſe. Und da mag begreiflich erſcheinen, wenn nach jenen Formen vorzugsweiſe gegriffen wird, deren Zeit weiter zurückliegt und deren Verwendung ſpäter nie allgemein war: Muſik vor Bach. — Aber iſt unſer Ohr, beſſer geſagt das Volksempfinden, heute eines, das von jener Sprache beſonders berührt wird? Wohl kaum? Kurz, epiſodiſch und zweckerfüllend herangezogen, vermag dieſe Welt zu intereſſieren, auf längere Sicht nicht, vor allem den Nurhörer nicht. Anders ſteht es ja um die Ausübenden, die in jenem Stil Schwieriges zu bewältigen haben, in der Arbeit des Nachſchaffens tätig ſind. Auch der Sänger-Hörer, der ſolcher Materie kundig iſt, vermag ihr mit beſonderer Aufmerkſamkeit zu folgen, bewundern die Überwindung von Klippen und Höhen. Aber wir wollen doch eine Kunſt, die allen zu- und eingängig iſt und wegholt aus den Niederungen von Tanz- und Operettenſchlagerkitſch die vielen Volksgenoſſen, die ihm noch verfallen ſind. Und das benötigt mehr Schlichtheit des Ausdrucks und Bevorzugung einer Klangmaterie, die einer heutigen Welt mehr verwandt iſt und wie wir's vereinzelt in dieſen Tagen zur allgemeinen Freude ja auch hören durften. Daß in allen Werken außerordentliches Können im Bereich der Willensabſichten der Komponiſten zutage trat, das ſoll mit Wertſchätzung für ſie geſagt ſein. Und was uns ebenfalls mit Freude und Befriedigung erfüllen konnte, das waren die Leiſtungen der einzelnen Chöre, die faſt ohne Ausnahme in ſchwierigſten Werken geradezu Hochwertiges leiſteten, zum Zeichen, wie in deutſchen Landen um Kulturgüter gerungen wird.

Nun zu den einzelnen Veranſtaltungen. Es fanden ſtatt: Kundgebung vor dem Ulrichsmünſter. / Feſtkonzert zur Eröffnung. / Drei Chorkonzerte mit neuen Werken. / Junggeſang der Augsburger Singſchule. / H-moll-Meſſe von Joh. Seb. Bach. / Volksliedſingen auf der Freilichtbühne. / Konzertmeſſe von Otto Jochum. / Zwei Serenaden im Fuggerhof. / Nachtmuſik im Goldenen Saal mit Werken alter Augsburger Meiſter. / Motette, O ewiges Feuer von Joh. Seb. Bach. / Feſtgottesdienſte in den Kirchen Augsburgs. /

In der K u n d g e b u n g begrüßte Bürgermeiſter K e l l n e r mit Worten des Dankes die Gäſte, mit Kulturſenator I h l e r t und Verbandsführer Dr. L i m b a ch an der Spitze. (Tags zuvor hatte ſchon der Muſikbeauftragte Augsburgs, Ratsherr G u n d e l a ch das Willkommen der Stadt den Vertretern der Sängerſchaft entboten und zugleich eine Skizze vom Kunſtleben Augsburgs von einſt und jetzt gegeben.) Chorgauführer Prof. Otto J o ch u m gab ſeiner Freude Ausdruck, daß das Feſt der deutſchen Chormuſik hier ſtattfinden dürfe. Reichskulturſenator I h l e r t dankte im Namen der Gäſte und richtete u. a. Worte an die Künſtler, Dichter und Muſiker, das Volk in den Mittelpunkt ihres Schreibens zu ſtellen: „Schafft nicht am grünen Tiſch, ſondern für das Leben und Volk." — Die muſikaliſchen Darbietungen erklangen im Geiſte der Freude des gemeinſchaftlichen Erlebens dieſer Tage. Unter Chorgauführer L a u t e n b a ch e r kamen zur Aufführung: Otto J o ch u m s vierſtimmiger Augsburgſpruch, deſſen Bearbeitungen von „Flamme empor" und von Randſtröms „Freiheitslied", R ü d i n g e r s „Deutſchland du ſollſt auferſtehen" und „Deutſches Lied" von H a a s ; mit Ausnahme des Spruchs alles einſtimmiger Chorſatz mit Bläſerbegleitung. Fanfaren von H. J ö r n s von Muſikern des Infanterie-Regiments Nr. 40 unter Leitung ihres Stabsmuſikmeiſters H e m p e l waren Inter- und Poſtludium.

F e ſ t k o n z e r t z u r E r ö f f n u n g. Nach herzlichen Worten der Begrüßung durch Reichs-

verbandsleiter Dr. Limbach kam durch den Gemischten Chor des Kruppschen Bildungsvereins Essen (Ltg. MD. B. Bitterscheid) hervorragend zur Aufführung: „Kantate der drei Stände" Arbeiter — Soldaten — Bauern von Hermann Erpf. a) Lied der Arbeiter für Männerchor, Trompeten, Posaunen, Tuba und Pauken. b) Lied der Soldaten für Männerchor und Orchester. c) Lied der Siedler für gemischten Chor und Orchester. Das Werk ist klar disponiert und gewandt durchgeführt, kann in seiner Gesamtheit als volkstümlich gelten.

I. Chorkonzert mit neuen Werken:

1. Herbert Müntzel: „Wär Gott nicht mit uns diese Zeit", Choralkanate für dreistimmigen Chor, Trompete, und Streicher.
2. Konrad Friedrich Noetel: „Daß dein Herz fest sei", ein Zyklus für gemischten und Frauenchor aus der Gedichtfolge von Hermann Claudius.
3. Helmuth Jörns: Suite für gemischten Chor und kleines Orchester nach Texten ostpreußischer Dichter.
4. Hans Friedrich Micheelsen: Sommerkantate für gemischten Chor und vier Instrumente.
5. Hans Lang: Glückwunschkantate für Sopransolo, gemischten Chor und kleines Orchester. Sopransolo: Trudel Knörer-Bohneberg.
6. Fritz Büchtger: „Flamme", Kantate für Bariton, gemischten Chor und kleines Orchester nach Stefan Georges „Stern des Bundes". Baritonsolo: Arno Schellenberg. Ausführende: Deutsche Singgemeinschaft Berlin unter Leitung von Rud. Lamy (Nr. 1, 2, 3 und 6). Lobeda-Chor Nürnberg unter Leitung von Willy Esche (Nr. 4 und 5). Städtisches Orchester Augsburg.

Ernste, ethische Haltung zeigen alle Komponisten. Müntzel schreibt zum Komplizierten auch schönes Einfache. Die Pausen zwischen den einzelnen Strophen wirken jedoch nicht gut. Noetels Musik ist anspruchsvoll, aber sein Satz klingt; tonartlich wirkt manches unruhig. Jörns hat Herz und Kopf übervoll, Chor und Orchester bergen eine Fülle von lebendigen Gedanken, mehr als eine Stileinheit und Reinheit wohl verträgt. Micheelsens Kantate ist interessanter guter Chorsatz. Die Zwischenspiele der Bläser wären noch wirksamer, wenn sie den Gesangspartien organisch angegliedert wären. H. Langs Glückwunschkantate eine fröhliche Angelegenheit, Name und Inhalt decken sich bestens, volkstümlicher Zug geht durch das Ganze. Fritz Büchtger gereicht es zum Ruhm, daß er es wagte, solchen Text in chorische Formen zu bannen. Aber am kraftvollsten wird er doch da, wo die Solostimme eindeutig dem leidenschaftlichen Wort erhöhten Ausdruck gibt. Doch fesselt auch vieles in der respektgebietenden großen Chor- und Orchesterszenerie. Frisch haben die Nürnberger gesungen, souverän Allerschwerstes die Berliner bezwungen. Fein gegeben das Sopransolo von Trudel Knörer, prachtvoll der Baritonsolist Arno Schellenberg.

II. Chorkonzert mit neuen Werken (a-cappella):

1. Fritz Werner-Potsdam: Der 103. Psalm für achtstimmigen gemischten Chor.
2. Heinrich Kaminski: Drei Choräle. 1. O Jesulein süß. 2. Ihr Gestirn, ihr hohen Lüfte. 3. Der Tag ist hin, die Sonne gehet nieder.
3. Ulrich Sommerlatte: „Genius des Volkes". Eine Legende (Will Vesper) für gemischten Chor.
4. Armin Knab: Drei Liebeslieder für gemischten Chor: Heimkehr. Seliger Tod. Wer je gelebt in Liebesarmen.
5. Kurt von Wolfurt: op. 26. Drei Chöre für gemischten Chor: Scholle. Trinklied. Landsknechtslied.
6. Kurt Thomas: Sechs heitere und besinnliche Chorlieder und Madrigale nach Worten von Wilhelm Busch. Ausführende: Berliner Solisten-Vereinigung unter Leitung von Waldo Favre.

Fritz Werner greift für den 103. Psalm zu altem Kirchenton mit glücklicher Hand, hie und da wirkt seine Musik etwas zu gleichartig. Klangschön die Choräle Kaminskis. Aber so hoher Sopranlage wird nur solistisches Können Herr wie es diesmal der Fall war. Sommerlattes Legende zeigt, wie schwer es ist, ja eigentlich unmöglich, einer erzählenden Dichtung in Art dieser von Will Vesper beizukommen. So mußte es namentlich nach Anlage seines Satzes zu Ungleichwertigem kommen. Doch ließ manches aufhorchen. Armin Knab zeichnete die Uhland-Gedichte dunkel, schwer. Ob ihre Ausdeutung im Wortsinne nicht doch fehl war? Breitgesponnen und in gleicher Farbe auch das Stormgedicht. K. von Wolfurt gab der „Scholle" auch düsteren geheimnisvollen Ton; aber hätte nicht doch ein wenig Licht durchschimmern können? Lebendig, wenn auch etwas sehr breit das Trinklied und in lustiger Spielmannsweise das „Landsknechtslied". Thomas unternahm auch eine schier unlösliche Aufgabe zu meistern: Witz und Humor unseres Wilhelm Busch in chorisches Musizieren einzufangen. Manches gelang indessen, anderes hielt aber den Fluß des Wortes hintan. Die Wiedergabe war auch in diesem Konzert höchsten Lobes wert.

III. Chorkonzert mit neuen Werken (a-cappella):

1. Hugo Distler: Aus dem Jahreskreis: „Herr, schicke, was du willst", für drei gleiche Stimmen. „Der Mensch, vom Weibe geboren", für drei gleiche Stimmen. „Ein neu Gebot gebe ich Euch",

für drei gleiche Stimmen. „Allein Gott in der Höh sei Ehr“, zwei Frauenstimmen und eine Männerstimme.

2. Hans Lang: Fünf Liebeslieder für gemischten Chor.
3. Max Gebhard: „Erwacht“, vierstimmiger Chor.
4. Karl Gerstberger: Motette nach Worten des Matthias Claudius für gemischten Chor, op. 18.
5. Walter Rein: Lob der Arbeit. Ein Kranz deutscher Lieder für gemischten Chor. Ausführende: Ringel-Chor der Volksmusikschule der Musikantengilde e. V. (Berlin) unter Leitung von Robert Ringel (Nr. 1). Nürnberger Madrigalchor unter Leitung von Otto Döbereiner (Nr. 2 und 3). Reichling-Chor Berlin unter Leitung von Dr. Walther Reichling (Nr. 4). Münchner Madrigal- und Oratorienchor unter Leitung von Alfons Braun (Nr. 5).

Die vier Stücke aus dem Jahreskreis von H. Distler sind am stärksten im ersten: „Herr, schicke, was du willst“ und im schönen Choralsatz „Allein Gott in der Höh sei Ehr“. Leichtere Kost sind die fünf Liebeslieder von Hans Lang. M. Gebhards „Erwacht“ ist gediegen geschrieben, klingt aber verschiedentlich etwas leer. Karl Gerstberger mutet dem Sopran zu viel zu; seine Motette leidet darunter; doch ist das Ganze eine ernste, wenn auch nicht gerade gegensatzreiche Arbeit. Walter Reins „Lob der Arbeit“ gliedert sich in: Präludium: Morgenstunde. Chorvariationen: Lied der Zimmerleute. Pastorale: Der Schäfer. Loblied auf die Leineweber. Ländler: Die Bauern. Marsch: Die Bergleute. Choral: Das Tagewerk ist abgetan. Eine phantasievolle Komposition, kraftvoll; nur im Pastorale zu lang. — Wiederum hohe Chorleistungen, und an ihnen, wie in dem prächtigen Gelingen in den vorangegangenen Konzerten konnten die Dirigenten den Erfolg ihrer künstlerischen Erziehungsarbeit sehen. Eine Frage aber wäre aufzuwerfen, ob der Dirigent nach gründlichem Einstudieren bei der Aufführung sich nicht doch nur auf das Notwendigste in der Geste beschränken solle. Namentlich bei kleiner Chorbesetzung wirkt die zu große Bewegung recht unnatürlich und ist es auch bei größerem Chorwerk. Das empfand ich auch deutlich an anderer Stelle bei Aufführung der h-moll-Messe durch den Schwäbischen Singkreis. Daß er Bach gut kennt, zeigte der Dirigent Hans Grischkat deutlich und das zum Beschaulichen neigende Singen konnte man sich wohl gefallen lassen. Erinnerung an Bach's Zeit, da die Passionsmusiken auch nicht immer in der großen Aufmachung von heute gegeben wurden. Gute Solisten: Adelheid La Roche, Gertrud Hepp, Theodor Lamm und Hermann Achenbach.

Singschulkonzert: Es war eine Wiederholung des diesjährigen Junggesangs, der alljährlich als arbeitskrönender Abschluß stattfindet, für die fremden Gäste gewiß mit das Interessanteste der Tagung. (Siehe Sonderbericht).

2 Serenaden im Fuggerhof: Kammermusik von Mozart und Beethoven, ausgeführt von städt. Kammermusikern (Paepke, Wälter, Orthofer, Streber, Burger, Hengelhaupt) in der Mozart's Klarinetten-Quintett den Höhepunkt bildete (Solist Fleck). Kanons beider Meister und vierstimmige Lieder von Haydn sang der Reichlingchor mit geschmeidiger Beherrschung des Stoffes. Festliche Nachtmusik im Goldenen Saal des Rathauses wurde eingeleitet mit einem kurzen Vortrag von Dr. M. Herre: „Augsburg im deutschen Musikleben der Jahrhunderte.“ Alte Musik, neu gewiß aber für die meisten Hörer, brachte das Collegium musicum des Städtischen Konservatoriums (Leitung Direktor Bach) zur Aufführung. Von Leopold Mozart: Sonate in C-dur für Cembalo, Trio A-dur für Cembalo, Geige und Kniegeige und die amüsante Bauernhochzeit für Streicher und zwei Hörner (frisch musiziert). Von Valentin Rathgeber hörte man zwei Lieder aus dem „Tafelkonfekt“ und von Leo Haßler drei Chöre. Solisten waren A. Kottermaier (Cembalo), J. Klein (Geige), A. Seifert (Kniegeige), A. Mayer (Gesang). Alles hübsche, auch heute noch wirksame Musik.

Motette: „O, ewiges Feuer“ von Bach erstand in warm durchglühter Wiedergabe durch die evangelische Madrigalvereinigung, geführt von KMD Choinanus, der auch einen feinen liturgischen Satz eigener Feder beisteuerte. Als Solisten bewährten sich hier Elisabeth Rothballer, A. Götz und S. Spöttel, sowie K. Herbert (Geige) und Reiter (Orgel). Festgottesdienste in verschiedenen Kirchen übermittelten allerlei an musikalischem neuen und alten Gut, unter dem auf A. Piechlers Missa „Rex pacificus“ hingewiesen sei. Im Volksliedsingen auf der Freilichtbühne mußte das Publikum wacker Kanons singen. Karl Hanemann schaltete und waltete mit trockenem Humor.

Der glanzvolle Abschluß des Festes der deutschen Chormusik war die Aufführung von Otto Jochums „Symphonische Messe“ für Soli, gemischten Chor und Orchester. In diesem seinem 60. Werk zeigt sich Jochum am abgeklärtesten in der Vielheit seines Schaffens. Wohl sind Längen der Messe eigen, die man nicht als unbedingt formnotwendig empfand, aber es blüht, singt und schwingt doch in dieser, äußerlich in glänzender Gewandung sich gebenden, ihren Vorwurf durchaus entsprechenden Musik, daß man darüber hinwegsehen kann. Die Umspielung des Orchesters um Chor und Soli, die Verschmelzung

dieser drei ergibt sich eben so ungezwungen wie effektstark. Die polyphonen Gewebe der Stimmen sind durchsichtig, Kontraste in Dynamik und den Klangregistern des großen Apparats gibt es in Fülle, kraftvolle Blechsätze wechseln mit Lyrismen in Holz und Streichern. Alles in allem ein Werk, das sich einen Platz im Konzertsaal sichern wird. Jochum dirigierte selbst, mit viel Temperament und sicherer Beherrschung des Ganzen und wie immer — frei aus dem Gedächtnis. Glänzende Leistungen boten der neue Städtische Chor, das in diesen Tagen aufopfernd mitwirkende Städtische Orchester und die Solisten Ria Ginster (Sopran), Arno Schellenberg (Bariton).

SCHWEIZER KUNST IN BERN

9. bis 23. Mai.

Von Ernst Kapeller, Bern.

Dank einer aktiven Initiatorengruppe konnte in unserer Stadt ein großzügiges Unternehmen durchgeführt werden, das innerhalb zweier Festwochen (9. bis 23. Mai) eine ausgebreitete Schau über schweizerisches Musikschaffen ermöglichte. Nebenbei: diese zwei musikalischen Wochen durch Ausstellungen bildender Künste (Hodler-Ausstellung in der Kunsthalle, Nationale Kunstausstellung im Kunstmuseum) begleiten zu lassen, war eine glückliche Idee.

Der Sinn der Festwochen lag weniger im Herausbringen von Uraufführungen als in einer möglichst vollkommenen Darbietung von Werken, die bereits ihre Feuerprobe bestanden hatten. Und blickt man zurück auf diese Schau, so darf man sich wirklich freuen ob des vielen Guten. Vor allem verspürt man den gesunden Willen, einen gepflegten Geschmack und ein solides wie hochstehendes handwerkliches Können, das ausnahmslos den Musenkindern unserer schweizerischen Tonsetzer eignet. Überragende Geistigkeit? Sie stach nur in zwei Fällen in auffallender Weise hervor. Das war bei allem, was sich mit dem Namen Othmar Schoeck verbindet. Seine Oper „Penthesilea" (in einem Akt nach H. Kleist) braust in ungestümer Leidenschaft und kriegerischem Pathos einher, dem Orchester Gelegenheit zu wahren Farbenorgien bietend. Noch näher tritt einem Schoeck in der Vielgestaltigkeit seines Liedes, das den ganzen Reichtum dieser hochstehenden Künstlerpersönlichkeit in verschwenderischer Fülle ausbreitet. Ilona Durigo und Felix Löffel war, vom Komponisten begleitet, altbewährte Interpreten seiner Gesänge. Das andere außergewöhnliche Ereignis dieser Festwochen war die Bekanntschaft mit Willy Burkhards Oratorium „Das Gesicht Jesajas". Die großartige Vision in ihrer plastischen Eindringlichkeit, in ihrer aufrüttelnden Zwangshaftigkeit hinterließ tiefste Eindrücke. Ein musikalisch erfaßtes Zeitbild von erschütternder Realistik, Burkhards Stil kennzeichnet sich in diesem Werk in kraftvoller, durchsichtiger, nie überladener Polyphonie, die mit relativ einfachen Mitteln konzentriertesten Ausdruck schafft. Solches Schöpfertum läßt auch für die Zukunft Höchstes erwarten. Dr. Fritz Brun war dem Werk zielbewußter Vermittler.

Ein Symphoniekonzert im Großen Kasinosaal bot ein Konzert für Horn und Orchester von Walter Geiser, das zwar nicht mehr als den Eindruck eines Experimentes zu zeitigen vermochte. Wertvoller waren Luc Balmers Symphonische Variationen, die den strebsamen, gewandten Musiker verraten, der sich alle Schikane der modernen Orchestertechnik zu Nutze zu machen versteht. Die lebendigste Wirkung löst das Violinkonzert (von Adolf Busch glänzend gespielt) des Züricher Dirigenten Volkmar Andreae aus. Wenn auch höhere Persönlichkeitswerte fehlen, so darf man doch seine Freude an solch vitalem Musikantentum bezeugen, das sich in dieser raffiniert gesetzten Partitur äußert. Ein Satz aus der 5. Symphonie von Fritz Brun (Chaconne) verrät ihren eigenwilligen, verschlossenen, aber lichtsuchenden Schöpfer.

Im Kammermusikabend trat das Trio op. 38 von Albert Möschinger hervor, in dem eigenkräftige Impulse und originelles Gestaltungsvermögen bestechen. Persönlichkeitsduft weht auch aus drei Gesängen von Arthur Honegger: „Pâques à New-York" (für eine Singstimme und Streichquartett; Elsa Scherz-Meister und das Berner Streichquartett). Sie sind in einem eigentümlichen Zwielicht von Ungewißheit und Unwirklichkeit gehalten.

Der Abend mit alter Schweizermusik vermochte wohl den Fachmusiker zu interessieren, den normalen Konzertbesucher aber kaum zu befriedigen.

Ein welscher Abend, ein Tessiner Abend, ein Jugendkonzert (Schweizer Kinder singen) ferner Aufführungen im Stadttheater vervollständigten das Gesamtbild dieser anregenden, reichhaltigen und zum Teil sehr wertvollen musikalischen Berner Festwochen, die bei Presse und Publikum ungeteilt gute Aufnahme fanden.

FESTWOCHE „ZEITGENÖSSISCHE DICHTER UND KOMPONISTEN" IN BRAUNSCHWEIG.

20. bis 27. Juni.

Von Direktor Ernst Brandt, Braunschweig.

Kurz vor Ablauf der Spielzeit lud das Landestheater zu einer Festwoche „Zeitgenössische Dichter und Komponisten" ein. Schon die Tatsache des freudigen Bekennens zum Schaffen unserer Zeit verdient ungeteilte Anerkennung — umso mehr, als die Durchführung der Festwoche auf Grund des zielbewußten Strebens unseres Intendanten

Dr. Schum nunmehr durch eigene Kräfte ohne weiteres bestritten werden konnte.

Als Auftakt fand die Uraufführung der Lustspieloperette „Ein Sonntagskind" (Text von Hans Reimann, Musik von Karlheinz Gutheim) statt. Wenn der Weg zur neuen deutschen Operette in dieser Richtung weiter beschritten werden sollte, dann werden wir noch eine geraume Zeit vor uns haben, bis das uns vorschwebende Idealwerk erreicht worden ist. Die gute Aufnahme war in der Hauptsache der vorzüglichen Aufführung zuzurechnen.

Eine Morgenfeier am 21. Juni interessierte wesentlich durch eine Ansprache des Reichsdramaturgen Dr. Rainer Schlösser und durch Vorlesungen aus eigenen Werken der Dichter Henrik Herse, Wilhelm Munnecke, Heinz Steguweit und Heinrich Zerkaulen. Umrahmt wurde der literarische Teil durch die Erstaufführung „Festliches Vorspiel für großes Orchester und Männerchor" von Helmut Degen und durch die Uraufführung der „Suite für großes Orchester" von Arthur Kusterer. Beide Werke spielte die Landestheaterkapelle unter Leitung von Ewald Lindemann mit viel Liebe und Hingabe. Trotzdem war es nicht möglich, dem Vorspiel von Degen ein gesteigertes Interesse abzugewinnen. Das an sich durchaus unkomplizierte Thema, nicht sehr glücklich instrumentiert, bleibt in einer Art aphoristischer Durchführung stecken. Selbst der Chor vermochte keine oder gar eine glückliche Wendung hineinzubringen. Dagegen zeigt sich Kusterer in seiner neuen Suite — übrigens auch in der aus dem letztwinterlichen Spielplan übernommenen und während der Festwoche wieder aufgeführten Oper „Was Ihr wollt" — als ein Meister der Instrumentation und Verarbeitung. Er erfühlt geradezu die große melodische Linie der Sarabande, das heitere, sprudelnde Leben der Bourrée und den weitausladenden Charakter der Chaconne, um dies frisch und lebendig in Musik umzusetzen.

Als Höhepunkte in musikalischer Hinsicht kann man die Erstaufführungen der Opern-Einakter „Soleidas bunter Vogel" von Max Donisch und „Der Herr von gegenüber" von Ernst Schliepe bezeichnen. Die erste Oper (der Text wurde von Kurt Böhmer nach einem Märchen aus „Tausend und eine Nacht" geschrieben) gehört zwar — stilistisch betrachtet — einer kurz zurückliegenden Epoche an — ist von hoher Musikalität getragen und in ihrer ganzen Art absolut gewinnend. Karl Wessely als Achimed, Margarethe Vogel ganz ausgezeichnet als Soleida und Carl Momberg als Kemala stempelten die Aufführung zu einem besonderen Ereignis. Die zweite Oper „Der Herr von gegenüber" mit ihrer urwüchsigen Komik, die auch instrumentationsmäßig ihren Ausdruck fand, zeigte Heinrich Cramer, Lisel Sturmfels, Albert Krafft-Lortzing, Käthe Fenner und Thea Fietzek in jeder Beziehung am Platze. Den Abschluß der Festwoche bildete das Ballett „Der Dreispitz" von Manuel de Falla, das eine Bestleistung unseres Ballettes unter der künstlerisch und technisch wertvollen Leitung Hans Mackes darstellte. Zu allen drei Werken hatte Adolf Mahnke (Dresden) die Bühnenbilder und Elisabeth v. Auenmüller (Berlin) die Kostüme entworfen.

Die abgelaufene Spielzeit und insbesondere die Festwoche verführt zu mancherlei Feststellungen: das künstlerische Niveau hat sich dank des unermüdlichen Einsatzes des Intendanten Dr. Schum und seiner sämtlichen Mitarbeiter unzweifelhaft gehoben, alle Vorstellungen waren mit peinlichster Sorgfalt vorbereitet, das Opern-Ensemble spielte immer ausgeglichener (wenngleich hier noch kleine Wünsche auf Umbesetzungen offen bleiben) und der Besuch hat sich merklich gebessert. Wir können also ohne Besorgnis und mit viel Vertrauen die nächste Spielzeit erwarten.

BRUCHSALER HISTORISCHE SCHLOSSKONZERTE.

Von Hermann L. Mayer, Karlsruhe.

Eine Fülle kulturhistorischer Erinnerungen begleitet das jedes Mal aufs neue reizvolle Erlebnis der Historischen Schloßkonzerte, mit denen die Stadt Bruchsal unter der bewährten musikalischen Führung ihres Musikdirektors Friedrich Hunkler alljährlich den Geist ihrer großen Barocktradition zu lebendiger Wirkung bringt. Hat man den imposanten Ehrenhof durchschritten, so ist das Emporsteigen aus dem strengen Vestibül durch das herrliche Treppenhaus Balthasar Neumanns — die „Krone aller Treppenhäuser des Barockstils" nennt es Dehio — schon ein musikalisches Vorspiel. Im kerzenerleuchteten Fürstensaal bedürfte es gar nicht der Rokoko-Kostümierung der ausübenden Musici; wenn die Musik, die meist hier zum ersten Male erklungen ist, wieder erklingt, so verblaßt alles Gegenwärtige und der Eindruck, an einem der Hofkonzerte der fürstbischöflichen Residenz teilzunehmen — die übrigens schon in den 80er Jahren des 18. Jahrhunderts der Einwohnerschaft zugänglich d. h. öffentlich waren — ist vollkommen.

Die diesjährigen Schloßkonzerte, deren Programme wieder Fritz Zobeley musikwissenschaftlich bearbeitet hat, brachten in einer vielgestaltigen Folge eine Auswahl sinfonischer und kammermusikalischer Werke, Motetten und Arien, aber auch ein gut Teil unbeschwerte Musik des ansehnlichen musikalischen Tagesbedarfs einer barocken Hofhaltung aus den Schätzen der Gräfl. Schönbornschen Musikbibliothek in Würzburg, mit der heute die Musikalien des Bruchsaler Barock vereinigt sind. Längst vergessene Komponistennamen standen neben bekannten der deutschen, italienischen und französischen Barockschulen, Haydn, der sich in Bruchsal besonderer Pflege er-

freute, war mit einer anmutigen Sinfonie, Konzeluch, Mozarts Nachfolger als Kammerkomponisteur, mit Arietten im italienischen Stil, der an den Höfen von Würzburg, Kassel und Kopenhagen beschäftigte Deutschitaliener Fortunato Chellerie mit einer schmuckreichen Solo-Motette und der Trierische Hofkapellmeister Pompeo Sales mit einer Arie vertreten. Interessante Seltenheiten waren eine Musik für Flöte, Violine und Cello von Michele de la Barre, dem Flötisten Ludwigs XIV., und ein von Werner Laukisch virtuos ergänzter und gespielter Satz aus dem „Concerto pour un Violoncello principal" des Franzosen Devrelle. Aus dem Kreis der Mannheimer Schule hörte man einen schönen Streichquartettsatz von Ernst Eichner, eine etwas gewichtslose Sinfonie von Josef Alois Schmittbaur und einen feinen Quintettsatz von Johann Ev. Brandl, der Schmittbaurs Nachfolger als Karlsruher Hofkapellmeister war. Sehr aufschlußreich war die gute Auslese aus der frischen und wohlgeformten Gebrauchs- und Unterhaltungsmusik insofern, als sich damit Gelegenheit bot zu sehen, was diese im Formalen festgegründete musikalische Kultur gleichsam „nebenher" produzierte.

Die Ausführung zeugte von gediegener Werktreue und liebevoller Versenkung in den Stil der Zeit und machte dem kleinen Orchester und dem sicher führenden Musikdirektor Hunkler alle Ehre. Die Solistin Susanne Stennebrüggen verfügte zwar über eine zweifellos koloraturbegabte Stimme, keinesfalls aber heute schon über die für soviel kunstvolle Filigranfaktur erforderliche Reife, ganz abgesehen davon, daß derartige Barocksäle erfahrungsgemäß ihre akustischen Tücken haben. Im Gesamtrückblick muß im Interesse der Erhaltung und gedeihlichen Entwicklung dieser wundervollen historischen Musikpflege offen gesagt werden, daß es besonderer Aufmerksamkeit bedarf, das gegenüber den Vorjahren nicht in allem gehaltene Niveau uneingeschränkt zu sichern. Die schönen und von der Stadt so dankenswert geförderten, aber auch von den sehr zahlreichen Besuchern dankbar wahrgenommenen Möglichkeiten, Musik und Kunst des Barock in einem einzigartigen Doppelklang zur Wirkung zu bringen, müssen vollgültig ausgewertet werden.

FRANZ LISZT-AUSSTELLUNG IN BUDAPEST.

Die Junifestwochen, deren hervorragendes künstlerisches Programm der Stadt Budapest auch diesmal die Anerkennung der zahlreichen ausländischen Gäste erobert hat, nahmen am 6. Juni mittags 12 Uhr ihren Anfang. Als feierlicher Auftakt zu diesen glanzvollen Tagen fand die Eröffnung der hochinteressanten Franz Liszt - Gedächtnis - Ausstellung im Prunksaal des Nationalmuseums vor einer nach Hunderten zählenden geladenen Gästeschar statt, zu welcher ich gebeten ward auf dem einstigen Klavier Meister Liszt's (ein großer, geschnitzter 3pedaliger englischer Flügel der Firma Schiekering, welcher seit des Meisters Tode im Nationalmuseum als Reliquie aufbewahrt wird) meine Kunst ertönen zu lassen.

Diese Ausstellung verdient als würdiges und bedeutungsvolles Dokument ungarischer Geistesgeschichte die größte Beachtung.

Kultus- und Unterrichtsminister Dr. Hermann Baliné nahm die feierliche Eröffnung vor und hielt eine geistvolle Rede, in welcher er des großen reformatorischen Komponisten, des größten bisherigen Pianisten, wie des herrlichsten selbstlosesten Menschen Franz Liszt gedachte.

Nach dieser mit großem Beifall aufgenommenen Eröffnungsrede des Herrn Kultusministers spielte ich, von rauschendem Beifall empfangen, das Petrarca-Sonett in E-dur und die „Vogelpredigt" (Legende des hl. Franz von Assissi). Ich fühle mich nicht berufen, die mir in meinem Vortrag zuteil gewordenen Ehrungen zu beschreiben, es war ein ganz großer Erfolg. Minister a. D. Dr. Gabriel d'Ugroa, der Präsident des Exekutivkomitees des Franz Liszt-Gedenkjahres, überreichte mir eine sehr wertvolle doppelseitige Liszt - Medaille in Bronze von Madarasy. Am Schluß seiner schwungvollen Rede sagte er allen Dank, die das Zustandekommen dieser großen Ausstellung durch Beschikkung von Manuskripten, Briefen, Bildern, Zeichnungen, Photographien und sonstigen Liszt-Reliquien ermöglichten und nannte alle Namen der Eigentümer dieser Wertgegenstände. Unter den 28 Objekten, die ich einsandte, sind viele Manuskripte, Bilder, sein letztes Gebetbuch und seine Totenmaske erwähnenswert.

Den Abschluß der erhebenden Feier bildete der Vortrag der XIII. Rhapsodie in Ernst v. Dohnanyi's großer Bravour. Der Verlauf der Feierlichkeit wurde auch ins Radio übertragen.

Die Conference hielt der geistliche Kammerherr Kondela Géza und gab zum Schlusse einen zusammenfassenden Bericht über das Material der Ausstellung und die damit verbundene außerordentliche Arbeit Dr. Dyonis Bartha's, des Sekretärs der Ausstellung, und seiner Mitarbeiter, denen die Ordnung der zur Schau gestellten Objekte zu danken ist, und der auch das Verzeichnis der Ausstellung genauest katalogisierte. Dieses erschien auch in deutscher und französischer Übersetzung.

Prof. Gisela Göllerich-Voigt.

GÖTTINGER HÄNDELFEST 1936.

Von Gustav Adolf Trumpff, Göttingen.

Seit nunmehr 16 Jahren, seit dem begeisterten Einsatz des Göttinger Kunsthistorikers Oskar Hagen, begeht die Göttinger Händelgesellschaft alljährlich ihre Festspiele. War es damals Hagens Absicht, „daß unserer gegenwärtigen Musikproduk-

tion die engste Fühlung mit dem Geist und den Formen ihrer unendlich viel befähigteren Vergangenheit bitter nottut", so wollte seine Aufführung der „Rodelinde" Ansporn und Vorbild für die bühnenmäßige Neubelebung der wertvollsten Werke Händels sein. Hagen selbst und die ihm folgenden Leiter versuchten durch eigene Textgestaltung, psychologische Straffung der Handlung, Beschränkung der Arienarchitektur, durch Transposition einzelner Arien, weitgehende dynamische Bearbeitung nach modernen Grundsätzen, durch expressionistisches Bühnenbild und tänzerisch aufgelöste Bewegung den Anforderungen ihrer Zeit gerecht zu werden. Erst 1934 beschritt Fritz Lehmann, der jetzige musikalische Leiter, angeregt durch die eingehenden Forschungen Rudolf Steglichs, Hugo Leichtentritts und Herman Roths, bei der Aufführung von „Acis und Galatea" einen neuen Weg: die „Händelsche Oper aus ihren eigenen Stilgesetzen heraus zu gestalten". Diese grundsätzlich andere Einstellung und die Erkenntnisse, wie sie ähnlich auch die vorjährige Aufführung der „Parthenope" in ihrer Originalgestalt zeitigte, wurden in diesem Jahr mit gutem Gelingen weiter geführt, im Szenischen auf das Pastoral „Acis und Galatea" in völlig neuer Einstudierung, in der Textbehandlung auf zwei frühe Solokantaten übertragen. Standen im Vorjahr in Kammermusik und Serenade deutsche und ausländische Zeitgenossen neben Händel, so war nun das Programm der Serenade zu Johann Christian Bach, Haydn und Mozart ausgeweitet. So bleibt sich Göttingen, durch eine lange Tradition verpflichtet, seiner besonderen Aufgabe bewußt, „immer neu zu forschen in dem Gesamtbesitz Händelschen Schaffens", um dem Willen eines unserer größten Meister immer gerechter zu werden.

Festliche Eröffnung war das Kammerkonzert in der Universitätsaula. Ein Programm, das in seiner Geschlossenheit vorbildlich wirkte. Den äußeren Rahmen bildeten zwei nur selten zu hörende, herrliche Concerti grossi mit Oboen. Für die beiden Solokantaten für Alt und Baß, zwei kostbare Werke aus der frühen italienischen Zeit, war der Text in enger Anlehnung an die originale Wortstellung unter weitgehendem Beibehalten der ursprünglichen Vokale in den Koloraturen von Dr. Emilie Dahnk mit außerordentlichem Geschick und musikalischem Sprachgefühl übersetzt. Die Übertragung ist allerdings bei den Kantaten weniger notwendig, da die beiden durch Rezitative eingeleiteten Arien jeweils nur einen leicht verständlichen, kontrastierenden Stimmungsgehalt als stoffliche Grundlage für die Musik bieten, den man mit wenig Worten umschreiben kann. Um der Textverständlichkeit willen sollte man dem Sänger nicht die Vorteile des Italienischen nehmen, zumal hier nicht wie in der Oper ein größerer Zusammenhang aufgefaßt werden muß und eine enge Beziehung zwischen Wort und Melodiephrase im Barock nicht besteht. Beide Kantaten, außerordentlich reizvoll und dankbar zu singen, sind wertvollste Kleinkunst, Kammermusik im besten Sinne des Wortes, als solche sind sie auch von Händel für die „Arcadia" in Rom, jenen kunstfreudigen Kreis um den Kardinal Ottobuoni, gedacht, eine Art Opernersatz, da bis 1709 Opernaufführungen in Rom verboten waren. — Im Mittelpunkt des Konzerts stand die einzige Gambensonate Händels. Überraschend ihre reiche musikalische Substanz, die einfache, oft humorvolle Thematik in den schnellen Sätzen, die Ausdruckstiefe des Adagios. Ihre Wiedergabe erfolgte zwar auf den von Händel geforderten Instrumenten, doch wurde hier leider noch zu sehr aus einer modernen Haltung musiziert. Die klanglich intensivere Spielweise des Cellos und des variableren Konzertflügels wurde auf das „sachlichere" Cembalo und die stillere Gambe übernommen, statt aus der Eigenart dieser Instrumente und ihrer besonderen Spieltechnik zu musizieren. Das Wesentliche einer (auch einer bundlosen) Gambe ist nicht das ständige starke Vibrato, das verbietet sich in den schnellen Sätzen ganz von selbst. Ebenso sollten die neukonstruierten Cembali mit ihren bequemen Fußtritten nicht zu solch starkem Registerwechsel (16' und 4', Laut), vor allem nicht innerhalb eines Satzteiles, verführen. Barockmusik beruht ganz auf dem Linearen, das gilt es herauszuarbeiten. Gerade am originalen Cembalo wie an der Barockorgel wird es klar, daß solche dynamischen „Schattierungen" nicht das Wesen dieser Musik ausmachen. Die Dynamik war auch in den Oboenkonzerten über das natürliche Maß abgewandelt. Das große Oboensolo im Largo des B-dur-Konzerts darf niemals vom forte zum pianissimo herabsinken, ebensowenig wie der letzte Satz des C-dur-Konzerts und der Schlußchor im „Acis" im pp verklingen soll. Daß die Wirkung dieser Musik ohne derartige subjektive Eingriffe weit stärker ist, bewies die hervorragende Wiedergabe der Altkantate überzeugender als Worte es je zu tun vermögen.

Die Serenade auf der Freilichtbühne des Kaiser Wilhelm-Parks im sinkenden Licht einer zauberhaft schönen Sommernacht bescherte uns Werke der Händel nachfolgenden Generationen. Die tiefe Empfindung der B-dur-Sinfonie des „Londoner" Bach wie Haydns Symphonie „Le soir" offenbarten sich in dem Zusammenklang von Musik und Natur wahrhaft beglückend. Zu Mozarts Ballettmusik „Les petits riens" hatte Frida Holst-Duisburg ein neues Tanzspiel „Der anonyme Liebesbrief" geschrieben, das sich äußerlich in den Kostümen zwar an den Stil der Musik hielt, in der pantomimischen Darstellung sich aber recht laut und derb von Mozart freimachte und mit billigen Mitteln auf Wirksamkeit bedacht war. Ein hoher

Genuß die beschwingte Fröhlichkeit in Mozarts köstlicher D-dur-Serenade (K. V. 320), in der die solistischen Bläser wahre Triumphe feierten. Die Aufführung der „Parthenope“ in der von Fritz Lehmann im engsten Anschluß an das Original besorgten Einrichtung und der ausgezeichneten Übersetzung Emilie Dahnks erwies jetzt noch mehr als im Vorjahr ihre außerordentlich starke Wirkung, sie leuchtete, da nun auch im Musikalischen das Lineare stärker herausgearbeitet war, so unmittelbar ein, daß das Bearbeitungsproblem damit wohl endgültig überwunden ist. Wichtig ist nur immer wieder, daß der Hörer sich ganz der Musik hingibt, aktiv mithört und mitdenkt, daß er die Arie mit ihrem Dacapo als Lösung der Affekte erkennt, die die vorhergehende Handlung im Rezitativ zusammenballte. Das „Statuarische“ der Arien wurde auch von dem als Händelregisseur bekannten Hanns Niedecken-Gebhard glücklich unterstrichen. Die Soli waren noch mehr beruhigt; sehr geschickt und wirkungsvoll die Raumaufteilung in den Ensembles, die Gruppierung um den Sänger während der Arie noch besser gelöst. Nur ein Wunsch, allerdings ein sehr entscheidender, blieb unerfüllt. Parthenope sagt zwar in ihrer letzten Arie: „So scherzt mit uns stets Amor auf seine Weise“, das darf jedoch nicht zu einem buffonesken Verspielen verleiten. Die Partien des Arsace und des Armindo sind niemals komisch gemeint. Hier war die Regie nicht frei von Übertreibungen, die von Händel wegführen. Klar wird das ganze Problem an der Arsacearie „Himmel, gib du mir Rat“. Das ist zwar auch d-moll wie in der ersten Osminarie in Mozarts „Entführung“, auch Andante, aber in Stimmung und musikalischer Charakterisierung etwas völlig anderes. Es ist von Händel ganz ernst gemeint, die Klagen der Querflöte sollen hier wie später in seiner kurzen Arie „Klagetöne durchziehn die Lüfte“ Arsaces Seelenqualen verdeutlichen. Der Charakter des Arsace von Händel ist durchaus gradlinig gezeichnet, er gibt ihn niemals als „Buffo“, das widerlegen schon die anderen Arsacearien, vor allem die gefühlstiefe in E-dur „Dich lassen? Da du's forderst“. Das gleiche läßt sich für Armindo belegen. Parthenopes Arie „Du darfst erhoffen, o teurer Geliebter“ zu einem Heiterkeitserfolg werden zu lassen, war schon eine harte Zumutung. Die teilweise karrikierenden Kostüme Lotte Brills begünstigten noch dieses Abgleiten. Daß trotzdem der musikalische Eindruck beider Aufführungen so stark und geschlossen war, ist allein das Verdienst Fritz Lehmanns, der mit unnachahmlichem Schwung und edler Hingabe die Hörer die reichen Schönheiten dieser Oper erleben ließ.

1934 hatte man sich bei „Acis und Galatea“ mit einer einfachen szenischen Darstellung begnügen müssen. Jetzt gab man das Pastoral, das Händel mehrfach szenisch und konzertmäßig aufführte — der Dichter John Gay bezeichnet seinen Text (übersetzt von G. G. Gervinus) als „Masque“ — als „konzertantes Kammerspiel“ in Kostümen vor Prospekten; die Aktion auf der Bühne war auf geringe Bewegungsakzente beschränkt, die an der „Parthenope“ gemachten Erfahrungen wirkten sich hier vorteilhaft aus. Problematisch blieben die Hirtenchöre. Da der Chor im Orchesterraum aufgestellt war, gab man die Hirten durch die von Frida Holst geleitete Tanzgruppe, die zugleich die Möglichkeit für eine beweglichere Aktion bot. Ihre Beschränkung auf die Schlußchöre der beiden Akte schien nicht motiviert, ebenso, daß man den Klagechor, der tänzerisch leicht darzustellen ist, nur konzertmäßig gab. Das Wunder des zum Gott erhobenen toten Acis, der in einen Silberquell verwandelt ist, sollte nach Ovids Metamorphosen schaubar gemacht werden. Acis erscheint in einem Silbergewand und zieht an den erschauernden, staunenden Nymphen vorüber. Dies Bild deckt sich aber nicht mit dem letzten Chor. Zudem heißt es bei Ovid in der Voßschen Übersetzung:

„Plötzlich, o Wunder! erschien bis zur Mitte des Bauches in dem Strudel

schön der Jüngling, mit Rohr die keimenden Hörner umgürtet.“

Rudolf Steglich hat gerade diese Szene musikalisch fein und einleuchtend gedeutet, wie der Chor nach der kurzen Anrede an Galatea staunend sieht, wie sich Acis' Gestalt höher und höher aus dem Wasser erhebt. Daß bei Hirtenfreude und Musenlust die Bühne, wie auch sonst oft, in Dunkel gehüllt war, leuchtete nicht ein. Lotte Brill hatte sehr stimmungsvolle Bilder geschaffen, in Farbe und Vorwurf dem Werk entsprechend schlicht gehalten. Sehr gelungen auch die Kostüme, vor allem das des Polyphem. Weit überragend auch hier das Musikalische, von da aus gesehen fallen die szenischen Unzulänglichkeiten nicht so sehr ins Gewicht.

Neben den prachtvollen Leistungen der Akademischen Orchester-Vereinigung, die gerade in den Festtagen ihr 30jähriges Bestehen feiern konnte, dem ausgezeichneten Kammerorchester und dem klanglich und rhythmisch hervorragenden Chor unter Fritz Lehmanns stets befeuernder und begeisternder Führung seien neben den Instrumentalsolisten der stilgewandte Ludwig Doormann am Cembalo, Fritz Sommer (Cello), Fritz Schüddekopf (Flöte), Hans Ebert (Oboe) die Sänger genannt, die ihre solistischen Aufgaben mit hohem künstlerischen Einsatz erfüllten: Else Schürhoff (Rosmira, Altkantate), Franz Notholt (Arsace, Baßkantate), Günther Baum (Armindo, Polyphem) Hans Friedrich Meyer (Ormonte), Gerhard Knauer (Damon), Heinz Matthéi (Acis, Emilio) und alle überragend Maria Engel (Galatea und besonders ihre herrliche Parthenope). Die Gesamtleitung hatte GMD

Fritz Lehmann. Ihm ist der große künstlerische Erfolg, die Fülle neuer Anregungen und die hohe musikalische Bedeutung des diesjährigen Festes zu danken, er führte die Händelpflege wieder ein beträchtliches Stück vorwärts, zum unverfälschten Werk Händels, das wiederum im Original seine unvergängliche Kraft spüren ließ, jedem, der willig sich der edlen Klarheit und Reinheit dieser Musik hingibt.

STÄDTISCHE BACHFEIER LEIPZIG, JUNI 1936.

Von Gerhard Schwalbe, Leipzig.

Leipzig ist wie keine andere Stadt berufen, alljährlich dem Werk Johann Sebastian Bachs einige Tage zu widmen. Zahlreiche führende Musiker, die Orchestermusiker, die Mitglieder der großen Chöre bringen dem Werke Bachs eine fanatische Liebe entgegen, die immer wieder alle Schwierigkeiten äußerer Art überwinden hilft. Die Begeisterung tut's aber nicht allein, es muß auch das Können dazu kommen. Daß das Können außergewöhnlich groß ist bei unsern Leipziger Musikern, das bewies auch dieses Bachfest wieder eindringlich. Besonders erfreulich ist, daß diese Begeisterung und dieses Können auch in der Bevölkerung Widerhall findet. Die Veranstaltungen waren zum Teil schon lange vorher ausverkauft. Es ist zu hoffen, daß alljährlich die Mittel und Kräfte für ein solches Fest bereitstehen, daß man seitens der städtischen Stellen wie in diesem Jahre auch in Zukunft den Idealismus für diese auch im praktischen Sinne wertvolle Arbeit aufbringt.

Die Hohe Messe gelangte unter Leitung von Prof. Günther Ramin mit dem Stadtorchester und der Gewandhauschorvereinigung zu einer ganz vorzüglichen Aufführung. Ramin ist, trotz einiger eigenwilliger Tempi, zu einer gültigen Form der Auffassung gekommen, an der nichts fehlt. Es gelang ihm, die heilige Kraft dieser Musik an dem geweihten Ort zum tiefen Erlebnis zu führen. Das Wesentliche dieser Bachauffassung ist ein Verzicht auf kleindynamische Ausdeutung, auf Tempoverschiebungen in kleineren Räumen; alles wird hier einbezogen in das große Geschehen, in gleichmäßiger Ruhe oder in durchhaltendem Schwung fließen die Sätze dahin. Die vielen dynamischen und agogischen Zeichen der üblichen Klavierauszüge sind in dieser großzügigen, kraftvollen Auffassung unwesentliche Zutaten späterer Verbesserer. Der Chor und das Orchester leisteten ganz Außergewöhnliches. Hier darf die eine kritische Anmerkung gemacht werden, die den Wert der Aufführung in keiner Weise herabsetzen soll. Selbst bei einem derartig virtuos singenden Chor und einem derartig ausgezeichnet spielenden Orchester ist die Gefahr des Durcheinander der Linien, die Gefahr der Unklarheit des Klanges nicht immer zu bannen. Gewiß ist die Wirkung der Klangmasse ein nicht zu unterschätzender Faktor bei einer heutigen Aufführung, man muß sich aber klar sein, daß hier trotz aller äußeren Gegengründe das innere Ziel der Musik Bachs die kleinere Besetzung ist. Gegen einen solch starken Chor und das stark besetzte Orchester wirken die Solisten leicht matt, gegen eine solche Klangmasse ist im allgemeinen die Solostimme zu gering. Wenn dies bei dieser Aufführung nicht so stark in Erscheinung trat, so lag das an den hervorragenden Solisten Adelheid Armhold, Lore Fischer, Walther Ludwig und Paul Lohmann, von denen besonders Lore Fischer eine ganz erstklassige Leistung bot. Ihr „Agnus Dei" war ein einmaliges Erlebnis. Die vielen Solisten des Orchesters, Hans Heintze an der Orgel, Siegfried Walther Müller am Cembalo, trugen zu dem wahrhaft festlichen Charakter der Aufführung das ihre bei.

In der Motette sang der Thomanerchor, der unter der Leitung des Altmeisters der Leipziger Bachfeiern, Karl Straube, wie immer ganz hervorragend schön im Stimmklang singt, die beiden großen Motetten „Jesu meine Freude" und „Singet dem Herrn ein neues Lied". Die Leistungen des Thomanerchores und seines Leiters für die Bachsche Musik sind so bekannt, daß jedes Wort über ihre Bedeutung sich erübrigt. Günther Ramin spielte mit der ihm eigenen, überlegenen stilistischen Beherrschung die c-moll-Passacaglia und auf dem Positiv das F-dur-Pastorale.

Ein wundervolles Musizieren war auch im Gohliser Schlößchen eine Sonntagsmorgenmusik, die die Hörer immer wieder zu stürmischer Begeisterung hinriß. Zwei Triosonaten wurden gespielt, die eine, G-dur, in der ursprünglichen Fassung für zwei Flöten und Generalbaß, die andere, g-moll, in der etwas späteren Form, in der die eine Stimme vom Cembalo übernommen, die andere von der Gambe gespielt wird, ein Beispiel für die Unabhängigkeit der Linien vom Instrument. Die Flötisten Carl Bartuzat und Maximilian Ullrich und der Gambist Christian Klug-Halle musizierten mit Friedrich Högner am Cembalo so vom Geist erfüllt und über alle technischen Schwierigkeiten erhaben, daß es schwer fällt, dem echten oder dem verkappten Trio mehr Schönheiten des Klanges zuzuerkennen. Friedrich Högner ließ die in die hohe Sphäre der Solokunst erhobenen Tänze der IV. Englischen Suite in der glitzernden Lebendigkeit des Cembalos bei reicher, doch sorgfältig durchdachter Ausnützung der Farbigkeit der Register erklingen. Den Höhepunkt des Konzertes bildete die vollendete Wiedergabe des VI. Brandenburgischen Konzertes mit der uns heute seltsam anmutenden Besetzung für zwei Bratschen (allerdings der Violenform des Instruments), zwei Gamben, Violoncell und Baß. Carl Hermann führte die Musik mit großem Schwung, dem alle Mitwirken-

den begeiſtert folgten. Die Begeiſterung der Hörer — viele konnten bei den beſchränkten Raumverhältniſſen keine Karte mehr bekommen — gab ſich nicht ohne Wiederholung zufrieden. Am gleichen Tage fand im Konſervatorium unter der Leitung Walter Daviſſons ein Konzert für Kammerorcheſter ſtatt, das die Partita in C-dur, das a-moll-Violinkonzert mit Kurt Stiehler als Soliſten, die weltliche Kantate „Weichet nur, betrübte Schatten", geſungen von Ilſe Helling-Roſenthal, und ſchließlich das V. Brandenburgiſche Konzert brachte, bei welchem das Solotrio in Carl Bartuzat, Kurt Stiehler und Günther Ramin mit ausgezeichneten Künſtlern beſetzt war. Das Konzert ſchloß ſich, nach der Ausſage eines Gewährsmannes, den großen oben beſprochenen Leiſtungen würdig an. Das Leipziger Bachfeſt zeigte mit dieſen drei Veranſtaltungen, daß hier noch die wahre Heimat dieſes großen Genies ſein kann, daß hier, in ſelten glücklicher Weiſe vereint, Künſtler am Werk ſind, das große und verpflichtende Vermächtnis aus einer echten Liebe zur Kunſt zu wahren und lebendig zu erhalten. Es zeigte aber dieſes Bachfeſt auch, daß mit einer geringen Anzahl von Veranſtaltungen dieſe Liebe ſich ebenſo beweiſen und auf Zuhörer übertragen läßt wie mit großen rauſchenden, aber nur zu oft ermüdenden Feſten.

Als heitere Zwiſchenaktmuſik war in die Reihe der Veranſtaltungen die Neuaufführung einer der älteſten, noch durchaus lebensfähigen Opern eingefügt, des mit nur zwei ſingenden und einer ſtummen Rolle arbeitenden komiſchen Intermezzos des jung geſtorbenen Pergoleſe „Die Magd als Herrin". Die unbeſchwerte Handlung mit der geriſſenen Dienerin, die ihren Herrn glücklich im Netz der Ehe fängt, fand in der wundervollen, beſchwingten Architektonik des Schlößchens eine ſtilechte Kuliſſe. Unter der ſicheren muſikaliſchen Leitung von Paul Schmitz und der Spielleitung von Heinz Hofmann gaben Irma Beilke, Walter Streckfuß und in der ſtummen Rolle Otto Saltzmann eine ausgezeichnete Leiſtung im Darſtelleriſchen und bei dieſer kammermuſikaliſchen Art der Muſik, die nur von einem Streichorcheſter ausgeführt wird, doppelt erfreuende Proben einer kaum zu übertreffenden ſtimmlichen Kultur. Eine Folge von Tänzen von Rameau, zu der Erna Abendroth eine Tanzdichtung erſonnen hatte, gab einen netten Auftakt, wenn auch die Muſik in der offenſichtlich ſtark eingreifenden Bearbeitung Mottls nicht ganz friſch wirkt. Gerhard Keil war dieſem „Ländlichen Feſt", das ſich in der Tanzerfindung auf alten, bewährten Bahnen bewegte, ein umſichtiger muſikaliſcher Betreuer. Auch dieſe anmutigen Spielereien paßten als Gegenſtück zu der ethiſch geſättigten Hochkunſt des großen Meiſters gut in den Rahmen dieſer ſo außerordentlich gelungenen Bachfeier.

DRITTE REICHSTAGUNG DER NORDISCHEN GESELLSCHAFT IN LÜBECK.

19.—21. Juni in Lübeck.

Von Dr. Paul Bülow, Lübeck.

Die Nordiſche Geſellſchaft, die ſich aus beſcheidenſten Anfängen mit einem gegenwärtigen Verbreitungsgebiet von etwa 30 Reichskontoren zu einer kulturellen Großmacht von weitreichender Einflußſphäre entwickelte, begeht in dieſem Jahre ihr 15jähriges Beſtehen. Im Rahmen ihrer diesjährigen dritten Reichstagung in ihrer Gründungsſtadt blieb auch der Muſik ein gewichtiger Anteil am Geſamtzyklus ihrer Veranſtaltungen vorbehalten.

Beginn und Ausklang des Vortragszyklus waren von Jean Sibelius' „Saga" und Beethovens „Egmont"-Ouvertüre umſchloſſen.

Sibelius' „Saga" iſt muſikaliſche Heimatkunſt in rein ſinfoniſchem Stil. Die Heldenwelt Kalewalas wird in dieſem eigenwüchſig-nordiſchen Tongemälde beſchworen. Es iſt eine phantaſiebeſchwingte Bildreihe, die in lichtem oder ſchwermütig überſchattetem Farbenſpiel ihrer Landſchaftsſtimmung vor uns erſteht. In der Farbigkeit ſeiner Inſtrumentation und der wurzelkräftigen Thematik dieſer „Saga" weiſt ſich Sibelius als typiſch nordiſcher Muſiker aus, der feſt und getreu dem heimatlichen Mutterboden verwachſen bleibt und auch in dieſem ſinfoniſchen Werke die Seele nordiſchen Menſchentums zum Erklingen bringt.

Unter Stabführung von GMD Heinz Dreſſel (Lübeck) hörten wir das Werk des Neſtors der finniſchen Muſik der Gegenwart in einer klanglich ſorgſam ausgewogenen Wiedergabe, die überzeugende Stiltreue wahrte und die reichen Farb- und Stimmungswerte dieſer Tondichtung aufs lebendigſte erſchloß.

In ſeiner temperamentvoll ausſchwingenden, aber ſtraff gezügelten Dirigiergeſte überträgt der däniſche Komponiſt Ebbe Hamerik dem Orcheſter ſugeſtiv die ihm eigene Auffaſſung der „Egmont"-Ouvertüre. Wir erlebten eine gedanklich verdichtete, energiegeladene Darſtellung dieſer heroiſchen Muſik, die ſichere rhythmiſche Fundierung und ſorgſame dynamiſche Abſtufung erhielt.

Das Lübecker Sinfonie-Orcheſter folgte den künſtleriſchen Abſichten beider Dirigenten mit ausgezeichneter Spieldiſziplin und einſatzfreudigem Leiſtungsvermögen. Mit der Wahl der aufgeführten Werke und der Perſönlichkeit ihrer Dirigenten wird die Kulturverbundenheit deutſch-nordiſchen Muſikſchaffens aufs eindrucksvollſte bekundet.

Das Mitternachtskonzert im weihevollſten lübiſchen Kirchenraum übte wieder eine große Anziehungskraft aus. Die Beſucherſchaft ſtand wieder im Banne der zauberhaft ſchönen Wirkung des magiſchen Stimmungswunders im

Innenraum der angeleuchteten Marienkirche. Die Seelen sind im feierlichen Raum innerlichst auf Musik eingestimmt. In welcher Schönheit und Verklärtheit klingen die Töne deutscher Meister durch das dichtgefüllte Gotteshaus. Die Vortragsfolge umspannte das musikalische Zeitalter des Frühbarock bis zu Beethoven. Mit Orgelwerken von Bach und Buxtehude huldigte sie den beiden dieser Kirche engverbundenen Genies. Der Kopenhagener Domorganist N. O. Raastedt ist seit Jahren durch seine Gastkonzerte mit der großen Marienorgel vertraut. In den Präludien und Fugen eines J. S. Bach und Buxtehude, sowie in einer Partita J. G. Walthers zeigte er sein auf Plastik der Linienführung bedachtes, technisch ausgereiftes Spielvermögen.

Kammersänger Sven Nilsson (Staatsoper Dresden) hatte für Vokalschöpfungen eines J. S. Bach, Krieger, Schütz, Händel und Beethoven seinen warmblütigen und männlich timbrierten Baß einzusetzen, eine Stimme, die in der Stilsicherheit ihrer durchgeistigten Vortragskunst eine vornehme gesangliche Kultur entfaltet.

Walter Kraft (Lübeck) versah die Begleitung an der Lettner-Orgel mit bewährter Einfühlung in seine Aufgabe und überwachte auch ein kleines, sauber musizierendes Streichorchester.

Den Höhepunkt der künstlerischen Veranstaltungen dieser etwa von 700 Ausländern besuchten Tagung erbrachte die Freilichtaufführung von Shakespeares „Macbeth“ auf dem historischen Lübecker Marktplatz. Hinter dem von Fackeln überloderten Spielpodest erhob sich die stimmungsgewaltige Architektur des Rathauses als natürliche Kulisse, über die sich ein sternklarer Sommerhimmel spannte. Zu dieser von der ausgezeichneten Spielführung des Intendanten Robert Bürkner (Lübeck) betreuten Freilicht-Wiedergabe der Shakespeareschen Tragödie hatte ein bisher unbekannter Berliner Komponist im Auftrage der Nordischen Gesellschaft die Bühnenmusik geschrieben.

Wer wußte bislang etwas von dem im Jahre 1908 in Landsberg a. d. Warthe als Kantors- und Konrektorssohn geborenen Johannes Liese, dem Schüler des Sternschen Konservatoriums (bei A. v. Fielitz und W. Klatte), sowie von Prof. Paul Höffer. Als freischaffender Musiker steht der 28jährige jetzt mitten im brausenden Wirbel der Reichshauptstadt: ein Suchender im musikalischen Chaos einer verflossenen Epoche, ein ehrlich Ringender im Aufbruch des neudeutschen Musikschaffens. Aus seiner schöpferischen Werkstatt fanden Klavierkompositionen durch Hermann Hoppe den Weg in die Öffentlichkeit. Johannes Liese selber spielte eigene Kompositionen im Rundfunk. Gegenwärtig arbeitet er an einer sinfonischen Schöpfung. Sein Streben ist es, in seinem musikalischen Werkschaffen die seelische Grundstimmung und geistige Haltung des deutschen Menschen von heute ungeschminkt aufzuzeigen. Dieser junge Künstler lehnt epigonales Musizieren schroff ab, sondern sucht nach neuen Formen und Ausdrucksmöglichkeiten. Gewiß, noch ringt Johannes Liese im gärenden Sturm und Drang seiner Jugend. Aber mit dem Auftrag der Nordischen Gesellschaft, der auf Anregung Thilo von Trothas erfolgte, richtete sich seine schöpferische Kraft auf eine Aufgabe von klarumrissener Zielsetzung aus. Erfordert doch die „Macbeth“-Freilichtaufführung auch im musikalischen Teil eine festumgrenzte Eigengesetzlichkeit.

Liese wählt für seine Bühnenmusik ein mit 25 Kräften besetztes Blasorchester (Holz- und Blechbläser, Schlagzeug). Er schreibt eine stileigene Musik, die in ihrem Grundcharakter die elementare Gewalt der grausigen Tragik des „Macbeth“-Stoffes enthüllt. In ihrer plastischen und durchsichtigen harmonischen Fassung und in ihren rhythmischen Impulsen folgt sie den Spannungsgraden des Dramas. Die Schlachtenschilderung, die Bankettmusik, der Krönungsmarsch und der Hexentanz sind charakteristische, geschlossene Gebilde dieser Bühnenmusik, die nach Formgehalt und Ausdruckswillen in künstlerischem Eigenwuchs gelangen. Das Kraftvolle, Elementare ihres dramatischen Ausdrucksstils erfüllt die Vorbedingungen nicht allein für die dichterische Wesensart des „Macbeth“, sondern entspricht auch den Wirkungsvoraussetzungen einer Freilichtaufführung, bei der eine solche instinktsichere Bühnenmusik nunmehr nicht zu einem im Grunde überflüssigen Requisit herabsinkt.

KM Fritz Müller (Lübeck) leitete diese uraufgeführte Bühnenmusik mit redlichem Eifer und stilgerechter Einfühlung. Sie erklang — von dem unsichtbar postierten Orchester gespielt — akustisch günstig durch die geöffneten Fenster des Rathauses.

Die Reichstagung wartete außerdem im Rahmen geselliger Veranstaltungen noch mit einigen musikalischen Seltenheiten auf. Dahin gehören die Darbietungen des norwegischen Geigers Torkjell Haugerud (aus Seljord), der auf dem norwegischen Nationalinstrument, der viersaitigen Hardingfela, Volksmelodien und Tänze aus seiner heimatlichen Landschaft spielte. Der Tenor Einar Kristjansson (Dresdener Staatsoper) erfreute mit isländischen Liedern. Beispiele finnischer Bauernmusik auf Originalinstrumenten im Rahmen des finnischen Bauernessens waren den Teilnehmern eine ergötzliche Überraschung.

GUTENBERG-FESTWOCHE IN MAINZ.

Von Willy Werner Götting, Frankfurt/M.

Die diesjährige Spielzeit beschloß — erstmals — die Gutenberg-Festwoche, die von jetzt ab alljährlich in einer etwa 12tägigen Folge die hinsichtlich

Werk und Wiedergabe repräsentativsten Aufführungen des Spielwinters umfassen soll. Sie wurde eröffnet mit Egks „Zaubergeige" in einer Aufführung, die in ihrer Gesamtwirkung mit zu den stärksten Theatereindrücken gehört, deren wir uns erinnern: Kämmels Regie ließ den grotesken Humor des Andersenschen Buches, Fischers musikalische Leitung die bajuvarische Derbheit der Egkschen Musik zu letzter Sicht- und Hörbarwerdung kommen. Herbert Hesses prachtvoller Kaspar, Margrit Zieglers „süße" Gret, Lilly Trautmanns bezaubernde Ninabella, Franz Larkens rustikaler Bauer, Friedrich Kempfs und Karl Banzhafs zwerchfellerschütterndes Gaunerduo standen überragend im Ensemble. Verdis „Aida" mit Hildegard Ranczak (München) als impulsiv gestaltender Aida, Marietheres Henderichs (Köln) als stimmlich hinreißend schöner Amneris und Eyvind Laholm (Berlin) als ansprechendem Radames und Wagners „Meistersinger" mit Generalintendant Kammersänger Wilhelm Rode (Deutsches Opernhaus-Berlin) als wundervoll durchseeltem Sachs, Hilde Singenstreu (Wiesbaden) als rührend mädchenhafter Eva, Josef Witt (Braunschweig) als leider reichlich unzureichendem Stolzing und Herbert Hesse (Frankfurt/M.) als fast idealem Beckmesser bildeten die abschließenden Höhepunkte dieser Woche, soweit die Oper in Frage steht.

Eigentliche Höhepunkte der ganzen Festwoche jedoch waren die Beethoven-Konzerte, die in zwei Orchester- und einem Kammermusikabend einfach unsagbar große musikalische Ergebnisse schenkten: Prof. Max Strub spielte im 1. Symphoniekonzert das „Violinkonzert" so schön, daß wir uns nicht entsinnen können, es jemals so ergreifend, so in jeder Hinsicht vollendet gehört zu haben; auch die „Coriolan"-Ouvertüre und die „VIII.", die weiter auf der Vortragsfolge standen, wurden unter Karl Maria Zwißler, dem 1. Kapellmeister der Stadt Frankfurt am Main, der als Nachfolger des nach Wiesbaden ans „Deutsche Theater" verpflichteten GMD Karl Fischer auserſehen ist, zu Offenbarungen der eminenten Fähigkeiten unseres städtischen Orchesters sowohl als auch des Dirigenten Zwißler.

Für das 2. Symphonie-Konzert der Gutenberg-Woche stand als Solisten-Ensemble das Elly Ney-Trio zur Verfügung, und wir durften in einer beglückenden Stunde eine einfach vorbildlich großartige Wiedergabe des selten gehörten „Tripel-Konzertes" hören; dann spielte Elly Ney schlechtweg vollendet das „Klavierkonzert Nr. 5 in Es-dur": schlackenlos in der Bewältigung alles rein Technischen, frei von jedem Erdenrest, in der Durchdringung des Instrumentes mit einer romantisierenden Seele. Dirigent war GMD Fischer, der beim Tripel-Konzert nicht recht in Form war, sich im Klavierkonzert jedoch organisch in den Gestaltungswillen der Solisten einfügte und schließlich mit einer zügigen, manchmal vielleicht ein wenig „zu laut" dirigierten „VII." das Konzert zu einem triumphalen Abschluß brachte.

Zwischen den beiden Konzerten lag der bereits erwähnte Kammermusikabend des Elly Ney-Trios: die Trios op. 70/2 und 97, die berückend schön musiziert wurden, schlossen die „A-dur-Cello-Sonate" (op. 69) ein, in der Ludwig Hoelscher sich als einzigdastehender Cellist erwies.

DAS 14. FRÄNKISCHE SÄNGERFEST IN NÜRNBERG.

17.—19. Juli.

Von Karl Foesel, Nürnberg-Reichelsdorf.

Man hat das „14. Fränkische Sängerfest" als „Wende in der Geschichte des deutschen Chorwesens" bezeichnet. Tatsächlich bedeutete es eine endgültige Abrechnung mit der kleinlichen, engstirnigen Eigenbrötelei des früheren Vereinswesens. Mit überzeugender Schlagkraft wurde die Universalität des deutschen Liedes und des deutschen Sanges proklamiert — eine Universalität, die nichts zu tun hat mit dem Egoismus engbegrenzter Vereinsinteressen und mit dem krankhaft forcierten Persönlichkeitskult geltungsbedürftiger Individuen. Der deutsche Gesang wurde in diesen Nürnberger Julitagen gewissermaßen seinen ersten und bevorrechtetsten Anwärtern feierlich zurückgegeben: dem Volk in seiner Gesamtheit.

Es ist klar, daß eine solche Parole bei aller Eindeutigkeit die Möglichkeit einer irrtümlichen Auslegung zuläßt. Das „Volk" an sich, als Ganzes, ist etwas einheitlich Festes. Das Statische dieses feststehenden Gesamtbegriffes wird jedoch in dem Augenblick labil, in dem es sich um das Volk als künstlerischen Konsumenten handelt. Nichts wäre verhängnisvoller als der Irrglaube, daß man die Gesamtheit der deutschen Menschen künstlerisch auf eine Norm bringen könnte — etwa durch eine bewußt einfache, bewußt in den geistigen Anforderungen herabgeschraubte Kunstgestaltung. In allen künstlerischen Dingen ist das Volk ein Organismus mit der verzweigten Vielheit alles organisch Gewachsenen. Und das Volk künstlerisch in seiner Gesamtheit erfassen, heißt nichts anderes, als ihm —die deutsche Kunst in ihrer Gesamtheit nahebringen! Jenen in Jahrhunderten organisch sich entwickelnden Gesamtorganismus „Deutsche Musik" in all seinen unermeßlich reichen Auslebungen — vom schlicht-innigen Volkslied bis zur zutiefst verinnerlichten Tonsprache eines Anton Bruckner, vom unisonen Bekenntnisgesang des jungen Deutschland bis zur „komplizierten" Polyphonie des — gesinnungsechten! — Neutöners.

Jene aus der Frühwitterung einer gemutmaßten Konjunktur entstandenen Primitivitätsapostel mögen — soweit sie heute im Jahre 1936 nicht schon längst wieder ausgestorben sind — aus der Gesamtanlage und dem Programmaufbau dieses Nürnber-

ger „Festes des Volksgesangs" die Lehre gezogen haben, daß die Ansicht immer herrschen wird und heute mehr als je herrscht: Für das Volk ist das Beste aus allen Wertsparten, das Beste in jeder gesinnungswahrhaften Erscheinungsform des gewaltigen deutschen musikalischen Kulturgutes gerade gut genug.

Die richtunggebenden Ansprachen und Reden des Frankenführers Jul. Streicher, der die Schirmherrschaft des „14. Fränkischen Sängerfestes" übernommen hatte, der Oberbürgermeister Willy Liebel-Nürnberg, Albert Meister-Herne (Führer des DSB), Theo Memmel-Würzburg (stellv. Sängergauführer) und des Sängergauführers Ludwig Lebegern-Erlangen gaben unmißverständliche Parolen. Sie wiesen vor allem auf die hohen Werte des Volksliedes als den Quell allen nationalen Musikschaffens hin.

Mit der „Feierlichen Eröffnung des Sängerfestes" im historischen Nürnberger Rathaussaal verband sich die Gedenkfeier zur Erinnerung an das im Juli 1861 in Nürnberg veranstaltete 1. Allgemeine Deutsche Sängerfest, auf welchem die Gründung des Deutschen Sängerbundes beschlossen wurde.

Das „1. Stundenkonzert" war Werken romantischer Art gewidmet. Zwei einheimische Chöre, der „Gesangsklub des Vereins Merkur" (Leitung: MD Fritz Binder) und die „Nürnberger Chorvereinigung" (Leitung: Carl Ott) boten einen schönen Miniaturquerschnitt durch das Chorschaffen der Romantik von Schubert bis Brahms. Viel sängerischen Ernst bewiesen die statiösen Sängergruppen Schwabach (unter Rich. Bauer) und Fürth (Carl Langfritz). Gg. Lotter betreute verläßig die Orgel.

Der gleichen Stilrichtung war das „Kirchen-Konzert in der Sebalduskirche" verpflichtet. Der hervorragend begabte St. Sebalder Stadtkantor Friedrich Ehrlingen leitete das Konzert mit der Lisztschen Klangorgiastik „Präludium und Fuge über B-A-C-H für Orgel" wirksam ein. Drei Chorvereinigungen, die zu den qualitativ ersten Nürnbergs zählen — der „Esche-Chor" (Konzertverein Nürnberg / Ltg.: Willy Esche), der „Kammerchor des Männergesangvereins Nürnberg" (Ltg.: Waldemar Klink) und der „Lehrergesangverein und Verein für klassischen Chorgesang" (Ltg.: KM Karl Demmer) — zeigten mit Werken von Liszt, Reger und Bruckner einen überragenden Aufführungsstil. Eberh. Eskofier führte seine Laientruppe, den gem. Chor und das Orchester des „Privatmusikvereins Elite" mit dem „Großen Domine" von Peter Cornelius relativ erfolgreich ins Treffen (Tenorsolo: Anton Knoll-Frankfurt).

Dem Madrigal und Volksliedsätzen des Mittelalters, des 19. Jahrhunderts und der Neuzeit waren das 2. und das 3. Stundenkonzert vorbehaltten. Die Madrigale stellten die gemischten Chöre „Liederkranz Schweinfurt" (Lor. Scherf), „Volksliederbund Noris" (Eduard Pilland) und „Liederkranz Bamberg" (Georg Bauer) vor stilistische Probleme, die trefflich gelöst wurden. Die „Caecilia Bamberg" (Carl Schade), der „Sängerkreis Nürnberg" (Ludwig Fugger), der „Gesangverein Lyra Neustadt b. Coburg" (Fritz Müller) und die „Gruppe Amberg" (Gruppen-Chormeister Schreiner) betrieben eine sympathische Folkloristik. Für die neueren Volkslieder setzten sich die „Arbeitsgemeinschaft Frohsinn-Liederkranz, Ansbach" (Robert Funk), die „Sängerlust Rodach" (Karl Flurschütz) und die „Würzburger Chorvereinigung" (Alfons M. Kraft) ein.

Eine sehr erfreuliche Tatsache verdient besondere Beachtung: etwa die Hälfte aller aufgeführten Komponisten entstammt der schöpferischen Gegenwartsgeneration Deutschlands. Mit regem Interesse begegnete man dem „4. Stundenkonzert", in dem ausschließlich zeitgenössische Tonsetzer zu Wort kamen. Einen flüssigen, in seiner Unproblematik liebenswerten Volksstil bevorzugt Paul Graener, für dessen „Pastorale" (4stimm. gem. Chor) der „Laucher-Chor Nürnberg" unter Ernst Hirschmann ein treffliches Interpretationsinstrument war. Stark volksliedhafte Einschläge kennzeichnen die „Sprüche und Romanzen" Hugo Herrmanns. Die „Frankonia Bamberg" (Josef Strätz) stellte diese dankbaren Literaturproben, die unmißverständlich bewiesen, wie sehr auch die stilistisch radikaleren Gegenwartskomponisten sich bemühen den gegebenen Verhältnissen für die Männerchor-Kompositionen Rechnung zu tragen, wirksam heraus.

Hans Lang hätte sich für seine neuen gemischten Chöre kein idealeres Ausführungsorgan wünschen können, als die „Würzburger Liedertafel" (J. B. Zeller). Konzentriert gefaßt in der Thematik ist das feierliche, fünfstimmige „Totengedenken", von großer Eindruckskraft die kanonisch bewegte Vertonung der berühmten Karl Brögerschen Dichtung „Bekenntnis" („Bruder, deine Hand"). Neben diesen Uraufführungen fiel der 6stimmige Festgesang „Deutsche Seele" (Erstaufführung) etwas ab.

In vollem Umfang erfüllten die zwei Gesänge für 4—6stimmigen gem. Chor aus dem Zyklus „Totengedenken" (Uraufführungen) des Dinkelsbühler Hans Gebhard die hohen Erwartungen, die man diesem Schaffen gegenüber zu hegen gewohnt ist. Hans Gebhard spricht in diesen Gesängen die starke, eigengesetzliche Sprache der vollkommen selbständig und unabhängig empfindenden Schöpferbegabung. Der „Lehrergesangverein Nürnberg" unter KM Karl Demmers stilistisch überlegener Führung hatte sich die technisch und geistig anspruchsvolle Materie vorbildlich zu eigen gemacht.

Eine weitere Uraufführung oblag dem „Nürn-

berger Jugendchor“ (Leitung: Studienrat Otto Döbereiner): Carl Rorichs „Lustige Marschmusik mit Streichern und Trommeln“. Eine repräsentative Schar frischer Hitlerjungen sang und spielte sich mit dem reizvollen, flott geschriebenen Werkchen in die Herzen der Hörer. Auch die Werke gleichen Genres von Hermann Grabner, Eduard Pilland und Armin Knab fanden herzliche Zustimmung.

Zwei Kabinettstücke einer vornehmen Satzkunst brachte in formschöner Ausführung der „Kammerchor des Nürnberger Männergesangvereins“ (Leitg.: Waldemar Klink). Werk — Armin Knabs „Streitlied zwischen Leben und Tod“ und Ludwig Webers berühmte Chorgemeinschafts-Komposition „Liebe“ — und Wiedergabe übrigens beispielhaft für alles Sängertum!

Erfolgsicher gearbeitete Männerchöre von Ottmar Gerster („Gesangverein Ketschendorf“ / Leitung: Zapf), Hermann Erdlen und Egon Rabsch („Nürnbergische Liedertafel“ / Ltg.: Zink) vervollständigten die Werkfolge dieser dankenswerten, immerhin recht umfassenden Auseinandersetzung mit Deutschlands Gegenwartskunst.

Ausschließlich dem chorischen Massenerlebnis war das Schluß-Festkonzert in der großen Festhalle des Reichsparteitagsgeländes gewidmet. Joh. Walthers alter, schöner Chorsatz „Wach auf, du deutsches Volk“ erklang zu Beginn im brausenden gemeinsamen Gesang, an dem auch das Publikum vollstimmig beteiligt war. Imposant, wie diese chorische Jubelouvertüre aller Festgäste, wirkten auch die orchesterbegleiteten Massen-Männerchöre Armin Knabs, Wilhelm Weißenborns und Hans Gebhards. So wertvoll eine solche musikalische Engros-Betätigung für bestimmte und besondere Anlässe sein mag, so kann man sich diesen in überdimensionalen Raumweiten verschwimmenden Klangmassen gegenüber des Eindruckes nicht erwehren, daß eher Breiten- als Tiefenwirkungen erzielt werden. Ihrem innersten Wesen nach ist die Musik eben die intimste Kunst der subtilen seelischen Kräfte.

Auch im Festkonzert gab es einige Uraufführungen. Ein gewinnendes, auch musikalisch wertvolles Jugendchorwerk Eduard Pillands („Grenzlandschwur“) hob die „Fortgeschrittenenklasse der städtischen Singschule Nürnberg“ aus der Taufe. Karl Schäfer-Bamberg traf mit seinem (uraufgeführten) Marschlied „Laßt uns durch die Lande schreiten“ den Ton jugendlicher Unbeschwertheit ausgezeichnet. Waldemar Klink, der nunmehrige Leiter der städtischen Singschule, hat mit seiner musikfreudigen, singbegeisterten Schuljugend in unglaublich kurzer Zeit Ausgezeichnetes erarbeitet.

Nachhaltigen Eindruck hinterließ die dekorative Pracht des neuesten vaterländischen Opus' Max Gebhards „Deutsches Volk“ (für Männerchor, Kinderchor, Volkschor, Solostimmen und Orchester). Mit meisterlicher Beherrschung des Technischen nützte Gebhard hier alle Möglichkeiten des umfangreichen Aufführungsapparates. Die Farbenpracht der Klanggestaltung, die verschiedentlich zu höchster Dramatik komprimierte Ballung des thematischen Materials und die zwar sehr selbstherrlich gefügte, dabei jedoch ungemein ausdrucksvolle Anlage der Solostimmen sind imponierende Charakteristiken dieser großzügig aufgebauten Schöpfung. Für die Ausführung des Werkes war der Komponist selbst der berufene Anwalt. Die verschiedenen beteiligten Chorgruppen erwiesen sich den namhaften Ansprüchen der fortschrittlich orientierten Schreibweise Gebhards gegenüber nicht im mindesten unsicher. Sehr schmiegsam musizierte das verstärkte NS-Frankenorchester, das auch zu verschiedenen anderen Veranstaltungen des Sängerfestes herangezogen wurde. Die Solostimmen waren mit der Nürnberger Sopranistin Mia Neufitzer und dem Frankfurter Tenor Ant. Knoll sehr glücklich besetzt.

Das Kolossalwerk „Deutsches Volk“ bot einen würdigen Abschluß des „14. Fränkischen Sängerfestes“. Es ist wahrhaft für das Volk geschrieben und muß jedem gesund Empfindenden verständlich sein, obwohl neue, „moderne“ Stilmittel eingesetzt, alle konstruierten Volkstümeleien beiseite gelassen und Richtlinien für eine neue, geistig hochstehende Kunstgesinnung verfolgt werden. Die Begeisterung, mit der das Werk aufgenommen wurde, bewies, daß das Volk dieser Kunstgesinnung Verständnis entgegenbrachte.

Von den übrigen Veranstaltungen des Festes ist in erster Linie die „Große Kundgebung im Stadion“ zu nennen, in deren Mittelpunkt die Rede des Gauleiters Julius Streicher stand, die ein einziges Gelöbnis der gesamten fränkischen Sängerschaft zum deutschen Volk und zu seinem Führer Adolf Hitler darstellte. Die internen Angelegenheiten des DSB wurden auf dem „Sängertag im Deutschen Hof“ besprochen. Den Hauptpunkt der Tagesordnung bildete die Neuwahl des Sängergauführers; Hauptlehrer Ludwig Lebegern-Erlangen wurde in Anerkenntnis seiner Verdienste um den Gau XVIII im DSB auf weitere drei Jahre an die Spitze der fränkischen Sänger berufen. Einen weihevollen Verlauf nahm die „Gefallenen-Ehrung in der Meistersingerkirche“, in welcher der Sängergauführer an dem Denkmal der gefallenen deutschen Sänger in der Katharinenkirche einen Kranz niederlegte.

Beim „Frühgottesdienst in der Elisabethkirche“ wurde die St. Georgius-Messe (für 4stimm. Männerchor a cappella) des schwäbischen Bundeschormeisters Wilhelm Gößler-Augsburg durch die „Sängervereinigung Caecilia Nürnberg“ (Ltg.: Hans Butterhof) aufgeführt.

Der „Schlußappell der Sänger“ mit anschließendem Festzug durch die Stadt und ein Fränkisches Heimatfest im schönen Nürn-

berger Stadtpark beendeten das „14. Fränkiſche Sängerfeſt“, das der Stadt der Reichsparteitage einige Tage lang eine Sonderprägung gab und an dem die geſamte Nürnberger Bevölkerung regſten Anteil nahm.

15. WÜRZBURGER MOZARTFEST.

13. bis 17. Juni.

Von Dr. Oskar Kloeffel, Würzburg.

Unter den zehn Städten, die heute Mozartfeſte begehen, wahrt Würzburg ſeinen beſonderen Rang, ſchon dadurch, daß es zuerſt die Feſte von Jahr zu Jahr wiederkehrend machte. Mehr freilich bedeuten die unvergleichlich ſchönen Räume, die mit dem ſchönſten Schloß Deutſchlands, dem einheitlichſten und vollendetſten des Barock überhaupt, gegeben ſind. Bei dem heurigen 15. Mozartfeſt glückte endlich wieder einmal die einführende Muſik im nächtlichen Hofgarten. Sie brachte einen neuen Verſuch auch den Tanz und die Wunder des Lichts bei dem Feſte geltend zu machen. Der bezaubernd ſchöne, groß geordnete Raum gibt dazu ja an ſich ſeltenſte Möglichkeiten. Doch ſind die bisherigen Löſungen ſtets nur Annäherungsverſuche geweſen, was ſich übrigens ſchon dadurch erklärt, daß das Feſt ſich finanziell ſelbſt tragen muß. Das Eigentümliche der heurigen Vorführung war der Verſuch, die Neue Zeit geltend zu machen. In den Tanz alſo auch die Kleidung der Hitler-Jugend einzuführen. In einem Raum, der erleſenſter Rokoko iſt, und zu den Klängen einer Muſik, die von Mozart ſtammt und Mozart zu Ehren erklingen ſoll, galt es zugleich ganz heutig und doch phantaſievoll zu ſein, ja ſelbſt das Rokokohafte noch einzuſchmelzen, die Tänze alſo aus dem bloß Hiſtoriſchen wegzunehmen. Man muß zugeben, daß nicht Wirkungsmache erſtrebt war, daß ein natürlicher Geſchmack und lebendiger Schönheitsſinn waltete, namentlich die Züge und Gegenzüge der brennenden Lichter boten ein ſchönes Bild. Die Aufnahme blieb dennoch geteilt, aber das Wertvolle daran konnte nicht verborgen bleiben.

Hermann Zilcher ſtellte von jeher die Auswahl der Werke nicht lediglich auf Mozart. Vor allem dienen ihm die Mozartfeſte auch als Podium für ſeine eigenen Uraufführungen. So diesmal für ein Konzertſtück für Flöte und Orcheſter über ein Thema von Mozart aus dem Divertimento in D-dur für Streicher, Oboe und zwei Hörner. Das Konzertſtück vermehrt die Konzertliteratur für Flöte um ein dankbares und glänzendes Werk. Es zeigt das Überdrängende von Zilchers Gefühlsart und den genialen Fluß ſeiner Schreibweiſe. Die Erfindung iſt einpolig, die Gegenſätze wie das ſpätere Fugenthema in moll und die vorausgehenden dunkleren Partien ſind nicht feindliche Entgegenſetzungen. In dieſer Weſenslage des Komponiſten iſt viel von dem enthalten, was ihn immer wieder zu Mozart treibt, von dem er doch im Temperament ſo verſchieden iſt. Am bewundernswerteſten iſt vielleicht der erſte Teil, der in freien Variationen zu einem Höhepunkt verläuft, wegen des zwingenden Zuges, des Aufgebots an Erfindungskraft und des Emporſchwellens bis in entlegenſte Veränderungen. Das Werk hat zwei Kadenzen für das Soloinſtrument, aus jenem muſikantiſchen Element in Zilcher geboren, das ihn immer wieder zu Kadenzdichtungen treibt. Hermann Zanke vertrat die Soloflöte mit lebhaftem Schönheisſinn und weichem Ton.

Mozart ſelbſt war vertreten mit Arien, die Julius Patzak glänzend vortrug, mit den ſpäten Symphonien in Es (K. V. Nr. 543) und C (K. V. Nr. 551), dem Klavierkonzert in Es (K. V. Nr. 271) und dem Konzert in A für Violine und Orcheſter (K. V. Nr. 219). Das Klavierkonzert ſpielte Dr. Johannes Hobohm, der nun das Würzburger Staatskonſervatorium verläßt und an die Akademie nach München berufen wurde. Hobohm verdankt ſeinen Ruf namentlich ſeinem Cembaloſpiel, mit dem er beſonders Bach huldigt. Heftige Innenſpannung und glänzende Technik erlauben ihm ſtarke geiſtige Formungen. Umſo mehr war man überraſcht durch ſchöne Geſanglichkeit und zauberiſche Milde ſeines echten Mozart. Als Andrea Wendling hervortrat, um das A-dur Violinkonzert zu ſpielen, ſah man ſogleich, daß man hier einem feinen Muſikweſen begegne. Die überraſchende Genauigkeit des Rhythmus wie die Tonangabe, der ſeidige Ton, die reine Darſtellung hinterließen einen gewinnenden Eindruck. Das Dresdner Streichquartett ſchuf die verſunkenſten Augenblicke des Feſtes. Es ſpielte das d-moll Quartett (K. V. Nr. 421) und das in C-dur (K. V. Nr. 465). Leider war der Geſamtaufbau des Kammerkonzerts, in dem die Dresdner dieſe dunkle Schmerzſeligkeit aufriſſen, nicht recht geglückt. Verdienſtlich war es jedoch, daß auf dem Mozartfeſt auch einmal Muſik eines früheren fürſtbiſchöflichen würzburgiſchen Hofkomponiſten erklang. Das Quintett in Es-dur für Klavier, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott von Fr. Witt ſieht ſein Vorbild in dem frühen Beethoven. Es iſt voll ſchöner Einzeldarlegung und für die Bläſer dankbar geſchrieben, wenn es auch mehr Temperamentsäußerung vertrüge. Witt, geboren 1770 in Hallenbergſtetten, kam 1802 nach Würzburg, wurde nach dem Untergang des Fürſtbistums in den Dienſt des Großherzogtums übernommen und ſtarb 1837 als Kapellmeiſter des Würzburger Stadttheaters.

Hilde Weſſelmann, Sopranſängerin aus Wuppertal-Barmen erſang ſich einen bemerkenswerten Erfolg mit Händels Solokantate „Salve Regina“. Die Sängerin vermochte es, ihre ausgeglichene edle Stimme durch ſorgſames und feinſtlebendiges Innenfühlen des Großen und Plaſtiſchen in dem Händelwerke zu unerwarteter Geltung zu

bringen. Zilcher bezog diesmal auch Kalliwoda (d-moll Symphonie) und Cherubini (D-dur Symphonie) ein; beide Werke errangen sich ernste Beachtung. Eine Partita in F-dur von Anton Rosetti für 3 Oboen, 2 Englisch-Hörner und einen Oboe-Bariton, kürzlich von Prof. Dr. Oskar Kaul herausgegeben, erwies sich als kleines Prunkstück für Musik im Freien. Freilich besteht mancherseits der Wunsch, es möchten diese Mozartfeste noch mehr auf Mozart selbst gestellt sein. Nicht recht zu begreifen ist es, daß eine Mozartstadt wie Würzburg jahrzehntelang nicht mehr das Requiem Mozarts hören konnte, während auf den Mozartfesten das Requiem von Gossec im Kaisersaal erklang.

VI. INTERNATIONALES BRUCKNERFEST IN ZÜRICH.

20.—28. Juni.

Von Prof. Dr. Fritz Gysi, Zürich.

Seine besten musikalischen Kräfte hat Zürich mobil gemacht, um das VI. internationale Brucknerfest, mit dessen Durchführung unsere Stadt betraut wurde, planmäßig und festwürdig auszugestalten. Großzügig begann es in der Tonhalle mit dem lapidar gefügten, von elementarer Kraft und Ekstatik durchfluteten 150. Psalm, welchem der Gemischte Chor Zürich unter Volkmar Andreäs Leitung eine konzertmäßige Aufführung der f-moll-Messe folgen ließ. Man bewunderte die Festigkeit des Chores sowohl in den kunstvoll kontrapunktischen Sätzen wie im Bereiche des rein Adorativen, wo alles auf die Wirkung stiller und milder Harmonik abgestellt ist. Gekennzeichnet durch Dr. Andreäs lebhafte Dirigentengebärde, erlangte die Wiedergabe bei der Entfaltung der Klangmassen jenen solennen Schwung, der das abgeklärte Werk selbst im ernüchternden Konzertsaal zum Erlebnis werden läßt. Unsere bewährten Schweizer Solisten Nina Nüesch, Ernest Bauer und Felix Löffel, denen sich als neue und vielversprechende oratorische Kraft die Berner Sopranistin Elsa Scherz-Meister angeschlossen hatte, halfen getreulich mit, die Schönheiten der Partitur zu erschließen, und daß unser Tonhalleorchester (an der Orgel: Karl Matthaei) hinter den vokalen Leistungen nicht zurückstand, versteht sich bei solch festlichem Anlaß von selber.

Daß Bruckners liturgische Musik in erster Linie dorthin gehört, wo sie gottesdienstlichen Widerhall findet, das empfand man so recht eindringlich während der sakralen Feier in der Liebfrauenkirche, wo Propst Dr. Vincenz Hartl aus St. Florian das Pontifikalamt zelebrierte. Festprediger war Dr. P. Haene aus dem Stift Einsiedeln, der aller Beweihräucherung des zu ehrenden Tonmeisters aus dem Wege ging und die Gedanken kurzerhand zum Meister aller Meister hinlenkte, in dessen Namen Bruckners Partituren entstanden sind. Mit Hingabe widmete sich der Liebfrauenchor unter Hermann Odermatts fürsorglicher Leitung der dankbaren Aufgabe, die früher verkannte, jedoch längst rehabilitierte d-moll-Messe aufzuführen, die uns so gut wie die andern davon überzeugt, daß Bruckner nicht aus artistischer Spekulation oder ästhetischer Reflexion zur Kirchenmusik gelangte, sondern als Musiker unmittelbar zum Gotteswort Zuflucht nahm. Dem Liebfrauenchor, dem namentlich die beruhigten Stellen schön gerieten und der neben dem populären Bassisten Albert Emmerich eigene Solisten herauszustellen hatte, stand das Züricher Radio-Orchester zur Seite, das sich den ungewohnten Verhältnissen geschickt anzupassen wußte. Den organistischen Dienst versah mit Sorgfalt Luigi Favini.

Der offizielle Begrüßungsakt in der Tonhalle wurde eingeleitet vom Winterthurer Organisten Karl Mathaei und einem Bläseraufgebot mit Friedrich Klofes Präludium und Doppelfuge, womit dieser „ureigentliche" Brucknerschüler seinem großen Lehrer ein würdiges Denkmal gesetzt hat. Nun verloren sich leider die Brucknerspuren mehr und mehr in einem langfädigen Gewirr von rhetorischen Leistungen, von denen keine einzige als erquickend zu bezeichnen war, und was in fast einstündiger, trockener und kaum vernehmlicher Lektion Herr Hofrat Rudolf Holzer aus Wien in seiner „Festrede" an biographischen Selbstverständlichkeiten zusammenraffte, das wirkte auf die Festgemeinde derart peinlich, daß eine allgemeine Abwanderung aus dem Saal erfolgte. Man fand und erholte sich erst wieder, als man unsern riesigen Sängerverein „Harmonie Zürich" vor sich sah und nun unter Hans Lavaters Leitung aus dem Munde der für einen Festakt gewappneten Damen und Herren jenen gigantischen, apokalyptisch brausenden Lobgesang vernahm, der in Bruckners Lebenswerk als Tedeum eingetragen ist.

Die Bruckner-Interpretation ist bekanntlich in ein schwankendes Stadium getreten, seitdem ein Wiener Verlag die sogenannten „Originalfassungen" auf den Markt gebracht hat. Die lebhaften Auseinandersetzungen zwischen Theoretikern und Praktikern, zu denen diese angeblich authentischen Neuausgaben Anlaß geben, bedrohen auch die internationale Brucknergemeinde mit einer Parteispaltung. Indessen hat dieser Gelehrtenstreit die Öffentlichkeit wenig belästigt. Die Freude an Bruckners herrlichem Musikantentum könnte einem dadurch höchstens vergällt werden. Und seitdem man dahinter gekommen ist, daß es sich bei der Propagierung der von Zusätzen und Retouchen „gesäuberten" Partituren (wer bürgt uns dafür, daß sie nicht von Bruckner selber stammen?) mehr um eine kommerzielle als um eine künstlerische Prestigefrage handelt, ist auch der Fachmusiker skeptisch geworden. In Zürich

hatte man jetzt Gelegenheit, diese Originalfassungen praktisch kennen zu lernen. Auch Siegmund von Hausegger, der mit der älteren Brucknerästhetik verwachsene, hervorragende Münchner Dirigent, hielt sich bei der Wiedergabe der Fünften und Sechsten an die neue Vorlage. Kommen bei der A-dur-Sinfonie wirkliche Varianten kaum in Betracht, so ist der Unterschied der beiden Versionen im B-dur-Werk, der sogenannten Kirchensinfonie, umso frappanter. Dies betrifft hauptsächlich das Finale, das in der jetzt vorliegenden Fassung an Ausdehnung noch erheblich gewonnen hat, dafür aber um den „Theatercoup" des ehemals einer besonderen Bläsergruppe reservierten Schlußchorals gebracht worden ist. Nirgends aber rühren diese Umstellungen, Umfärbungen usw. ans Kernproblem der Brucknerschen Musik. Sie bleibt gleich groß und erhaben, ob man hier ein paar Takte hinzu oder wegnimmt oder andernorts durch Weglassen, respektive Ergänzen von Bläserstimmen das Timbre auswechselt. Dessen wurden wir von Herzen froh an dem hochfestlichen Hauseggerabend. Hatte man doch hier keinen bloßen Dirigenten vor sich, sondern einen Lenker im tieferen Sinne, einen Musiker, der an die Lebensquellen Brucknerscher Sinfonik herangeht und ob der Andacht und Würde, die man dem Meister schuldet, dessen naives, in kindlichem Glücksgefühl sich äußerndes Österreichertum nicht vergißt.

Das dritte Festkonzert, das als Hauptdirigenten Volkmar Andreä ans Ruder brachte, blieb Bruckners umfangreichster Sinfonie reserviert, der „kaiserlichen" Achten. Zuvor aber bekamen wir drei Motetten zu hören: das modulatorisch interessante „Christus factus est" (1869), das siebenstimmige „Ave Maria" und den von drei Posaunen und Orgelbaß gestützten Begräbnisgesang „Libera me" aus des Meisters Frühzeit. Der Häusermann'sche Privatchor unter Hermann Dubs sang diese Kirchenstücke mit feiner Einfühlung und tonlich fast zu großer Zurückhaltung. Nun also folgte die Achte. Andreä dirigierte sie — auswendig und strichlos — mit absoluter Sicherheit des Gestaltens und ließ uns dabei nach der alten Fasson selig werden. Das heißt, er vertraute auf die bisher gültige und wohl niemals ernstlich angefochtene Partitur und lieferte damit den schlagenden Beweis, daß man in Sachen Bruckners auskommen kann auch ohne die hochnotpeinlichen Verhöre und Verschlimmbesserungen seiner neuesten Notentyrannen.

Nichts könnte den Werdegang seines instrumentalen Schaffens besser veranschaulichen als wenn man die erste und die letzte Sinfonie nebeneinanderstellt. Diese Kombination hatte Dr. Peter Raabe, unser dritter Festdirigent, gewählt. Er brachte die Erste in der Linzer, d. h. ursprünglichen Fassung, welche vielleicht ungelenker scheint, jedoch des Komponisten Originalität drastischer kenntlich macht als die später in Wien vorgenommene nivellierende Überarbeitung. Was die Reproduktion anbelangt, so stand die Aufführung der seltenen Ersten hinter den künstlerischen Resultaten der Vorabende keineswegs zurück, und die Intensität des Nachgestaltens wie des rezeptiven Miterlebens steigerte sich noch, als Peter Raabe mit unserem unermüdlichen Tonhalleorchester zum gewaltigen Abschiedsgesang der Neunten ausholte. Auch da interessierte uns nicht der Streit um Urgestalt oder spätere Version (Raabe berief sich auch hier auf die erste Fassung), sondern das Klangwunder als solches, das sich in dieser ins Metaphysische übergreifenden Musik auswirkt.

Im Hinblick auf die enge Verbundenheit zwischen Bruckners Kunst und dem Gottesdienstlichen stellt sich für die Veranstalter eines Brucknerfestes die ganz natürliche Forderung, wenigstens einen Teil davon in kirchliche Räume zu verlegen. Läßt sich dabei die barocke Pracht der Brucknerschen Tonsprache mit dem entsprechenden Baustil in Einklang bringen, dann werden wir sie in ihrem hymnisch-ekstatischen Wesen erst recht bestätigt finden. Diese leider nur selten zu verwirklichende ideale Kongruenz erlebte man am zweiten internationalen Brucknersonntag in Einsiedeln. Die Beteiligung des kunstfreundlichen Benediktinerstiftes, das bei der Gelegenheit Massenbesuch erhielt, sicherte der auch sonstwie rühmlich verlaufenen Tagung einen solennen Abschluß. Zelebrant des Pontifikalamtes war Fürstabt Dr. Ignazius Staub, die Festpredigt hielt Dr. Vincenz Hartl (St. Florian). Wenn irgendwo, so war es hier angebracht, unter Bruckners Messen diejenige auszuwählen, welche in Anlage und Klangform die strengste liturgische Haltung bekundet. Es ist die in e-moll. Unter den hohen und lichten Gewölben von Maria Einsiedeln fand sie eine wundervolle klangliche Verlebendigung dank dem Eingreifen des Münchener Domchors, der sich unter Ludwig Berberichs planvoller Führung gerade um diese Schöpfung von jeher bemüht hat. Die Aufstellung der Sänger hinter der Gnadenkapelle bedeutete in der Aufführungspraxis des Stiftes eine Ausnahme. Daß man den heiklen Bläserpart durch Mitglieder des Zürcher Tonhalleorchesters aufführen ließ, leistete weiterhin Gewähr für eine des Werkes und des feierlichen Anlasses würdige Wiedergabe. Die Klosterleute von Einsiedeln ließen es mit dem denkwürdigen Hochamt nicht bewenden, sondern hoben nach der Mittagspause, diesmal auf die eigenen Sänger vertrauend, mit dem Motettensingen an. Ein phrygisches „Tantum ergo" leitete dieses a cappella-Konzert ein. Es folgten das für Männerchor und vier Posaunen geschriebene Offertorium „Inveni David" und das jubelnde „Vexilla regis". Dann verdüsterte sich die Stimmung beim Vortrag des an Tod und Vergänglichkeit gemahnenden

„Christus factus est“, worauf aus Männer- und Knabenkehlen als frohmütig beschwingter Dankgesang der noch nicht veröffentlichte 114. Psalm erscholl. Unter der Direktion von P. Otto Rehm sang der Stiftschor dies alles mit fühlbarer Andacht und erreichte damit einen Qualitätsgrad, der uns die intensive Pflege der Tonkunst unter dem Patronate Sancti Benedicti neuerdings beglaubigte. Bruckners einzige größere Orgelkomposition, Präludium und Fuge in c-moll, virtuos gespielt vom Stiftsorganisten P. Stephan Koller, beschloß die Darbietungen im Kloster Einsiedeln und damit auch den offiziellen Teil des musikalischen Festprogramms.

OPERN-URAUFFÜHRUNG

MAX ALBRECHT: „DIE BRÜCKE.“

Uraufführung in Chemnitz.

Von Prof. Eugen Püschel, Chemnitz.

An diesem Werk ist das Beste das Textbuch von Rudolf Gahlbeck: es ist voll dramatischer Spannung, die durch lyrische Einschiebsel geschickt durchbrochen wird; es stellt Tragik und ironischen Scherz, Traum und Wirklichkeit, Übersinnliches und Sinnliches in bühnenwirksamen Gegensätzen einander gegenüber und ist, trotz gewisser Plattheiten im einzelnen, für einen Opernkomponisten, der dramatisch schreiben kann, eine brauchbare Unterlage. Aber man ist noch kein Dramatiker, wenn man sich begnügt, den Text impressionistisch zu untermalen, und das tut Albrecht, der eine Vorliebe für chromatische Motive und übermäßige Dreiklänge zeigt, im übrigen aber die Gesetze der Harmonie, Modulation und Stimmführung nicht besonders achtet. Seine Thematik ist kurzatmig, seine Deklamation willkürlich, und nur die Instrumentation zeigt ein gewisses Können. KM. Charlier und Dr. Tutenberg nahmen sich der Neuheit mit viel Liebe an und besetzten die Rollen mit den besten Kräften (Ventur Singer, Dorla Zschille und Hans Schweska), die dem Werk einen freundlichen Erfolg sicherten.

KONZERT UND OPER

LEIPZIG. Motette in der Thomaskirche:

Freitag, 12. Juni: Joh. Seb. Bach: Passacaglia c-moll für Orgel (vorgetr. von Prof. Günther Ramin). — Joh. Seb. Bach: „Jesu, meine Freude“, Motette für fünfst. Chor. — Joh. Seb. Bach: Pastorale F-dur für Orgel (vorgetr. von Prof. Günther Ramin auf dem Kemper-Positiv). — Joh. Seb. Bach: „Singet dem Herrn ein neues Lied“, Motette für zwei Chöre.

Freitag, 19. Juni: Max Reger: Invocation aus der Orgelsonate d-moll op. 60 für Orgel (vorgetr. von Organist Werner Buschmakowski). — Max Reger: Drei geistliche Gesänge für gem. Chor aus op. 138: „Morgengesang“ (sechsst.), „Nachtlied“ (fünfst.), „Der Mensch lebt und bestehet nur eine kleine Zeit“ (achtst.). — Heinrich Kaminski: „Der Mensch lebt und bestehet“, Motette für Alt-Solo und sechsst. gem. Chor.

Freitag, 26. Juni: Max Reger: Introduktion und Passacaglia f-moll op. 63 für Orgel (vorgetr. von Prof. Günther Ramin). — Joseph Haas: Ein deutsches Gloria op. 86, Motette für achtst. Chor. — Heinrich Kaminski: „Der Mensch lebt und bestehet“, Motette für Alt-Solo und sechsst. gem. Chor.

Freitag, 3. Juli: Günther Ramin: Präludium, Largo und Fuge op. 5 für Orgel (vorgetr. vom Komponisten). — Joseph Haas: Ein deutsches Gloria op. 86, Motette für achtst. Chor (EA).

DRESDEN. Vesper in der Kreuzkirche:

Sonnabend, 13. Juni: Dietrich Buxtehude: Magnificat Primi Toni für Orgel. — Heinrich Schütz: „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes“, Motette für sechsstimmigen Chor. — Leonhard Lechner: „Herzlich tut mich erfreuen die fröhlich Sommerzeit“, für sechsst. Chor. — Adam Gumpeltzhaimer: „Meine Seele erhebt“. (Deutsches Magnifikat) für vierst. Chor. — Joh. Seb. Bach: Sechste Trio-Sonate in G-dur (vivace-lento-allegro) für Orgel. — Anton Bruckner: Zwei Motetten für vier- bis achtst. Chor: a) Locus iste, b) Ave Maria. — Wolfgang Amadeus Mozart: Ave, verum corpus. — Ludwig van Beethoven: „Gott ist mein Lied“.

Sonnabend, 20. Juni: Jan Pieters Sweelinck: Variationen über „Mein junges Leben hat ein End'“ für Orgel. — Jakob Handl: „De corpore Christi“, für vierst. Soprandhor. — Jan Pieters Sweelinck: „Venite, exultemus Domino“, für fünfst. Chor. — Joh. Seb. Bach: Tokkata und Fuge in F-dur für Orgel. — Joh. Seb. Bach: „Singet dem Herrn ein neues Lied“, für zwei Chöre, achtst. — Ernst Pepping: Der 90. Psalm (Herr Gott, du bist meine Zuflucht für und für) für sechsst. Chor (EA).

Sonnabend, 27. Juni: Carl Nielsen: Commutio, op. 58 f. Orgel (EA). — Ernst Pepping: Der 90. Psalm „Herr Gott, du bist

unsre Zuflucht für und für" f. sechst. Chor. — Paul Gerhardt: „Ruhetal", Motette für achtst. Chor (EA). — Joh. Seb. Bach: Kantate Nr. 7 „Christ, unser Herr, zum Jordan kam", für Soli, Chor und Orchester.

Sonnabend, 4. Juli: Joh. Seb. Bach: Tokkata und Fuge in d-moll, für Orgel. — Siegfried Greis: „Es wandelt, was wir schauen", Motette für vier- bis achtstimmigen Chor (Text von Eichendorff). UA. — Walter Unger: „Gottvaters blühendes Wunderkleid", für 5st. Chor (Text von Walter Flex). UA. — Zwei geistliche Sommerlieder: a) „Geh aus, mein Herz, und suche Freud", für vierst. Chor und b) „Die beste Zeit im Jahr ist mein" (Luthers Lob der Musika), Kanon für Knabenstimmen, Violine, Flöte und Orgel.

AACHEN. Zwei Sonderkonzerte mit Werken zeitgenössischer Komponisten bildeten den Abschluß des Konzertwinters. Lohnend war die Ausbeute an Neuem jedoch nur bei den mehr oder weniger „alten Herren": Georg Schumann, Kurt Atterberg und Selim Palmgren. Ihnen reihten sich Otto Wartisch (Rondo) und Hermann Wunsch (Fest auf Monbijou) als beachtliche Könner an. G. Frommels Suite verlief in Äußerlichkeiten und Belanglosigkeiten; Ernst Peppings Partita ließ jeden Ernst vermissen. So „musizierte" das Deutschland zwischen 1920 und 1930 auch! Es ist schwer begreiflich, weshalb man uns heute noch eine innerlich völlig bindungslose Musik vorsetzt. GMD Herbert von Karajan und das Städtische Orchester hatten die meisten der genannten Werke sorgfältig studiert, so daß deren Wiedergabe wirkliche Genüsse vermittelte. Im ganzen war der zeitgenössischen Musik mit den beiden Sonderkonzerten wenig gedient.

Aus den übrigen Konzerten ist der virtuose, aber uns Deutschen doch zu einem guten Teile fremde Cellist Caspar Cassado (Dvořák h-moll), ein, wenn auch nicht sehr eindrucksvolles, so aber doch achtunggebietendes Konzert für Orchester von Max Trapp, Regers Veränderungen und Fuge über ein Thema von Mozart und ein ganzer Mozartabend erwähnenswert. Über den Besuch Peter Raabes und die 1. Chorkreistagung der gemischten Chöre ist schon gesondert berichtet worden.

Den Sommer über setzen die Kurkonzerte die Pflege ernster Musik zum Teile fort. Mehrere dieser Konzerte hätten sich jedenfalls vollbürtig in ein Winterprogramm einfügen lassen. So z. B. ein Nordischer Abend und ein Abend mit neuer englischer Musik. Konzertmeister Detlev Grümmer und Chordirektor Willi Pitz wechseln in der Leitung der Konzerte ab.

Eine Besonderheit bildete ein im Zuge des deutsch-italienischen Künstleraustausches veranstaltetes Konzert, bei welchem sich die heimische Mezzosopranistin Paula Geller, wie die Ortspresse einhellig berichtet, durch die Kultur und den Glanz ihrer Stimme sowie die Tiefe ihres Ausdruckes vorteilhaft von der italienischen Klavierspielerin abhob.

Außer Frl. Geller zogen in letzter Zeit noch mehrere Aachener Solisten die Aufmerksamkeit auf sich: die ihre Aufgaben in jeder Weise durchdringenden und beherrschenden Peter Noever (Pianist) und Detlev Grümmer (Geiger). Noever setzte sich kurz hintereinander für zwei hier noch unbekannte finnische und russische Klavierkonzerte ein. Dr. Karl Lenzen ist in älterer und neuerer englischer Musik erstaunlich bewandert; er spielte mit überlegener Technik und Vortragskunst u. a. Alec Rowleys „Aquarium" als erfolgreiche Uraufführung.

Einige Chorkonzerte vermittelten z. T. zeitgenössische Werke. So das Laetarekonzert des Domchores (B. Th. Rehmann) mit alter und neuer flämischer Musik. Da über den Inhalt dieses Konzerts bereits „aus dem Reiche" berichtet wurde (der Domchor machte zu Anfang des Frühjahres eine Mittel- und Westdeutschland-Reise), brauche ich hier auf nichts mehr einzugehen. Wesentlich war ferner das Festkonzert des MGV „Harmonie" (W. Putz) mit der Deutschen Kantate Paul Graeners und der zündenden Volkskantate „Heilig Vaterland" von Franz Philipp. In die Vergangenheit zurück griffen der Lehrer- und Lehrerinnen-Gesangverein (W. Weinberg) mit einer schönen, werkgemäßen Aufführung von Händels „Messias" und der Städt. Gesangverein (H. v. Karajan; Chorvorbereitung: Willi Putz) mit einer zwar in der Gesamtwirkung großartigen, mir aber im einzelnen oft zu musikantisch-konzerthaften Wiedergabe von Bachs h-moll-Messe. (Die Messe wurde am 26. 4. in Brüssel mit starkem Erfolge wiederholt.)

Bezüglich der Oper haben wir leider Grund, uns wehmütig nach früheren besseren Zeiten umzusehen. Wo Heldenbariton und Heldentenor fehlen, sind von vornherein die Möglichkeiten beschränkt. Kommt dazu aber eine so zeitraubende Probenarbeit wie die von Karajans, so erfahren die verbleibenden Möglichkeiten naturgemäß eine noch weitere Verminderung. Es kommen dann wohl so hochstehende, im Orchestralen geradezu wundervolle Aufführungen wie die des „Tristan" zustande (Tristan: Hans Grahl-Hamburg, Brangäne: Adelheid Wollgarten-Köln, Kurwenal: Rud. Frese-Köln); aber dem Ganzen der Oper fehlen Ziel und Weg, Fülle und Vielseitigkeit. Die Vereinigung von Opern- und Konzertkapellmeister in einer Hand wirkt sich augenscheinlich nicht günstig aus. Unter Erich Orthmann, Karl Elmendorff, unter Dammer und selbst unter Pella-Morgenstern leistete die Oper in jeder Hinsicht Bedeutenderes und infolgedessen auch Anziehenderes. — Inner-

halb der nun einmal gesteckten Grenzen walten die tüchtigen Kapellmeister Söllner und Wille wacker ihres Amtes; der „Wildschütz" z. B. war eine schöne Gesamtleistung. Die Opernerfolge tragen zu einem guten Teile Trudhilt Zink und Dr. Frodewin Illert. In der weit über ihren Wert hinaus gepflegten Operette bewährten sich Erich Poremski, Otto Kuhlmann, Emmy Holgerloef und Ilse Gremholz stets von neuem. Reinhold Zimmermann.

BAMBERG. (Mittelalterliche Vokalmusik in St. Martin.) Max Hellmuth, dessen kirchenmusikalisches Wirken an St. Martin-Bamberg jeder Freund der Heiligen Kunst mit aufrichtiger Freude verfolgt, bot am Dreifaltigkeitssonntag einer stattlichen und dankbaren Hörergemeinde den seltenen Genuß, seit Jahrhunderten vergessene Werke mittelalterlicher Vokalmusik wieder erklingen zu hören. Die einzelnen Stücke entstammten teilweise den „Trienter Codices", teilweise spätmittelalterlichen Handschriften und Drucken und wurden von Dr. Roediger-Bamberg bearbeitet. Begreiflicherweise geben die Altmeister John Dunstaple, Heinrich Isaac, Guillaume Dufay und Pierre de la Rue jedem Chor, erst recht dem Laienchor, beträchtliche Schwierigkeiten, vor allem rhythmischer Art, zur Lösung auf. Umso freudiger war der Hörer überrascht, alle diese Motetten, Hymnen, Antiphonen und Bruchstücke aus Messen in klangschöner, stilgerechter Wiedergabe auf sich wirken lassen zu können. Der Chor sang sich im Lauf des Konzerts geradezu immer mehr in seine Aufgabe hinein, so daß das „Salve Regina" Dufays, in spätgotischer Fassung gregorianisch, sowie als vierstimmige Motette erklingend, und Pierre de la Rues „O gloriosa Domina" zu Höhepunkten wurden, die jedem Berufschor Ehre gemacht hätten.

Es war nicht die erste „Kirchenmusikalische Feierstunde", die Max Hellmuth den Bambergern in St. Martin bot. Immer größer und weiter wird die Gemeinde, die sich auf den Ruf des Künstlers in der ehrwürdigen Kirche zusammenfindet, um sich in der ars sacra neue Antriebe für den Alltag zu holen.

Hermann Förster, Aschaffenburg.

BONN. In der zweiten Hälfte des Konzertwinters leitete MD Gustav Classens noch drei Symphoniekonzerte. Das erste begann mit der Romantischen Suite von Reger. Das schwierige Werk gelang dem Städtischen Orchester und seinem Leiter besonders gut, so daß die melodischen Linien geschlossen und in feinster klanglicher Abtönung herausgearbeitet wurden. Dann spielte der 1. Konzertmeister unseres Orchesters, Otto Kirchenmaier das Brahms'sche Violinkonzert. Er trug es technisch vollendet vor und mit tiefgehender Gestaltungskraft, so daß er von den Zuhörern lebhaft beglückwünscht wurde. Den Schluß bildete die Symphonie in C-dur (Werk 105) von Sibelius. Die Form dieses Werkes stellte die Zuhörer vor eine schwere Aufgabe, da das Grüblerische vorwaltet gegenüber dem volkstümlich Beschwingten. — Im folgenden Symphoniekonzert wurden russische Meister aufgeführt. Die „Bilder einer Ausstellung" von Mussorgsky bewältigte das Orchester geradezu virtuos (in der Instrumentierung von Ravel). Den Höhepunkt des Abends bildete trotzdem die Symphonie in e-moll von Tschaikowsky. — Im letzten Konzert spielte Elly Ney das Brahms'sche Klavierkonzert in B-dur. Für sie ist eine meisterhafte Darbietung selbstverständlich. Sie wurde stürmisch gefeiert. Den Beginn des Konzertes bildete Wagners Faustouvertüre, den Abschluß Brahms' dritte Symphonie. —

Am 23. Januar gab das Städtische Orchester mit dem Bonner Konzertverein ein Sonderkonzert, in dem Gust. Classens Bachs „Kunst der Fuge" (in der Bearbeitung von Wolfg. Graeser) leitete. Zum ersten Male erklang das Werk in Bonn, und es machte einen tiefen Eindruck, da es meisterhaft ausgedeutet wurde. Als Solisten wirkten mit Prof. Günther Ramin am 1. Cembalo und an der Orgel, außerdem Domkantor Hans Heintze am 2. Cembalo. — Ein anderes volkstümliches Sonderkonzert war heiterer Musik gewidmet. Die Einleitung bildeten „Fünf deutsche Tänze" von H. Lorenz, einem Geiger unseres Orchesters. Der Komponist zeigt gesunde Erfindungskraft, Sinn für farbigen Klang und rhythmische Ursprünglichkeit. Konzertmeister Lücke (Cello) spielte Tschaikowskys Rokoko-Variationen und Heinr. Schiffer, ebenfalls Mitglied unseres Orchesters, Lalos Violinkonzert „Symphonie espagnole". Der junge Künstler bewältigte das schwierige Werk mit schönem Ton und sehr anerkennenswerter Technik. Den Schluß bildete Beethovens Siebente. Auch im letzten volkstümlichen Konzert traten einheimische Solisten auf. Frieda Steegmann und Eva Rößner spielten Mozarts Konzert für zwei Klaviere in Es-dur mit ausgefeilter Technik und klarer Formgebung. Das Orchester rahmte das Werk mit der Mozartschen Serenade in c-moll und der Jupitersymphonie ein.

Das Kammerorchester des Städtischen Orchesters unter Leitung von MD Classens spielte in der Konzertreihe „Musik aus dem kurfürstlichen Bonn" im Rokokosaal des alten Rathauses Werke von Joseph Touchemoulin (Vorgänger von Beethovens Großvater als Kapellmeister am kurfürstlichen Hof in Bonn). Die Auswahl der Werke traf Dr. A. Henseler, der auch die Continuos ausschrieb. Die Werke zeigen Merkmale der italienischen Schule, vor allem aber französisches Temperament, großes formales Können und Sinn für Farbe. Kammermusiker H. Kratzsch spielte ein Flötenkonzert und Lotte Hellwig-Josten (Köln) eine Violinsonate; diese zeigt die Züge der Tar-

tiniſchen Schule und verlangt vollendete Meiſterſchaft im Doppelgriffſpiel. Das Cembalo bediente Illy Bachem. Aenne Pfirſchinger von der Bonner Oper ſang zwei Arien aus der Oper „Der raſende Roland". Das Orcheſter ſpielte eine Symphonie in B-dur, die ſchon auf Haydnſche Formung hinweiſt.

Der Städtiſche Geſangverein führte unter Leitung von G. Claſſens die Meſſe in h-moll von Bach auf. Der Chorklang war ſchön und bewies ſorgfältige Schulung. Soliſten waren Helene Fahrni (Sopran), Gertrude Pitzinger (Alt), Heinz Marten (Tenor) und Prof. A. Fiſcher (Baß).

Die beiden letzten Kammermuſikabende beſtritten Marcell Wittriſch und Walter Gieſeking. Marcell Wittriſch enttäuſchte nach der muſikaliſchen Seite hin beſonders in den Liedern von Schubert und Schumann; beſſer gelangen ſolche von Wolf und Strauß. Der Sänger glänzte in den Arien aus der „Zauberflöte", „Carmen" und Puccinis „Turandot". Guſt. Claſſens begleitete am Flügel. — Walter Gieſeking bewies ſeine überragende Kunſt in einer vielgeſtaltigen Vortragsfolge. Er beherrſcht alle Stilgattungen in gleicher Vollendung, Bach, Mozart, Schumann, Debuſſy. Wollte man Höhepunkte herausſtellen, ſo würde man Bachs Partita in B-dur nennen und Schumanns Phantaſie in C-dur. — Außerhalb der ſtädtiſchen Konzerte gab Frédéric Lamond einen Klavierabend. Wir kennen ihn ſeit Jahrzehnten als Beethovenſpieler. Auch diesmal ſpielte er die Sonaten G-dur 14/2, die Pathétique, cis-moll 27/2 und die Appaſſionata. An die Spitze der Vortragsfolge ſtellte er Regers Variationen und Fuge über ein Thema von Bach. Lamond deutete das gewaltige Werk mit leidenſchaftlicher Verſunkenheit und techniſcher Vollendung aus. Er wurde ungewöhnlich gefeiert.

Zum Schluſſe ſei noch ein Konzert des Kammerorcheſters der NSKG Bonn unter Leitung von E. Schrader erwähnt. Es trug die Überſchrift „Ein muſikaliſcher Spaß". Das Kammerorcheſter ſpielte die Don Quichotte-Suite von Telemann, die Abſchieds-Symphonie von Haydn und Mozarts „Ein muſikaliſcher Spaß". Es zeigte, daß es ein wichtiger Kulturfaktor im muſikaliſchen Leben Bonns geworden iſt; denn es muſiziert mit Schwung und tiefer Einfühlung. Zwiſchendurch ſang die Madrigalvereinigung der NSKG unter Leitung von Oberſchullehrer Ludw. Böckeler heitere Madrigale. Dr. Johannes Peters.

BREMEN. Auch die letzten philharm. Konzerte wurden von Gaſtdirigenten geleitet. GMD Konwitſchny vollbrachte mit der Darſtellung von Bruckners 7. Sinfonie eine anerkennenswerte Leiſtung. Er beherrſchte die Struktur des Werkes bis in die feinſten Veräſtelungen und vermied ein Übermaß an romantiſchen Gefühlsentladungen. Kraftvoll männlich erklang die Farbenpracht, ohne Zartheit, dort wo ſie paßte, zu vernachläſſigen. MD Rosbaud nahm das Brahmſche Requiem ſehr beſchwingt und geſtaltete lichthell die Antonii-Variationen. Hervorſtechende Eigenſchaft: Temperament. Ein Feſtabend im wahren Sinne des Wortes beſchloß die Konzertreihe: GMD Dr. Peter Raabe dirigierte Beethoven.

Der Goethebund warb für Gerſtberger. Frauenchöre op. 7, Madrigale op. 16, Kinderlieder als Kanon für 3 Soprane op. 8, eine Kammerkantate für 2 Soloſoprane, 2 Geigen und Bratſche op. 12 und ein Streichtrio op. 9 füllten einen Abend reichlich. Reichlich war auch das Hervorwuchern des Kanons, aber alle Werke zeigten die Feinſinnigkeit und Liebenswürdigkeit eines deutſchen, warmempfindenden Gemütes. R. Lieſche mit Mitgliedern des Domchores war den Geſängen ein trefflicher Betreuer.

Der in Bremen lebende Barkhauſen betont ſeine Zugehörigkeit zur jungen Komponiſtengeneration. Sein liebliches Ziel iſt „Rückkehr zur Einfachheit der Mittel und des Ausdrucks". Der Muſik iſt nach ſeiner Meinung das Maleriſche weſensfremd, darum ſeine bewußte Abkehr von Strauß etc. „Einfachheit und Schlichtheit hat Eingang in das Ohr des Volkes, das wieder „Muſik hören" lernen muß." Er greift zu Wilhelm Buſch und komponiert die „Jobſiade" für gem. Chor, 4 Soloſtimmen, Streicher, Solobläſer und Cembalo. Buſch und Muſik! Ich wage nicht zu entſcheiden, ob das gerade bei der „Jobſiade" möglich iſt. Bei Buſch iſt das Primäre die Zeichnung; ein paar Striche geben eine Welt von Ereigniſſen und Empfindungen. Der urwüchſige Text iſt im grunde nur Beiwerk. Die Muſik müßte alſo in erſter Linie zeichnen und die jeweiligen Gemütszuſtände oder Seelenerlebniſſe, zu denen die Bilder ſo unerhört zwingen, zu klingendem Ausdruck bringen. Ich zweifle keinen Augenblick, daß der Komponiſt in ſeiner Partitur alles reſtlos ſieht und fühlt, was er geſtalten will. Dem Hörer fällt es aber ſchwer, des Komponiſten Seele mitzuerleben. Die 4 Soloſtimmen und der Chor laſſen kein Wörtchen des Textes ungeſungen. Parodierende Koloraturen der Soliſten und Kapriolen der Solobläſer ſind ſicher Mittel des muſikaliſchen Humors. Sparſamere Verwendung wäre aber ratſamer. Fugierende Zwiſchenſpiele des Orcheſters dehnen das Oratorium auf 2¼ Stunden Dauer. Es iſt nicht zu leugnen, daß manches ſtimmungsvoll iſt (Altſolo am Schluß!), daß auch die Motivik geſchickt verwendet iſt, aber im ganzen iſt die „Jobſiade" nicht muſikaliſch reſtlos erfaßt und konnte es, meiner Anſicht nach, nicht werden. R. Lieſche, ſein Domchor und Mitglieder des Staatsorcheſters ſtellten ſich nebſt vier trefflichen Soliſten (Hecke, Pauli, Dr. Hoffmann, Grümmer) in den Dienſt des Werkes.

Die Motetten des Domchors ſind aus dem Bremer Muſikleben nicht mehr wegzudenken. Die Aufführ-

rung der Bachfchen Paffion am Karfreitag litt unter der nichtvollkommenen Befetzung der Sopran- und Altfolopartien.

Von G. Baum hörten wir Uraufführungen: R. O. Schlenker, „Überwindung", Zyklus von drei Liedern. Was das 1. Lied verfprach, hielten die andern nicht. H. Simon, Lieder zu „Fauft I". Von den für das Drama komponierten Liedern ift das „Bettlerlied" das am tiefften wirkende. Die Vortragskunft eines Baum machte die 6 andern Lieder zu Meifterftückchen.

Von den philharmon. Kammermufiken war der Höhepunkt „Trio für alte Mufik" (Ramin, Grümmer, R. Wolf). Das war ein Mufizieren köftlichfter Art.

Auch die „alte Kammermufik", die Käte Hecke (Sopran), Eleonor Day (Gambe), Niemeier (Flöte) und Doffunes (Cembalo) nach Bremen brachten, gewährte eine Stunde inneren Genuffes.

Die Oper hatte den „Barbier von Sevilla" neu einftudiert. GMD Beck hatte für feine Laune und fprühenden Humor im Orchefter und Enfemble geforgt. So muß diefe Mufik geftaltet werden. Der Spielplan im Mai und Juni faßte noch einmal die Leiftungen unferer Oper zufammen. Eine Spielzeit ftärkften künftlerifchen Erfolges liegt hinter uns. Auf ihn können Intendant Dr. Becker und der mufikalifche Oberleiter der Oper, GMD Beck, ftolz fein. Der Winter 36/37 verfpricht uns Neuheiten: Wolf-Ferrari, „Il Campiello"; Therftappen, „Der Chiromont"; Richter, „Taras Bulba"; Verdi, „Don Carlos". Dr. Kratzi.

CHEMNITZ. Wenn wir auf die zweite Hälfte der Spielzeit unferer Oper zurückblicken, müffen wir dankbar die Erftaufführungen und Neuinfzenierungen hervorheben, um die fich Konzertdirektor Lefchetizky, KM Charlier und Oberfpielleiter Dr. Tutenberg verdient gemacht haben. Der wertvollfte Neugewinn war Mozarts „Gärtnerin aus Liebe" (in Siegfried Anheißers Bearbeitung). Lefchetizky beftätigte aufs neue feine Berufung zum Mozartdirigenten, indem er, von den Sängern und Mufikern feinfühlig unterftützt, die verliebte Empfindfamkeit und heitere Anmut diefer Jugendoper mit den Farben Watteaus nachmalte. Unter den Vorftößen, die Charlier in das zeitgenöffifche Schaffen machte, war der auffchlußreichfte Werner Egks Bühnenerftling „Die Zaubergeige", die wir, obwohl ihr Erfolg umftritten war, als eine Rückkehr zur volkstümlichen Singoper begrüßten. Charlier nahm fich ihrer mit feinem Verftändnis für die eigenartigen Klangmifchungen und die wechfelnden Rhythmen an; Dr. Tutenberg unterftrich mit Glück die burleske Komik der Handlung.

Über die deutfche Uraufführung von Atterbergs Oper „Hervarts Heimkehr" und feinem Tanzfpiel „Peter, der Schweinehirt" haben wir im Maiheft der ZFM ausführlich berichtet, während die Uraufführung von Max Albrechts „Die Brücke" an entfprechender Stelle diefes Heftes gewürdigt wird. Daneben erfreuten uns vortreffliche Neuinfzenierungen, an denen neben dem erfindungsreichen Dr. Tutenberg Felix Loch als Schöpfer prächtiger Bühnenbilder maßgebenden Anteil hatte, erlebten wir die packende Romantik des lange vermißten „Hans Heiling" Marfchners und die befchwingte Heiterkeit der „Schneider von Schönau" von Brandt-Buys, die Charlier fo fein herausbrachte, daß er damit hätte auf Reifen gehen können. Das Erbe Wagners betreute Lefchetizky mit Bayreuther Verantwortungsgefühl; davon zeugten ausgeglichene Aufführungen des „Siegfried", der „Götterdämmerung", der „Meifterfinger" und des „Parfifal"; Diefer wurde vor allem durch Nanny Larfen-Todfens Mitwirkung zum Weihefeftfpiel. Der Zyklus „die Oper der Nationen" wurde fortgefetzt mit gelungenen Neuinfzenierungen von „Fra Diavolo", Verdis „Maskenball" und Puccinis Einaktern „Der Mantel" und „Gianni Schichi".

Das 5. Meifterkonzert der Städtifchen Kapelle dirigierte KM Charlier; er packte mit einer klanglich kultivierten, mufikalifch durchfühlten Wiedergabe der Dvorak-Symphonie „Aus der neuen Welt" und den von Ravel inftrumentierten „Bildern einer Ausftellung" von Mufforgsky. Zwifchen beiden Werken fpielte Caffado Schumanns Cellokonzert mit finnlich warmem Ton; als tief empfindender Künftler erwies er fich auch, als er eine Bachfche Solofuite zugab. Im 6. Meifterkonzert fchuf Lefchetizky die dramatifchen Spannungen von Tfchaikowskys f-moll-Symphonie eindrucksvoll nach. Dem 60jährigen Ewald Siegert zu Ehren fetzte er die modern empfundenen, farbig inftrumentierten Haydn-Variationen diefes fruchtbaren Tondichters aufs Programm. Herbert Charlier, der wegen feines glänzenden Klavierfpiels befonders gefchätzt wird, fteuerte eine poefieerfüllte Darbietung von Chopins e-moll-Konzert bei. Im 7. Meifterkonzert fchenkte uns Lefchetizky eine von heldifchem Geift durchwehte Aufführung der Eroica; danach begeifterte Wilhelm Backhaus mit der kraftvollen Männlichkeit des c-moll-Konzerts von Beethoven und der in zwingender Steigerung aufgebauten cis-moll-Sonate. Den Geburtstag des Führers feierte Lefchetizky mit Wagners Kaifermarfch und Botho Sigwarts Melodram „Hektors Beftattung", die Dr. Ludwig Wüllner mit ergreifender Geftaltungskraft fprach. Dann nahm der greife Meifter felbft den Taktftock und dirigierte mit achtunggebietender Frifche Beethovens Fünfte. Die Neunte wurde bald darauf von der Dresdner Philharmonie unter Paul van Kempens Werktreue anftrebender Leitung geboten; für den Freudenhymnus bildeten Lehrergefangverein, Bürgergefangverein und Geilsdorffcher Frauenchor einen

leiſtungsfähigen Chor, dem ſich das Soloquartett (Armella Kleinke, Emmy Senff-Thieß, Ventur Singer und Karl Kamann) ebenbürtig an die Seite ſtellte.

An großen Chorleiſtungen ſind vor allem ein gemeinſamer Brahms-Abend des Lehrer- und des Bürgergeſangvereins (Geſang der Parzen, Rhapſodie, Feſt- und Gedenkſprüche unter KMD Geilsdorf, Schickſalslied und F-dur-Symphonie unter KM Seebohm), ein Schumannabend der Singakademie (Paradies und Peri unter KM Werner) und die h-moll-Meſſe und Matthäuspaſſion zu nennen, die Ewald Siegert mit ſeinem Bach-Verein aufführte. Der Bach-Verein gab auch einen Kammermuſikabend, an dem Margaret Janſen Klavierwerke von Bach und Reger, Ilſe Sachſenberg Bach-Arien und Lieder von Reger und Siegert vortrugen; außerdem hielt der Unterzeichnete einen Vortrag über Albert Schweitzers Verdienſte um die Bachforſchung und die neue Orgelbewegung.

In den letzten beiden Kammermuſikabenden brachte KM Charlier mit den ſtädtiſchen Kammermuſikern E. T. A. Hoffmanns klaſſiziſtiſches Harfenquartett, Wolf-Ferraris ſchwungvolle, klangſinnig inſtrumentierte Kammerſinfonie, Schuberts ſchwärmeriſches Oktett, Richard Strauß' ſturm- und dranghaftes Klavierquartett c-moll, ſowie feingeſtaltete Lieder von Hans Luderer und Paul Graener zu Gehör. In einem eigenen Klavierabend entfaltete Lubka Koleſſa an Stücken von Vivaldi, Mozart und Chopin Anmut und Klarheit, an Schumanns Symphoniſchen Etüden und Liſzts 12. Rhapſodie Virtuoſität und davidsbündleriſche Kraft. Auf zwei Klavieren muſizierte Margret Janſen mit Carl Ottersbach (Friedemann Bach, Brahms' Haydn-Variationen, Regers Mozart-Variationen) und Prof. Bachmann mit Fritz Juſt (Brahms, Regers Beethoven-Variationen und Georg Schumanns Beethoven-Variationen). Mit einer Liſzt-Gedenkfeier ſchloß die Konzertzeit ab, in der Leſchetizky die Dante-Symphonie und Lotte Kramp-Mannheim das A-dur-Konzert aufführten. Prof. Eugen Püſchel.

ERFURT. Nach einem kleinen, dankbaren Abſtecher ins National-Polniſche (mit Moniuſzkos leidenſchaftlicher Oper „Halka" brachte die „Städtiſche Bühne" den Wagnerſchen Ring zum Abſchluß. Unter der muſikaliſchen Führung von GMD Franz Jung und der Spielleitung von Theo Dörich bot dieſe kluge Ausarbeitung der Ringtrilogie den Zuſammenſchluß aller Kräfte, über die unſere Oper verfügt. In erſter Linie verdienen die Leiſtungen einzelner Soliſten beſondere Hervorhebung: Ferdinand Scheithauer (Loge, Siegmund, Siegfried), Lothar Weber (Wotan, Wanderer), Melba v. Hartung, Helene Höfling (Brünnhilde), Frieda Reichert-Winning (Sieglinde), Ernſt Wiegand (Alberich), Karl Röttger (Hunding, Hagen), Fritz Koll (Mime). Der Mai beſcherte dann in einer Reihe von Feſtſpieltagen eine geſchloſſene Wiederholung des Ringes, bei der Wilhelm Rode (Wotan), Carl Hartmann (Siegmund, Siegfried), Marta Fuchs, Herta Obholzer (Brünnhilde), Herbert Alſen (Hagen), Paul Reinecke (Mime) ſtärkſte Eindrücke hinterließen. Das Ende der Spielzeit brachte leider das Ausſcheiden unſeres recht verdienten Koloraturſopranes Hannefriedel Grether; ihr zu Ehren wurde noch einmal die Verdiſche Traviata zu neuem Leben erweckt, und ſo als Mittel zum Zweck mag man ſich ja dieſe Salonmuſikoper gern gefallen laſſen.

Im Rahmen der „Muſikaliſchen Feierſtunden", die von Walter Hansmann (Violine) und Horſt Gebhardi (Klavier) veranſtaltet wurden, klang das Konzertleben aus mit zwei wertvollen Uraufführungen, einem ſatztechniſch fein gearbeiteten Streichquartett f-moll von Julius Genewſki und den überaus friſchen und reizvollen „Fünf Studien, Werk 5" für Streichquartett von Hans Polack. Der Erfurter Celliſt Auguſt Link, der im Rahmen dieſer „Feierſtunden" ſein gewichtig Teil an Mühen und Erfolgen getragen hatte, veranſtaltete außerdem einen Cello-Klavierabend, bei dem er ſich im Zuſammenſpiel mit Walter Rehberg als gediegener Celliſt von echtem muſikaliſchem Schrot und Korn zeigte. Der Stuttgarter Muſikprofeſſor war ihm ein prächtiger Partner am Klavier.

Aus der Reihe der Chorkonzerte verdienen ein Abend der „Thüringer Sängerknaben" unter Herbert Weitemeyer und eine Motette des „Richard Wetzſchen Madrigalchores" beſondere Hervorhebung. Der „Reglerkirchenchor" (Leitung Arthur Kalkoff) beging ſeine 60-Jahrfeier mit einer in allen Einzelheiten wohl gelungenen Aufführung der Bachſchen Himmelfahrtskantate „Lobet Gott in ſeinen Reichen." Dr. Becker.

FRANKFURT a. Main. In der Oper: eine Neuinſzenierung von Puccinis: „Madame Butterfly" unter Karl Maria Zwißlers gut durchgearbeiteter muſikaliſcher Leitung und einer zurückhaltend „entkitſchten" Regieführung. Von Dr. W. Jockiſch (in Bühnenbildern W. Dinſes), in der Titelrolle mit Eliſabeth Roſenkrantz geſanglich und darſtelleriſch ſehr feſſelnd beſetzt.

Das 4. Konzert des Arbeitskreiſes für neue Muſik" galt drei zeitgenöſſiſchen Komponiſten. Auf Arthur Honeggers Sonate für Violoncello und Klavier, einem von rhythmiſch-klanglichen Elementen getragenen Werk, folgten in Uraufführungen (bei Anweſenheit des Komponiſten) fünf Barocklieder für Tenor, drei Frauenſtimmen, Flöte, Klarinette und Violon-

cello von Heinrich Sutermeiſter. Die äußerſt reizvolle Beſetzung erzielte eine außerordentlich klangvolle Charakteriſtik, die den Text kongenial ausdeutete und ſtarkes muſikaliſches Ausdrucksvermögen bewies. Karl Höllers motoriſch-rhythmiſche Toccata, Improviſationen und Fuge für zwei Klaviere, für die ſich Frankfurts Meiſterpianiſt Profeſſor Alfred Hoehn und Georg Kuhlmann in hervorragender Wiedergabe einſetzten, fand, ebenfalls in Anweſenheit des Komponiſten, ſtarken Beifall.

In einem Cello-Abend, ausgeführt von dem Frankfurter Celliſten Helmut Auer, am Klavier hervorragend (und führend) von Georg Kuhlmann begleitet, lernte man im Rahmen einer abwechſlungsreichen Vortragsfolge, um die Namen Marcello, Breval, Debuſſy, Pizetti und Beethoven gruppiert, des Celliſten techniſch gewandte und klanglich ſchöne Spielfähigkeiten beſtens kennen.

In einer „Nachtmuſik", die das Studentenorcheſter der Johann Wolfgang Goethe-Univerſität und Mitglieder des Studenten-Chores unter Leitung von Albert Richard Mohr im Garten des Fr. Nicolas Manskopfſchen Muſikhiſtoriſchen Muſeums gab, erfreute die von großem muſikaliſchen Verſtändnis getragene Programmfolge, die von Heinrich Franz Biber (Serenada für Nachtwächterbaß und Orcheſter) über Johann Stamitz und Johann Chriſtian Bach (Konzert in D-dur für Klavier und Orcheſter) zu Mozart (Serenade Nr. 6 in D-dur) und Karl Friedrich Zelter führte, deſſen Kantate für Soloſtimmen, Chor und Orcheſter „die Gunſt des Augenblicks" wiederholt werden mußte. Die meiſt wenig bekannten Werke fanden unter Heranziehung guter Soliſten (Hildegard Delp, Sopran; Franz Wilhelm Hertlein, Baß; Georg Kuhlmann, Klavier) beſte Wiedergabe, für die ein äußerſt zahlreich erſchienenes Publikum lebhaft dankte.

Auguſt Kruhm.

GIESSEN. Die große, mehrmonatige Sommerpauſe, während der die Theater- und Konzertveranſtaltungen in einer Provinzſtadt wie Gießen naturgemäß faſt vollſtändig ruhen müſſen, läßt es angezeigt erſcheinen, den vergangenen Konzert- und Opernwinter in einer knappen Rückſchau zu würdigen.

Der Gießener Konzertverein, der erfolgreich ſein 144. Vereinsjahr vollenden konnte, veranſtaltete insgeſamt neun Konzerte. Bei den vier Orcheſterkonzerten, die unter Leitung von Univerſitätsmuſikdirektor Dr. Temesvary ſtanden, bewährte ſich auch diesmal die enge Zuſammenarbeit mit dem Stadttheater, deſſen tüchtiger und entwicklungsfähiger Klangkörper (Städt. Orcheſter Gießen) ein Geſamtlob verdient. Die ſtärkſten künſtleriſchen Eindrücke dieſer Sinfonieabende waren den namhaften Soliſten zu danken, von denen Maria Neuß (Violinkonzert von Brahms), Alfred Hoehn (G-dur-Klavierkonzert von Beethoven) und die Altiſtin Lore Fiſcher (Max Regers „An die Hoffnung") beſonders lobend erwähnt ſeien. Den letzten Sinfonieabend — bei dem der Soloklarinettiſt des Stadttheaters (Heinrich Grau) mit Webers f-moll-Konzert eine anerkennenswerte Leiſtung vollbrachte — hätte man aber an Stelle von Tſchaikowſkys „Pathétique" mit einem deutſchen Meiſterwerk ausklingen laſſen ſollen, das dem Empfinden unſerer, durch gewaltiges Erleben geläuterten Gegenwart beſſer entſprochen hätte als die unheroiſche Reſignation dieſes ruſſiſchen Meiſters. Das gleichfalls vom Konzertverein veranſtaltete Kirchenkonzert unter Mitwirkung des Akademiſchen Geſangvereins war Haydns „Schöpfung" gewidmet; Ria Ginſters leuchtend-klarer Sopran führte dabei das Soliſtenterzett (mit Willi Lorſcheider, Frankfurt a. M. und Guſtav Bley, Gießen) mit gewohnter Meiſterſchaft an. Die Reihe der Kammer- und Soliſtenkonzerte des Gießener Konzertvereins eröffnete der Bariton unſeres Stadttheaters, Guſtav Bley, mit einem Lieder- und Arienabend, an deſſen vielſeitiger Vortragsfolge der Sänger ſeine beachtenswerten Fähigkeiten auch im Konzertſaal unter Beweis ſtellen konnte. Der zweite Kammermuſikabend, der als Hauptwerk Schuberts viel zu ſelten zu hörendes Oktett brachte, gab der neu gegründeten Kammermuſikvereinigung des Städt. Orcheſters Gelegenheit, ein ſchon erfreulich genaues Zuſammenſpiel und eine geſunde Muſizierfreudigkeit zu zeigen. Die überragende Kunſt Prof. Georg Kulenkampffs konnte man im dritten Soliſtenkonzert an Beethovens ſelten geſpielter D-dur-Sonate und an Bachs C-dur-Soloſonate eindrucksvoll erleben. Prof. Wilhelm Backhaus, der ſchon lange Jahre hindurch zu den gefeiertſten Künſtlern des Gießener Konzertlebens gehört, beſchloß die Soliſtenabende mit einem Klavierabend (Bach, Schumann, Brahms und Chopin), der das ausverkaufte Haus zu ſtürmiſchem Beifallsjubel begeiſterte. Erfreulich, daß man in dieſem Winter auch das zeitgenöſſiſche Schaffen — wenn auch nur in beſcheidenem Umfang — berückſichtigt hatte (Ottmar Gerſters „Feſtliche Suite im alten Stil" und „Kammermuſik für Violine, Bratſche, Cello und Klarinette" opus 1 von Sigfrid Walther Müller).

Der Gießener „Sängerkranz" (Ltg.: Muſiklehrer Albert Kaſten) hatte zum feierlichen Ausklang des Händel-Jahres 1935 mit dem Paſtoral-Oratorium „Acis und Galathea" unter Mitwirkung des Städt. Orcheſters einen ſchönen Erfolg. — Auch die Heſſiſche Landesuniverſität in Gießen war mit einer wertvollen Veranſtaltung, die zugleich eine eindringliche Werbung für beſte deutſche Hausmuſik bedeutete, am muſikaliſchen

Geschehen beteiligt: nach dem sehr gelungenen „Offenen Abend" des vorletzten Winters (mit seltenen Chor- und Kammermusikwerken von Prinz Louis Ferdinand und E. Th. A. Hoffmann) setzte sich das Musikwissenschaftliche Seminar unter seinem verdienstvollen Direktor (Prof. Dr. Rudolf Gerber) diesmal für eine erlesene Folge edelsten deutschen Liedgutes aus dem 15. und 16. Jahrhundert ein, wobei neben den Instrumental- und Gesangssolisten das Collegium musicum der Universität (Madrigalchor) gewichtigen Anteil am Gelingen hatte. — Besondere Erwähnung verdient auch ein Klavierabend des aufstrebenden Frankfurter Pianisten Georg Kuhlmann, der außer zwei Werken von Schumann und Chopin ganz der modernen Klaviermusik vorbehalten war. Mit bewundernswerter pianistischer Meisterschaft und hoher Musikalität bewältigte der Künstler die anspruchsvollen Werke (von Debussy, Ravel, Prokofiew und Gerhard Frommel), die die Eigenart, aber auch das vielfach Problematische des zeitgenössischen Klavierschaffens beispielhaft erkennen ließen.

Die noch junge, eigene Oper des Gießener Stadttheaters (Intendant Schultze-Griesheim), die unter der musikalischen Oberleitung ihres begabten und zielbewußten 1. Kapellmeisters Paul Walter eine erfreuliche Entwicklung nehmen konnte, hat in der vergangenen Spielzeit mit sieben Operneinstudierungen, der Inszenierung zweier klassischer Operetten („Fledermaus" und „Vogelhändler") und in mehreren Sonntagmorgenveranstaltungen (mit Kammermusikwerken von Mozart und Dittersdorf) eine sehr anerkennenswerte, von unermüdlicher Einsatzbereitschaft getragene Arbeit geleistet, der das Gießener Theaterleben eine wertvolle Bereicherung verdankt. Neben Mozarts „Cosi fan tutte", Verdis „Maskenball" und dem nicht gerade vorbildlichen Verismus von d'Alberts „Tiefland" waren es vor allem die Spielopern, an denen sich die Kräfte unserer aufwärtsstrebenden Opernbühne besonders glücklich entfalten konnten („Waffenschmied" und „Undine" von Lortzing, der „Apotheker" von Haydn und „Susannens Geheimnis" von Wolf-Ferrari).

Erwin Völsing.

HAMBURG. Als Rettungsanker zur Rechtfertigung der Pflege des zeitgenössischen Opernschaffens warf die Hamburgische Staatsoper so quasi in letzter Minute vor Spielzeitschluß noch die hiesige Erstaufführung von Werner Egks „Zaubergeige" hinüber zur kommenden. Das Premierenpublikum verhielt sich dem ungewohnten Werk gegenüber zunächst reserviert, zollte dann jedoch dem Werke und dem anwesenden Komponisten verdienten Beifall. Oscar Fritz Schuhs Inszenierung gab handfestes Theater, indem er die primitiven szenischen Mittel der klassischen Zauberposse wirksam einsetzte, Gerd Richter hatte in den stehenden Rahmen einer bayerischen Dorfbühne hübsche, dem Inszenierungsstil angepaßte Bühnenbilder hineinkomponiert. Unter Leitung von Kapellmeister Schmidt-Isserstedt wickelte sich das Spiel mit Hans Hotter als Kaspar, Martina Wulf als Gretl, Josef Degler als Guldensack und mit den anderen Darstellern trotz der sommerlichen Temperatur flott ab. Ob die „Zaubergeige" in Hamburg ein Publikumserfolg wird, darüber werden erst die Wiederholungsaufführungen in der kommenden Spielzeit entscheiden.

Zu Ehren der überlieferungsreichen Hamburger Philharmonischen Gesellschaft wird für deren Mitglieder jedes Jahr ein Sonderkonzert veranstaltet, das dieses Mal am Ende der Spielzeit lag. Es gab dem rührigen chorischen Mitarbeiter Eugen Jochums, Dr. Hans Hoffmann (der, wie gemeldet, nach Bielefeld geht), Gelegenheit, sich bei unserer Singakademie und dem Philharmonischen Staatsorchester mit dem 100. Psalm von Max Reger in einer wirksamen Abschieds-Aufführung erinnerungsstark zu empfehlen. Eugen Jochum bot den Mitgliedern der ehrwürdigen Gesellschaft Bruckners „Sechste" in der Urfassung in einer wirkungsvollen Darlegung.

Mit diesen beiden musikalischen Veranstaltungen klang die Spielzeit 1935/36 an Hamburgs Wasserkante repräsentativ und würdig aus.

Heinz Fuhrmann.

LEIPZIG. Im Landeskonservatorium stellten sich, wie alljährlich, die fortgeschrittenen Gesangsstudierenden mit einer größeren Aufgabe vor die Öffentlichkeit. Man hatte diesmal Puccinis einaktige Oper „Der Mantel" und Mascagnis „Cavalleria rusticana" gewählt, zwei Werke, die in ihrem dramatischen und musikalischen Inhalt heute zwar nicht besonders nahe liegen, die aber, leider, dem die italienische Oper des Verismus noch stark bevorzugenden Spielplan vieler Bühnen entsprechen, und die, das rechtfertigt die Wahl, gesanglich und darstellerisch lohnende und schulende Aufgaben bieten. Unter der Bühnenleitung Hans Lißmanns und der musikalischen Leitung Max Hochkoflers, gab es eine, von kleinen Zufälligkeiten abgesehen, saubere und disziplinierte Aufführung, bei der das klangschön spielende Orchester besondere Erwähnung verdient. Die gesanglichen Leistungen waren in fast allen Fällen sehr gut, die darstellerischen ließen dagegen bei manchen noch viel zu wünschen übrig. Stimmlich hervorragend war Horst Günther als Marcell, gut im Material und in der Technik Erika Maucke und Ursula Richter. Dem Turiddu Paul Werners fehlte noch die Gleichmäßigkeit in der Tonqualität. Gertrud Kühne zeigte als Santuzza zwar darstellerische Begabung, ihre Stimme ist aber infolge eines stark flackernden

Tremolos noch nicht den Aufgaben einer Bühnensängerin gewachsen. Auch in den kleineren Rollen gaben gute Leistungen ein Zeugnis von der erfreulichen Güte des Sängernachwuchses.

„Aus der Geisteshaltung und dem kulturellen Willen des Nationalsozialismus" ist das Spiel mit Musik „Der Mütter Kreis" entstanden, das im Gohliser Schlößchen als Freiluftspiel unter Leitung von Joh. Cybinski von Schülerinnen aufgeführt wurde. Als Versuch, neue Wege des Laienspiels mit Musik zu finden, ist das Spiel, das im Szenischen mit recht guten Einfällen arbeitet, anzuerkennen. Es fehlt aber dem Textdichter Wolfgang Franke die dichterische Kraft, diesen an die letzten Dinge rührenden Stoff endgültig zu formen. Hier müssen die allergrößten unter den Dichtern behutsam an die Gestaltung gehen. Die Musik Fritz Reuters litt offensichtlich unter dem Zwiespalt des großen Inhalts und der laienspielmäßigen Gestaltung des Textes. Die einfachen, von einem Mädchenchor gesungenen Lieder mit Begleitung eines kleinen Orchesters (das Stück ist für Schulen gedacht) sind oft von ausgezeichneter Stimmungswirkung, sind im ganzen aber etwas einförmig in der Erfindung.

In der 3. Serenade im Gohliser Schlößchen bot das Leipziger Konzertorchester unter der bewährten Leitung von Sigfrid Walter Müller drei Tänze von Purcell, fünf deutsche Tänze von Schubert, die Serenata notturna D-dur von Mozart und als Neuheit eine 5sätzige Serenade von Hermann Wunsch. Dieses Werk ist eine rechte Freiluftmusik, bei der man nicht zu genau hinhören darf, sonst entdeckt man manche etwas „salonmusikalische" Anklänge und auch eine gewisse Sorglosigkeit in der Auswertung der Einfälle. Immerhin eine gute Unterhaltungsmusik, die das kleine Orchester mit Schwung darbot.

Man setzt sich in Leipzig energisch für die Verbreitung der Musik Bruckners ein. Kantor Trexler tut das mit seinem Probsteichor für die kirchliche Musik des Meisters. Der Chor sang mit merkbarer innerer Teilnahme einige Motetten, dazwischen brachte Kantor Trexler in einem geschickten, durch zahlreiche Lichtbilder bereicherten Vortrage den Hörern das Werk und die Gestalt Bruckners nahe. In einem von der Bruckner-Gemeinde veranstalteten Vortrag sprach Fritz Oeser über „die Originalgestalt der Brucknerschen Symphonien und ihre Interpretation". Der außerordentlich reichhaltige und anregende Vortrag wies überzeugend nach, daß, selbst wenn sich historisch nicht immer der letzte Wille des Komponisten nachweisen läßt, aus dem Stilwillen Bruckners heraus, der sich im Agogischen und Dynamischen, in der Instrumentation stärker verkörpert als im Formalen, den jetzt als Urfassungen neu gedruckten Sinfonien der Vorzug vor den bisher gespielten überarbeiteten Fassungen zu geben ist, die den Eigenklang des Brucknerschen Orchesters auf den innerlich ganz anders gearteten Klang des Wagner-Orchesters zu bringen suchten. Umrahmt wurde der Vortrag mit ein'gen Motetten, die, angesichts des mit starken dynamischen Übergängen von der Kantorei des Landeskonservatoriums unter Johann Nepomuk David versehenen Vortrags, die Frage nach dem Verhältnis von Instrumental- und Vokalmusik in Bezug auf die im Vortrag angeschnittenen Fragen des Personalstils nahelegten.

Zu erwähnen bleibt noch ein Konzert des Kölner Werkgesangvereins „Theobromina" unter der Leitung von KM Czwoydzinski. Mustergültig war die Disziplin des Chores in der Haltung und im Singen. Im Mittelpunkt standen Werke von Hans Lißmann, von denen besonders die Hymne für Männerchor mit großem Orchester eigene Züge aufweist. Aus der Programmfolge wurde allerdings wiederum die Unfruchtbarkeit des Männerchorsingens für eine neue Musikentwicklung deutlich. Selbst die Virtuosität des Zusammensingens kann nicht über die inhaltliche Belanglosigkeit auch neuer Kompositionen hinwegtäuschen. Gerhard Schwalbe.

MAINZ. Die zweite Berichts-Hälfte der Mainzer Opernspielzeit 1935/36 hatte ihre Höhepunkte in den glänzenden Wiedergaben von Wolf-Ferraris „Die schalkhafte Witwe" und Egks „Zaubergeige". Jeder Fachmann kennt die ungeheueren musikalischen und szenischen Schwierigkeiten des letzten Opernwerkes des Deutsch-Italieners: wie beide hier bewältigt und restlos überwunden waren, das stellt das Mainzer Stadttheater weit über das Niveau einer Provinzbühne hinaus. Hans Kämmel hatte eine entzückend lebendige Inszenierung geschaffen, die in der minutiös-präzisen Stabführung Heinz Bertholds eine adäquate musikalische Gestaltung erfuhr. Lilly Trautmann als Witwe bot eine gesanglich und darstellerisch gleich einzig großartige Leistung, der Margrit Zieglers Marionette ebenso ebenbürtig zur Seite stand, wie Fritz Schröders Arlecchino, Erwin Kraatz' Don Alvaro, Gerhard Zimmermanns Le Bleau oder Dr. Hans Georgys Nosko-Nero. Ob es unbedingt notwendig war, Kienzls süßlichen „Evangelimann" und Suppés langweiligen „Boccaccio" auszugraben, möchten wir doch sehr bezweifeln. Die Wiederaufnahme von Verdis „Aida" mit der besonders gesanglich sehr feinen Aida Wendla Großmanns und Bizets „Carmen", in der die frühere Mezzosopranistin der Mainzer Oper, Marion Hundt, eine überragende Carmen und Gerhard Zimmermann einen erschütternd lebenswahren Don José gaben, erwiesen sich als glückliche Rückgriffe auf vorjährige Neuinszenierungen. Als Zerbinetta in einer von Hans Kämmel glücklich gestalteten „Ariadne auf Naxos" ver-

abſchiedete ſich Lilly Trautmann und ließ uns noch einmal faſt allzu klar empfinden, was wir an ihr verlieren: dieſe Stimme iſt wahrlich ein Wunder an Schönheit eines von innen her beſeelten Koloraturgeſanges, fern allen mechaniſierten Ziergeſanges, durchpulſt von einer entzückenden Fraulichkeit. Elſa Link gab der Ariadne die große geſangliche Linie einer wahrhaft hochdramatiſchen Sängerin, der in Hans Trautners Bacchos allerdings ein wenig feſſelnder Bacchos gegenübertrat. GMD Karl Fiſcher verklanglichte die Partitur um einige Teilſtriche zu robuſt: die letzten Klangfeinheiten des Straußſchen Orcheſters gingen im Lauten verloren. Daß man Kollos „Drei alte Schachteln“ als letzte Operetten-„neuheit“ der Spielzeit herausbrachte, ſei der Kurioſität halber erwähnt.

Den Abſchluß der Spielzeit bildete dieſes Jahr zum erſten Male die „Gutenberg-Feſtwoche“, über die an anderer Stelle berichtet wurde.

Das Konzertleben erhält ſtarke Impulſe durch die Kammermuſikabende der unter Führung des umſichtigen Kreisobmannes Camillo Sangiorgio ſtehenden NS-Kulturgemeinde. Beſonders erwähnenswert ſcheint uns das letzte, achte Konzert, das eine überaus feſſelnde Vortragsfolge unter dem Titel „Muſik am Hofe Friedrichs des Großen“ brachte. Willy Werner Göttig.

MANNHEIM. Das letzte Vierteljahr brachte im Mannheimer Nationalheater als Neuheit neben der Uraufführung von Arthur Kuſterers Oper „Diener zweier Herren“, über die bereits im Aprilheft berichtet wurde, die Erſtaufführung der Spieloper „Die Zaubergeige“ von Werner Egk. In bunter Folge reihen ſich in dieſem Werke die muſikaliſchen Bilder aneinander, die ſich durch vortreffliche Orcheſtrierung, kühne Harmonik und klanglichen Farbenreichtum auszeichnen, doch fehlt dem Ganzen die innere Geſchloſſenheit. Sowohl der Regiſſeur H. Köhler-Helffrich als auch der muſikaliſche Leiter GMD Ph. Wüſt hatten ſich des Werkes mit viel Liebe und Sorgfalt angenommen und da auch die Hauptrollen mit Heinz Daniel, Guſſa Heiken und Marlene Müller-Hampe gut beſetzt waren, ſo war dieſer Erſtaufführung ein guter Erfolg beſchieden. Neu in den Spielplan aufgenommen wurde Pfitzners Muſikdrama „Der arme Heinrich“, von H. Köhler-Helffrich ſehr wirkungsvoll neuinſzeniert und von Dr. Ernſt Cremer vortrefflich muſikaliſch geleitet. Weiten Raum hatte man in den letzten Monaten den Werken Richard Wagners eingeräumt. Die Oſterzeit brachte eine weihevolle Karfreitagsauffühung des „Parſifal“. Bald darauf folgten die „Meiſterſinger“ und ſchließlich wurde uns in vier eng beieinanderliegenden Abenden noch eine geſchloſſene Aufführung des „Ring des Nibelungen“ beſchert. Die Regie lag in den Händen von Intendant Friedrich Brandenburg, die muſikaliſche Leitung hatte in den drei erſten Abenden GMD Philipp Wüſt. Die „Götterdämmerung“ dirigierte K. Elmendorff, der für die kommende Spielzeit als GMD nach Mannheim berufen iſt und ſich hier an ſeinem zukünftigen Wirkungsort zum erſtenmale vorſtellte und den allerbeſten Eindruck hinterließ.

Muſikaliſche Ereigniſſe waren die drei letzten Akademiekonzerte dieſes Jahres. Das fünfte brachte hauptſächlich ſlawiſche Muſik, die Erſtaufführung der Konzertouvertüre von Karol Szymanowſki und Tſchaikowſkys „Pathetiſche“ unter der temperamentvollen Leitung von GMD Wüſt. Als Soliſt war Kammerſänger Franz Völker gewonnen worden. Mit einer eindrucksvollen Aufführung von Brahms' dritter Sinfonie und Pfitzners Ouvertüre zu Kleiſts „Käthchen von Heilbronn“ verabſchiedete ſich GMD Philipp Wüſt im 6. Akademiekonzert vom Mannheimer Konzertpublikum. Der Soliſt dieſes Abends war Spaniens großer Celliſt Caſpar Caſſado. Das letzte Akademiekonzert war Beethoven gewidmet. Der Hamburger GMD Eugen Jochum war als Gaſtdirigent an ſeinen früheren Wirkungsort zurückgekehrt und vermittelte mit ſeiner tiefſchürfenden Ausdeutung von Beethovens fünfter Sinfonie und der dritten Leonorenouvertüre einen an muſikaliſchem Erleben reichen Abend. Würdig ſtand dieſen beiden Darbietungen die Wiedergabe des Klavierkonzertes Nr. 3 op. 73 durch Profeſſor Fr. Wührer zur Seite.

Die NS-Kulturgemeinde veranſtaltete einen Mozart-Schubert-Abend mit dem Kergl-Quartett-Mannheim und einen Schubert-Abend mit dem Kötſcher-Trio, bei dem Kammerſänger Karl Erb, der ſchon lange nicht mehr hier war, die Mannheimer wieder einmal durch ſeine reiche Geſangskultur erfreute.

Die Hochſchule für Muſik veranſtaltete einen Theaterabend, bei dem „Die chineſiſchen Mädchen“ von Rinaldo da Capua und Glucks „Der betrogene Kadi“ aufgeführt wurden und die Schüler der Opernſchule ein recht erfreuliches Können zeigten. Einen ſehr guten Eindruck hinterließ auch das vierte Orcheſterkonzert der Hochſchule für Muſik, bei dem Direktor Rasberger drei Schüler ſeiner Dirigentenklaſſe vorſtellte. Karl Stengel.

MARBURG/L. Ein geſchloſſenes Zuſammenarbeiten zwiſchen NS.-Kulturgemeinde, Konzertverein und dem Muſikwiſſenſchaftlichen Seminar der Univerſität ermöglichte die erfolgreiche Durchführung des Konzertwinters. In Ermangelung von Symphonie-Aufführungen mit einheimiſchen Kräften gewann das Gaſtkonzert des Kurheſſiſchen Landesorcheſters Kaſſel unter der Leitung von Staatskapellmeiſter Laugs beſondere Bedeutung mit Beethovens „Siebenter“ und der hoffnungsvoll

aufſtrebenden Geigerin Maria Neuß (Violinkonzert von Brahms).

Um ſo ſtärker war der Anteil des Konzertvereins mit ſeiner von hoher Chorkultur getragenen Tradition (Leitung: Prof. Dr. H. Stephani): Joh. Seb. Bachs „Weihnachtsoratorium" (Soliſten: Thea Lotze-Middendorf, Lore Fiſcher, Rob. Bröll, Günther Baum) und Bachs „Hohe Meſſe" als Gedenkfeier des 150. Jahres öffentlicher aktiver Muſikpflege in Marburg unter Mitwirkung von Ria Ginſter-Frankfurt, Eva Jürgens-Wuppertal, Heinz Marten-Berlin, Karl-Oskar Dittmar-Berlin.

Mit einer ſchlichten, aber ſehr eindringlichen Veranſtaltung gedachte das Muſikwiſſenſchaftliche Seminar des 100. Geburtstages von Felix Draeſeke; als berufener Kenner ſprach Prof. Stephani die Gedenkrede; die a cappella-Gruppe des Konzertvereinschores, eine Kammermuſik-Vereinigung und Rudolf Haym-Wuppertal (Bariton) warben für das Werk. Im gleichen Rahmen ließ ſich die Vereinigung Münchner Künſtler für alte Kammermuſik in edler Durchformung und Klangtreue hören, und Richard Laugs-Berlin ſetzte ſich für Beethovens geſamtes Klavier-Sonatenwerk mit ernſtem Wollen ein. Den Karfreitag weihte die Matthäus-Paſſion von Heinrich Schütz in ihrer Originalform (Evangeliſt: Georg Finke-Hannover; Jeſus: Theo Hannappell-Wiesbaden).

Kammermuſik wurde durch das Mainzer Streichquartett (KMD Aug. Wagner-Marburg am Klavier) und vornehmlich von der unvergleichlichen Elly Ney im Verein mit Ludwig Hölſcher (Cello) gepflegt. Emmy Leisner (Guſtav Beck als Begleiter) und der Tenor Thorkild Noval (am Klavier Hans Erich Riebenſahm, der für ſich allein mit Regers Bach-Variationen überzeugte) gaben Lied und Arie ihr Teil. Ein zweitägiges Gaſtſpiel der Deutſchen Muſikbühne brachte Puccinis „Madame Butterfly" und Hermann Götz' meiſt zu Unrecht vernachläſſigte Oper „Der Widerſpenſtigen Zähmung". Dr. H.

MÜNCHEN. (Eine Neufaſſung des Mozart'ſchen „Titus" in der Staatsoper.) Seit Jahren arbeitet die Münchener Staatsoper an der Verwirklichung des großen Planes, ſämtliche Bühnenwerke Mozarts in ihrem Spielplan und bei den ſommerlichen Feſtſpielen zu vereinigen. Ein weiterer Schritt zu dieſem Ziele, das nun nahezu erreicht ward, iſt die völlige Neuinſzenierung des „Titus", die von außerordentlichem Erfolg begleitet war. Man lieſt es in der Nachleier durch Generationen vererbter Vorurteile immer wieder, daß dieſe in denkbar kürzeſter Friſt für Prag komponierte Oper lediglich eine Gelegenheitsarbeit des Meiſters ſei, zu deren Abfaſſung er weniger den Künſtler als den virtuoſen Könner und Stilbeherrſcher in ſich mobil gemacht habe. Ich geſtehe, dieſe Anſicht, ſo gewichtige Gründe für ſie ſprechen mögen, nicht unbedingt teilen zu können. Mozart hat das Werk wohl ſchnell, weil die Verhältniſſe drängten, doch, wie mich dünkt, nicht ohne innere Teilnahme geſchaffen. Mochten die einzelnen Figuren des Metaſtaſianiſchen, von Mazzola neu aufgebügelten Buches auch papierene Geſchöpfe ſein, die Kernidee einer edlen Humanität, die ſich im Titus verkörpert, war Gedanken, die den Meiſter an der gleichzeitig komponierten „Zauberflöte" begeiſterten, durchaus wahlverwandt; auch Titus kennt die Rache nicht und ſucht durch Verſtändnis, Güte und Menſchenliebe den irregeleiteten Sextus auf die rechte Bahn zurückzuführen. Dieſer zwiſchen Freundſchaft und Liebe tragiſch hin und her geriſſene Sextus kämpft außerdem einen Seelenzwieſpalt aus, der ohne Zweifel zu muſikdramatiſcher Geſtaltung reizen konnte. Wenn nahezu im geſamten Mozartſchrifttum behauptet wird, im „Titus" habe Mozart ſtatuenſtarre Operngeſtalten lediglich mit dem wärmenden Lichte ſeiner Muſik übergoſſen, ſie aber kaum mit wirklichem Lebensblute durchdrungen, ſo wäre doch einmal die Gegenfrage zu ſtellen, ob der Meiſter nicht gerade umgekehrt von den Figuren einer Vitellia, eines Sextus und Titus großgeſchaute lebensvolle Viſionen in ſich trug, die ihn wundervoll inſpirierte Muſik empfangen ließen, jedoch durch die Armſeligkeit der Puppen, die an den Drähten der Textmacher tanzten, des Mißverhältniſſes zwiſchen ſeiner Muſik und der Dichtung ſich nicht durchaus bewußt ward? Hier bot man ihm weichen Sandſtein, wo er aus Marmor zu formen trachtete. Die Erkenntnis, daß der Eindruck des Werkes ungleich nachhaltiger ſein müſſe, ſobald es gelänge, die klaffenden Lücken zwiſchen Buch und Muſik einigermaßen zu ſchließen, iſt durchaus richtig. Sie mußte notwendigerweiſe zu dem Verſuch von Neubearbeitungen führen.

Auch Wilhelm Sieben hat eine ſolche unternommen. Es bedeutet unſtreitig ein hohes Verdienſt, daß er mit den Ungenauigkeiten, Entſtellungen und Schnitzern der alten Überſetzungen gründlich aufgeräumt und die kraſſeſten Widerſprüche in der Handlung ſowie im Charakter der handelnden Perſonen zu beſeitigen getrachtet hat. Freilich eine plauſible Erklärung, weshalb Lentulus an Stelle des Titus niedergeſtochen wird und wieſo erſterer zu dem kaiſerlichen Purpur kommt, iſt uns auch Sieben ſchuldig geblieben. Bei der allgemeinen textlichen Entrümpelung, die der Bearbeiter ſonſt mit Gründlichkeit vollzogen, hätte auch dieſer üble Deus ex machina fallen müſſen! Ganz offenbar ſtrebt Sieben, auch als Dirigent ein Mann der zügigen Tempi, nach Straffung des theatraliſchen Ablaufs, zu welchem Ende zahlreiche Arien, vor allem der Sekundarier Annius, Servilia und Publius fallen mußten. Zugleich aber erſetzt Sieben das der Opera seria gemäße Secco-

Rezitativ durch gesprochenen Dialog — keine sonderlich glückliche Neuerung. Denn abgesehen von stilistischen Bedenken, die Sieben dadurch zu entkräften sucht, daß er auf die vermutliche Autorschaft Süßmayrs bei den Seccos hinweist, gewinnt durch die Realität des gesprochenen Wortes gerade jener heikelste Punkt des Werkes, die Verkörperung zweier Männergestalten durch Frauen, an handgreiflicher Problematik. Sehr hart empfindet ferner das Ohr den jähen Absturz von den ausdrucksvollen Accompagnato-Rezitativen in die Nüchternheit des gesprochenen Dialogs. Beispielgebend hätte in dieser Frage die ebenfalls im Münchener Repertoire stehende Bearbeitung des Mozartschen „Idomeneo" durch E. Wolff-Ferrari werden können, wo der überzeugende Beweis geliefert wird, daß man sehr wohl ein knapp geformtes und straff geführtes Secco-Rezitativ schaffen kann, das die Handlung weit mehr beschwingt und auflockert, denn hemmt. Eigenartig vollends dürfte es die Festspielbesucher berühren, wenn nun die eine Opera seria des Meisters mit den arteigenen Seccos, die andere aber mit dem artfremden Sprechdialog zur Aufführung gelangt! Immerhin: freuen wir uns der Tatsache, daß „Titus" durch Siebens von bester Absicht geleitete Bemühungen der Opernbühne wiedergeschenkt worden ist. Die Schönheiten der Musik, nicht nur des stets gerühmten ersten Finales mit seinem einzigartigen Innerlichkeitsausklang, sondern auch der Vitellia-, Sextus- und Titus-Arien, der ausdrucksvollen Orchesterrezitative und der Ensembles wirkten gleich Offenbarungen auf den Hörer. Selten hat es spontaneren Szenenbeifall im Nationaltheater gegeben als an diesem Abend.

Überwältigend war die gesangliche und darstellerische Leistung von Karin Branzell als Sextus, aber auch Hildegarde Ranczak (Vitellia), Fritz Krauß (Titus) und Paul Bender (Publius) boten hinreißende Leistungen. Die feinnervige, feurige Stabführung von Wilhelm Sieben a. G. erhob im Verein mit Pafettis Bühnenbildern und der plastisch formenden Spielleitung von Kurt Barré die Aufführung zu einer Hörens- und Sehenswürdigkeit ersten Ranges. Dr. Wilhelm Zentner.

MÜNSTER/Westf. Der im letzten Bericht erwähnte Zyklus „Beethoven für Alle" fand seinen natürlichen und hochgestimmten Ausklang in der „Neunten", der GMD Papst zum 2. Male seit seinem Hiersein wiederum eine werkgetreue und doch künstlerisch hinreißende Wiedergabe zuteil werden ließ. Treue Helfer waren ihm das verstärkte Städtische Orchester, der Musikvereinschor und die Solisten Gisela Derpsch, Edith Niemeyer, Ventur Singer und Ewald Kaldeweier. Im 6. Musikvereinskonzert spielte Wilhelm Backhaus Beethovens c-moll Klavierkonzert, umrahmt von der Wagnerschen Faust-Ouvertüre und Schumanns 1. Symphonie in B. Dem ganzen Abend war Eugen Papst ein verantwortungsvoll bewußter und klanglich fein gestaltender Leiter. Für die österliche Zeit war auch dieses Jahr wieder die Bachsche „Matthäuspassion" angesetzt, die in zwei Aufführungen weit und breit Beachtung fand. Mit einer „Serenaden-Musik" schloß die winterliche Konzertreihe. Im historischen alten Rathaussaal erklangen R. Straußens Serenade für 13 Bläser op. 7, Hugo Wolfs Italienische Serenade und W. A. Mozarts Haffner-Serenade. Man erfreute sich an der ersten Nummer, in der der 17jährige Richard Strauß erstaunliches Können beweist, man klatschte die zweite Nummer zur Wiederholung; aber man wurde hingerissen und erschüttert von dem Werk des 20jährigen Mozart, in dem reinste, ursprüngliche Musik sich paart mit einer Tiefe und Ausgeglichenheit der Stimmung ohnegleichen. GMD Papst darf für die strichlose, liebevoll sorgfältige und klanglich differenzierte Wiedergabe des wärmsten Dankes aller wirklich Verstehenden sicher sein. Von außerstädtischen Veranstaltungen darf der Kammermusikabend des Kölner Kunkel-Quartettes rühmend erwähnt werden, besonders in der Darbietung des Schubertschen a-moll Quartettes. Der an dieser Stelle schon öfter genannte Lehrergesangverein Münster unter Leitung Dr. H. M. Sambeths stellte seine diesjährige Veranstaltung unter den Leitgedanken „Tag und Nacht", und endlich boten die beiden Lehrer an der Westf. Schule für Musik Dr. Hermann Enßlin und Erich Hammacher je einen eigenen Klavierabend, bei dem sie ihr pianistisches und gereiftes musikalisches Künstlertum erneut unter Beweis stellten. Von der Oper des Stadttheaters (Intendant Willi Hanke) ist wieder Gutes zu berichten. Ein von Haus aus mit schönen Stimmen besetztes Ensemble, das durch die Arbeit der bisherigen Spielzeit deutlich an Leistung gewann, ermöglichte die Wiedergabe der Meistersinger Richard Wagners, die der Intendant selbst mit viel Temperament und Bühnenimpuls in Szene setzte, wobei Fritz Volkmann die musikalische Leitung innehatte. KM Dr. Fritz Berend brachte mit Verdis „Falstaff", Puccinis „Tosca" und Boieldieus „Weiße Dame" und Glucks „Orpheus" geradezu bemerkenswerte Vorstellungen heraus, die nicht zuletzt in der Abgewogenheit der Orchesterbehandlung gipfelten. Dr. Berend verläßt Münster mit Ablauf dieser Spielzeit. Seine künstlerische Wirksamkeit, in der sich hohes Können mit bescheidener Zurückhaltung paarten, wird ihm das beste Andenken sichern. Richard Greß.

STUTTGART. Erfolgstarke Erstaufführungen brachte die Oper: Rezniceks anmutvolle „Donna Diana", in der neuen Fassung, und den urmännlichen „Prinzen von Homburg" von Paul Graener; jene leitete Richard Kraus, diesen Karl Leonhardt. Als neuen Beherrscher der Inszenierung

lernten wir Karl Schwieger kennen. Am Geburtstag des Führers prägte sich, eingeleitet von Ministerpräsident Mergenthaler, eine vorzügliche „Figaro"-Aufführung ein (Leonhardt). Otto Winkler trat hervor in Wiederaufnahmen von Rossinis „Barbier" und Aubers „Fra Diavolo". Zweimal dirigierte Leonhardt Wagners „Ring". Max Roth gab dem Wotan Stimme und Ausdruck in gewaltigem Sprachrhythmus. Vally Brückl, die wundervolle Sieglinde, vertrat im „Siegfried" als Brünnhilde Maria Rösler-Keuschnigg, da sie leider von Krankheit heimgesucht war. Seit Laholm weg ist, fehlt auch der zuständige Wagner-Tenor; daher auch „Tristan" ruht.

In den Symphonieabenden erfüllte Leonhardt von je die Pflicht, an zeitgenössische Tonsetzer zu denken (diesmal Hans Sachsse, op. 39, Karl Höller, op. 18). Auch Sträßers 6. Symphonie begrüßte man wieder. Bruckner war vertreten mit den Urfassungen der 5. (Konwitschny aus Freiburg) und der 9. (Schuricht aus Wiesbaden). Clemens Kraus (Berlin) gewann sich Sympathien mit Tschaikowskys Fünfter. Auch Richard Kraus leitete wieder ein Konzert. Den Abschluß machte Leonhardt mit Beethovens 9., in einer Art Urfassung, ohne Wagners Ergänzungen. Die Reichstagung der Wagnerverbandes deutscher Frauen gibt Otto Winkler Anlaß, die Faustsymphonie Liszts darzubieten.

Unermüdlich wirkt neben dem Staatsorchester das Landesorchester des Gaues Württ.-Hohenzollern. Auf der amtlichen Kundgebung Schwäbischen Kulturschaffens der Gegenwart berücksichtigte Albert Hitzig außer Adolf Fecker, Hans Ziegler, Hugo Herrmann, Karl Bleyle auch August Halm. Herbert Becker leitete Liszts „Hamlet" und Tschaikowskys Vierte. Das neueste ist eine Konzert-Sonderreihe „Deutsche Dirigenten und Komponisten des Olympia-Sommers 1936". Eine Kulturmacht sind seit langem die beliebten Volkssymphoniekonzerte Martin Hahns. Mit dem Landesorchester zusammen spielte Rehberg auch sein neues, in Wien uraufgeführtes Konzert für den Janko-Flügel (den hier Pfeiffer gebaut hat). Als Leiter des Orchestervereins dirigierte Rehberg vom (gewöhnlichen) Flügel aus drei Mozartkonzerte.

In der Kammermusik kommen durch zahlreiche Veranstaltungen die alten Tonwerkzeuge immer mehr zur Geltung. Unter lebhaften Huldigungen beschloß das Wendling-Quartett, das von Stuttgart ausging, seine Abende mit der 25jährigen Gedenkfeier. Weitere Vereinigungen sind das Kleemann-Quartett und das Stuttgarter Trio (Rehberg, Frau Bosch-Möckl, Alfred Saal). Kleemann und Rehberg boten Violinsonaten. Ebenso das Faßbänder-Rohr-Duo.

Der Verein für klassische Kirchenmusik unter Martin Hahn pflegte wieder Bachs Matthäuspassion. Nicht weniger eifrig war besucht Bruckners f-moll Messe. Mit seinem Schwäbischen Singkreis leitete Hans Grischkat (Reutlingen) in unserer Stiftskirche eine vielbeachtete Aufführung der h-moll Messe Bachs. Die feine Kunst der „Regensburger Domspatzen" (Dr. Schrems) hörten wir hier zum erstenmal. Dem Gesanglehrer Rudolf Gmeiner verdankte man Wolfs Italienisches Liederbuch in Wechselgesängen (Yella Hochreiter, Bruno Müller). Auch an Klavierabenden war kein Mangel. Erwähnt seien Dorothea Klotz, Georg Kuhlmann, Hermann Vetter. Für das Spiel an 2 Klavieren war besorgt die Arbeitsgemeinschaft für Hausmusik (Elisabeth Schaller-Lang). Großen Eindruck machten durch ausgereiftes Ineinanderwirken Isolde Dobrowolny und Marialuisa Moresco in eigenem zweiklavierigen Konzertabend. Dr. Karl Grunsky.

ULM a. D. Die ausklingende Konzertzeit brachte noch eine Reihe schöner musikalischer Erfüllungen auf allen Gebieten. Anton Bruckners „Große Messe in f-moll" erstand erstmals in ihren tiefen Schönheiten und ihrer religiösen Weihe, von den beiden großen Chören des Vereins für klassische Kirchenmusik und der Liedertafel und dem Städtischen Orchester vermittelt. Musikdirektor Hayn führte alle Mitwirkenden zur letzten Hingabe ihres Könnens. In die musikalische Verbundenheit von Chor und Orchester gliederten sich das Soloquartett — Emmy Stolls leuchtender Sopran, Paula Raidts warmer Alt, der volle Baß von Georg Grauert (München) und der reife, schöne Tenor von Otto Hillerbrand (München) — und Eva Hölderlin (Tübingen) an der Orgel trefflich ein. Das letzte Symphoniekonzert der NS-Kulturgemeinde zeugte von den Fortschritten und der Reife, die das Städtische Symphonieorchester und sein Dirigent Momme Mommsen im Laufe des Konzertwinters erreicht haben. Neben einer wirkungsvollen Wiedergabe von Liszts „Tasso" wurde Beethovens Siebente zum hinreißenden, erschütternden Höhepunkt. Die junge, vielversprechende Münchner Altistin Maria Cornelius sang mit ihrer musikalisch wie gefühlsmäßig gleich ansprechenden Stimme die Alt-Rhapsodie von Brahms. Die Liedertafel vermittelte nach Elly Ney und Edwin Fischer die Bekanntschaft mit dem Strub-Quartett. Es war wiederum ein wunderbarer, innerlicher Abend. Die vier Musiker — Strub leidenschaftlich führend, Hoelscher ausgezeichnet unterstützend, Raba und Trampler verhaltener mitgehend — spielten mit gleichgerichteter Kunst, Temperament und Technik Streichquartette von Reger, Mozart und Schubert. Nach diesen Erlebnissen auf dem Gebiet des

Oratoriums, der Symphonie und der Kammermusik war das Konzert des Regensburger Domchors nicht minder eindrucksvoll, ja in seiner Eigenart sogar einmalig. Der Chor, dessen künstlerisches Lob überall erklingt, erregte stürmischen Beifall durch die Schönheit, Reinheit, Abgeklärtheit und Harmonie seiner Stimmen. Die feierlich-ernsten Kirchengesänge alter Meister sang er so vollendet wie er volksliedhafte Weisen in ihrer Ursprünglichkeit und Lebendigkeit nahebrachte.

Die Oper beendigte ihre Spielzeit, in der leider neben dem altbewährten Repertoire keinerlei Vorstoß in Neuland gemacht wurde, mit zwei beachtenswerten Neueinstudierungen. KM Mommsen gab den leidenschaftlichen und entsagungsvollen Weisen von Verdis „Macht des Schicksals" ergreifenden Ausdruck. Unter den Sängern ragte Emmy Stoll als eine Leonore von großer Innerlichkeit hervor. Die Inszenierung von Intendant Ockel war sehr gut. In Mozarts „Don Juan" in einer das heitere Spiel betonenden Inszenierung (Felix Klee), musikalisch betreut von Mommsen, konnten nicht sämtliche Solisten den hohen Ansprüchen genügen, obwohl alle mit ganzer Hingabe bei der Sache waren. Herbert Neck als Octavio erwies sich als vollendeter Mozartsänger, Elisabeth Rosée und Walter Stoll als bäuerliches Liebespaar sangen entzückend und Zimmermann lieh seinen mächtigen Baß den Klagen des Komturs. Fritz Wagner.

WEIMAR. Überblicken wir den Winter 1935/1936, so muß auch diesmal wieder das Urteil lauten: Es war des Guten zuviel! Und halten wir Ausschau nach den kommenden Monaten, so will uns wieder bedünken, als ob Weimar im Jahre 1936 gewaltige künstlerische Kräfte ins Treffen führen muß und wird. Da winkt zunächst das große Musikfest im Juni; im Juli dann die Zehnjahresfeier des Parteitages von 1926! Aufgaben, die gelöst sein wollen! Aber wir haben auch in dieser Periode genug gesehen und gehört, was staunenswert war. Fangen wir beim Nationaltheater an: Ein ganz großer Wurf war „Mira", die Oper von Kurt Overhoff. Von seinem Schöpfer selbst im Einführungsvortrag als „klangliche Vision" bezeichnet, ist es tatsächlich ein Werk zu nennen, das aufmerksam beurteilt sein will. Ich will über den schwachen Text hinwegsehen, für den die Musik viel zu schade ist — wir stehen eben noch in den Anfängen einer neuen deutschen Opernkunst und sind (leider) über die „Vorübungen" noch nicht hinaus gekommen! Es kann auch nicht jeder ein Lortzing oder Richard Wagner sein und sich seinen Opernstoff selbst dichterisch gestalten. Käte Sundström als Mira und Heinz Hermann als „der Eine" waren hervorragende Vertreter ihres Fache und der ihnen zugedachten schweren Rollen. Aber auch die gesamten übrigen Mitspieler nahmen sich in ihren Gesangspartien des Werkes so überaus liebevoll an, daß der Gesamterfolg in Weimar außerordentlich gut genannt werden muß. Opern-Neueinstudierungen von „Tannhäuser", „Glöckchen des Eremiten" und „Barbier von Bagdad" zeugten von dem hohen künstlerischen Geiste, mit dem gearbeitet wird. Die Reihe der vier Symphonie-Konzerte der Staatskapelle zeigte unter Dr. Nobbes Leitung besonders in seinem letzten Konzert ein auserlesenes Programm. Auch Overhoff erscheint mit einer „Ouvertüre", zu Eichendorffs „Die Freier" gedacht; der Erfolg auch dieses Werkes ehrte ihn selbst wie die Staatskapelle, die wunderbar spielte. Die Weimarhalle sah Peter Raabe im Festkonzert des Franz-Liszt-Bundes als Leiter der Staatskapelle; mit allen Fasern seines Herzens deutet er seinen geliebten Meister Liszt aus! Das Konzert für Violoncello und Orchester op. 35 von Max Anton wurde von Prof. Walter Schulz meisterhaft wiedergegeben und nur dieser Wiedergabe hat der Komponist den Erfolg seiner Uraufführung zu verdanken. Die Hochschule für Musik trat mit einer Abendmusik im Park von Tiefurt hervor. Köstlich das Volkslied „Es stieß ein Jäger wohl in sein Horn" (bearb. von Othegraven) mit Anne Lonk (Lena Knoll) und Walter Lotze als Solisten.. Ob Gottfried Müller mit den Variationen zu „Morgenrot" — dem alten Soldatenlied — wirklich als eine „Zukunftshoffnung" zu werten ist, das erscheint mir doch zweifelhaft. So bestechend seine kontrapunktischen Imitationen sind, so wenig erscheinen sie am Platze, wenn Stimmungen variiert werden sollen, die wie in diesem Lied aus dem Urquell deutscher Soldatenseele strömen. Da fehlt das „Erleben" und die Reife des im Stahlgewitter ergrauten Kämpfers! Sehr wohlgelungen die Feierstunden Ernst Köhlers in der Stadtkirche. Walter Schulz auf der Gambe zu hören ein Hochgenuß! Als Uraufführung drei kleine Präludien des Leipziger Meisters K. Hoyer: eigenwillig aber schön im Satz. Mit Werken Bachs und Händels sowie Scarlattis, Tartinis und Corellis wartete ein Lehrerkonzert in der Musik-Hochschule auf. Prof. Müller-Crailsheim als Geiger und Erich Grell als Pianist schufen eine rechte Feierstunde alter Musik. In der Gesellschaft der Musikfreunde spielte — erstmalig für Weimar — Elly Ney mit ihrem Trio; am Nachmittag gab sie eine Schulungsstunde für die Schuljugend. Gambe und Cembalo kamen in einem wohlgelungenen Kammermusikabend der Hochschule für Musik zur Sprache. In den Feiern zu Ehren Regers hörten wir das Reitz-Quartett; das Klarinettenquintett op. 146 ist doch sein schönstes Werk für Kammermusik! Prof. Felix Oberborbeck trat als Leiter unseres Musiklebens besonders hervor in dem 4. Chor-Orchesterkonzert in der Weimarhalle, bei

dem er Haydns unvergängliche „Jahreszeiten“ mustergültig zur Aufführung brachte und in dem Beethoven-Abend der Hochschule, bei dem er mit seinen Zöglingen so frisch und froh die „Erste“ hinlegte, daß es eine Freude war, zuzuhören. Er wird in den kommenden Wochen und Monaten Weimars Ruf als Kunststadt verteidigen müssen; wir wünschen ihm volles Gelingen! E. A. Molnar.

MUSIK IM RUNDFUNK

DEUTSCHLANDSENDER und REICHSSENDER BERLIN. Trotz der sommerlichen Jahreszeit hat sich auch in der verstrichenen Programmphase die Arbeit der beiden Sender weiterhin in fast unvermindertem Umfang auf der gleichen Linie gehalten, deren zielbewußte Richtung wir bereits aufzeigen konnten. Ja, es blieb nicht nur bei der Einhaltung der Orientierung, sondern es gab auch Höhepunkte, deren Bedeutung sich getrost der der „Wintersaison“ an die Seite stellen darf. Gerade diese Tatsache unterstreicht die Feststellung, daß es bislang keine „Saure Gurken-Zeit“ gab; die bevorstehenden Olympiade-Sendungen werden ebenfalls wesentliche Aufgaben bringen, sodaß gerade während dieser Zeit nicht über das Fehlen von Anregungen und Neuheiten zu klagen sein wird. Während der Deutschlandsender den Gesamtablauf der Spiele überträgt, fallen dem Reichssender Berlin die künstlerischen und unterhaltenden Ausgestaltungen des Rahmenprogramms zu, sodaß auf etwa drei Wochen hinaus sich das ganze Interesse auf diese beiden Sender konzentrieren wird. Diese Zusammenfassung, die inhaltlich dadurch aufgelockert wird, daß die übrigen Reichssender ihre künstlerischen Kräfte zur Verfügung stellen, ist organisatorisch überaus wichtig. Zu dieser Arbeit, die das ganze Berliner Funkviertel um Masurenallee, Bredschneiderstraße und Adolf Hitler-Platz, d. h. rund um den Funkturm, in höchster Anspannung hält — es wird geradezu fieberhaft gearbeitet —, kommt noch ein neuer Moment: der Volkssender 1936, dessen Ausscheidungen bald beendet sind, sodaß wir ebenso bald die Ergebnisse in Händen haben werden. Es wird sich dann zeigen, inwieweit das Musikleben, das wohl am stärksten interessiert ist, dadurch neue Blutzufuhr erhält. Erfreulich ist nach den bisherigen Erfahrungen, daß, wie der Intendant des Volkssenders Wolf Ziegler ausführte, die Mehrzahl der großstädtischen Bewerber sich zum Volkslied bekennt, ein ermutigendes Resultat. Möge diese Aktivität erhalten bleiben und dahin gefördert werden, daß die Musikbegeisterung auch Früchte trägt. Das ist ja der tiefere Sinn des Volkssenders, der seine Tätigkeit in größeren Ausmaßen als in den Vorjahren, zugleich aber auch in noch kritischerer Sondierung in der kommenden Großen deutschen Rundfunkausstellung in Berlin aufnehmen wird.

Es war notwendig, den Rückblick mit dieser Vorschau zu beginnen, um an diesen großen, grundsätzlichen Fragen die Ausrichtung anzudeuten, die in den früheren Besprechungen bereits — nur jeweils unter anderen Gesichtspunkten — hervorgehoben wurde.

Den „Nachtmusiken“ des Deutschlandsenders, diesen immer wieder zu rühmenden und zur Nachahmung dringend empfohlenen kostbaren Viertelstunden, in denen es u. a. Kammermusik von Rosetti, Albrechtsberger, Max Bruch und von Neueren eine Cello-Suite im alten Stil von H. A. May (das Präludium dieser geschickt archaisierenden Suite klang bedenklich nach Bach-Gounod!) zu hören gab, und den stimmungsvollen Konzerten „Zur guten Nacht“ des Reichssenders Berlin, in denen man neben vielen anderen und bekannteren Sachen einige prächtige Violinstücke aus Handschriften unbekannter niederländischer Meister des 18. Jahrhunderts von Willem de Boer vernahm, haben sich zwei weitere Sendereihen zugesellt, die gleichfalls durch ihre Wertbeständigkeit, d. h. durch die stete Einheitlichkeit ihrer Programme und Interpretationen, Beachtung verdienen: die „Lieder der Völker“ des Deutschlandsenders und die „Sonntägliche Musik“ des Reichssenders Berlin. Die „Lieder der Völker“, bei denen regelmäßig der Pfitznerschüler Hans Maria Dombrowski den Klavierpart versieht, bieten mit ihrer künstlerischen Tendenz auch eine gefällige Belehrung; aus aller Herren Länder, selbst aus dem fernen Osten, werden Volkslieder gesungen, deren Erlebnis zugleich in unaufdringlicher Weise unser ethnographisches Wissen bereichert. Die „Sonntägliche Musik“, die der Bachkantate vorausgeht, verdient ihren Titel vollauf; Beispiele: Altmeister Max Fiedler brachte mit dem Berliner Funkorchester die IV. Sinfonie von Brahms, Georg Kniestädt und Martin Theopold spielten Händel und Schubert (C-dur-Fantasie).

Kammermusik: das Lenzewski-Quartett setzte sich für Graeners a-moll-Quartett ein. Den Übergang von Kammer- zu Orchestermusik gab der stilkundige und feinfühlige Hans von Benda mit seinem Orchester an; mit liebevoller Begeisterung in Wort und Ton führte er jene Musik vor, die sein ureigenstes Gebiet ist: Musik des 18. Jahrhunderts, dieses Mal Musik des Wiener Rokoko mit Werken von Dittersdorf, Gaßmann und Haydn. Heinrich Steiner stellte dem Mozart-Busoni mit der „Idomeneo“-Suite und Haydn (Klavierkonzert

in D-dur, von R. Schmidt sorgfältig gespielt) sowie die humorig gestalteten „Vetter Michel"-Variationen von Georg Schumann gegenüber. Der Deutschlandsender übernahm vom Warschauer Sender ein Konzert aus Krakau mit Werken bekannter polnischer Komponisten; den stärksten Eindruck hatte man von dem kühnen, lebendigen „Ländlichen Triptychon" des Warschauers Feliks Labunski, der ebenso geschickt zu instrumentieren wie mit Rhythmen zu würzen weiß.

Zum Schluß: die Oper. Außer der „Zauberflöte" nannte das Programm als höchst dankenswerte alte Neuheit Peter Cornelius' arg vernachlässigtes „lyrisches Drama" — das Programmheft schrieb irreführend „Oper", wodurch der Eindruck zwangsläufig sich dahin verschob, daß man das für Cornelius kennzeichnende lyrische Moment übergehen mußte —: „Der Cid". Das in den Jahren 1860 bis 1864 niedergeschriebene Werk, das 1865, im Jahr der Münchener „Tristan"-Aufführung, in Weimar herauskam, fand damals eine freundlichere Aufnahme als der geniale „Barbier von Bagdad", der sich über den seit Weimar unaufgeführt gebliebenen „Cid" und den unvollendeten, von Bausznern ergänzten „Gunlöd" einen festen Platz in den deutschen Spielplänen bewahrt hat. Auch nach der Wiederbelebung des „Cid" im Jahre 1904 ist es still geblieben. Nun hat sich der Rundfunk dieses Waisenkindes angenommen, das diese Fürsorge verdient. Denn seine dramatischen Akzente sind ebenso stark wie die lyrischen Einfälle (das sei denen gesagt, die auch Hugo Wolfs „Corregidor" als unbühnenmäßig ablehnen); vom musikalischen Gesamtwert braucht nichts bemerkt zu werden (die Einleitung zur zweiten Szene des 1. Akts genüge als Beispiel). Man erlebte eine gut durchgearbeitete Aufführung, die durch einige Striche die funkische Wirkung erhöhte. Von den Solisten, die Leopold Hainisch führte, traten Marius Andersen (Fernando), Wilhelm Strienz (Calvo) und Hans Heinz Nissen (Diaz) in den Vordergrund; Funkchor und -orchester des Reichssenders Berlin gaben ihr Bestes. Am Dirigentenpult: Heinrich Steiner, der manchmal mit den Tempi willkürlich umging. — An der gleichen Stelle gedachte man auch des 75jährigen Franz von Blon, der in einem Konzert des Berliner Funkorchesters eigene Werke mit jugendlichem Schwung dirigierte.

Dr. Erich Valentin.

REICHSSENDER BRESLAU. Zweifellos repräsentiert Günther Bialas, dem der Reichssender Breslau kürzlich eine Kompositionsstunde widmete, eine der stärksten Begabungen innerhalb der jungen schlesischen Komponistengeneration. Zu beobachten, wie der heute noch nicht dreißigjährige in seiner musikalischen Entwicklung einen eindeutigen, selbständigen Weg beschreitet, machte den besonderen Reiz dieser Kompositionsstunde aus.

Während wir bei einem großen Teil der heute schaffenden Musiker erleben, wie sie an die Ausdrucksweise des ausgehenden 19. Jahrhunderts anknüpfen, oder in ihrem Stil noch irgend welche Verbundenheit mit der Nachkriegsepoche bekunden, zeigt Günther Bialis eine Tonsprache, die weder an große Vorbilder, noch geschichtliche Entwicklungen anknüpft, sondern vielmehr in jedem Takt Ausdruck einer eigenen künstlerischen Gesinnung ist, deren letzte Wurzeln im Volkstum seiner oberschlesischen Heimat zu suchen ist.

Das Funkorchester, unter Leitung seines Dirigenten, Ernst Prade, gab Gelegenheit, drei verschiedene Stadien in der Entwicklung des jungen Schlesiers kennen zu lernen. Aufschlußreich für das Verständnis von Bialas' künstlerischer Kurve war schon die „Kleine Konzertmusik für Orchester mit Klavier", die er als 22jähriger geschrieben hat. Erkennbar ist hier schon im Ansatz ein verhaltener Ausdruckswille, wie er sich in späteren Werken als besondere Eigenart herausentwickelt hat, eine aufgelockerte Polyphonie, die sich in einer frei dahinströmenden Bewegung der Einzelstimme entfaltet und der Durchbruch einer lebendigen, fein verästelten Rhythmik. Diese feingliedrige, immer wechselnde Rhythmik wirkt — und das gehört mit zu dem ureigensten aller Werke des jungen Künstlers — nicht im Sinne einer starren motorischen Doktrin, sondern als das pulsierende Leben selbst. Von den einzelnen Sätzen birgt der zweite, tanzartig angelegte, eine schöne Steigerung, während das Schlußrondo, mit seiner formalen Geschlossenheit und einer höchst lebendigen Ausdrucksweise, den eigentlichen Höhepunkt bedeutet.

Es ist notwendig, darauf hinzuweisen, daß Bialas, der einerseits sich in den mannigfachsten Bezirken der absoluten Musik äußert, auch Musik zu Hörspielen schreibt, und daß das Funkorchester als Probe für diese Richtung seiner Begabung, das „Vorspiel" und die „Zwischenmusik zu einem Drama von Wischmann: „Volk am Meer" bot. Es handelte sich hierbei um die Wiederholung eines Werkes, das vor einiger Zeit durch Prof. Paul Graener in einer Stunde „Junge Komponisten" in München uraufgeführt wurde. Für die Vielseitigkeit im Schaffen Günther Bialas spricht dann die Tatsache, daß er Texte seiner oberschlesischen Landsleute vertont, wobei er jene bevorzugt, die eine Mischung von verhaltener Lyrik und scharfer Charakterisierung darstellen. Auch davon gab die Sendung einen interessanten Ausschnitt. Das „Jahreszeitenlied" und der „Skschotek" (eine oberschlesische Bezeichnung für das Wichtelmännchen) sind ein glücklicher Vorstoß in die von jeher erstrebte Verbindung von Sprachmelodie und musikalischem Melos. Beide Lieder zeichnen sich durch ihre unerbittlich streng konzipierte Melodik und eine herbe Klanglichkeit aus, und überzeugen

durch die Unmittelbarkeit der Gestaltung und der Inspiration. Sie sind nicht einfach zu singen, und es bedarf für ihre Wiedergabe schon einer geistig und musikalisch so hervorragenden Sängerin, wie sie dem Funk in Gerda Specht zur Verfügung stand. Ihrer Leistung gebührt hohe Anerkennung.

Heinrich Polloczek.

REICHSSENDER FRANKFURT u. STUTTGART. Das Juni-Programm beider Sender weist einen erfreulich reichen und vielgestaltigen Ertrag an zeitgenössischer Musik auf. Dabei wurde sowohl die ältere Generation wie das Schaffen der Jüngsten bedacht. Um mit der ersteren zu beginnen, so steht hier neben Hugo Kaun und Georg Vollerthun Paul Graener im Vordergrund. Stuttgart nahm bei einem Dirigentengastspiel Heinrich Knapsteins, das sehr gute Eindrücke hinterließ, Graeners „Waldmusik" vor, die sich mit der „Märkischen Suite" von Kaun organisch verband. Ein Funkereignis großen Stils wurde die hervorragende Stuttgarter Aufführung von Graeners Oper „Don Juans letztes Abenteuer" unter der Leitung des Komponisten. Wenn der Rundfunk sich heute solcher, musikalisch wie textgestalterisch gleich werthaltiger Werke bemächtigt, die in der Sensationshaft der Vorkriegszeit oder durch den Krieg selbst nicht zur vollen Wirkung kamen, so macht er sich damit zum Instrument einer freilich späten Gerechtigkeit. Dessen ungeachtet freute man sich des in seiner wundervollen Farbigkeit und seinem vokalen Ausdrucksreichtum aufblühenden Werks, das mit Gerhard Hüsch und Maria Reining in den Hauptrollen und dank vortrefflichen Einsatzes von Funkchor und -orchester eine schlechthin ideale Wiedergabe erhielt. In dem Frankfurter Vollerthun-Konzert zum 60. Geburtstag des Komponisten interessierte neben der vornehmen Singbarkeit seiner Liederzyklen die leider nur in Ausschnitten gebotene „Freikorporal"-Suite, die einen Gewinn für die hochwertige Unterhaltungsmusik darstellt.

Heinrich Kaminskis 50. Geburtstag, der angesichts des entscheidenden Anteils des Komponisten an der Entwicklung unserer Musik seit Reger befremdlich wenig beachtet wurde, veranlaßte eine Kammermusikstunde (aus Karlsruhe), in der durch das Bergner-Quartett, Paul Hagen und Bernhard Sienknecht und die Sopranistin Hilde Kimmel wenigstens ein gewisser Begriff von Kaminskis Musik vermittelt wurde.

Zwei Frankfurter Orchesterkonzerte setzten sich in ansehnlicher Front für die neue Musik ein. Unter Hans Rosbaud hörte man Ernst Peppings phantasiestarke Inventionen für kleines Orchester, Hugo Herrmanns übermonumentalisierte Variationen über die Kreuzfahrerliedweise Walther v. d. Vogelweides und ein temperamentvoll akzentuiertes Concertino für Bratsche und kleines Orchester von Wolfgang Fortner, dessen höchst virtuosen, doch immer gedanklich unterbauten Solopart Ernst Hoenisch meisterte. Ein zweites Konzert stellte unter Dr. Rudolf Siegels Führung durchweg inhaltlich wie formal belangreiche Arbeiten von Paul Höffer, Camillo Hildebrand, Hans Wolfgang Sachse und Theodor Blumer zur Diskussion.

Eine nach der Aussage der aufgeführten Werke recht gewinnreiche Begegnung mit neuer Musik bot ein Stuttgarter Konzert, auf dessen Programm die Lyrische Elegie von Gerhard von Westerman und eine ganz groß angelegte Kantate „Das Gleichnis" (für Sopran- und Altsolo, Frauenquartett, Chor, Orchester und Orgel) von Max Donisch standen. Beide Werke sind in ihrem Gefühlsgrund wie in ihrem Ausdruckspathos verwandt, sie gehen auf gesichertem und namentlich bei Donisch weithin polyphonem Fundament harmonisch und in der spannungsvollen Gegensätzlichkeit der Singstimmen zu dem überwiegenden begleitenden Orchester neue Wege. Der gedankliche und formale Gehalt, mit dem Donisch seine acht Sätze (Bilder der Parallele des Menschenlebens zum Leben der Natur) füllt, ist von erstaunlicher Tiefe und — von der intimen lyrischen Zwiesprache bis zum grandios gebauten hymnischen Pathos — von sicher beherrschter Weite. Entscheidend: beide Werke sind spürbar aus innerem Zwang entstanden. Die Wiedergabe unter Bernhard Zimmermann mit Adelheid Holz und Emma Mayer in den sehr anspruchsvollen Soloaufgaben war eine Leistung von hohem Rang.

Im weiteren seien nur noch kurz verzeichnet: eine wundervolle Stunde barocker Kammermusik des Münchner Trios Li Stadelmann, Carl Stumvoll und Hermann von Beckerath, die den Zauber der Werke und alten Instrumente voll ausschöpften, dazwischen mit nicht unbedingt positivem Ergebnis ein Marcell Wittrisch-Konzert (Übertragung aus einer Frankfurter KdF-Veranstaltung), dem gegenüber man dringend wünschte, den ausgezeichneten Sänger in würdigeren Aufgaben als Bravour-Arien zu hören, ein sympathischer Stuttgarter Haydn-Abend unter Gustav Görlichs (in der Folge der Musikerporträts), ein Frankfurter Orchesterkonzert mit Gieseking, der Mozarts B-dur-Klavierkonzert und — neben der von Rosbaud subtil vergegenwärtigten Kleinen Orchestersuite Debussys — die Klavierfantasie Debussys herrlich spielte, und schließlich ein von dem ersten Kapellmeister des Radio Luxemburg, Heinrich Pensis, geleitetes Frankfurter Orchesterkonzert, bei dem namentlich die blendend gestalteten Sätze aus Berlioz' „Fausts Verdammnis" und die leidenschaftlich stark akzentuierte Interpretation der Brahmschen Ersten interessierten.

Hermann L. Mayer.

REICHSSENDER HAMBURG. Der erſte Tag dieſes neuen Abſchnittes unſerer Funkchronik verzeichnet ein „Konzert der Reichsfachſchaft in der Reichsmuſikkammer". So ſehr es zu begrüßen iſt, daß von dieſer autoritativen Seite die Schickſale unſerer Gegenwartsmuſik gefördert werden, und daß der Einbau dieſer Kunſt in das Rundfunkprogramm dann und wann auch ein repräſentatives Ausrufungszeichen bekommt, ſo wird andererſeits die „gute Abſicht" in ihrer Auswirkung auf die Hörerſchaft (auf die ſie doch abgeſtimmt ſein ſoll) ſtark behindert, wenn in ſolcher Veranſtaltung ſich kompoſitoriſche Verlegenheiten und epigonale Nachempfindeleien ein Stelldichein geben. Man braucht keineswegs zu fordern, daß nur eine beſtimmte „Richtung", die in der Auffaſſung des Klangmaterials ſchon ihre „fortſchrittliche" Geſinnung erkennen läßt, herausgeſtellt wird. Solche Einſeitigkeit entſpricht dem Kritiker noch weniger als ſonſt jemandem. Aber unerläßlich iſt es, in ſolchen Konzerten nur Muſik aufzuführen, die etwas Wahrhaftiges ſagt; mit bloßem Tönegeſchwätz kann man die ſchöpferiſche Arbeit unſerer muſikaliſchen Gegenwart nicht verdeutlichen. Seit dem beängſtigenden „Internationalen Muſikfeſt 1935" iſt man in Hamburg für manche Dinge überaus empfindlich geworden. Im Freundeskreis ſagt man nach der Anhörung gewiſſer Kompoſitionen wohl, dieſe oder jene habe damals eigentlich noch gefehlt. In dem bezeichneten Konzert fand ſich auch Gelegenheit zu dieſer Anmerkung. Hans Chemin-Petits „Sinfonie a-moll", eine von Brahms herkommende und in ihrer ganzen Subſtanz ſaubere, wenngleich nicht überwältigende Arbeit, war jedoch von ſolchen Vorwürfen auszunehmen. Man bedauerte nur, daß ſie in einer derartigen Umgebung vorgeſtellt wurde; und daß der Komponiſt obendrein die Pflicht hatte, die Nachbarſtücke zu dirigieren. Doch machte er gute Miene zum böſen Spiel. (Dieſe Sätze müſſen ſo „ſcharf" geſagt werden; denn wie ſoll der Kritiker ſeiner dringlichen Aufgabe, für die heutige Kunſt einzutreten, gerecht werden, wenn von anderer Seite langweiliger Akademismus als „heutig" und „Kunſt" ausgegeben wird. Es iſt ein ſehr „kritiſcher" Augenblick in der Kunſtgeſchichte, wenn der Künſtler vom Hörer weniger verlangt als umgekehrt. „Hinauf! Hinauf ſtrebts", ſang Goethes „Ganymed". Das bleibe für immer die heiligſte Loſung der Kunſt.)

Groß aufgemacht, aber im Endergebnis eine beſcheidene Summe war das Zwiſchenprogramm „Holländiſche Muſik", mit dem engliſchen Gaſtdirigenten Leigh Henry. Da die „führenden" Köpfe der holländiſchen Muſik nicht berückſichtigt waren, hörten wir vieles, was vor allem Brahms, aber auch Strauß beſſer und beredter zu ſagen wußten. Die „Variation" war Trumpf. Am meiſten und wirklich feſſelten die „Altholländiſchen Tänze" in Bearbeitungen von Siep und Röntgen; das ging auch uns an.

Eine Freude ohne Ende wurde „Der Corregidor" von Hugo Wolf, der erſtmalig (ſeit acht Jahren iſt dem Hamburger Rundfunk wiederholt ein dahingehender Vorſchlag unterbreitet) hier aufgeführt wurde. Die verſtändige Funkeinrichtung von Helmut Grohe (verwandt mit Wolfs Freunde gleichen Namens?) hilft dem herrlichen, von überſchäumender melodiſcher Phantaſie und Lebensfülle getragenen Werk gut zum Mikrophon hin. Schlemm hatte eine Partitur vor ſich, die ſeiner drängenden Heftigkeit ſehr zuſtatten kommt. Unter den Soliſten wuchs Bernh. Jakſchtat (Müller) in einen bezwingenden Ausdruck hinein. Karl Erb (Corregidor) erneuerte ſeinen mit dieſer Rolle verbundenen Ruhm; auch Wilhelm Strienz (Repela) gehörte zu den beſonderen Aktivpoſten dieſer Aufführung, die einen für vieles Halbe und weniger als Halbe in den letzten Monaten zu entſchädigen vermochte. — Die Anweſenheit von Erb und Strienz wurde glücklicherweiſe dahin ausgenutzt, daß die beiden Sänger, der eine lyriſch (Schubert), der andere mit Balladen (Loewe) einen Sonderauftrag bewältigten; auch da bewundert man gern.

Helmuth Thierfelder, der zum Nachfolger Erich Seidlers beſtellt wurde, bot eine anſprechende Darſtellung der Dvorak-Sinfonie „Aus der neuen Welt". Eine nähere Charakteriſierung ſeiner Fähigkeiten behalten wir uns vor, bis wir ſie kennengelernt haben, d. h. an einem anſpruchsvollen deutſchen Werk.

Eine Operette von Walter Girnatis „Der ſchwarze Schwan" krankte an einem mitleiderregenden Textbuch (Georg Perlick); die Muſik iſt eine Art Notſtandsarbeit; die Inſtrumentation verdient Anerkennung.

Neue Muſik nach unſerm „Herzen" war Wedigs „Muſik für Streichorcheſter". Amüſante, ſpritzige „muſiquette" iſt das Klavier-Concertino von Françaix. Pillney polierte es ſehr glanzvoll. Gerhard Maaſz hatte, aber nur als Dirigent, unſern Beifall.

Dr. Walter Hapke.

REICHSSENDER MÜNCHEN. Bevor wir an die Würdigung des Juni herangehen, wollen wir einige „Schönheitsfehler" der Programmgeſtaltung annageln mit der Erwartung, daß ſie ſich zukünftig doch leicht ausmerzen laſſen könnten! Was früher ſimpel und beſcheiden „Bunte Stunde" benamſet wurde, wird nunmehr mit ſolch anreißeriſch tönender Beſchriftung „geziert", daß man vermeint, man wäre in empfindſame Biedermeierzeit zurückverſetzt. Gewiß, am Titel ſchon ſoll man den Inhalt einer Sendung erkennen. Unnötig aber iſt, dann roſarotem Kitſch eilfertig breiteſten Raum

zu bieten. Zudem ist der Funkhörer doch meist über das Kindesalter hinaus! Verschwendung wäre, eine Blütenlese dieser Beschriftungen zu geben; ein jeder kann dies an seinem „Fahrplan" zu seiner und der Umwelt Ergötzung nachprüfen. Wie sehr die Beschriftung irreführen kann, dafür das Beispiel eines Wagnerkonzertes unter dem Titel „Zauber der Stimme"!! Der Kleinhörer soll wohl durch den Anreiz gelockt werden. Wir halten das weder für recht, noch richtig. Es geht nicht, Isoldens Liebestod, die Romerzählung oder Brünnhildes Schlußgesang lediglich vom Standpunkt sängerischen Glanzes „vorzuführen". Bei Wagner ist die Stimme Voraussetzung, niemals Endzweck. Zum andern wird aber die künstlerische Ansicht des Hörers in schiefe Bahn geleitet, an deren Ende der Stimmsnobismus steht. Ein drittes: unser aller Sorgenkind ist leider noch immer die leidige 23 Uhr für hohe Kunst. Besonders verdrießlich liegt der Fall, wenn in diesem Schmollwinkel ein Kunstwerk gedrängt wird, das sich dank seinem hohen ethischen Inhalt sowohl des Wortes wie des Tones an jeden Deutschen wendet. Da sollte man meinen, daß ihm — gleich einer Bühnendichtung — die 20 Uhr zugebilligt werden müßte, damit ein jeder, auch der noch unverbildetste Volksgenosse daran teilhaben kann. Und ist Hans Pfitzners wunderherrliche Kantate „Von deutscher Seele" nicht eine Tat, die anstatt von 22.20 Uhr bis nach Mitternacht (!) schon um 20 Uhr dann wirklich fruchtbringend zur Hebung des allgemeinen Kulturniveaus beitragen kann? Und dazu in einer so prächtig gelungenen Wiedergabe unter Keilberths Leitung von Karlsruhe her. Wir bedauern im Interesse unserer hohen deutschen Kunst diese Zeitlage und hoffen, daß sich einmal doch der Standpunkt einer gemäßen Programmeinteilung verwirklichen läßt!

Die Übertragung des „Rosenkavalier" aus der Münchner Staatsoper brachte die, viele doch überraschende Erkenntnis, daß ohne Textbuch nur der gewiegteste Kenner des Werkes wirklich zu folgen vermochte. Das Hörbild schloß sich nicht — gleich dem realen Bühnenbild — zum restlosen Schauen und Erleben. Trotz der von Tutein geführten Aufführung, die den Schönheiten der Partitur gerecht wurde. Von Nürnberg kam ein Funkquerschnitt durch des Sudetendeutschen Czajanek Operette „Die Kosakenbraut", deren Musik die (nun einmal nötige) Eigenart noch vermissen ließ.

Kurzer Umblick auf die Orchesterkonzerte: Hans A. Winter setzte sich für Grimms Tondichtung „Das letzte Märchen" ein; mehr Gegensätzlichkeit und mehr Klanglockerung würden die Wirkung erhöht haben. Die Orchesterstücke v. Westermans, das Klavierkonzert Hermann Ungers, ein Islandsagavorspiel Vollerthuns, der doch wenig befriedigende „Hymnus an die Sonne" Helmut Schmids waren Beiträge zur Musik des Heute. Aufsehen erregende Leistung bot Gerda Nette mit der vollendeten Wiedergabe des c-moll-Klavierkonzertes von Rachmaninoff. Die Reihe der virtuosen Geigenkonzerte wurde fortgesetzt mit Werken Rodes (Solist Seyboth) und Beriots (Herma Studeny).

An erster Stelle der Kammermusik stand Pfitzners klassisch schönes Streichquartett. Mit eine der wertvollsten Sendungen war die Stunde des Quelingquartetts mit Debussys unsterblichem Werk. Zu den Standardnummern jeden Funks sollte Thuilles Bläser-Klaviersextett gehören; gesund kräftige Musik. Ebenso die Violinsonaten von Reuß und Respighi; ernst zu nehmende Kunst steckt in den Geigenfantasietten Windspergers. Frisch und farbig die zweiklavierigen Variationen O'Neills. Anna Barbara Speckner entzückte mit den berühmten Glocken William Byrds. Schoedel führte seine Reihe „Orgelmeister des Barock" zu Ende. Alles vorbildliche Sendungen. Erwähnenswert die Lieder von Karl Marx und Othmar Schoeck, die der Bariton K. Th. Wagner bewußt und werktreu deutete.

Man greife zu: Pianistin Gerda Nette; Cembalistin Speckner; Quelingquartett. Violinsonaten von Reuß und Respighi; Klaviervariationen von O'Neill; Werkwahl Thuille.

v. Bartels.

KLEINE MITTEILUNGEN

AMTLICHE VERFÜGUNGEN DER REICHSMUSIKKAMMER

Die Reichsmusikkammer weist erneut auf die noch nicht überall beachteten Unterrichtsbedingungen für den Privat-Musikunterricht hin: Das Mindesthonorar für die Erteilung von Privatunterricht in der Musik darf bei einer wöchentlichen Unterrichtsstunde monatlich nicht weniger als 8 RM., bei wöchentlich einer halben Stunde nicht weniger als 5 RM. betragen. Das für den Monat festzulegende Unterrichtsgeld ist für die zwölf Monate des Jahres jeweils bis zum 10. des laufenden Monats zu entrichten. Der Musiklehrer hat Anspruch auf eine jährliche Ferienzeit von vier Wochen unter Fortgewährung des Honorars. Aus Zweckmäßigkeitsgründen werden diese Ferien in der Regel mit den Sommerferien der Schulen zusammenfallen. — Der Musiklehrer als Mitglied der Reichsmusik-

kammer wird bei Zuwiderhandlungen gegen die Unterrichtsbedingungen in Geldstrafe genommen bzw. aus der Reichsmusikkammer ausgeschlossen. Mit dem Ausschluß verliert er das Recht zur weiteren Berufsausübung. Aus diesem Grunde werden die Schüler bzw. deren gesetzliche Vertreter gebeten, den Bemühungen der Musiklehrer zur Einhaltung der gesetzlichen Bestimmungen die notwendige Einsicht und Bereitwilligkeit entgegenzubringen.

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Auf das Treuegelöbnis der Teilnehmer an der Hauptversammlung des ADMV antwortete der Führer u. Reichskanzler mit folgendem Telegramm: „Den zur Feier des 75jährigen Bestehens des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Weimar versammelten Tonkünstlern danke ich für die mir telegraphisch übermittelten Grüße, die ich mit den besten Wünschen für weitere erfolgreiche Arbeit im Dienst deutscher Kunst herzlichst erwidere."

Die Bayreuther Festspiele 1936 nahmen am 19. Juli mit einer glanzvollen Aufführung des „Lohengrin" im Beisein des Führers und Reichskanzlers ihren Anfang. Unter den Solisten befinden sich wieder eine Reihe bekannter Bayreuth-Sänger, so Ivar Andrésen - Berlin, Ruth Berglund - Berlin, Rudolf Bockelmann-Berlin, Robert Burg - Dresden, Marta Fuchs-Dresden, Käte Heidersbach - Berlin, Herbert Janssen - Berlin, Inger Karén - Berlin, Margarete Klose - Berlin, Martin Kremer - Dresden, Frida Leider - Berlin, Max Lorenz-Berlin, Josef v. Manowarda - Berlin, Elfriede Marherr - Berlin, Maria Müller - Berlin, Jaro Prohaska - Berlin, Helge Roswaenge - Berlin, Franz Völker - Berlin, Hildegard Weigel-Berlin, Fritz Wolff - Berlin, Erich Zimmermann - Wien.

Auch in diesem Jahre finden im Schloß Neuschwanstein Rich. Wagner-Festkonzerte statt und zwar am 18. Juli und 1., 15. und 22. August. Das 1. Konzert brachte Bruchstücke aus „Tannhäuser" (Mitwirkende: Martha Martensen, Eyvind Laholm, Hans Hermann Nissen und Ernst Osterkamp; am Flügel: Prof. Wolfgang Ruoff und Udo Dammert), das 2. Konzert sieht die Wesendonklieder und Gesänge aus dem „Lohengrin" vor (Mitwirkende: Elisabeth Feuge, Fritz Krauß, Paul Bender; am Flügel: Erich Kloß); das 3. Konzert führt zu „Rienzi" und „Fliegender Holländer" (Mitwirkende: Käte Heidersbach, Maria Cornelius, Torsten Ralf, Emil Schipper; am Flügel: Dr. Franz Hallasch), und das 4. Konzert ist „Tristan und Isolde" und den „Meistersingern" gewidmet (Mitwirkende: Else Larsen, Luise Willer, Marius Andersen, Wilhelm Rode und Karl Laufkoetter; am Flügel: Carl Bergner).

Das diesjährige Bruckner-Fest in Linz wurde mit der Einweihung des Bruckner-Zimmers im Geburtshaus in Ansfelden eröffnet. Die Feier fand eine musikalische Umrahmung durch Vorträge des Gesangvereins „Bruckner-Chor". Zum erstenmal wurde auch ein Chorwerk mit Orchester, der 150. Psalm von Bruckner in der Festhalle aufgeführt.

Auf der Jahresversammlung der Internationalen Bruckner-Gesellschaft, die während der Züricher Festtage stattfand, wurden die bevorstehenden Veranstaltungen der Gesellschaft bekanntgegeben: der 40. Todestag des Meisters wird festlich begangen mit einem dreitägigen Fest in Regensburg mit der feierlichen Aufstellung der Bruckner-Büste in der Walhalla bei Regensburg und einem großen Fest in Wien. Für 6. bis 11. Mai 1937 ist eine Brucknerfest in Heidelberg vorgesehen.

Die Mozart-Festspiele der Bayerischen Staatstheater (23. Juli bis 29. August) bringen „Die Entführung aus dem Serail", „Figaros Hochzeit", „Don Giovanni", „Cosi fan tutte" und „Die Zauberflöte", „Die Gärtnerin aus Liebe", „Idomeneo" und „Titus". Gleichzeitig kommen noch Händels heitere Oper „Xerxes" und Glucks musikalische Tragödie „Alkestis" zur Aufführung.

Die diesjährigen Rokoko-Festspiele im Park des ehemaligen markgräflichen Schlosses in Ansbach sind Mozart gewidmet. Am 1. und 2. August wird „Figaros Hochzeit" zur Aufführung gebracht.

Bad Oeynhausen veranstaltet vom 22. bis 28. August eine Theaterfestwoche, die eine Erstaufführung der Neufassung von Hermann Zilchers „Doktor Eisenbart" vorsieht. Innerhalb eines Symphoniekonzertes wird Hermann Ungers „Altdeutsche Suite" uraufgeführt.

Bad Pyrmont kündigt für die Tage vom 26.—28. August ein Musikfest „Neue unterhaltsame Musik" an, das eine Reihe von Uraufführungen verspricht.

Die Stadt Bamberg wird in der Zeit vom 1. bis 7. September den 160. Geburtstag ihres ehemaligen Theaterkapellmeisters E. Th. A. Hoffmann gemeinsam mit der „Gesellschaft der Hoffmann-Freunde" durch eine Festwoche feiern. Hoffmann soll außer mit Konzertwerken auch mit seinen Opern „Aurora" (in der Bearbeitung von Lukas Böttcher), „Undine" und „Julia Mark", sowie mit seiner Messe und dem „Miserere" zu Worte kommen. Die Oper „Undine" wird voraussichtlich von Hans Pfitzner dirigiert.

Über das Programm des Königsberger Bachfestes (10. bis 12. Okt.) wird nunmehr bekannt, daß die Motetten „Singet dem Herrn" und „Magnificat", die Kantate „Sehet, wir gehen

hinauf“ mit achtstimm. Orchesterbegleitung und die weltliche Kantate „Der zufriedengestellte Äolus“ zur Aufführung kommen werden.

Das Schweizerische Tonkünstlerfest 1937 soll vom 28.—30. Mai in Basel stattfinden.

Bei den Massenchorfeiern des 12. Sängerfestes in Breslau (Juli 1937) kommen neben Volksliedern (in Sätzen von Hans Heinrich, Armin Knab, Kurt Lißmann, Philipp Wolfrum, Friedr. Silcher u. a.) vor allem Neuschöpfungen zeitgenössischer Tonsetzer zu Gehör: Armin Knab, Joseph Haas, Herm. Erdlen, Hans Lang, Hermann Grabner, Wilhelm Weismann, Heinrich Rietsch.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Prof. Friedrich Högner (Cembalo), Kammervirtuos Carl Bartuzat (Blockflöte und Querflöte), Konzertmeister Christian Klug (Gambe) und Paula Klug-Böckel (Gambe) begründeten die „Leipziger Vereinigung für alte Kammermusik“.

Das oft beklagte Fehlen eines Konzertorchesters am Niederrhein ist nun durch ein durch den Zusammenschluß arbeitsloser Berufsmusiker begründetes Niederrheinisches Konzertorchester, das den Kreis Moers und den ganzen Niederrhein bespielen wird, behoben. Die Leitung liegt bei Paul Katz und Wilhelm Meyer.

In Argentinien wurde eine „Rich. Wagner-Vereinigung“ gegründet, die dort sämtliche Musikdramen des Meisters zur Aufführung bringen will.

Die saarländische Kapelle Viktor Schlemmer wurde zur Stadtkapelle von Homburg erklärt, ihr Dirigent wurde zum Städt. Kapellmeister ernannt.

HOCHSCHULEN, KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Prof. Heinrich Boell ist zum Direktor der Schlesischen Landesmusikschule berufen worden, die im Herbst d. J. von der Stadt Breslau und den schlesischen Provinzen in Verbindung mit den zuständigen Reichsministerien in Breslau eröffnet wird. Gleichzeitig wurde Professor Boell die Leitung der Breslauer Singakademie, der auch im Ausland hochangesehenen führenden Chorvereinigung des deutschen Ostens, übertragen.

Gelegentlich seiner Rede bei einem Kameradschaftsabend der Angehörigen der Staatl. Akademie der Tonkunst in München stellte Staatsminister Adolf Wagner den Bau der so sehr erwünschten neuen Akademie der Tonkunst in Aussicht.

Die Staatl. Hochschule für Musik in Weimar bietet einem schon fortgeschrittenen Schüler mit dem Hauptfach Fagott Gelegenheit als Freischüler in Weimar zu studieren. Bewerbungen mit Lebenslauf und Zeugnissen von solchen, die in der Lage sind, schon im Orchester mitzuspielen und sich auch zur Weiterbildung auf wenigstens 1 bis 2 Jahre verpflichten können, sind an das Sekretariat, Weimar, Am Palais 4, zu richten.

Der Kasseler Arbeitskreis für Hausmusik wird vom 25. Juli bis 15. August einen musikalischen Lehrgang in Kassel veranstalten. Die Leitung hat Walter Kiefner. Die verschiedenen Arbeitsgemeinschaften behandeln: Altes und neues Volkslied, Lieder der Zeit, Chorschulung, Spielkreiserziehung, Stimmbildung und Einführung in die neue Musik.

Ein Schulungslager für Lehrer für rhythmische Erziehung findet vom 9.—15. August im Musikheim Frankfurt/Oder statt. Leitung: Elfriede Feudel, Essen.

Anläßlich des 80. Todestages Robert Schumanns veranstaltete Prof. Waldemar Lütschg in der Hochschule für Musik in Berlin einen Vortragsabend seiner Meisterschüler, denen die Wiedergabe von Klavierwerken des großen Romantikers anvertraut war.

Die Städtische Hochschule für Musik zu Mannheim brachte in ihrem Schlußkonzert selten gehörte Werke Carl Maria von Webers zur Aufführung.

Das Staatskonservatorium der Musik zu Würzburg veranstaltete im abgelaufenen Monat eine öffentliche Morgen- und Abend-Aufführung mit klassischem Programm.

Die Opernschule der Weimarer Hochschule für Musik veranstaltete unter großer Beteiligung im Freilicht-Theater Belvedere eine Aufführung von Mozarts Singspiel „Bastien und Bastienne“, die auch in dem alten Goethetheater auf dem Gut der Charlotte von Stein in Großkochberg bei Rudolstadt wiederholt wurde. — Auch an den Veranstaltungen der Tonkünstlerversammlung war die Schule beteiligt. So bestritt sie die Gedächtnis-Feier für Franz Liszt in der Stadtkirche und eine Abendmusik vor dem Römischen Haus, die auch durch Rundfunk übertragen wurde. Der Frauenchor der Hochschule wirkte außerdem bei einem der Chorkonzerte mit.

Der eigentlichen Hochschulabteilung der Staatlichen Hochschule für Musik zu Weimar ist seit Jahrzehnten auch eine Opernschule angegliedert, die heute in Verbindung mit der Reichsmusikkammer zu einer Opern-Chor-Schule erweitert ist. An diesem Institut sind mehrere Mitglieder des Deutschen Nationaltheaters Weimar als Lehrer tätig. Da auf dem Gebiet des Opernchores der junge Nachwuchs fehlt, wird nachdrücklich auf die Zukunftsmöglichkeiten für Opernchor-Sänger hingewiesen.

Das Trappsche Konservatorium der Musik in München hat am 20. und 22. Juni seine

diesjährigen Reifeprüfungen unter staatlicher Aufsicht abgehalten. Alle 8 Kandidaten (Klavier: Max Gugler, Resa Schweikl, Anni Sixt; Violine: Richard Herzinger; Violoncello: Willy Gareiß, Paul Repukat; Sologesang: Maria Weis; Orgel: August Hoeglauer) haben die Prüfung mit guter Benotung bestanden. Außerdem legten 4 Kandidaten erfolgreich ihr theoretisches Teilexamen ab. Die Schule stellte wiederholt in gut besuchten Konzerten den von ihr betreuten künstlerischen Nachwuchs der Öffentlichkeit vor.

Die nächste Staatliche Privatmusiklehrerprüfung für Berlin findet vom 23. bis 30. September 1936 in Berlin statt. (Jedoch nicht für Studierende an der Hochschule für Musik.) Meldungen sind mit den in den §§ 3 und 4 der Prüfungsordnung vom 2. Mai 1925 genannten Unterlagen (Lebenslauf, letztes Schulzeugnis, Fachzeugnissen, polizeiliches Führungszeugnis, Nachweis der arischen Abstammung usw.) bis spätestens 10. August dieses Jahres an die Schulabteilung des Staatskommissars der Hauptstadt Berlin, Berlin O 27, Schicklerstraße 6, zu richten.

Zum Dekan der Philosophischen Fakultät der Universität Freiburg-Schweiz wurde für das Studienjahr 1936/37 der o. Professor für Musikwissenschaft Dr. K. G. Fellerer gewählt.

Dr. Hans-Joachim Therstappen, Lektor für Musik an der Kieler Universität hat einen Ruf als Leiter des musikalischen Instituts und einen Lehrauftrag für Musik an der Universität Hamburg erhalten. Er folgt am 1. Otober dem Rufe.

Das Collegium musicum der Universität Freiburg-Schweiz veranstaltete einen offenen Abend mit Freiburger Musik des 16. Jahrhunderts (Werke von Wannenmacher, Kotter, Sebastiani, Herpol), eine Serenade im Freien mit Schweizer Volksliedern und einen Kammermusikabend, bei dem zum erstenmal ein vom Musikwissenschaftlichen Institut erworbenes Hammerklavier, das im 18. Jahrhundert in Freiburg von Jean Dreyer gebaut und nun wieder spielfertig hergestellt wurde, zu hören war.

Durch das Musikwissenschaftliche Institut der Universität Freiburg-Schweiz wird mit Unterstützung der staatlichen und kirchlichen Behörden unter Leitung von Prof. Fellerer eine Aufnahme der musikalischen Denkmäler des Kantons Freiburg (Schweiz) durchgeführt. Die Aufnahme erstreckt sich nicht nur auf alte Handschriften, Drucke, Instrumente, Orgeln, Glocken, sondern auch auf Volkslieder und musikalisches Brauchtum.

KIRCHE UND SCHULE

Paul Gerhardts achtstimmiger a cappella-Chor „Ruhetal" Werk 19, II kam kürzlich in einer Vesper der Kreuzkirche zu Dresden unter Kreuzkantor Rudolf Mauersberger zu einer vortrefflichen Wiedergabe.

Organist Gerard Bunk in der Reinoldi-Kirche zu Dortmund widmete eine seiner jüngsten Orgel-Feierstunden Max Reger und eine weitere der Großen Orgelmesse aus der „Klavierübung dritter Teil" von J. S. Bach.

Organist Michael Schneider veranstaltete kürzlich in der Markuskirche zu München einen J. N. David-Abend, bei dem der Komponist drei seiner Motetten, gesungen vom Chor der evangelischen Kantorei Münchens, dirigierte. Michael Schneider spielte auf der neuen Markusorgel größere und kleinere Werke des Komponisten, zum Teil erstmals.

Der bisherige Musiklehrer am Institut für Kirchenmusik der Universität Erlangen und Organist der Neustädter (Universitäts-)Kirche Herbert Steinmeyer wurde als hauptamtlicher Organist an die St. Marienkirche zu Wittstock/Dosse berufen. Bei seinem ersten Konzert auf der neuen Schuke-Orgel am 25. Juni spielte er Werke von Johann Gottfried Walther und Johann Sebastian Bach.

Karl Hoyers „Drei Präludien und Fugen" kamen durch den Weimarer Stadtorganisten Joh. Ernst Köhler zur Uraufführung.

Bei der Feier des 375jährigen Bestehens des Alten Gymnasiums Würzburg gelangte eine für diesen Anlaß geschaffene Kantate für gem. Chor und Orchester „Der deutsche Morgen" von Carl Schadewitz (nach Worten von C. A. Ohly) unter Leitung des Komponisten, der als Musiklehrer an dieser Anstalt wirkt, zur erfolgreichen Uraufführung. Dichterisch wie musikalisch ein vortreffliches Werk, das vom Erlebnis der deutschen Jugend zu innerst erfüllt ist und in kraftvoller und edler Sprache zu ihr redet. Möchte diese wertvolle Bereicherung der Schulmusik in weiteren Kreisen Beachtung finden. Dr. O. Kaul.

PERSÖNLICHES

Werner Egk wurde als Kapellmeister an die Berliner Staatsoper verpflichtet.

Anstelle des an die Berliner Staatsoper berufenen Essener Musikdirektors Johannes Schüler wurde Generalmusikdirektor Albert Bittner aus Oldenburg für die kommende Spielzeit als städtischer Musikdirektor und Leiter der Oper nach Essen verpflichtet.

Erster Kapellmeister und Operndirektor Hermann Kutzschbach-Dresden tritt mit dem Ende dieser Spielzeit in den Ruhestand. Die Geschäfte eines Operndirektors gehen an GMD Dr. Böhm über. Als Stellvertreter steht ihm KM Kurt Striegler zur Seite. Letzterer hat sein Amt als künstlerischer Leiter des Dresdener Konservatoriums niedergelegt.

Carl Maria Artz, bisher Kapellmeister und Lehrer am Städtischen Konservatorium zu Düssel-

dorf, wurde als Kapellmeiſter an das Landestheater Meiningen verpflichtet.

Armin Pickeroth wurde als Kapellmeiſter an das Grenzlandorcheſter „Waldenburger Bergkapelle" verpflichtet.

Der Kapellmeiſter der Duisburger Oper, Artur Vallentin, wurde mit Beginn der neuen Spielzeit an das Staatstheater Kaſſel berufen.

Der Opernſänger Otto Fuchs in Dresden wurde auf zwei Jahre als lyriſcher Tenor an das Landesheater in Oldenburg verpflichtet.

GMD Prof. Dr. Karl Leonhardt-Stuttgart, der muſikaliſche Leiter des württembergiſchen Landestheaters und Dirigent der Symphoniekonzerte der Staatskapelle, hat einen längeren Urlaub angetreten. Das Vertragsverhältnis wurde vom 1. Auguſt 1937 an gelöſt.

Zum neuen Intendanten der Grazer ſtädtiſchen Bühnen wurde der Oberſpielleiter des Züricher Stadt-Theaters, Viktor Pruſcha, ernannt.

Generalintendant Dr. Ernſt Nobbe (Weimar), dem ein einjähriger Urlaub bewilligt wurde, wird von Staatsrat Dr. Ziegler und Staatskapellmeiſter Paul Sixt vertreten.

Der bisherige Oberſpielleiter und Stellvertreter des Intendanten des Stadttheaters Aachen, Dr. phil. Karl Bauer, wurde als Nachfolger des kürzlich verſtorbenen Kammerſängers Paul Stiegler zum Intendanten des Göttinger Stadttheaters berufen.

Der Präſident der RMK, Prof. Dr. Peter Raabe, übernahm den Vorſitz des Ehrenpräſidiums des Bayreuther Bundes.

Karl Laufkötter, ein geborener Düſſeldorfer, deſſen Name als David und Mime im In- und Ausland immer wieder erfolgreich genannt wurde, folgt für mehrere Jahre einem Rufe als 1. Tenorbuffo an die Metropolitan Opera New York.

Der Intendant des Reichsſenders Frankfurt, Hanns Otto Fricke, wurde zum Leiter des geſamten kulturellen Funkprogramms der Olympiſchen Spiele ernannt.

Lothar Böttger, langjähriger Schüler von Staatsopernſänger Rudolf Schmalnauer (Dresden), wurde an das Stadttheater Dortmund für das Fach des lyriſchen und Spieltenors verpflichtet.

Der bisherige Kapellmeiſter an der Berliner Staatsoper, Oskar Preuß, iſt von Beginn der kommenden Spielzeit ab als erſter Kapellmeiſter an das Opernhaus in Königsberg verpflichtet worden.

Prof. Clemens Krauß wurde vom Frankfurter Generalintendanten Hans Meißner für zwanzig Abende an das Frankfurter Opernhaus verpflichtet. Auch mit dem künftigen Mannheimer GMD Karl Elmendorff hat Frankfurt einen ſolchen Gaſtſpielvertrag auf 20 Abende abgeſchloſſen.

Elſe Wagner (Dresden) und Guſtav Wünſche (Hannover) wurden an die Berliner Volksoper berufen.

Geburtstage.

Prof. Franz von Blon, der in Berlin lebende Komponiſt, wurde am 16. Juli 75 Jahre alt.

Prof. Auguſt Weiß, Pädagoge und Kirchenkomponiſt in Heiligenſtadt, wurde 75 Jahre alt.

Am 5. Auguſt begeht der als Harfenvirtuos und Komponiſt bekannte Prof. Alfred Holy in Wien ſeinen 70. Geburtstag. Die Harfeniſten wünſchen ihrem verehrten und liebenswürdigen Kollegen, der noch heute an allem, was um die Harfe vorgeht, regſten Anteil nimmt, alles Gute. Dr. H. J. Z.

Ludwig Baumann, bekannter badiſcher Heimatkomponiſt und Chormeiſter, beging in Freiburg ſeinen 70. Geburtstag am 26. Juni.

Dr. Rudolf Werner, Chorleiter und Komponiſt in Frankfurt, wurde 60 Jahre alt.

Der Berliner Organiſt Hermann Schwarz vollendete am 31. Juli ſein 50. Lebensjahr.

Todesfälle.

† an den Folgen eines Straßenunfalles Oberſtudienrat Sebaſtian Röckl in München, 80jährig. In der Muſikwelt iſt er durch zahlreiche Arbeiten über Richard Wagner, die manches bislang unbekannte Material, auch zahlreiche wertvolle Briefe, zu Tage förderten, bekannt geworden. Unſere Leſer erinnern ſich manch wertvollen Beitrages aus ſeiner Feder in dieſen Blättern.

† Carl Haubner, Kapellmeiſter und Klavierpädagoge in Dresden, im Alter von 53 Jahren.

† Hermine Boſetti, berühmteſte Mozartſängerin, Förderin von Hugo Wolf, in München.

† Eduard Mebus, Oberregiſſeur in Wiesbaden (beſ. R. Wagner), im Alter von 70 Jahren.

† Rudolf Glinſchegg, Opernkapellmeiſter in Graz, Schüler von R. v. Mojſiſovics, 40 Jahre alt.

† Hermann Jacobs, Opernſänger, Intendant, zuletzt Sendeleiter in Bremen.

† die finniſche Koloraturſängerin Alma Fohſtröm-Rode, die vor allem an der früheren Kaiſerl. Oper in Moskau Triumphe gefeiert hat.

† der am 6. November 1877 in Wien geborene Pianiſt und Komponiſt Alfred v. Arbter. Er hat Muſikdramen, Konzerte und ſieben Symphonien hinterlaſſen.

† in Hannover Otto Riller, der Begründer des in ſeiner Heimat ſehr geſchätzten Riller-Quartettes.

† am 10. Juli MD Otto Becker, der lange Jahre in Berlin-Steglitz als Erzieher wirkte, im 68. Lebensjahre.

† am 1. Juli in Wien Regierungsrat Prof. Richard Wickenhauſer, Dirigent mehrerer Chorvereinigungen, ehemals Leiter der Wiener Singakademie, namhafter Lieder-, Kammermuſik- und Chor-Komponiſt.

BÜHNE

In der nächſten Spielzeit kommen in München vier Opern von zeitgenöſſiſchen Komponiſten zur Ur- bzw. Erſtaufführung: Werner Egks „Zaubergeige" (Einſtudierung durch den Komponiſten), Hermann Reutters „Dr. Johannes Fauſt", Karl Auguſt Fiſchers „Eulenſpeegel" (Neubearbeitung) und Wolf-Ferraris „Il Campiello" (UA). Richard Strauß wird mit 9, Wolf-Ferrari mit 5 und Hans Pfitzner mit 4 Schöpfungen vertreten ſein.

Das Stadttheater Halle feiert in der kommenden Spielzeit ſein 50jähriges Beſtehen. Für dieſe Jubiläumszeit ſind in der Oper vorgeſehen an Erſtaufführungen: Händels „Tamerlan", Pfitzners „Das Herz" und Brandts-Buys' „Die Schneider von Schönau", ſowie eine Reihe bedeutſamer Neueinſtudierungen (u. a. „Rienzi", „Siegfried", „Meiſterſinger", „Fidelio", „Zauberflöte", „Oberon", „Boris Godunow", „Die neugierigen Frauen", „Rigoletto").

Die Duisburger Oper wird im kommenden Winter mehrere Uraufführungen bringen: Therſtappens „Lord Savilles Verbrechen" (der Text hierzu wurde nach Oskar Wildes Novelle vom Komponiſten ſelbſt geſchaffen), Erich Sehlbachs „Galiläi" und Spontinis „Veſtalin" in neuer textlicher und muſikaliſcher Bearbeitung von Schäfer.

Die Dresdner Staatsoper hat die neue Oper des Schweizer Komponiſten Othmar Schoeck „Maſſimilla Doni" oder „Die geheilte Liebesnot" zur Uraufführung in der nächſten Spielzeit angenommen. Das Textbuch ſchrieb A. Rueger.

Wiesbaden plant als Neuaufführungen „Herr Dandolo" von Rudolf Siegel, „Der faule Hans" von Alexander Ritter, „Lobetanz" von Thuille, „Francesca da Rimini" von Goetz, „Taras Bulba" von Ernſt Richter, „Li-Tai-Pe" von Cl. v. Franckenſtein, „Il Campiello" von Wolf-Ferrari u. a. Ein vorbildliches Programm!

In Lübeck wird die finniſche Oper „Oeſterbottner" von Madetoja herausgebracht.

Die vom Generalintendanten Profeſſor Otto Krauß in Stuttgart zur Uraufführung angenommene Oper „Rembrandt van Rijn" von Paul von Klenau wird nach einer Vereinbarung zwiſchen Generalintendant Tietjen-Berlin und Generalintendant Otto Krauß-Stuttgart und dem Komponiſten gleichzeitig an der Staatsoper Berlin und in Stuttgart uraufgeführt werden. Die Uraufführung iſt für den Januar 1937 in Ausſicht genommen.

Eine neue Textfaſſung des „Don Juan", überſetzt von Herman Roth, wird einer Neuinſzenierung in Hamburg in der nächſten Spielzeit zugrundegelegt.

Das Mannheimer Nationaltheater plant für die nächſte Spielzeit neben Neuinſzenierungen von Wagner, Mozart, Verdi („Luiſa Miller" und „Sizilianiſche Veſper") beſondere Berückſichtigung lebender Komponiſten (Paul Graener, Julius Weismann, Wolf-Ferrari).

In der kommenden Winterſpielzeit plant die Kölner Oper folgende Uraufführungen: „Hirtenlegende" (Neubearbeitung) von Eugen Bodart und „Till Eulenſpiegel" (Neubearbeitung) von E. N. von Reznicek.

Das Deutſche Opernhaus wird als erſte Neuinſzenierung der kommenden Spielzeit Richard Wagners „Fliegenden Holländer" unter der Regie des Generalintendanten Wilhelm Rode bringen.

Generalintendant Dr. Drewes, der bereits in den beiden letzten Jahren Hanns Ludwig Kormanns Opern „Der Meiſter von Palmyra" und „Der Dreiſpitz" zur Uraufführung im Landestheater Altenburg gebracht hat, erwarb für die kommende Spielzeit Kormanns Oper „Belcanto" und die Ballettpantomime „Die Odaliske" zur Erſtaufführung.

Das Stadttheater Dortmund verſpricht an Neuinſzenierungen und Erſtaufführungen: Mozart: „Don Juan"; Weber: „Freiſchütz" (Jubiläumsvorſtellung 150. Geburtstag); Wagner „Meiſterſinger" (auch ein Gaſtſpiel in der Bayreuther Beſetzung wird geplant für das Frühjahr 1937); Verdi: „Troubadour"; Strauß: „Arabella"; Auber: „Fra Diavolo"; Nicolai: „Luſtige Weiber"; Tſchaikowſky: „Eugen Onegin"; Wolf-Ferrari: „Sly" (EA); Veidl: „Die Kleinſtädter" (Spieloper, EA).

Aus Anlaß der Olympiſchen Spiele finden im Staatlichen Opernhauſe zu Dresden in der Zeit vom 16. bis 26. Auguſt „Sechs feſtliche Opernaufführungen" ſtatt: „Die Meiſterſinger von Nürnberg" von Wagner, „Aida" von Verdi, „Die Hochzeit des Figaro" und „Don Juan" von Mozart, „Der Freiſchütz" von Weber und „Der Roſenkavalier" von Richard Strauß.

Hans Stiebers Oper „Der Eulenſpiegel" wurde nach ihrem ſtarken Uraufführungserfolg am Leipziger Neuen Theater von den Städtiſchen Bühnen Hannover zur Aufführung zu Beginn der kommenden Spielzeit angenommen. Verhandlungen mit weiteren großen Bühnen ſchweben.

Das Grenzlandtheater Görlitz ſtudiert Mozarts „Gärtnerin aus Liebe" in der textlichen Neubearbeitung von S. Anheißer für die kommende Spielzeit ein. Auch im Opernhaus Köln kam das Werk ſoeben zur Aufführung.

Das Badiſche Staatstheater in Karlsruhe erſann ein neues Mittel zur Beſucherwerbung: in den beiden letzten Wochen der Spielzeit wurden ſämtliche muſikaliſchen Aufführungen durch Lautſprecher auf den Schloßplatz übertragen. Die Pauſen füllten Werbeanſprachen.

Zum 150. Todestag Friedrichs des Großen

17. August 1936

Friedrichs des Großen Musikalische Werke

Erste kritisch durchgesehene Ausgabe von **Philipp Spitta.**

Erster Band: Sonaten für Flöte u. Klavier. Nr. 1 – 12. Mk. 20.–

Zweiter Band: Sonaten für Flöte und Klavier Nr. 13 – 25. . . . . Mark 20.–

Der Baß ist bei allen Sonaten ausgesetzt, so daß die vorliegende Ausgabe auch praktisch voll brauchbar ist.

Dritter Band: Konzerte für Flöte, Streichorch. u. Generalbaß. Partitur d. 4 Konzerte in G dur, G dur, C dur u. D dur. Mk. 16.–

Vierter Band: Vier Konzerte für Flöte, Streichorchester und Generalbaß. Bearbeitung für Flöte und Klavier von Carl Reinecke. . . . . Mark 16.–

Preis der vier Bände komplett Mark 65.—

Das Flötenbuch Friedrichs des Großen

100 tägliche Übungen für Flöte, komponiert von Friedrich dem Großen u. Johann Joachim Quantz

Zum ersten Male nach der Handschrift herausgegeben von Erwin Schwarz-Reiflingen

Edition Breitkopf 5606 . . . . . RM 2.50

Flötensonaten Friedrichs d. Großen

Für Flöte u. Klavier herausgeg. von A. Bartuzat

Zwei Bände: Edit. Breitkopf 5451/52 je RM 6.–

Jeder Band enthält fünf der schönsten u. dankbarsten Sonaten, die neben den Flötenkonzerten des Königs zum festen Bestand eines jeden Flötisten werden müssen; zählen sie doch zum Besten der gesamten Literatur für das Instrument.

Sieben ausgewählte Stücke Friedrichs des Großen

für Violine und Klavier

Herausgegeben von Carl Ettler.

Marsch — Altpreuß. Armeemarsch Nr. 1 — Siciliano aus der Flötensonate Nr. 16 — Grave aus d. Flötenkonzert Nr. 3 — Allegro a. d. Flötensonate Nr. 15 — Largo aus der Flötensonate Nr. 19

Edition Breitkopf 5601 . . . . . RM 2.–

Einzelausgaben v. Werken Friedrichs d. Großen

Grave c moll aus einem Flötenkonzert. Für Flöte u. Klav. bearbeitet v. Carl Reinecke RM 1.30

Arioso aus der Flötensonate g moll. Für Harmonium u. Klav. bearb. v. W. Waege. RM 2.60

Largo aus der Sonate h moll. Für Orgel eingerichtet von H. Baltin. . . . RM 1.—

Flötenkonzerte Friedrichs des Großen

Für Flöte und Klavier bearbeitet von Carl Reinecke und W. Barge

Nr. 1 in G dur (mit Cantabile-Satz) Ed. Breitkopf 5511 M. 3.–
Nr. 2 in G dur Edition Breitkopf 5512 . . . . . . M. 3.–
Nr. 3 in C dur (m. bekannt. Grave) Ed. Breitkopf 5513 M. 3.–
Nr. 4 in D dur (m. d. A-dur-Adagio) Ed. Breitkopf 5514 M. 3.–

Die Flötenkonzerte f. Flöte, Streichorch. u. Generalbaß liegen sämtlich auch in Einzelpartituren vor. Preis jeder Partitur RM. 3.–. Das Grave in c moll aus dem dritten Konzert wurde in Partitur u. Stimmen herausgegeben

Zu beziehen durch jede Musikalienhandlung und durch

Breitkopf & Härtel in Leipzig

Die Stadttheater in Bielefeld, Münster i. W. und Aachen bringen W. A. Mozarts „Don Giovanni" in der Neubearbeitung von S. Anheißer im kommenden Winter zur Aufführung.

GMD Fischer verabschiedete sich von den Mainzer Musikfreunden mit einer Festaufführung der „Meistersinger".

Das Grenzlandtheater Flensburg bereitet eine Freilicht-Aufführung von Shakespeares „Sommernachtstraum" mit der Musik von Julius Weismann vor.

Leipzig plant in der kommenden Spielzeit die Uraufführung der Oper „Schlaraffenhochzeit" von Sigfrid Walther Müller.

KONZERTPODIUM

Die Konzerte des Gewandhauses zu Leipzig, die überlieferungsgemäß einen möglichst umfassenden Überblick über das Schaffen der deutschen Meister von Bach bis zur Gegenwart bieten sollen, werden im kommenden Winter in der Mehrzahl ein einheitliches Gepräge tragen. Je zwei Abende sind Beethoven und Brahms, je ein Abend ist Mozart, Bruckner und Liszt gewidmet. Ferner sind geplant: ein Klassischer Abend, ein Romantischer Abend, ein Konzert mit „Musik um 1900" und ein weiteres mit „Heiterer Musik". In den beiden Chorkonzerten wird eine Bach-Kantate und das „Deutsche Requiem" von Brahms, sowie „Fausts Verdammung" von Berlioz aufgeführt werden. Von lebenden Komponisten werden Joh. Nep. David, Erwin Dressel, Werner Egk, Karl Höller, Lilo Martin, Georg Schumann und Julius Weismann mit neuen Werken vertreten sein. Als Solisten wurden bisher verpflichtet: Irma Beilke, Erna Berger, Gaspar Cassado, Alfred Cortot, Rudolf Dittrich, Helene Fahrni, Edwin Fischer, Sigfrid Grundeis, Ludwig Hoelscher, Wilhelm Krüger, Emmi Leisner, Tiana Lemnitz, Heinz Marten, Amalie Merz-Tunner, Gerda Nette, Elly Ney, Hans Hermann Nissen, Julius Patzak, das Pozniak-Trio, Günther Ramin, Dorothea Schröder, Kurt Stiehler, Max Strub, Rudolf Watzke, Johannes Willy.

Gottfried Wolters' Kantate „Marsch ins Jahrtausend" kam in Köln zur Uraufführung.

Die Weimarer Sopranistin Anne Lonk wurde nach der Erstaufführung in Pößneck nun auch für die im Rahmen der 700-Jahrfeier der Stadt Jena vorgesehene Aufführung des „Oratoriums der Arbeit" von Georg Böttcher verpflichtet.

Unlängst fand unter dem Protektorat des Prinzen Ernst von Sachsen-Meiningen, im Marmorsaal des Meininger Schlosses ein Kammermusikabend mit Werken von Brahms, Reger und Raphael statt. Die Ausführenden waren Pauline und Günter Raphael (Klavier) und die Professoren Robert Reitz (Violine) und Walter Schulz (Cello) aus Weimar.

In den Städtischen Sinfonie- und Cäciliakonzerten in München-Gladbach werden im kommenden Winter unter Hans Gelbke folgende neueren Werke zur Aufführung gelangen: Marienkantate von Paul Graener, Festmusik von Albert Jung, Levantinisches Rondo von Hermann Unger, Humoreske „Vetter Michel" von Georg Schumann. Das Programm enthält ferner Werke von E. Wolf-Ferrari (Vita nuova), Max Reger, Siegfried Wagner, Franz Liszt, Richard Strauß, Anton Bruckner.

Das Programm der Städtischen Konzerte in Münster unter GMD Eugen Pabst sieht für den kommenden Winter folgende zeitgenössischen Werke vor; Hans Pfitzners Palestrina-Vorspiel, Georg Schumanns Händelvariationen, Max Trapps Konzert für Orchester, Jean Françaix' Konzertino für Klavier und Orchester, Philipp Jarnachs Musik mit Mozart und Igor Strawinskys Feuervogel-Suite. Ein Sonderabend „Neue Musik" macht mit Julius Weismanns Sommernachtstraum, Werner Egks Geigenmusik, sowie mit Werken von Georg Petsch und Hans F. Schaub bekannt.

Die Berliner Altistin Johanna Egli wurde für das Bayreuher Liszt-Fest verpflichtet.

Eugen Zadors „Ungarische Rhapsodie" erklang in den letzten Monaten in Dresden, Salzburg, Steyr OÖ.

Martha Linz dirigierte ein Konzert im Rahmen der Internationalen Frauenwoche in Budapest, in dem sie gleichzeitig einige Violinwerke selbst spielte.

Kurt Lißmanns „Sonnengesang" für Mch und Orchester erklang in den Sommerwochen in Köln, Berlin, Leipzig, Bad Nauheim und Oberstdorf/Allgäu. Weitere Aufführungen in Mainz, Düsseldorf, Hanau, Wiesbaden, Heilbronn stehen bevor.

Der Meistersche Kammerchor-Nürnberg trat mit Bachschen Motetten erstmals erfolgreich vor die Öffentlichkeit.

Anläßlich der 10-Jahresfeier der Stuttgarter Volkssymphoniekonzerte veranstaltete deren Begründer KM Martin Hahn eine Aufführung sämtlicher Symphonien Beethovens an fünf Abenden.

Karl Höllers neues Konzert für Orgel mit Kammerorchester Werk 15 kommt durch den Dortmunder Organisten Gerard Bunk im Rahmen der Städtischen Symphoniekonzerte in Gelsenkirchen zur Uraufführung.

Das Bonner Kammerorchester der NS-Kulturgemeinde unter Leitung von Ernst Schrader

brachte im vergangenen Konzertwinter folgende zeitgenössischen Werke zur Aufführung: K. Atterberg: Suite Nr. 7, Paul Graener: Rhapsodie „Sehnsucht an das Meer“ für Bariton, Klavier und Orchester, Ebbe Hamerik: Passacaglia und Fuge, Hugo Lorenz: Partita für Kammerorchester (UA), Deutsche Tänze (UA), Th. Poland: Musik zu Storms „Pole Poppenspäler“ (UA), Knudage Riisager: Trompetenkonzert, Jean Sibelius: Rakastava, Hermann Unger: Gesänge für eine Singstimme, Harfe und Streichorchester, Hans Wedig: Musik für Streichorchester.

Das Danziger Staatstheater widmete einen Abend der jungen Danziger Komponistengeneration. Man hörte Werke von Erich Goebel, Werner Schramm, Alfred W. Paetsch, um deren Wiedergabe sich das Danziger Landesorchester unter Ernst Kallipke verdient machte.

Nach einem vom türkischen Kultusministerium veröffentlichten Bericht hat das Musikleben des zu Ende gegangenen Konzertjahres, das erstmalig unter Leitung von Dr. Ernst Praetorius gestanden hat, einen so unbestrittenen Erfolg gebracht, daß man den Künstler sofort für 3 weitere Jahre für das gleiche Amt verpflichtet hat. Es wurden in einer großen Anzahl Orchester-Konzerten, die bei freiem Eintritt stattfanden, die meisten Standardwerke der klassischen Literatur aufgeführt, darunter erstmalig auch 3 Sinfonien von Bruckner, außerdem Werke von Brandts-Buys, Debussy, Graener, Honegger, Kodaly, Mahler, Mjaskowsky, Necil Kazim, Schönberg, Trapp, Ulvi Cemal, Halil Bedi, Hasan Ferid.

Paul Graeners „Flöte von Sanssouci“ wurde vom Städtischen Orchester Greiz (Ltg.: Gustav Krüger) in einer Veranstaltung „Ein Konzert bei Friedrich dem Großen“ in Kostümen der damaligen Zeit aufgeführt.

Fritz Reuters „Spiel vom deutschen Bettelmann“ kam in Jever anläßlich der 1000-Jahrfeier der Stadt unter Fr. Freese mit ersten Solisten und Jeverschen Chören zur Aufführung.

Teilnehmer der Gauführerschule in Honnef/Rh. veranstalteten kürzlich gemeinsam mit der NS-Kulturgemeinde einen Abend Deutscher Musik. Neben Werken von Robert Schumann, Franz Schubert und Adolf Jensen kamen zeitgenössische Lieder von Reinhold Zimmermann und W. Stromm zur Aufführung. (Am Klavier: Reinhold Zimmermann.)

Das Landesorchester Gau Württemberg-Hohenzollern brachte am 5. Abend der Sonderreihe „Deutsche Dirigenten und Komponisten des Olympiasommers 1936“ in Bad Cannstatt Karl Schönemanns festliche Musik „Sieg in Olympia“ Werk 22 zur Erstaufführung.

Im Rahmen der Swinemünder Kurkonzerte, die der Leitung des verdienten GMD Camillo Hildebrand unterstehen, spielte Julius Dahlke ein Klavierkonzert von C. H. Grovermann.

Julius Weismanns Vorspiel zum „Sommernachtstraum“ ist in Bielefeld, Köln und Münster zur Aufführung vorgesehen.

Lübeck hat an neuen Werken vorgesehen: Albert Jungs Festmusik op. 6, Theodor Bergers „Malinconia“ (UA), eine Uraufführung von Erich Anders und Gesänge für Bariton mit Orchester von Jón Leifs, ferner Respighis „Fontane di Roma“, Richard Strauß' „Wanderers Sturmlied“ und Wolf-Ferraris „Das neue Leben“.

Im Cannstatter Kursaal dirigierte Gerhard Maaß eigene Werke: Musik Nr. 1 für Kammerorchester, „Handwerkertänze“ und „Hamburger Tafelmusik“.

Die Gürzenich-Konzerte werden unter Leitung von GMD Eugen Pabst die Uraufführung des Violinkonzerts von Paul Graener (Alma Moodie) und die Vierte Sinfonie von Bruckner in der Urfassung bringen.

Der Militärkapellmeister Stabsmusikmeister Markscheffel aus Hirschberg hat im Rahmen der „Riesengebirgswoche“ erstmalig den Versuch unternommen, den soldatischen Chorgesang unmittelbar mit dem Vortrag von Musikstücken für Militärkapellen zu verbinden.

Das Schluß-Konzert des Orchesters der romanischen Schweiz in Genf unter der Leitung von Ernest Ansermet bot ein Programm, das nach den Ergebnissen einer Abstimmung der Abonnenten zusammengestellt war. Diese mußten angeben, welche von den im Laufe der Spielzeit aufgeführten Werken sie noch einmal zu hören wünschten. Die meisten Stimmen erhielt die Sinfonie „Mathis der Maler“ von Hindemith. Ferner wurden gespielt die dritte Suite von Bach, die Ouvertüre zur „Zauberflöte“ und die vier Epigraphe von Debussy in der Instrumentierung von Ernest Ansermet.

Die Städtischen Sinfoniekonzerte in Düsseldorf unter Leitung von Hugo Balzer versprechen an Neuheiten Werke von Karl Höller (Sinfonische Fantasie), Max Trapp (Konzert für Orch.), Hansheinrich Dransmann (Fantasie für Orch., UA), Debussy (Rondes de Printemps), Pizetti (Cellokonzert), Skrjabin (Poème de l'extase).

In diesem Jahre werden die zehn großen Philharmonischen Konzerte in Berlin, die bis zum Vorjahre unter der Leitung von Wilhelm Furtwängler standen, von deutschen und ausländischen Meisterdirigenten geleitet werden. Je zwei Konzerte dirigieren Carl Schuricht und Sabata, je ein Konzert Prof. Hermann Abendroth, GMD Böhm-Dresden, Willem Mengelberg, Ansermet, Molinari und voraussichtlich Hans Pfitzner.



Durch Zusammenwirken von Reichsmusikkammer, Stadtverwaltung und Partei ist die bisherige von der Stadt nur unterstützte Stadtkapelle von Meißen unter dem Namen „Städt. Orchester" nunmehr vollständig in städtische Regie übernommen worden. Zunächst ist das für die Kapellmitglieder insofern günstig, als sie nicht mehr auf Zufallseinnahmen angewiesen sind, sondern ein festes monatliches Gehalt beziehen. Dann ist wohl aber auch zu hoffen, daß das Meißener Konzertleben, das bis vor etwa 10 Jahren in hoher Blüte stand; das aber in den letzten Jahren auf dem Nullpunkt angekommen war, wieder auflebt. Nach dem veröffentlichten Programm sind die Aussichten hierfür nicht ungünstig. Für den Winter sind unter Leitung des städtischen KM Herbert Nerlich eine Reihe großer Konzerte mit erstklassigen Solisten und verstärktem Orchester, sowie die Aufführung mindestens eines großen Chorwerkes geplant. Ebenso sollen im Sommer Abendkonzerte großen Stils unter Mitwirkung von Solisten im Bankettsaale der Albrechtsburg bei niedrigen Eintrittspreisen abgehalten werden. M. M.

Das Herma Studeny-Quartett (Herma Studeny, Hugo Recker, Giacinta della Rocca, Hermann Hoenes) spielte auf Schloß Herrenchiemsee Kammermusik von Haydn und Mozart. Die Meisterwerke von hoher Künstlerhand in diesem stimmungsvollen Rahmen zu hören, war ein Genuß von seltener Harmonie.

Dem Überblick über die Konzerttätigkeit Li Stadelmanns im vergangenen Winter (Juniheft der ZFM S. 770) ist ergänzend nachzutragen, daß dort die Reisen der beiden Münchener Cembalistinnen Li Stadelmann und Anna Barbara Speckner verquickt waren. Es muß richtig heißen: Li Stadelmann spielte in Berlin, Königsberg, Darmstadt, Hagen und Winterthur Klavier und Cembalo, u. a. J. S. Bachs Chromatische Fantasie und Fuge, Italienisches Konzert, und Haydn mit eigenen Kadenzen. Nach der Anerkennung, die ihr Spiel auf dem zeitgenössischen Internationalen Musikfest in Baden-Baden fand, wurde die Künstlerin aufgefordert, als Solistin am diesjährigen Bachfest in Königsberg teilzunehmen. Anna Barbara Speckner spielte in Frankfurt a. Main, Leipzig, München, Regensburg, Berlin, Königsberg am Cembalo Werke aus Orgel- und Lauten-Tabulaturen des 15. und 16. Jahrhunderts: Preambeln, Ricercare, Chansons, Motettensätze und Tänze in eigener Bearbeitung für Cembalo, Orgelmeister der Barockzeit, englische Virginalisten; von J. S. Bach u. a. Chromatische Fantasie und Fuge, Italienisches Konzert, moderne Werke von Bartok, de Falla, Casella, Orff, Niemann; mit dem griechischen Flötisten L. D. Callimahos, neben anderen Konzerten im In- und Ausland (auch 3 Soloabende in Athen) einen Abend sämtliche Bachsonaten in München (der auf vielfachen Wunsch wiederholt werden wird); gemeinsam mit Dr. Erich Doflein in München eine Einführung in die „Hauptwerke der Klavierkunst J. S. Bachs" an fünf Abenden. (Aus Inventionen, Duetten, Wohltemperiertem Klavier, Französischen Suiten und Partiten, Toccaten u. a.); mit den Berliner Philharmonikern ein Cembalokonzert von Händel in unveröffentlichter Originalfassung und Haydn mit eigenen Kadenzen.

DER SCHAFFENDE KÜNSTLER

Der Wiesbadener Tonsetzer Wolfgang Rudolf schuf drei Tänze für großes Orchester.

Wie bereits gemeldet, ist Richard Strauß zur Zeit mit der Komposition von 2 Operneinaktern beschäftigt. Die neuen Werke tragen die Titel „Der Friedenstag" und „Daphne". Die Oper „Daphne" behandelt eine altgriechische Legende von „Daphne", die ihre Mutter vor den Verfolgungen des Gottes Apollo schützt, indem sie die Jungfrau in einen Lorbeerbaum verwandelt. Die Oper „Der Friedenstag" erzählt eine Episode aus dem 30jährigen Krieg. Eine belagerte Stadt ist nach langem Widerstand reif zur Übergabe. In dem Augenblick, als die Besatzung sich zum letzten Ausfall rüstet, kommt die Kunde vom Abschluß des Friedens. Die Textbücher zu den beiden Einaktern schrieb der Wiener Theaterwissenschaftler Prof. Josef Gregor.

Felix Weingartner schreibt an einer Chorsinfonie mit Soli und Orgel.

Hans Tornieporth, ein Schüler von Hans F. Schaub, hat eine dreiaktige Oper auf einen zeitnahen Stoff: „Heimat" vollendet.

Werner Trenkner schrieb im Auftrag der Reichsführung der SS die Orchestermusik zu der König Heinrich-Feier im Quedlinburger Dom.

Hans Lang schrieb eine Jugendkantate „Die Schwelle" nach Worten von Baldur von Schirach.

Josef Bartholemy hat soeben die Komposition eines lustigen Spieles in 3 Akten „Die Schildbürger" beendet. Das Textbuch, das in das bekannte Volksbuch Dr. Eisenbart und Tyll Ulenspiegel einfügt, stammt von Willy Werner Göttig, Mainz.

R. C. v. Gorrissen vollendete einen siebenteiligen Zyklus ernster Gesänge „Vom Baum des Lebens" (op. 16) nach Gedichten von Karl Röttger, Johannes Linke und Hermann Hesse für Sopran, hohen Bariton und kleines Orchester. Die Uraufführung sicherte sich Dr. Helmuth Thierfelder (Hamburg).

VERSCHIEDENES

Während der im Juni stattgehabten „Stuttgarter Musiktage" sprach Heinz Trefzger über die „Musik und Musikinstrumente außereuropäischer Völker" an Hand eines vom dortigen Länder-

und Völkerkundemuseum zur Verfügung gestellten reichen Materials.

Das Musikinstitut der Universität Tübingen veranstaltete während des dortigen Mozartfestes eine wertvolle Ausstellung „Musik in Tübingen", die einen interessanten Einblick in die Musikgeschichte der Universitätsstadt, ihre Mozart- und insonderheit aber auch ihre Hugo Wolf- und Anton Bruckner-Pflege bot.

Wieder einmal ist eine Noten-Schreibmaschine erfunden worden, und zwar von Leslie Vermont in Cleveland. Da mit der Maschine erst die Notenlinien hergestellt werden, benötigt sie nur 48 Tasten.

Nach einer Meldung aus München sind in einem Schulhaus im bayerischen Mittelschwaben neue Wagner-Dokumente gefunden worden. Es soll sich dabei um einen Originalbrief Richard Wagners und einen Klavierauszug der „Meistersinger" als Druckbogen mit eigenhändigen Korrekturen Wagners handeln.

Pressemeldungen zufolge, konnten in Wien drei verschollen gewesene Frühlingslieder von Mozart entdeckt werden, die sich in einem alten Notendruck befanden und die nach der eigenhändigen Aufzeichnung Mozarts am 14. Januar 1791 entstanden sind. Die wiedergefundenen Lieder, denen die Texte „Sehnsucht nach dem Frühling" und „Kinderspiel" von Chr. A. Overbeck sowie „Dankesempfinden gegen den Schöpfer des Frühlings" von Christoph Christian Sturm zugrunde liegen, werden in Kürze herausgebracht werden.

Unter den Biographien, Briefen und Büchern des zur Versteigerung gekommenen Nachlasses des ehemaligen französischen Außenministers Barthou befand sich auch eine bisher unveröffentlichte musikalische Studie Richard Wagners über „Siegfrieds Tod", die zum Preise von 11 500 Franken verkauft wurde.

In Budapest ist ein Gesetzentwurf eingereicht worden, der die Ausprägung von 50 000 Stück Zweipengö-Silbermünzen mit dem Bildnis von Franz Liszt aus Anlaß der Liszt-Gedenkfeier beschließt.

Der Burgenländische Heimat- und Naturschutzverein wendet sich mit einem Aufruf an alle Österreicher, einen Beitrag für die Erhaltung des Haydn-Hauses zu leisten. Dieses Haus, in dem Joseph Haydn zwanzig Jahre lang lebte und schaffte, steht in Eisenstadt in einer unscheinbaren Gasse. Seit Jahren bemühen sich die Verehrer des großen Musikers darum, es vor dem Untergang zu bewahren. „Von Jahr zu Jahr" — so heißt es ein wenig bitter in dem Aufruf — „werden vergebens Pläne erwogen, die Summe von 20 000 Schilling aufzubringen, um das Häuschen anzukaufen und als Nationalgut Österreichs und der musikliebenden Welt zu erhalten . . ."

Gelegentlich eines Besuches des Kulturlagers der HJ in Heidelberg sprach u. a. auch Prof. Dr. Paul Graener zur versammelten Jugend über Fragen deutscher Musikkultur.

In der großen Ausstellung „Deutschland", die während der Olympischen Wochen im Berliner Funkturm gezeigt wird, befindet sich u. a. die erste handschriftliche Notenskizze Beethovens zu seiner Neunten Symphonie, die die Preußische Staatsbibliothek aus ihren Beständen zur Verfügung stellte.

MUSIK IM RUNDFUNK

Dr. Walter Niemann (Leipzig), Komponist und Pianist (Interpret eigener Klavierwerke) bittet uns um die Feststellung, daß er an der Erstaufführung von Wilhelm Nebe's D-dur-Violinsonate im Luxemburger Sender (vgl. ZFM, Juliheft 1936, Seite 904, r. Sp.) nicht beteiligt war.

Nachdem der Reichssender Leipzig im vergangenen Winter die sämtlichen Bruckner-Sinfonien zur Aufführung brachte, wird er auch aus Anlaß der 40. Wiederkehr von Bruckners Todestag in den Monaten September und Oktober 1936 einen neuen Bruckner-Zyklus unter Leitung von GMD Hans Weisbach durchführen. Es werden zur Aufführung gelangen: sämtliche Sinfonien, die es-moll Messe, die Missa solemnis, kleinere Chöre und das Streichquintett.

Dr. Ludwig K. Mayer, der verdienstvolle Musiksendeleiter, brachte letzthin die Opern „Die junge Gräfin" von Leopold Gaßmann (eigene Bearbeitung) und Paul Graeners „Hanneles Himmelfahrt" heraus. Dr. Mayer dirigierte ein Reger-Gedächtniskonzert, Werke von A. Casella und P. Graener, sowie seine eigene Fassung einer Tanzsuite von Michael Haydn. Großen Anklang fand ferner L. K. Mayers Instrumentation der Händel-Variationen von Brahms.

Der Wuppertaler Klarinettist Oskar Kroll beendete soeben eine Konzertreise durch die Sender Reval, Helsingfors, Stockholm und Oslo, bei der er neben Musik der Altmeister Werke von Egon Konrauth und Robert Bückmann zur Wiedergabe brachte.

Hans Wolfgang Sachses Werk 17 Orchester-Variationen kamen unter Leitung von GMD Prof. Dr. Rudolf Siegel in einem Konzert der Reichsfachschaft Komponisten am Reichssender Frankfurt zur Aufführung.

Karl Meisters „Dorische Tokkata" und „Hirtenstück" kommen durch MD Gustav Schoedel am Reichssender München zur Aufführung. Der Sender lud ferner den Komponisten ein, sein „Adagio" und „Scherzo" dort selbst zu dirigieren. Prof. Eduard Zengerle erwarb die Uraufführung von Karl Meisters neuem Chorwerk „Die Treue steht zuerst", ein Zyklus von 6 a cappella-Sätzen für gem. Chor; RKM Franz Adam und KM Karl

List haben seine Orchestergesänge aus den Rilke-Liedern zur Wiedergabe angenommen.

Wilhelm Jergers „Partita für Orchester", die im letzten Winter an mehreren deutschen Sendern erklang, geht nun auch über die Sender in Prag und Paris.

Aus dem Wurzener Dom wurden kürzlich zwei Stücke aus den Silhouetten von Paul Krause, in der Wiedergabe durch Organist Droll, auf den Leipziger Sender übertragen.

Casimir von Paszthorys Trio kam kürzlich im Reichssender Leipzig und Berlin und im Kurzwellensender Berlin zur Aufführung. Seine neue Cello-Sonate wurde aus Hamburg und Breslau gesendet und für den Herbst vom Deutschlandsender, vom Reichssender Königsberg und von der Ravag-Wien vorgesehen. Leipzig brachte seine Symphonische Dichtung für großes Orchester „Thijl Uilenspiegel", die demnächst auch über den Königsberger und die Berliner Sender gehen wird. Seine Orchesterlieder „Sabine" sind vom Programmaustausch des Reichssenders für ein Austauschkonzert vorgesehen.

Der Reichssender München brachte die verdienstvolle Aufführung von Alb. Lortzings komischer Oper „Die beiden Schützen".

Anläßlich des 80. Todestages Robert Schumanns (29. Juli) veranstaltete der Deutschlandsender eine Robert Schumann-Stunde.

Otto Kobin und Dr. Erich Valentin spielten im Deutschen Kurzwellensender die so gut wie unbekannten Violinromanzen op. 22 von Clara Schumann.

Hans Chemin-Petit leitete am Reichssender Köln ein Sinfoniekonzert. Auf dem Programm standen Werke von Mozart und Chemin-Petit.

Joachim Kötschaus Serenade für Orchester erklang erstmalig im Hamburger Sender unter Leitung von Gerhard Maasz.

Dr. Erich Valentin hat für den Reichssender München eine Einführung in Gestalt einer Plauderei über Bizets „Carmen" verfaßt, die vor kurzem zur Sendung (aus Nürnberg) gelangte.

Marta Linz und Michael Raucheisen brachten im Deutschen Kurzwellensender die von Erich Valentin und Otto Kobin herausgegebene, bisher unveröffentlicht gewesene Violin-Sonate „FAE" von Schumann-Brahms-Dietrich zur Aufführung.

Das Lenzewski-Quartett, Frankfurt a. M., brachte vor den Ferien folgende neue Werke zur Aufführung: Streichquartett von Kurt Hessenberg im Kurzwellensender, Berlin, Streichquartett op. 54 von Paul Graener im Deutschlandsender, Berlin, Streichquartett von Rudolf Petzold im Reichssender Frankfurt a. M., Musik für sieben Saiteninstrumente von Rudi Stefan bei der Rudi Stefan-Feier in Bad Nauheim.

MUSIK IM FILM

Der finnische Komponist Jean Sibelius hat gedroht, gegen die Hersteller des dänisch-schwedischen Films „Vogelfrei" vorzugehen und ein Verbot herbeizuführen. In dem Film, der übrigens auch in Deutschland gezeigt werden soll, werden als Begleitmusik Melodien aus der berühmten „Finnlandia" verwendet, und die Art dieser musikalischen Verwendung seines geistigen Eigentumes hat mit Recht den Zorn des finnischen Komponisten erregt.

DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND

KM Klaus Pringsheim brachte kürzlich in Tokio Anton Bruckners Neunte Symphonie in der Urfassung zur japanischen, und in Shanghai als Gastdirigent des städtischen Symphonie-Orchesters des Meisters Siebente zur chinesischen Erstaufführung. Für die kommende Spielzeit bereitet er die japanische Erstaufführung von Bachs „Matthäuspassion" und Palestrinas „Missa papae Marcelli" mit der kaiserlichen Musikakademie vor. Auch ein großes Wagner-Konzert mit Szenen und Fragmenten aus „Walküre" und „Götterdämmerung" ist geplant.

KM Hilmar Weber vom Reichssender Leipzig ist auch in diesem Jahre zu Gastspielkonzerten in Karlsbad und Marienbad verpflichtet.

Der Düsseldorfer Pianist Willy Hülser hatte mit dem Vortrag klassischer Literatur in einer Reihe von Städten Südfrankreichs großen Erfolg.

GMD Karl Schuricht, der soeben die holländische Sommermusiksaison mit dem Haagschen Residenzorchester eröffnete, wurde eingeladen, im Rahmen des großen Sinfonie-Zyklus in Budapest neben Furtwängler und Toscanini zu dirigieren.

Paul Krauses Drei Choralfantasien op. 34 (für die Kufsteiner Heldenorgel) kamen kürzlich in der St. Georgs Hall in Liverpool zur englischen Erstaufführung.

Über die kürzliche Hollandreise der Regensburger Domspatzen gingen uns zahlreiche holländische Pressestimmen zu, die sämtlich begeistert über den Besuch der jungen Sänger berichten.

Herausgeber und verantwortl. Hauptschriftleiter: Gustav Bosse in Regensburg. — Schriftleiter für Norddeutschland: Dr. Fritz Stege, Berlin-Wilmersdorf, Rudolstädterstraße 2. — Schriftleiter für Westdeutschland: Prof. Dr. Hermann Unger, Köln-Marienburg, Alteburgerstr. 338. — Schriftleiter für Österreich: Univ.-Prof. Dr. Victor Junk, Wien III, Hainburgerstraße 19. — Für die Rätselecke verantw.: G. Zeiß, Regensburg. — Für die Anzeigen verantw.: J. Scheuffele, Regensburg. — Für den Verlag verantw.: Gustav Bosse Verlag, Regensburg. DA 2. Vj. 1936: 2733. — Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

SCHRIFTLEITUNG FÜR NORDDEUTSCHLAND: DR. FRITZ STEGE, BERLIN
SCHRIFTLEITUNG FÜR WESTDEUTSCHLAND: PROF. DR. HERMANN UNGER, KÖLN
SCHRIFTLEITUNG FÜR ÖSTERREICH: UNIV.-PROF. DR. VICTOR JUNK, WIEN

103. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / SEPTEMBER 1936 HEFT 9

INHALT

Bildbeilagen:

Notenbeilagen:

BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitschrift für Musik kostet im In- und Ausland im Vierteljahr RM. 3.60, Einzelheft RM. 1.35

Sie ist zu beziehen: a) durch alle Buch- und Musikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitschrift für Musik" Gustav Bosse Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Postämter (bzw. beim Briefboten zu bestellen). Bei Streifbandzustellung werden Portospesen berechnet. Der Bezugspreis ist im voraus zu bezahlen. Zahlstellen des Verlages (Gustav Bosse Verlag): Bayer. Staatsbank, Regensburg; Postscheckkonto: Nürnberg 14349; Österr. Postsparkasse: Wien 156451.

AUS NEUEN ZEITUNGEN

„Berliner Lokalanzeiger" vom 12. 8. 36: Musik vor Schiffen und Lokomotiven von Franz Adam, dem Leiter des NS-Reichs-Symphonie-Orchesters.

Es war im Jahre 1929, als in München eine Interessengemeinschaft süddeutscher Musiker ins Leben gerufen wurde, die es sich als Ziel gesteckt hatte, der allgemeinen kulturellen Zersetzung auf musikalischem Gebiete durch entschiedene Aufbauarbeit nach Kräften entgegenzutreten. Alle Kameraden dieser Gemeinschaft waren Nationalsozialisten, die wohl wußten, daß niemals das deutsche Kunstleben zu neuer Blüte kommen könnte, wenn nicht die Politik des Reiches eine Wandlung erführe. Und so hatten diese Musiker vor allem das eine im Sinne, durch die Musik, mit Hilfe der Kunst möglichst aktiv an dem politischen und kulturellen Kampfe der Bewegung Anteil zu nehmen. Nach langwieriger, unermüdlicher Probearbeit stand dieses Orchester dann der Bewegung zur Verfügung, es fuhr als Orchester der Reichsleitung der NSDAP hinaus in die deutschen Gaue und konnte schon in den Kampfjahren oft erleben, daß Menschen, die in den Nationalsozialisten „Kulturbarbaren" sehen wollten, anderen Sinnes wurden, auch wenn einmal ein Konzert wegen „Friedensstörung" verboten wurde . . .

Am 10. Juni 1932 durfte das Orchester in Berchtesgaden vor dem Führer musizieren, der es in herzlicher Weise auszeichnete. Und so reifte das NS-Reichs-Symphonie-Orchester, das inzwischen zu einer Stärke von 86 Mitgliedern angewachsen war, seiner bedeutsamen Aufgabe entgegen, dem Reichsparteitage den musikalischen Rahmen zu geben. Doch eine andere, kaum minder wichtige Bestimmung ist die, vor allem jenen Menschen rings in Deutschland, denen bisher das Erlebnis großer sinfonischer Musik vorenthalten blieb, die Begegnung mit den Offenbarungen der Kunst zu ermöglichen, zur Anregung und zur Beglückung.

Ein weiter Weg ist's, den unsere Kameradschaft der Musiker vom ersten Zusammenfinden bis zur Vollendung der Leistungen und Aufgaben zurückgelegt hat. Und heute erinnern wir uns mit grimmigem Humor und auch mit frohem Herzen an die Zeit, da beispielsweise jeder Musiker zu den Proben fünfzig Pfennig mitbringen mußte, damit wir Licht und Heizung für den Saal zahlen konnten. Welch ein Glück es bedeutete, daß die Partei in diesen Jahren zunächst einmal die Kosten für die Straßenbahnfahrt zu den Proben aufbrachte, kann nur der ermessen, der diese eherne Kameradschaft inmitten vieler Anfeindung politischer Gegner selbst erlebte. Doch der Erfolg taucht alle einstigen Mühen und Entbehrungen, sobald die Erinnerung spricht, in schönes, freundliches Licht. Heute klingt uns oft eine Dankbarkeit entgegen, wie sie gewiß nur selten bisher einer Künstlergemeinschaft zuteil wurde. Denn man bedenke, was unser Besuch für die Menschen einsamer Gegenden und kleiner Städte bedeutet! So viel Sehnsucht nach dem Erlebnis der Kunst, eine so grenzenlose Bereitschaft des Aufnehmens begegnet uns da überall, wie sie in Großstädten naturgemäß selten ist. So waren wir auf der gegenwärtigen Reise während hundertundsieben Tagen in dreiundneunzig Städten und Städtchen Nord-, Ost- und Mitteldeutschlands zu Gast. Wir spielten, wenn es sein mußte, in Turnhallen und in Räumen, die alles andere als Konzertsäle waren. Wir musizierten in Dörfern, die wenig mehr als tausend Einwohner zählten. Und wir erlebten es, daß die Bewohner eines Städtchens an der Grenze eine recht ansehnliche Gänseherde schlachteten, bloß, um mit einem Gänsebraten ihre Dankbarkeit für Beethovensche Musik zu zeigen . . .

Wer es deshalb, wie wir, gewöhnt ist, vor Menschen zu musizieren, die niemals zuvor ein großes Orchester hören durften, der lächelt über jene Bedenken, die hin und wieder zweifelnd fragen, ob es Sinn habe, „unvoreingenommenen Gemütern" die Bekanntschaft mit dem Geiste Beethovens, Haydns oder Bachs zu vermitteln. Denn es **hat** Sinn! Wenn wir etwa im ersten Teile unserer Konzertfolge große klassische Orchesterwerke aufführen und später uns nicht scheuen, etwa einen Straußschen Walzer zu spielen, dann erleben wir es immer wieder, daß die unvoreingenommenen Zuhörer im Augenblick zwar der sogenannten leichten Musik den prasselnden Beifall spenden, später aber um Wiederholung der „schweren Musik" bitten. Weil sie spüren, daß etwa in der Sprache eines Beethoven oder Reger etwas Großes, Gewaltiges zum Ausdruck kommt. Es war eine einfache, schlichte Arbeiterfrau, die auf die Frage, wie ihr die Bachsche „Tokkata und Fuge in d-moll" gefallen habe, erklärte: „Ich war gebannt, als hätte ich ein Gewitter erlebt!" . . . Gibt es ein schöneres Beispiel für echtes musikalisches Erleben?

Die Berliner werden vielleicht im NS-Reichs-Symphonie-Orchester vor allem das Orchester des Reichsparteitages begrüßen. Den Arbeitskameraden der großen Werkstätten der Industrie, in deren Mitte wir Konzerte veranstalten, aber bedeutet

PHILHARMONISCHES STAATSORCHESTER PHILHARM. GESELLSCHAFT IN HAMBURG

1. KONZERT: 28. 9. 1936. Solist: GEORG KULENKAMPFF
JOSEPH HAYDN, Sinfonie G-dur Nr. 88
W. A. MOZART, Violinkonzert D-dur
L. v. BEETHOVEN, 3. Sinfonie (Eroica)

2. KONZERT: 19. 10. 1936. Solistin: DUSOLINA GIANNINI
J. S. BACH, Brandenburgisches Konzert Nr. 3
ALT-ITALIENISCHE ARIEN
ANTON BRUCKNER, 7. Sinfonie

3. KONZERT: 2. 11. 1936. Solistin: GINETTE NEVEU
REINHART SCHWARZ, Partita für Orchester (Erstaufführung)
PETER TSCHAIKOWSKY, Violinkonzert
JOHANNES BRAHMS, 4. Sinfonie

4. KONZERT: 14. 12. 1936. Solist: EDWIN FISCHER
CONRAD BECK, Ostinato für Orchester (Uraufführung)
L. v. BEETHOVEN, Klavierkonzert G-dur
FRANZ SCHUBERT, 7. Sinfonie C-dur

5. KONZERT: 18. 1. 1937. Solist: CARLO ZECCHI, Klavier
HEINZ SCHUBERT, Bratschenkonzert (Erstaufführung)
W. A. MOZART, Sinfonie D-dur ohne Menuett K. V. 504
FRANZ LISZT, Klavierkonzert A-dur
IGOR STRAWINSKY, Suite: Feuervogel

6. KONZERT: 1. 2. 1937. BEETHOVEN, Missa solemnis. Solisten: HELENE FAHRNI, Sopran, H. MARTEN, Tenor, GERTR. PITZINGER, Alt, FR. DRISSEN, Baß

7. KONZERT: 15. 2. 1937. Solist: EDUARD ERDMANN
HEINRICH STHAMER, Musik für Orchester (Uraufführung)
JOHANNES BRAHMS, Klavierkonzert d-moll
L. v. BEETHOVEN, Sinfonie Nr. 6 (Pastorale)

8. KONZERT: 1. 3. 1937. Solist: WILFRIED HANKE
WOLFGANG FORTNER, Konzert für Orchester (Uraufführung)
ANTON DVOŘÁK, Violinkonzert
PETER TSCHAIKOWSKY, 4. Sinfonie

9. KONZERT: 15. 3. 1937. Solistin: EMMI LEISNER
JOHANNES BRAHMS, Alt-Rhapsodie
MAX REGER, Hymnus der Liebe
ANTON BRUCKNER, 8. Sinfonie

10. KONZERT: 26. 4. 1937. BEETHOVEN-ABEND. Coriolan-Ouverture, 9. Sinfonie
Solisten: RIA GINSTER, Sopran, JOSÉ RIAVEZ, Tenor, IRMGARD PAULY, Alt, RUDOLF WATZKE, Baß

3 Sonderkonzerte: Brahms-Requiem, Matthäus-Passion, Vereinskonzert (U. a. in Aussicht genommen: H. F. Schaub, Passacaglia für Orchester, Erstaufführung). Änderungen, insbesondere der neuen Werke, vorbehalten. Die Konzerte finden im Conventgarten, das 6. Konzert (Missa solemnis) in der Musikhalle statt.

unser Besuch stets die Begegnung mit der Musik an sich. Wir spielten in Fabrikhallen, und die Zuhörer saßen nicht auf sorgfältig ausgerichteten Stühlen, sondern auf Maschinen, auf Schwungrädern, auf Drehbänken. Wir spielten in Hallen, wo Lokomotiven, in Werftanlagen, wo Schiffe entstanden. Für eine Stunde war die Musik der Hämmer und Treibräder verstummt — jetzt sprach Beethoven. Und zuletzt geschah es in der Deutschen Werft zu Hamburg, daß plötzlich und unvermutet sich eine Stimme erhob: „Dank dem Führer, der uns dies ermöglichte!" Und im Beifall klang eine Freude, die erschütternd war.

EHRUNGEN

Der Komponist Heinrich Kaminski erhielt in Anerkennung seiner künstlerischen Leistungen den Ertrag der Harry Kreismann-Stiftung für das Jahr 1936.

Am Wohnhause Hugo Wolfs in Salzburg, Bergstraße 8, in dem er während seiner Wirksamkeit als Theaterkapellmeister in den Jahren 1881 und 1882 wohnte, ließ die Salzburger Liedertafel eine Gedenktafel anbringen.

PREISAUSSCHREIBEN U. A.

Im Olympia-Wettbewerb wurden folgende Preise verteilt: a) Kompositionen für Solo- oder Chorgesang: Goldene Medaille: Deutschland für Paul Höffer (Olympisches Schwert); Silberne Medaille: Deutschland für Kurt Thomas (Kantate zur Olympiade 1936); Bronzene Medaille: Deutschland für Harald Genzmer (Der Läufer). b) Kompositionen für ein Instrument: keine Medaille. c) Kompositionen für Orchester: Goldene Medaille: Deutschland für Werner Egk (Olympische Festmusik); Silberne Medaille: Italien für Lino Liviabella (Il Vincitore); Bronzene Medaille: Tschechoslowakei für Jaroslav Kricka (Bergsuite).

Der Allgemeine Deutsche Musikverein fordert die deutschen Komponisten zur Einsendung von Kompositionen aller Art für die Tonkünstlerversammlung 1937 auf. Der Schlußtermin für die Einsendungen, die an die Akademie der Tonkunst (für den Allgemeinen Deutschen Musikverein) München, Odeonsplatz 3, zu richten sind, ist der 1. September 1936. (Wurde uns verspätet zugeleitet!)

Die „Saale-Zeitung" veranstaltet zur Zeit ein vom Reichskriegsministerium genehmigtes Preisausschreiben, das nicht zuletzt seiner Zielsetzung wegen die Aufmerksamkeit weitester Kreise verdient. Die jüngste Waffengattung der deutschen Wehrmacht, die Panzerabwehr, besitzt noch kein eigenes Marschlied. Dieses zu schaffen ist Ziel

des Preisausschreibens. Die „Saale-Zeitung" hat zunächst den Text des Liedes ausgeschrieben. Anfang September folgt dann die Ausschreibung der Komposition. Für Dichter und Komponisten des Liedes sind Preise von insgesamt 400 RM. ausgesetzt, doch behält sich die „Saale-Zeitung" vor die Zahl der Preise zu vermehren, falls eine größere Anzahl geeigneter Liedertexte und Kompositionen einlaufen sollte.

VERLAGSNACHRICHTEN

Der Verlag Vieweg veröffentlicht eine Sammlung Volkslieder aus der Zeit des großen Königs „Fridericus Rex" in ein- und zweistimmigem Satz, die Hans Fischer besorgte. Das kleine Heft ist sehr zu begrüßen.

In der Akademischen Verlagsgesellschaft Athenaion beginnt eine neue musikalische Sammlung unter dem Titel „Unsterbliche Tonkunst" zu erscheinen, die Lebens- und Schaffensbilder großer Musiker enthält. Sie beginnt mit einer neuen Liszt-Biographie von dem Königsberger Professor Dr. Hans Engel. Ferner sind vorgesehen Biographien von Gluck, Robert Schumann, Albert Lortzing, Chopin, Rossini, Johann Strauß, Tschaikowsky, Anton Dvorak, Edvard Grieg, Johannes Brahms, Bizet, Hugo Wolf, Hans Pfitzner und Puccini. Herausgeber ist Dr. Herbert Gerigk.

Der bekannte Pädagoge am Leipziger Konservatorium Hermann Grabner, veröffentlicht soeben ein neues Theoriewerk „Generalbaßübungen als Anleitung zum Continuo-Spiel und freien Improvisieren" bei Kistner & Siegel in Leipzig.

Dem heutigen Heft liegt ein Prospekt der Fa. Henry Litolff, Verlag, zu Braunschweig bei, der auf das neue und neuartige Wagnerbuch von Dr. Franz Rühlmann „Richard Wagners theatralische Sendung" hinweist. Dieser Prospekt sei den Lesern der ZFM zur besonderen Beachtung empfohlen.



ZEITSCHRIFTEN-SCHAU

AUS TAGESZEITUNGEN

Dr. Erich Valentin: Richard Wagners politisches Testament (Berliner Börsenzeitung. 2. 8. 1936).

Walter Abendroth: „Wie Wagner gespielt werden muß". Die Vorbedingungen einer meisterhaften Aufführung. Gespräche mit Staatsrat Dr. Wilhelm Furtwängler. (Berliner Lokalanzeiger, 29. 7. 36.)

Friedrich Baser: „Chamberlains Kampf für Bayreuth" (Völkischer Beobachter, 18. 8. 36).

Prof. Dr. Ludwig Schiedermair: Die rheinische Musikforschung (Kölnische Zeitung, 15. 7. 1936):

Wenn mit einigen Worten etwas über die rheinische Musikforschung ausgesagt und damit verschiedentlich geäußerten Wünschen entsprochen werden soll, so geschieht es in der Absicht, unklaren Vorstellungen zu begegnen und über engere Fachkreise hinaus vielleicht dadurch auch die Aufmerksamkeit auf die wissenschaftliche Erforschung eines wichtigen Kulturzweiges im rheinischen Raum hinzulenken, der allgemeinere Beachtung beanspruchen darf und muß. Selbst in Kreisen, die an Kulturfragen regen Anteil nehmen und schon durch ihren Bildungsstand nehmen müßten, stößt man bei der Erörterung von Problemen rheinischer Musikforschung nicht selten auf Anschauungen, die eine rheinische Musik der Vergangenheit überhaupt in Zweifel ziehen und lediglich das schöpferische Werk der Maler und Baukünstler, vielleicht auch noch das einzelner Dichter als künstlerische Leistung und Repräsentation des Rheinlands anerkennen wollen. Dabei verrät zuweilen ein gewisser Unterton ein nicht geringes Maß völligen Unverständnisses, wobei das materialistische Ästhetisieren der letzten Jahrzehnte des vergangenen Jahrhunderts begierig aufgegriffen wird, als ob die Musik im Gegensatz zur bildenden Kunst und Dichtung weder national noch stammesartlich gebunden sei. Nicht einmal das Thema Beethoven macht stutzig. Was kümmert es viele, daß der große Künstler mit der rheinischen Musikkultur verwachsen ist, da doch eine solche von vornherein weder erkannt noch anerkannt wird; man überläßt ihn gern den Wienern, als ob Beethoven je zum „Wiener Klassiker" geworden wäre, und wundert sich schließlich, daß im Ausland, dem man eine rheinische Unverbundenheit und Wurzellosigkeit des Meisters vorträgt, immer wieder Stimmen laut werden, die an seiner deutschen und nationalen Herkunft und Verbundenheit rütteln. Wenn solche Meinungen dann in weiteste Kreise eindringen, so ist das nicht unverständlich; allein nicht diese weitesten Kreise tragen die Schuld, sondern jene

gebildeten Schichten, die in Voreingenommenheit und Einſeitigkeit des Blickfeldes die Erkenntnisquellen eher verſchütten als erſchließen.

Prof. Dr. Hans Joachim Moſer: „Olympiſche Muſik“ (Hannoverſcher Anzeiger 26. VII. 36).

Anläßlich des 50. Todestages Franz Liſzts am 31. Juli brachten nahezu ſämtliche führenden deutſchen Tageszeitungen Gedenkaufſätze. Eine beſondere Freude iſt es für die ZFM ferner, feſtſtellen zu können, daß auch vielerorts des 80. Todestages Robert Schumanns am 29. Juli gedacht wurde. So erhielten wir Kenntnis von Aufſätzen in der „Bergiſch-Märkiſchen Zeitung Elberfeld“ (Robert Schumann in Düſſeldorf), in der „Dortmunder Zeitung“ (H. U. Staeps: „Licht und Nacht eines romantiſchen Geiſtes“), im „Königsberger Tageblatt“ (Erzromantiker der deutſchen Muſik), in den „Münchener Neueſten Nachrichten“ (Siegfried Kallenberg: Schumanns nordiſche Sendung), im „National-Blatt, Trier“ (Kurt Varges: Robert Schumann), in der „Rheiniſch-Weſtfäliſchen Zeitung-Eſſen“, im „Völkiſchen Beobachter-Berlin“ (Rudolf Sonner: Robert Schumann), im „Weſtdeutſchen Beobachter Köln/Rh.“ (Georg Hartmann: Dem Gedenken Robert Schumanns).

AUS ZEITSCHRIFTEN:

Dr. Ludwig Karl Mayer: „Weltgeltung der deutſchen Muſik“ (Deutſchland, Berlin Nr. 7 1936).

Es fehlt an feſtlicher Blasmuſik!

In der Zeitſchrift „Die Volksmuſik“ werden die deutſchen Komponiſten aufgerufen, bei der modernen Entwicklung der Blasmuſik durch geeignete Kompoſitionen mitzuwirken. Bisher gab es nur eine einzige typiſche Blasmuſikform: den Marſch. Alle anderen Formen ſind von der Streichmuſik übernommen. Der Mangel an guter Originalblasmuſik erklärt ſich vor allem aus der Tatſache, daß den meiſten Komponiſten genügende Erfahrungen in der Technik des Blasorcheſters fehlen.

Dieſer Sachverhalt iſt um ſo bedauerlicher, als die Blasmuſik durch die nationalſozialiſtiſche Revolution vor neue, fruchtbare Aufgaben geſtellt wurde. Seit 1933 gilt es, bei politiſchen Feiern alle Beteiligten, Dorf- und Stadtmenſchen, arm und reich, muſikaliſch zu packen und zu einen. Ein neuer Stil feſtlicher Blasmuſik muß gefunden werden; denn das bisherige Repertoire reicht für dieſe Aufgabe in keiner Weiſe aus. Einige Leiter von Werkkapellen, die ſich heute beſonders ſtark für die Geſtaltung von Feiern zur Verfügung ſtellen, haben ſich, gezwungen durch den Mangel an geeigneten zeitgenöſſiſchen Werken, aus älterer Literatur herausgeſucht und bearbeitet, was der feſtlichen Haltung der Feiern am beſten entſpricht. Es ſind dies vor allem Feſtmärſche von Händel — die als vorbildlich für eine Neugeſtaltung der Blasmuſik gelten dürfen — und Turmmuſiken ſowie Muſiken zu Aufzügen der Stadtpfeifer aus dem 16. und 17. Jahrhundert.

Dieſer Weg iſt naturgemäß aber nur als Notbehelf anzuſehen. Es gibt heute über 2000 Werk-, Gemeinde- und Stadtkapellen in Deutſchland. Sie alle warten auf eine originelle feſtliche Blasmuſik. Den deutſchen Komponiſten erwächſt hier eine ſchöne Aufgabe, deren Löſung wertvolle Beiträge zur Geſtaltung deutſcher Feiern geben könnte.



LUDWIG van BEETHOVEN.

Stich von Bl. Höfel 1814, nach einer Bleistiftzeichnung von L. Letronne

ZFM-Archiv

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsſchrift für eine geiſtige Erneuerung der deutſchen Muſik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitſchrift für Muſik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Muſikaliſchen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

103. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN/SEPTEMBER 1936 HEFT 9

Zu Beethovens Violinſonaten.

Von Arnold Schering, Berlin.

Auf Grund eingehender Analyſe konnten vor nicht langer Zeit die poetiſchen Vorlagen zu dreien der von Beethoven vorhandenen zehn Violinſonaten feſtgeſtellt werden.[1] Für die Kreutzerſonate op. 47 haben Strophen aus Taſſos „Befreitem Jeruſalem", für die c-moll-Sonate op. 30 Nr. 2 Szenen aus Goethes „Werther", für die G-dur-Sonate op. 96 ſolche aus deſſen „Triumph der Empfindſamkeit" als Anregung gedient. Nunmehr iſt es möglich, weitere dieſer Sonaten auf die ihnen zugrunde liegenden Poeſien zurückzuführen. Ich beginne mit der Sonate a-moll, op. 23.

Die Sonate a-moll, op. 23.

Goethes „Erwin und Elmire", das zu dieſer Sonate die Anregung gegeben hat, iſt in zwei Faſſungen vorhanden. Einmal als „Schauſpiel mit Geſang" (erſchienen 1775 in Jacobis „Iris"), dann — erheblich verändert — als verſifiziertes „Singſpiel" (aus dem Jahre 1788)[2]. Beethoven hat die Schauſpielfaſſung benutzt. Damit erweitert ſich der Kreis der vielen, die ſich der Kompoſition dieſer Dichtung zugewandt, um einen neuen erlauchten Namen.[3]

Der poetiſche Inhalt der drei Sonatenſätze iſt dieſer:

1. Satz. Preſto. Lied des Bernardo „Hin iſt hin" und anſchließender Dialog mit Elmire.
2. Satz. Andante scherzoso. Fortſetzung der Szene. Elmire: „Ein Veilchen auf der Wieſe ſtand".
3. Satz. Allegro molto. Szene „Zwiſchen Felſen eine Hütte, davor ein Garten". Erwins Lied „Ihr verblühet, ſüße Roſen" mit den Schlußverſen „Inneres Wühlen ewig zu fühlen".

Erſter Satz: Preſto, 6/8.

Elmire iſt unglücklich in dem Gedanken, durch ihr kaltes Betragen den geliebten Erwin in die Fremde getrieben zu haben. Der alte, vertraute Bernardo ſucht ſie zunächſt in ihrer Verzweifelung zu beſtärken, um das gequälte Mädchenherz ſpäter um ſo ſicherer dem Gelieb-

[1] Vgl. des Verfaſſers „Beethoven und die Dichtung", Berlin 1936, wo ausführlich auf das geheime Schaffensprinzip des Meiſters eingegangen iſt.

[2] Literatur darüber bei Goedeke, Grundriß zur Geſchichte der deutſchen Dichtung, IV, 3 (III. Aufl.), S. 128 ff., auch mit Angabe älterer Kompoſitionen.

[3] Die Skizzen im Notierungsbuch F 91 der Preußiſchen Staatsbibliothek Berlin ſind jetzt — in moderner typographiſcher Wiedergabe — leicht zugänglich bei K. L. Mikulicz, Ein Notierungsbuch von Beethoven, Leipzig 1927.

ten zurückzugewinnen. Diesen Zweck verfolgt sein Lied „Hin ist hin", dem Goethe die Form einer da capo-Arie mitgegeben hat:

Hin ist hin,
Und tot ist tot!
Spare die vergeb'ne Not,
Wirst ihn nicht dem Grab entzieh'n.
Tot ist tot,
Und hin ist hin!

Verweine nicht die schönsten Zeiten;
Ich wett': ich freie dir den zweiten,
Jung, schön und reich; keine Gefahr!
Wie manche trüge keine Bedenken,
Dem andern Herz und Hand zu schenken,
So würdig auch der erste war!
Hin ist hin usw.

Diese Verse gehen restlos im ersten Teile der Sonate (bis zum Wiederholungszeichen) auf. Für die Durchführung kommt der anschließende kleine Prosadialog Bernardos und Elmires in Betracht. Eine solche Aufteilung überrascht, ist aber, wie sich feststellen läßt, in ähnlicher Weise in vielen, auch späteren Werken Beethovens nachzuweisen. Er liebte es, das Wesentliche einer Szene bereits im ersten Sonatenteil zu erschöpfen, um mit Beginn der Durchführung deren Schluß oder die dramatische Weiterspinnung zu entwickeln. Um die Kongruenz zwischen dem Gedicht und den musikalischen Einfällen ans Licht zu stellen, textiere ich die entscheidenden thematischen Gedanken, in der Voraussetzung, daß der Leser die Einsicht beherzige, solche Textierung sei n i c h t zum wirklichen Singen bestimmt, sondern gelte einzig und allein dem Nachweis, wie Beethoven den S i n n der Rede aufgefangen und gegliedert hat.

Presto

Hin ist hin, und tot ist tot! Spa - re die ver - geb - ne

Not! Wirst ihn nicht dem Grab ent-ziehn. Tot ist tot,

und hin ist hin! Ver-wei - ne nicht die schön - sten

Zei - ten; ich wett': ich frei - e dir den zwei - ten, jung, schön und reich; kei - ne Ge-

fahr! Wie man - che trü - ge kei - ne Be - den - ken, dem an - dern Herz und Hand

zu schen - ken, so wür - dig auch der er - ste war!

Ist die erste Überraschung des Lesers ob des Merkwürdigen dieser Kongruenz überwunden, so gehe er den Sinnentsprechungen von Wort und Tonphrase im einzelnen nach. Man bemerkt, daß j e d e m Satze des Gedichts ein neuer thematischer Gedanke entspricht, der dessen Inhalt auffängt. Es k a n n kein Zufall sein, daß die auf bloße Ausrufe und kurze Anreden gestellten ersten sechs Gedichtzeilen sich in dem analogischen kurz angebundenen Motivleben der ersten 29 Takte spiegeln. Es k a n n kein Zufall sein, daß das Mittelglied

der da capo-Arie („Verweine nicht"), in dem ſich Verſe und Stimmung ändern, gerade mit dem kantablen Seitenthema beginnt und gleichſam in freundlichem Unterhaltungston gegeben wird. Das muß ebenſo vorbedacht ſein wie das ſchelmiſche Imitieren bei „jung, ſchön und reich", wie deſſen Fortſetzung und die abfallende Schlußwendung „So würdig auch der erſte war", in der das betont Nebenſächliche, aber auch das Wort „erſte" Ausdruck erfährt.

Die Wahl der a-moll-Tonart iſt nicht nebenſächlich. Sie vertritt bei Beethoven jedesmal den Gemütszuſtand des Unbefriedigten, der inneren Unruhe, und zwar mit dem Unterton des vergeblich dagegen Ankämpfens. Bernardo meint es mit „Tot iſt tot" nicht wirklich tragiſch, ſondern will Elmire mit ſeinem Geſang klugerweiſe nur tiefer in ihr töricht verſchuldetes Seelenleid ſtürzen. Darum klingt aus ſeiner Muſik — ausgenommen das Fortiſſimo in 58 ff., mit dem die vorangehenden Worte kräftig unterſtrichen werden — nichts Gewaltſames. Der Grundton iſt ein Mittelding von Ernſt und verſtellter Ironie, genau ſo, wie Goethe es für den Augenblick der Szene fordert.

Nunmehr ſchaue man in die Durchführung des Sonatenſatzes! Es bedarf keiner ſonderlichen Schärfung des inneren Ohres, um zu erkennen, daß nach dem Wiederholungszeichen[4] etwas Neues beginnt. Die Muſik nimmt den Charakter eines erregten Dialogs, eines Streits oder Zanks an. Heftig fahren Klavier und Violine aufeinander los. Dazwiſchen eine zarte, aber unbefriedigend drängende Epiſode (88—97). Dann hilfloſes, weinerliches Klagen, das verzweifelt in einen ſeufzenden Halt mündet (124—139). Schließlich ein ganz neues a-moll-Thema (140 ff.), mit dem — erſt entſchlußkräftig, dann (160) quälend nach oben treibend — die Durchführung ſich vollendet. Das alles iſt in dem Zwiegeſpräch enthalten, das Goethe unmittelbar nach Bernardos anzüglichem Lied zwiſchen dieſem und Elmire führen läßt. Elmire, verletzt durch die ungewohnt freie Rede des Alten, brauſt auf:

Elmire: Ich erkenne Dich nicht, Bernardo. Es fällt mir von den Augen wie ein Schleier. So hab' ich Dich noch nie geſehen. Oder biſt Du betrunken? So geh und laß Deinen Rauſch bei einem Kammermädchen aus.

Bernardo: Mir das, Fräulein?

Elmire: Du ſiehſt, ich möchte Dich verteidigen. Biſt Du nicht der Mann, der in meiner erſten Jugend mir das Herz zu beſſer'n Empfindungen öffnete . . . ? Du kommſt, meines Schmerzes zu ſpotten, ohngefähr wie ein reicher, wollüſtiger Eſel ſeine Gemeinſprüche bei ſo einer Gelegenheit auskramen würde.

Bernardo: Soll ich Sie verderben? Soll ich Ihnen mit leerer Hoffnung ſchmeicheln? Handl' ich nicht nach meinem Gewiſſen, wenn ich Sie auf alle Weiſe zu bewegen ſuche, ſich dem Schickſale zu ergeben?

Elmire: Wenn Ihr nur begreifen könntet, daß das gar nicht angeht! Schmerzenvolle Erinnerung, du biſt das Labſal meiner Seele. Wäre er [Erwin] nicht ſo ſittſam, ſo gut, ſo demütig geweſen, ich hätte ihn nicht ſo geliebt, und er wäre nicht unglücklich . . .; doch immer fällt's über mich, unerwartet fällt's über mich in dem Augenblick, da ich mich ſehnlichſt entſchuldigen möchte! Ich habe ihn gepeinigt, ich habe ihn unglücklich gemacht.

Bernardo: Wenn das ſo fortgeht, will ich mich empfehlen. Das iſt nicht auszuſteh'n, wie Sie ſich ſelbſt quälen!

Elmire: Und ihn, ich hab' ihn nicht gequält? Habe nicht durch eitle, leichtſinnige Launen ihm den tiefſten Verdruß in die Seele gegraben? Wie er mir die zwei Pfirſchen brachte, . . . er brachte mir ſie, mir klopfte das Herz, ich fühlte, was er mir zu geben glaubte, was er mir gab. Und doch hatte ich Leichtſinn genug, nicht Leichtſinn, Bosheit! auch das drückt's nicht aus! Gott weiß, was ich wollte — ich präſentierte ſie an die gegenwärtige Geſellſchaft. Ich ſah ihn zurückweichen, erblaſſen: ich hatte ſein Herz mit Füßen getreten.

Bernardo: Er hatte ſo ein Liedchen, mein Fräulein; ein Liedchen, das er wohl in ſo einem Augenblick dichtete.

Elmire: Erinnerſt Du mich daran! Schwebt mir's nicht immer vor Seel' und Sinn! Sing' ich's nicht den ganzen Tag? Und jedesmal, da ich's ende, iſt mir's, als hätt' ich einen Gifttrank eingeſogen. [Sie ſingt das Lied „Ein Veilchen auf der Wieſe ſtand".]

[4] Der Takt unter dem Zeichen 2 ſei als der 72ſte weitergezählt, ſodaß beim zweiten Wiederholungszeichen (*fp*) mit 76 begonnen wird.

Mit dem Übergang zur Proſa entfiel natürlich für Beethoven die Nötigung, ſich an die Wortfaſſung zu binden. Was ihn von jetzt an feſſelt, iſt die Wiedergabe des erregten Dialogs. Er wählt dazu diejenigen Sätze zur Anknüpfung, die Entſcheidendes über den Fortgang ausſagen, und drängt ſie in die muſikaliſch knappſte Form. „Abgeriſſene Sätze, zu einem Ganzen gebracht", — ſo hat er ſelbſt einmal dieſe ſeine Technik der Muſikaliſierung poetiſcher Inhalte genannt.[5] Der Parallelismus der Hauptgedanken erhellt aus folgender Gegenüberſtellung.

Takte	Muſik	Dichtung
72—79	Das heftig erregte „Hin iſt hin!" (Hauptthema) als Grund des folgenden Wortwechſels.	Elmire: Ich erkenne Dich nicht, Bernardo . . . So hab' ich Dich noch nie geſehen.
80—87	Ereifern der Gegner; zornig entrüſtetes Losbrechen von Rede und Gegenrede (*ff*, ſchärfſte Akzente, staccato).	Oder biſt Du betrunken? So geh und laß Deinen Rauſch bei einem Kammermädchen aus. Bernardo: Mir das, Fräulein.
88—96	Empfindungsvoll geſchwellte Melodie in der Violine.	Elmire: Biſt Du nicht der Mann, der in meiner Jugend mir das Herz zu beſſern Empfindungen öffnete?
97—114	Erneute Meinungsverſchiedenheiten mit gegenſeitigem „ins Wort fallen". Wie rechthaberiſch: Sforzati auf den Anfangstönen des Motivs und dreimal 3 Engführungen desſelben.	Elmire: Du kommſt, meines Schmerzes zu ſpotten, ohngefähr wie ein reicher, wollüſtiger Eſel . . . [wie oben]. Bernardo: Soll ich Sie verderben? Soll ich Ihnen mit leerer Hoffnung ſchmeicheln? Handl' ich nicht nach meinem Gewiſſen . . .?
114—124	Höhepunkt des Wortgefechts: gegenſeitiges Aufſtacheln mit hitziger Rede und Widerrede (*ff*).	Elmire: Wenn Ihr nur begreifen könntet, daß das nicht angeht!
124—139	Plötzliche Anwandlung des Kleinmuts, wie leiſes Dahinweinen; verzweifeltes Hinauftreiben des Affekts und Schluß auf ſchmerzlicher Frage (Fermate).	Schmerzenvolle Erinnerung, du biſt das Labſal meiner Seele.
140—155 156—167	Einlenken in eine zwar unruhvolle, doch zärtliche Melodie (wieder in a-moll), die ſich nach B-dur wendet, aber im Verlauf (160 ff.) immer ängſtlicher ausgreift und ſchließlich, ohne einen ſeeliſchen Ausweg zu finden, in das Hauptthema („Hin iſt hin") zurückfällt.	Wäre er nicht ſo ſittſam, ſo gut, ſo demütig geweſen, ich hätte ihn nicht ſo geliebt, und er wäre nicht unglücklich . . . Doch immer fällt's über mich . . . ich habe ihn gepeinigt, ich habe ihn unglücklich gemacht. Bernardo: Wenn das ſo fortgeht, will ich mich empfehlen. Das iſt nicht auszuſteh'n, wie Sie ſich quälen.
168 ff.	Repriſe. Koda (nach dem Wiederholungszeichen). Aufnehmen des Nebengedankens aus der Durchführung, jetzt in d-moll. Auch diesmal wird kein Ausweg gefunden, ſondern reſigniert geſchloſſen (cresc. *p*, ritard. *pp*). Das Hauptthema, ſchroff, unwirſch und in letzter Tonſtärke, beſiegelt den Dialog, etwa im Sinne von: „Hin iſt hin und tot iſt —, iſt — tot!"	Elmire: Und ihn, ich hab' ihn nicht gequält? Habe nicht . . . ihm den tiefſten Verdruß in die Seele gegraben? . . . Und doch hatte ich Leichtſinn genug, nicht Leichtſinn, Bosheit! . . . ich hatte ſein Herz mit Füßen getreten.

So aufgefaßt ergänzt die Durchführung das in Bernardos Lied gezeichnete Stimmungsbild zu einer lebendigen Szene. Daß man dieſe mit dem inneren Auge leibhaftig erſchaue, ſo etwa, als ſei die Muſik nur ſzeniſche Begleitmuſik, iſt ſelbſtverſtändlich nicht Vorausſetzung. Denn nicht der reale Bühnenvorgang als ſolcher iſt zu Muſik geworden, ſondern nur ſein geiſtiger

[5] Vgl. Beethoven und die Dichtung, S. 133.

Motivgehalt, geſchaut durch das Transparent der Goetheſchen Wortgebilde. Das große, bei Beethoven in jedem Falle immer neue Wunder liegt darin, daß derlei feine, der poetiſchen Logik unterſtellte Sinnbeziehungen mühelos der gebundenen Form der Sonate eingeprägt werden konnten, daß bei aller Rückſicht auf die überlieferten muſikaliſchen Denkformen auch verwickelte Sinnbeziehungen verſtändliche Muſikſymbole erhielten.

Zweiter Satz: Andante scherzoso, più Allegretto, 2/4.

Daß auch Beethoven Goethes unſterbliches Lied vom Veilchen in Muſik geſetzt, 15 Jahre nach dem Entſtehen der Mozartſchen Kompoſition (1785, gedruckt 1789), wird keine geringe Überraſchung bedeuten. Völlig unabhängig freilich von dem Gebilde des älteren Meiſters ſteht Beethovens Inſtrumentalſatz da, an Genialität jenem nicht unterlegen. Nur wird man bei einem Vergleich die anderen Gegebenheiten berückſichtigen müſſen, die für Beethovens Konzeption entſcheidend waren. Obwohl auch bei ihm das Liedmäßige unverkennbar vorherrſcht, ja das Weſentliche der Thematik, wie ſich zeigen wird, wortgezeugt iſt, ſollte das Ganze doch kein Geſang, ſondern ein Sonatenſatz, d. h. ein inſtrumentales Gebilde werden, das ſeine Form ohne Kommentar aus ſich ſelbſt zu rechtfertigen hatte. Infolgedeſſen iſt, wie nicht anders denkbar, der poetiſche Inhalt der drei Strophen, nachdem er jedesmal rhetoriſch und tonſymboliſch feſtgelegt, durch ein liebenswürdiges inſtrumentaliſches Geſtenweſen weiter ausgeſponnen. Wie dies grundſätzlich bei Beethoven geſchieht, habe ich in früheren Analyſen ſo oft nachweiſen und erläutern können, daß es weiterer Erörterungen an dieſer Stelle nicht bedarf. Vielleicht gibt es innerhalb der Beethovenſchen Frühzeit keine Kompoſition, die die ihm eigentümliche Art des Umſchaffens poetiſcher Vorlagen in Inſtrumentalformen klarer und einleuchtender enthüllte wie dieſes Scherzo-Andante über das „Veilchen". Wer ſich einmal bewußt geworden, mit welcher entwaffnenden Logik Beethoven die Spiegelung der Dichtung vorgenommen hat, wird jeden Zweifel an der Giltigkeit ſeines Schaffensprinzips verlieren.

Der Satz zeigt eine Art freier Sonatenform mit Themengruppen, Durchführung und Repriſe. Der erſte Teil umſchließt die beiden erſten Gedichtſtrophen, die Durchführung die dritte, in der die kleine Kataſtrophe geſchildert wird. Jeder der Teile hat gemäß den wechſelnden Bildern der Verſe motiviſch ſelbſtändige Untergliederung. Vor Beginn der Repriſe iſt der Inhalt erledigt.

Takt 1—32: Hauptthema. Mit dem Lieblichen, Beſcheidenen, blümchenhaft Selbſtgenügſamen iſt zugleich der Ausdruck des anmutig Scherzenden getroffen.

Takt 33—51: Erſtes Seitenthema (Fugato). Die munter daherträllernde Schäferin erſcheint: kokette Schnörkel und fröhlich hüpfende Sechzehntel. Bei jedem Themeneinſatz ſcheint ſie näher zu kommen; Terzenparallelen mit wechſelnden *p* und *f* als Symbol ſüßen Singens.

Takt 52—87: Zweites Seitenthema. Rede des Veilchens. Satz für Satz wiederum zierlich und auf das „Kleine" abgeſtimmt (Charakteriſtik der punktierten Sechzehntel). Das „abgepflückt" und „matt gedrückt" erwartungsvoll ſtockend, der Abgeſang („Ach, nur ein Viertelſtündchen") zärtlich koſend.[6]

Takt 88—95: Durchführung. Nach den in fremder Tonart geſeufzten „Achs" des Veilchens das Bild des ahnungslos mit kräftigen Schritten nahenden Mädchens (das Schäferinthema in Engführung und jetzt forte!).

Takt 96—123: Die Wendung zur Fermate als Andeutung des bedauerlich Unvorhergeſehenen, Spannenden; das Nächſte als Symboliſierung des Rückſichtsloſen, des „Ertretens": beſtändige Engführungen mit Sforzati auf leichter Taktzeit und ſchneidenden übermäßigen Sekunden. In der nach Moll gewandten Pianoepiſode (103—111) das traurige Sichneigen der Blume und (111 ff.) ihr in verhauchende Seufzer gekleidetes Dahinſterben.

Takt 124 bis Schluß: Wiederholung des erſten Teils mit Rückwendung zur Grundtonart.

[6] Die inſtrumentaliſche Form der Takte 68—69, 72—73, 79, 83 läßt ſich natürlich, wie auch ſchon Takt 33, leicht auf eine vokale Urform zurückführen. Für ſolche primären vokaliſchen Urformen Beethovenſcher Themen, die nachträglich eine „Inſtrumentaliſierung" erfuhren, hoffe ich an anderer Stelle reiche Belege zu bringen.

Dritter Satz: Allegro molto, $^2/_2$.

Das Allegro molto birgt den Inhalt der ſchönen Strophen Erwins „Ihr verblühet, ſüße Roſen“ und der dem Proſadialog unmittelbar folgenden acht Kurzzeilen „Inneres Wühlen“. Bei Goethe ſteht:

Zwiſchen Felſen eine Hütte, davor ein Garten. Erwin, im Garten arbeitend. Er bleibt vor einem Roſenſtock ſtehen, an dem die Blumen ſchon abfallen.

Unter der Geſtalt eines Eremiten verbringt Erwin, durch die vermeintliche Herzenskälte der geliebten Elmire verſtoßen, trauernd ſeine Tage in Einſamkeit. Hoffnungsloſigkeit, ſchmerzlich-ſüßes Erinnern und wilde Qual durchkreuzen ſein Inneres, während er die ſich entblätternden Roſen betrachtet. Zeile um Zeile folgt Beethoven dem Dichter und gibt eine Muſik, die dem poetiſchen Seelenbilde in denkbar überzeugender Weiſe gerecht wird. Wie ſo oft, wenn ein „ſtehender“ Affekt — hier wehmutsvolle Entſagung — zum Ausdruck gebracht werden ſollte, hat er auch hier die Melodie zur erſten Strophe immer wiederkehren laſſen, d. h. die Rondoform gewählt. Sie wird zum poetiſchen Spiegel der immer von neuem zum Ausgangspunkt zurücklenkenden Gedanken des erſchütternden Gemüts. Wiederum ſei der Aufbau der Muſik der Dichtung gegenübergeſtellt.

Muſik	Takte	Dichtung	
Thema (a-moll)	1—8	(Vorſpiel der Hauptmelodie)	
(1—20)	9—20	1. Strophe:	Ihr verblühet, ſüße Roſen, Meine Liebe trug euch nicht, Blühtet, ach, dem Hoffnungsloſen, Dem der Gram die Seele bricht.
I. Zwiſchenſatz . . .	a) 21—42	2. Strophe:	Jener Tage denk' ich traurend,
(21—53)	b) 43—53	. . . . .	Als ich, Engel, an Dir hing;
Thema (a-moll)	54—73	(1. Strophe:	Ihr verblühet . . .)
II. Zwiſchenſatz . . .	74—93	2. Strophe:	Auf das erſte Knöſpchen laurend, Früh zu meinem Garten ging,
Thema (a-moll)	94—113	(1. Strophe:	Ihr verblühet . . .)
III. Zwiſchenſatz . . . (114—203)	a) 114—177	3. Strophe:	Alle Blüten, alle Früchte Noch zu Deinen Füßen trug, Und vor Deinem Angeſichte Hoffnungsvoll die Seele ſchlug.
	b) 178—203	(Nachſpiel)	
Thema (a-moll)	204—223	(1. Strophe:	Ihr verblühet . . .)
IV. Zwiſchenſatz . . .	223—248	Schlußverſe:	Inneres Wühlen — Ewig zu fühlen; Immer Verlangen — Nimmer erlangen; Fliehen und ſtreben — Sterben und leben, Hölliſche Qual, — Endig' einmal!
Wiederholung der Zwiſchenſätze			
Ia	249—267	. . . . .	(Jener Tage denk' ich traurend)
II	268—275	. . . . .	(Auf das erſte Knöſpchen laurend)
III	276—303	. . . . .	(Alle Blüten, alle Früchte . . .)
Thema (a-moll)	304—332	(1. Strophe:	Ihr verblühet . . .)
Nachſpiel aus I, b		. . . . .	(Als ich, Engel, an Dir hing).

Hierzu einige Erläuterungen. Das fünfmal als Refrain erſcheinende Thema bleibt faſt durchweg, auch tonartlich, das gleiche:

p cresc. sf

(Ihr ver - blü - het, ſü - ße Ro - ſen, mei - ne Lie - be trug euch nicht, blüh - tet, ach!

p cresc. f

dem Hoff-nungs-lo - ſen dem der Gram die See - le bricht.)

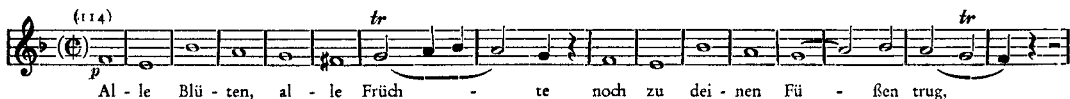
Im Original besitzt die Melodie noch ein Auftaktsviertel (e), das indessen als nachträglicher Zusatz zu gelten hat.[8] Daß ihr sprechende Merkmale der Hoffnungslosigkeit, des Grams, der Unrast, unbefriedigten Drängens eingeprägt sind, wird kein Musikalischer leugnen. Das Grundethos der a-moll-Tonart erscheint in abstrichloser Reinheit. Mit dem Auftakt zu 21 beginnt der 1. Zwischensatz. Die mit Crescendo nach oben drängenden Achtelfiguren in C-dur scheinen ein Ermannen anzukündigen. Aber schon bricht der Zug auf dem Spitzenton e ab (25) und mündet in drei heftig auseinanderfahrende Gesten auf verminderten Septimenakkorden, entsprechend der Verzweifelung in den Worten „Jener Tage denk' ich traurend". Von diesen Phrasen bleibt nur das gepreßte Vorhaltmotiv (35 ff.) übrig, mit dem (43) e-moll erreicht wird. Die Zeile „Als ich, Engel, an dir hing" erscheint in zärtlich tändelndem Hin und Her der beiden Oberstimmen (43 ff.).[9] Am Ende ein trostlos schmachtender Seufzer der Violine (Adagio), den das Klavier auf der Stelle wiederholt. Das Aussetzen der Begleitung versinnlicht die Leere und Einsamkeit des Betroffenen, der Echoeffekt im Klavier die räumliche Umgebung: Goethe läßt das Ganze sich „zwischen Felsen" abspielen! Mithin: eine Fülle liebenswürdiger Einfälle hat die Situation aus Beethovens Phantasie hervorgelockt, ohne die formende Hand auch nur einen Augenblick in Verlegenheit zu setzen.

Aus dem nächsten freundlichen A-dur-Zwischensätzchen (74—89) spricht die heimliche Erwartung, die das „Lauren" auf das erste Knöspchen und die damit verbundene Überraschung (cresc., Fermaten) begleitete. Der Eindruck ist der schüchternen Stammelns. Schon der allererste Entwurf[10] zeigt, daß die Stelle im Sinne artikulierten Sprechens (syllabisch!) unmittelbar auf die Goetheschen Worte erfunden wurde:



Bei der Überführung ins Instrumentalische ist daraus — nicht ohne mehrfache Ansätze — die endgültige kleine Episode mit dem sentimentalen Schluß (90—93) erwachsen.[11] Der Gedanke, daß dieses Entzücken leider der Vergangenheit angehört, treibt die Seele aufs neue in die trübe Stimmung des Augenblicks (Wiederholung des Themas).

Die folgende dritte Strophe („Alle Blüten, alle Früchte") läßt Stunden seliger Unbekümmertheit in der Erinnerung aufsteigen. Breite, ruhevolle Melodik in der pastoralen „Freundlichkeitstonart" F-dur:[12]





[8] Schon P. Mies, Die Bedeutung der Skizzen Beethovens zur Erkenntnis seines Stiles, Leipzig 1925, S. 8 f., hat festgestellt, daß Beethoven mehrfach auftaktlos in der Höhe beginnende Melodien nachträglich mit einer tieferen Auftaktnote versah. Die Urschrift im Skizzenbuch F 91, deren Charakter in der Ausgabe Mikulicz nur unvollkommen wiederzugeben war, bestätigt, daß der Meister in unserem Falle tatsächlich über den Auftakt im Zweifel gewesen ist. Gleich am Anfang ist die Note *e* ausgestrichen, dann wieder zugesetzt, und auf Zeile 7 und 8 erscheint das Thema zweimal auftaktlos! Es ist bezeichnend für die Tragweite unserer Deutung, daß der Fall sich auch von der Seite der poetischen Vorlage her klären läßt.

[9] Erster Entwurf dazu im Skizzenbuch S. 10, Zeile 7.

[10] Skizzenbuch, S. 8, Zeile 5.

[11] Ebenda, S. 9, 10, 11, 12.

[12] Auch hier wieder der Zusatz einer tieferen dominantischen Auftaktnote! (Im obigen Beispiel weggelassen.)

In Wirklichkeit ein langſamer Mittelſatz, der ebenſogut folgendermaßen hätte notiert werden können:



Das Drängende des a-moll-Hauptthemas iſt auf Augenblicke vergeſſen, ſonnige Heiterkeit breitet ſich aus. Nur, daß auch dieſes Gefühl ein kurzer Lichtblick bleiben muß (178—189)! Schwere Seufzer mit verhallenden Achs (190—202) ziehen das Gemüt in die Troſtloſigkeit des Anfangs zurück.

Nun aber, als ob ein gewaltſamer Ausweg geſucht werden müßte, lodert Erwins Leidenſchaft hell auf: „Inneres Wühlen ewig zu fühlen . . ." (223 ff.). Die Muſik ſchlägt hart und rückſichtslos drein, zunächſt im Forte, dann mit heftiger rhythmiſcher Steigerung im Fortiſſimo: das Bild eines erſchütternden Affektausbruchs, überraſchend genau der Goetheſchen Dichtung nachgezeichnet, bisher jedoch völlig unerklärbar.

Von unbegreiflicher Genialität, wie der Meiſter dann noch einmal die kurzen Augenblicksbilder von früher einer freundlichen Viſion gleich vorübergleiten läßt, zum Teil nur angedeutet und faſt unvermittelt nebeneinandergeſtellt, — wie alsdann das Hauptthema zum letztenmale hereinſtürzt, ſich zu höchſter Kraft entwickelt, und ſchließlich das Ganze (getreu dem ſentimentaliſchen Charakter Erwins) in die wehmütigen Tändelmotive der 6. Gedichtszeile abſinkt, mit denen des Satz verzichtend zu Ende geht. —

Die Skizzen (a. a. O., S. 2—13) belegen, daß Beethoven die drei Sätze der Sonate in unmittelbarer Folge konzipiert hat. So eng hängen die Entwürfe miteinander zuſammen, ja durchdringen ſich geradezu, daß die Annahme, hier ſei mit feuriger Begeiſterung unter dem bezwingenden Eindruck der Goetheſchen Librettoſzenen gearbeitet worden, unabweisbar iſt. Dennoch hat ſich die Sonate nie hervorſtechender Beliebtheit erfreut und iſt (wie gelegentlich Ferd. Ries hervorhebt) ſchon zu Beethovens Lebzeiten ſelten gehört worden. Deiters-Riemann (Biographie II, S. 246) ſagen ihr „eine gewiſſe Trockenheit, Farbloſigkeit, ein Zerbröckeln in kurze Einſchnitte" nach; insbeſondere fehle dem erſten Satze die blühende Melodik und der kühne Schwung großer Linien. Dem wird nicht ganz widerſprochen werden können. Die Urſache möchte in der P r o g r a m m w a h l dieſes Satzes zu ſuchen ſein. Prüft man nämlich das Lied Bernardos „Hin iſt hin", das im Grunde ironiſch gemeint iſt, auf ſeine Geeignetheit als poetiſche Grundlage eines erſten Sonatenſatzes, ſo hält es nicht ſtand. Es beſitzt zu viel anzüglich-nüchterne Wortſpielerei, zu wenig Innerlichkeit, und war nur zum Arienvortrag gemacht. Indem Beethoven — ſkrupelloſer, als er ſonſt zu Werke ging — es mit dem nachfolgenden Zankdialog verknüpfte, kam die Logik des Ganzen ins Wanken und mußte ſchließlich auch den Elementarvorgang der Konzeption ungünſtig beeinfluſſen. Damit liegt ein intereſſantes Beiſpiel vor, wie das geheime (eſoteriſche) Programm einer Kompoſition ſogar zur Erklärung gewiſſer qualitativer Eigenheiten herangezogen werden kann. Am Liebreiz des Mittelſatzes iſt dagegen nicht zu rütteln. Auch dem letzten iſt trotz der Aufſpaltung in lauter Miniaturbilder die Anlehnung an Erwins elegiſchen Geſang nicht zum Unheil ausſchlagen.

*

Zur Veranſchaulichung vorſtehender Unterſuchung iſt der 2. Satz von Beethovens a-moll-Sonate, das Andante scherzoso, più Allegretto, mit dem Text von Goethes „Lied vom Veilchen" dem Heft als N o t e n b e i l a g e beigefügt.

*

Neue Liebe, neues Leben.

Die Urschrift und die Geschichte eines Goethe-Beethoven-Liedes.[1]

Von Max Unger, Zürich.

Als ich mich vor einigen Jahren vor die Aufgabe gestellt sah, die beschreibenden Verzeichnisse einer großen Schweizer Sammlung von Beethoven-Handschriften zu liefern, der kostbarsten und umfangreichsten überhaupt, die sich in Privathand befindet, war ich mir bald darüber klar, daß es sich dabei nur um Beschreibungen handeln könne, die der Bedeutung der Schriftstücke unseres größten Instrumentaltondichters nach allen Seiten möglichst vollkommen gerecht würden. Da ich aus fast 25jähriger Beschäftigung mit dem Stoffe wußte, daß es mit der Beethovenwissenschaft trotz A. W. Thayer, G. Nottebohm und anderer verdienten Forscher keineswegs zum besten bestellt ist, nahm ich mir vor, mich nicht mit der landläufigen Art des Verzeichnismachens zu begnügen, sondern womöglich immer auf die ersten Quellen zurückzugehen, ja auch neue aufzuspüren und die Ergebnisse der früheren Schriftsteller neu zu überprüfen.

Im Hinblick auf falsche Überlieferungen und fehlerhafte Deutungen von Beethoven-Handschriften habe ich im Laufe der Zeit so manche Überraschung erlebt. So kannte ich die von den Beethoven-Schriftstellern seit A. Chr. Kalischer beliebten Torheiten bei den Entzifferungen von Briefen des Tondichters schon seit langen Jahren, und ich wußte auch, daß es noch an allen anderen Ecken und Enden sehr viel zu tun gibt. Aber ich hätte trotzdem nicht geglaubt, daß mir bei den Untersuchungen der Musikhandschriften auch noch so viel zu tun bleibe. Kaum ein einziges Werk der gedachten Sammlung, für dessen Geschichte und Notentext meine Arbeitsweise nicht neue wichtige Erkenntnisse erbrachte.

Da galt es, unbekannte oder vergessene Entwürfe des Meisters aufzuspüren und die schon bekannten nach den Skizzenbüchern und -blättern von neuem zu vergleichen. Vor allem haben sich die Darstellungsgrundsätze unserer Wissenschaft seit dem Dreivierteljahrhundert, da G. Nottebohm wirkte, ziemlich stark gewandelt. So fordern wir heute möglichste Vollständigkeit in der Wiedergabe der Skizzen. Bisher ist nur ein einziges der vielen erhaltenen Entwurfsbücher in seinem ganzen Umfange veröffentlicht worden, aber der Hochgedanke, daß alle im Abdruck eingesehen werden können, wird in späteren Zeiten unbedingt noch einmal verwirklicht werden müssen. Wie wenig letztens bisher auf dem Gebiete schon geschehen ist, kann man daraus schließen, daß der an sich so verdienstvolle genannte Forscher sogar Beethovens Vorarbeiten zu Dichtungen Goethes meist nur in stark gekürzter Gestalt bietet und in Skizzenbüchern noch viele Seiten unbekannter Entwürfe stehen. Auch bedürfen Nottebohms Arbeiten dringend der Nachprüfung. Damit möchte ich weniger seine Entzifferungen selbst, worüber sich oft streiten läßt, als manche sonstigen Ergebnisse seiner Forschungen treffen, vor allem solche, die sich auf die Zeitfolge der Niederschriften beziehen.

Dann handelte es sich darum, zur äußeren Geschichte der Werke — etwa über den Entstehungsanlaß, die Drucklegung, gegebenenfalls wichtige Aufführungen u. dgl. — neue Einzelheiten beizutragen und die überlieferten Angaben zu verbessern; denn viele Mitteilungen unserer wichtigsten Hilfsmittel, nicht nur der Werkverzeichnisse Thayers (1865) und Nottebohms (1868, anastatischer Neudruck 1913), sondern auch der großen Beethoven-Biographie von Thayer-Riemann, sind im Laufe der Jahrzehnte überholt und höchst verbesserungsbedürftig geworden. Bei einzelnen Musikstücken, z. B. dem Mignon-Lied „Nur wer die Sehnsucht kennt", konnte ich sogar die überlieferte Angabe des Erstdruckers verbessern und brachte ich auch die übersehene früheste Besprechung aus einer Tageszeitung bei.

Hauptsächlich um die Arbeiten Nottebohms und anderer Erforscher der musikalischen Entwürfe Beethovens nachzuprüfen und zu ergänzen, unternahm ich Reisen nach Berlin, Paris, Wien und anderen in Frage kommenden Städten; ich hoffe sehr, daß ich bei diesen Studien keine wesentlichen Skizzen übersehen habe. Unbedingte Vollständigkeit würde darin aber wohl erst zu erzielen sein, wenn sie einmal alle in gedruckter Entzifferung vorlägen; denn

[1] Dem vorliegenden Heft ist der erste fehlerlose Abdruck des Liedes beigegeben.

wenn man beim Studium dieser vielfach äußerst undeutlichen und mitunter sehr verblaßten Vorarbeiten, von denen mehrere tausend Blatt erhalten sind, nicht über beliebig lange Zeit verfügt, kann einem gelegentlich schon ein von der endgültigen Lesart noch entfernter Entwurf leicht entgehen.

Dieselbe Aufmerksamkeit wie die eigentlichen Skizzen verdienen aber auch, soweit es sich nicht um bloße Schreibversehen handelt, die Lesarten, die der Meister noch in den Ur- und Abschriften seiner Werke verbessert hat; daher versuchte ich bei meinen Beschreibungen möglichst die unter den Verbesserungen stehenden, gegebenenfalls auch die ausradierten Fassungen mit zu entziffern.

Öfter als bei undatierten Handschriften mancher anderen Tonmeister befindet man sich bei denen Beethovens — Briefen wie Musikhandschriften, zumal auch Entwürfen — über die Entstehungszeit in Ungewißheit. Obgleich seine Buchstabenschrift auch nach der Stimmung, in der die Briefe abgefaßt sind, stark wechselt, habe ich es durch Vergleich und Übung doch soweit gebracht, daß ich die Zeit der Niederschrift wenigstens verhältnismäßig eng zu begrenzen vermag. Meist wesentlich schwieriger ist die Frage nach der Entstehungszeit bei undatierten Musikschriften des genannten Tondichters zu beantworten, zumal wenn sie keine oder nur wenige flüchtige Wortvermerke enthalten. In manchen Fällen mußte ich die Handschriften nach allen möglichen Seiten untersuchen: nach den Noten- und Buchstabenschriftzügen, den Stilmerkmalen, ja sogar nach der Papierbeschaffenheit und den Wasserzeichen. Nun bin ich mir zwar wohl bewußt, zu welchen Fehlurteilen man aus der Papieruntersuchung allein gelangen kann; denn der Meister kann zu verschiedenen Zeiten sehr wohl dasselbe Papier verwendet haben. Aber die gleiche Beschaffenheit bei ihm selten vorkommender Papierarten fällt bei solchen Feststellungen doch schwer ins Gewicht. Dafür nur ein Beispiel: Da Beethovens Notenschrift in seinen mittleren Lebensjahren — etwa von 1802 bis gegen 1815 — anscheinend hauptsächlich nach der jeweiligen Stimmung und dem Schreibmaterial wechselt, wäre es unmöglich gewesen, die Zeit der Niederschrift der 13 kleineren oder größeren Klavierkonzertkadenzen, die sich in der Schweizer Beethovensammlung befinden, nach den unter sich überaus verschiedenartigen Schriftzügen einigermaßen sicherzustellen. (Vgl. den Aufsatz „Von ungedruckter Musik Beethovens" im November-Heft 1935.)

Es stellte sich bei meinen Arbeiten zu der gedachten Sammlung sehr bald heraus, daß ich als wichtigste Seite meiner Aufgabe die Textkritik der Musikhandschriften betrachten mußte. Ich habe die Frage schon in meinem Beitrag „Stichfehler und fragliche Stellen bei Beethoven" (Juni-Heft 1935, S. 636) kurz gestreift, kann aber auch an dieser Stelle auf die dabei zu beachtenden Grundsätze nicht näher eingehen. Die folgende Abhandlung, die nach der Urschrift eines Goethe-Beethoven-Liedes eine erhebliche Reihe von Fehlern und Ungenauigkeiten in den Drucken nachweist, wird zeigen, in welcher geradezu jämmerlichen Gestalt manche Werke Beethovens immer noch veröffentlicht werden. Nun ist es gewiß nicht mit seinem gesamten Schaffen so schlimm bestellt. Aber die Versicherung, daß nur hier und da in der Gesamtausgabe ein ganz kurzes Stück und höchstens einige ganz bedeutende Werke wie manche Symphonien (?)[1], Klaviersonaten u. dgl. fehlerlos gedruckt sind, wird wohl genügen, den Tatbestand zu kennzeichnen. Und daß ich die Gesamtheit der Stichfehler im Schaffen des Meisters mit mehr als einem vollen Tausend annehme — das ist noch eine sehr vorsichtige Schätzung —, habe ich auch schon in der angeführten Abhandlung dieser Zeitschrift erwähnt. Ich frage nun: Ist der Ruf nach einer neuen, wahrhaft kritischen Gesamtausgabe der Werke Beethovens, deren Fehler auf ein möglichstes Mindestmaß beschränkt werden müßten, nicht als eine Ehrenpflicht des deutschen Volkes zu erachten? Kann es für die Musikwissenschaft überhaupt eine höhere Aufgabe geben, als die Werke des größten Tonmeisters von falschen Lesarten zu säubern? Und müßte einem Beethoven nicht billig sein, was unseren bedeutenden Dichtern recht ist?

[1] Wie berechtigt dieses Fragezeichen ist, beweist die Tatsache, daß ich sogar in der Eroica, die ich kürzlich für den Verlag Ernst Eulenburg mit dem Erstdruck der Stimmen und der von Beethoven durchverbesserten Abschrift des Archives der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien verglichen habe, noch verschiedene verschleppte Notenfehler feststellen konnte.

Weniger Gewicht als auf all das habe ich auf eigene musikalische Deutungen der einzelnen Werke gelegt, habe mich vielmehr absichtlich im allgemeinen nur mit der Heranziehung einiger Urteile zeitgenössischer und moderner Schriftsteller begnügt, ohne freilich damit sagen zu wollen, daß ich alle unterschreibe. Es sollte damit nur eben gezeigt werden, wie hoch das gerade untersuchte Musikstück im Urteil der Fachleute stand und steht. Im übrigen bin ich der Meinung, daß man, von kunsttechnischen Erläuterungen abgesehen, niemand in das eigenste Wesen eines Musikstückes einführen, sondern nur seinen ungefähren Eindruck davon weitergeben kann. Gerade in unseren Jahren ist von den verschiedensten Seiten versucht worden, der Frage beizukommen, einige Musikästhetiker haben sogar schon ein paarmal ihre Ansicht darüber gewechselt. Und dazu soll dann ein Musiker oder wissensdurstiger Kunstjünger noch Vertrauen haben! Die Bemühungen werden denn auch, das liegt im Geheimnis der Tonkunst selbst beschlossen, erfolglos bleiben, und man wird sich auch künftig mit Erläuterungen über Technisches, Zeitstil und persönlichen Eindruck der Werke der Tonkunst bescheiden müssen; dabei werden gegenständliche Gleichnisse nur dann erlaubt sein, wenn sie ausdrücklich für unverbindlich erklärt werden.

* * *

Unter den vielen kostbaren Stücken, die sich in der gedachten Sammlung befinden, zählt man sechs Vertonungen von Dichtungen Goethes: die zweite Bearbeitung des Lili-Liedes „Neue Liebe, neues Leben", die vier Fassungen des Mignon-Liedes „Nur wer die Sehnsucht kennt" und den großen sechsstimmigen Kanon „Edel sei der Mensch" in E-dur. (Entwürfe zu Gesangswerken nach Worten des Dichters führe ich nicht besonders an.) Der Grund, der mich bestimmte, meine Beschreibung des an erster Stelle genannten Gesangsstückes für das vorliegende Heft herauszugreifen, ist dieser: Obgleich die echten Briefe Bettina Brentanos an Goethe schon seit 15 Jahren gedruckt vorliegen, hat offenbar noch kein Beethovenforscher die Folgerungen aus dem Vergleich mit den meist neu- und umgedichteten Zuschriften gezogen, die das romantische Wesen an und über den Tonmeister geschrieben hat. Vielmehr findet man immer wieder nur die längst bis zum Überdruß angeführten und besprochenen allbekannten Schriftstücke erörtert. Die Goethe-Beethoven-Schwärmerin, die um die Anbahnung der Bekanntschaft der beiden Geister hohe Verdienste hatte, aber auch etwas überspannt zu nennen ist, hätte in späteren Jahren gern als Gegenstand der Liebe des Tondichters gegolten und die Vertonung des Liedes „Neue Liebe, neues Leben" gern auf sich bezogen. Daher wird eine kritische Darstellung des Sachverhaltes innerhalb der folgenden Beschreibung des Gesangsstückes am Platze sein.

Die Urschrift, die viele Verbesserungen und Rasuren enthält, ist am Kopfe der 1. Seite eigenhändig bezeichnet:

„2 = te. Neue Liebe Neues Leben. Poesie von Göthe."

(Unter dem letzten Worte hat der Tondichter den von ihm gern verwendeten Schlußschnörkel angebracht. Außerdem findet sich, auch von Beethovens Hand, längs des rechten Randes in der Höhe der 4. und 5. Notenzeile die Jahreszahl 1809.)

Die Handschrift besteht aus sechs zusammengehefteten zwölfzeiligen Blättern (drei Doppelblättern) im Querformat von etwa 31,5 : 23,3 cm. Beschrieben sind die ersten 11 Seiten mit dreimal drei Notenzeilen; unbeschrieben jede 4., 8. und 12. Zeile der ersten 8 Seiten, die 4. und 8. Zeile der 9. und 11. Seite und die 4. Zeile der 10. Seite sowie die ganze 12. Seite. Am oberen Rande jedes Doppelblattes finden sich über die Hauptbugfalte mehr oder weniger erkennbare Teile des Namens KIESLING als Wasserzeichen, gegen den Außenrand des 4. einfachen Blattes die Buchstaben J J; in jedem 11 senkrechte Wasserlinien, die nach dem äußeren Rande zu gelegene von der nächsten 1,5 bis 1,8 cm, alle übrigen durchschnittlich 3 cm voneinander entfernt. Eine unbekannte Hand hat die ungeraden Seiten von der 3. ab in den oberen rechten Ecken mit Blei numeriert. Daß die Urschrift als Stichvorlage gedient hat, geht aus einer auch von fremder Hand mit roter Tinte angebrachten Einteilung des Liedes hervor, die je 21 bis 24 Takte abgrenzt. Diese Nummern reichen von 8 bis 13, stellen also offenbar die Fortsetzung der vom Stecher angebrachten Seiteneinteilung des Liedes „Mignon" dar, des ersten Stückes von W. 75. Im 3., 5. und 6. Blatte hat der Meister so stark mit dem Messer radiert, daß das Papier einige kleine Löcher aufweist. Ferner ist bei

ein paar Rasurstellen die Tinte zusammengelaufen. Einige Tintenflecken rühren auch von Verwischungen einzelner Noten oder Wörter mit dem Finger her. Am eingreifendsten hat Beethoven auf der 9. bis 11. Seite verbessert; aber auch keine andere ist frei von Korrekturen.

Die Urschrift war früher im Besitze des Brahmsfreundes und -biographen Max Kalbeck in Wien (vgl. Th. von Frimmels Beethovenjahrbuch, 1. Bd., S. 112 ff.) und von 1909—27 im Musikhistorischen Museum von Wilhelm Heyer in Köln (vgl. die Beschreibung der Handschrift in Georg Kinskys Katalog der Heyerschen Sammlungen, 4. Bd., Köln 1916, S. 177 ff.; ebend. eine Nachbildung der 1. Seite auf Tafel XXV nach der 180. Seite).

* * *

Es handelt sich bei der vorliegenden Urschrift um eine zweite Fassung des Goetheschen Gedichtes von Beethovens Hand, die einzige, die in der Gesamtausgabe von Breitkopf & Härtel gedruckt worden ist (Serie XXIII, S. 35 ff.). Die erste Gestalt des Stückes ist zwar schon zu Zeiten des Tonmeisters veröffentlicht, aber von der Beethovenwissenschaft bis vor wenigen Jahren übersehen worden. Erst der verdiente Schubert- und Beethovenforscher Otto Erich Deutsch hat darauf im Oktoberheft 1930 der Zeitschrift „Die Musik" durch einen Aufsatz „Ein vergessenes Goethelied von Beethoven, ‚Neue Liebe neues Leben' in erster Fassung" und durch Beigabe eines Neudruckes des Liedes selbst wieder aufmerksam gemacht.

Hier die hauptsächlichsten deutbaren Verbesserungen der Urschrift der zweiten Bearbeitung: Die Begleitung des 2. Taktes lautete erst genau wie die des 1., die endgültige Lesart hat Beethoven durch Rasuren und Hineinverbessern erzielt. Ähnliche Verbesserungen weist der 4. Takt auf. In der linken Hand des 3. ist eine andere Lesart mit dem Finger verwischt. (Auch unter „mein" im Text des Auftaktes ist auf solche Art ein anderes Wörtchen getilgt.) Vom 12. bis zum 14. Takt, der als letzter der 1. Seite über den Notenzeilenspiegel hinaus an den rechten Rand geschrieben ist, lautete die Singstimme erst so



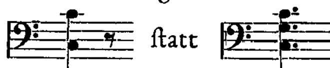
Bei der nächsten Stelle der Singstimme standen über „dazu" erst zwei andere Noten; der Tondichter hat hier radiert und die Lesart der ersten Fassung



wiederhergestellt. Im 31./32. Takte ist bei



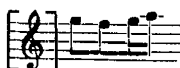
mehrfach radiert, und die linke Hand der Begleitung dieses und der folgenden beiden Takte war augenscheinlich erst noch der ersten Fassung



angepaßt, ähnlich auch im 45., 49. und 50. Takte und an ein paar späteren Stellen. Es fällt besonders auf, daß dem Tondichter der 70. Takt



wohl etwas Mühe machte; er hat in dessen rechter Hand nicht nur radiert und hineinverbessert, sondern dazu, in der leeren Notenzeile unter dem Doppelsystem, auch mit Blei skizziert, etwa so



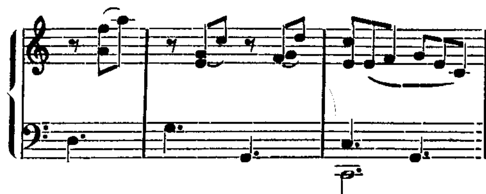
Die Stelle klingt noch in der endgültigen Fassung etwas hart. Wenige Takte später sind die mit ⌐――――¬ bezeichneten Noten dieser Gesangsstelle



aus einer nicht mehr zu entziffernden anderen Lesart durch Rasuren entstanden. (Nebenbei sei vermerkt, daß Beethoven das „Im" in den Worten „Im vorigen Zeitmaße", die nach dem eben angeführten „ad libitum" einsetzen, in der Eile deutlich „Jim" geschrieben hat.) In der Begleitung der Takte 107 bis 109 stand erst ungefähr



statt



Die dynamischen Angaben „cres: p:" sind in der Begleitung der Takte 113 bis 114 sowie 117 und 118 statt der durch Rasur entfernten Zeichen < > gesetzt. Auch in der Melodie der Takte 117 und 118 hat der Tondichter verschiedentlich radiert. Den Klavierteil der folgenden beiden Takte hatte er erst in etwas anderer Form und höherer Lage geschrieben, etwa so



Er hat dann diese Lesart durchgestrichen und in die freien Stellen der ziemlich weit geschriebenen Takte die endgültige



eingetragen.

Noch am wenigsten fertig bei der Niederschrift des Gesangsstückes war der Schluß, von den beiden letzten Textzeilen ab; der Meister hat auf den letzten drei beschriebenen Seiten sogar noch mehrere Skizzen und Entwürfe vermerkt und wieder ausgestrichen. Um zu zeigen, wie er nicht ruhte, bis er die ihm zusagende Form des Schlusses fand, und wie ihm das gelang, seien hier alle diese Versuche vermerkt. Die erste und eingehendste Melodieskizze ist äußerst flüchtig mit Tinte auf die unterste Zeile der 9. und 10. Seite geschrieben und war nur schwer zu entziffern. Höchstens mit Ausnahme zweier auf bloße Andeutungen beschränkter Takte (oder ist es nur einer?), die mit ⌐――――¬ bezeichnet werden, wird aber wohl die folgende Entzifferung wenigstens im Hauptverlauf der Melodielinie richtig sein:





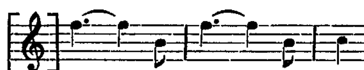
Ferner ſind auf der 10. Seite, 6 Takte vor Ende des Stückes, im Anſchluß an dieſe Stelle der Melodie



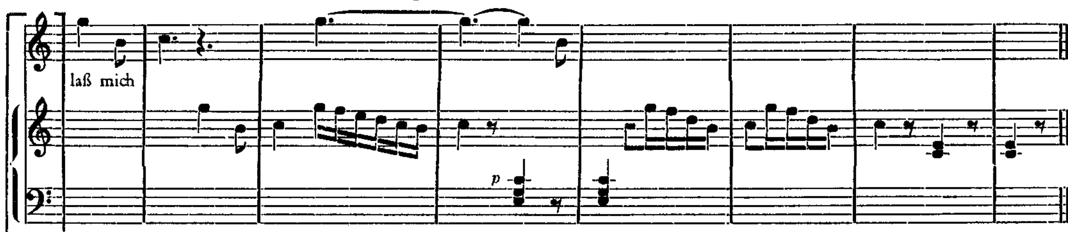
die folgenden mit Tinte entworfenen Takte



mit Blei und Tinte wieder ausgeſtrichen. Unter dem Anfang dieſer Stelle ſteht mit Blei noch dieſe Melodieſkizze



(vom Tonmeiſter auch wieder ungültig gemacht). Es folgen mehrere weitere ausgeſtrichene Takte, anſcheinend zwei ineinander geſchriebene Verſuche:



(Die letzten 4 Takte ſind teilweiſe noch etwas anders mit Blei vorſkizziert.) Beethoven ſchloß dann die ihm zuſagenden Beſtandteile aus all dieſen Entwürfen zu der endgültigen Form der letzten 6 Takte zuſammen. Nach dieſem Ende, das in der Mitte der 11. Seite ſteht und deſſen letzte beiden Takte auf den rechten Rand hinaus geſchrieben ſind, folgen noch zwei kurze Skizzen, die gewiß auch noch vor der Niederſchrift der endgültigen Faſſung des Schluſſes entſtanden ſind und dieſer auch ſchon ſehr nahe kommen, nämlich



(mit Tinte) und



(mit Blei). Zum Schluſſe des Liedes finden ſich alſo noch in der endgültigen Niederſchrift genau gezählte ſieben Entwürfe. Überdies hat Beethoven noch in der endgültigen Faſſung der letzten 6 Takte und auch kurz vorher wiederholt mit dem Meſſer radiert.

Nach ſeiner Gepflogenheit hat der Meiſter auch in dieſer Handſchrift die Endkonſonanten in der Singſtimme durch einen oder mehrere Gedankenſtriche von den dazu gehörigen Vokalen getrennt, wenn dieſe auf längere Notenwerte geſungen werden, z. B.:



(die endgültige Schreibweiſe durch Raſuren erzielt),



(verſehentlich für „i — — hr", bei der entſprechenden ſpäteren Stelle richtig) uſw.; einmal hat er ſogar das verlängernde e vom i getrennt:



Endlich ſei vermerkt, daß das Stück hier und da mit Bleiſtift durchverbeſſert iſt, Verbeſſerungen und Ergänzungen, die mit wenigen Ausnahmen nachträglich mit Tinte nachgezogen ſind. Sie betreffen hauptſächlich dynamiſche Zeichen, Bindebögen, Pauſen, Vorſchläge, Auflöſungszeichen, Satzzeichen und Wörter im Text. Auch die Worte in der Überſchrift „Poeſie von Göthe" ſind erſt nachträglich mit Tinte nachgezogen.

Als wichtigſtes Ergebnis dieſer Unterſuchungen ſtellt man verſchiedene Abweichungen der Urſchrift von der Geſamtausgabe, die gewiß auf den Erſtdruck zurückgeht, feſt; Abweichungen, die ſich wohl durch die meiſten Abdrucke des Liedes ſchleppen und mindeſtens zum größten Teil als wirkliche und weſentliche Stichfehler erachtet werden müſſen. Sogar einige Fehler der Singſtimme, darunter ein recht bedeutender, können verbeſſert werden.

Abweichungen in den Noten oder Notenwerten:

1. und 2. Der 7. Takt der Begleitung muß



ſtatt



heißen. Das ſteht ganz deutlich ſo in der Urſchrift; außerdem hat Beethoven bei der Wiederkehr des Liedanfangs im 63. Takte, wo der fragliche Akkord etwas undeutlich ausgefallen iſt, ein „Nb:" angebracht und die gültige Lesart mit Buchſtaben an den Rand geſchrieben. Auch dieſe Stelle iſt im Druck falſch wiedergegeben.

3. Im 10. bis 12. Takte der Geſamtausgabe lautet die Singſtimme ſo:



in der Urſchrift aber ſo:



An dieſer Stelle hat ſich der Tondichter verſchrieben, und die Lesart der Geſamtausgabe iſt hier nach Beethovens Abſicht. Das beweiſt nicht nur die Angleichung der Sequenz, die die Takte mit den beiden vorhergehenden bilden, ſondern vor allem auch die ſpätere Wiederkehr des Liedanfangs, wo die Stelle wie in der Geſamtausgabe geſchrieben iſt.

Aber dieſe und mehrere andere mit einfachen Vorſchlägen ausgeſtattete Stellen ſind trotzdem noch verbeſſerungsbedürftig. Man muß nämlich wiſſen, daß Beethoven, ſoweit ich zu ſehen vermag, keinen Unterſchied in der Schreibweiſe der kurzen und der langen Vorſchläge macht und die kurzen meiſt mit kleinen Sechzehnteln oder mitunter auch kleinen Achteln ohne durchſtrichene Fähnchen vermerkt. Gewöhnlich handelt es ſich bei dieſen dem Anſchein nach langen

Vorschlägen um kurze. Die heutigen Herausgeber der Werke des Meisters müssen also einfühlsam versuchen, die richtige Bedeutung der kleinen Noten festzustellen. Nach meiner Ansicht sind in unserem Liede, in dem sich insgesamt 9 Sechzehntel- und Achtelvorschläge auf die Singstimme und die Begleitung verteilen, achtmal kurze Vorschläge zu lesen. Die einzige Ausnahme bildet der Vorschlag (Vorhalt) in der Singstimme des 35. Taktes



der nach meinem Empfinden nicht so



sondern so



auszuführen ist. An allen anderen Stellen habe ich die kleinen Sechzehntel und Achtel in dem Abdruck, der diesem Heft beiliegt, durch die heutige Form des kurzen Vorschlags ersetzt. Die oben vermerkte ist jetzt also in dieser Weise wiederzugeben:



4. Im 17. Takte der Handschrift ist deutlich



zu lesen; die Gesamtausgabe dagegen gibt die Stelle so:

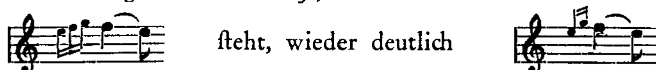


Die durch die Note *a'* bewirkte Hinaufführung von *fis'* nach *c''* erscheint mir reizvoller und sinnentsprechender als die Zurückleitung nach *fis'*. (Über die Ausführung des Vorschlages vgl. die vorigen Feststellungen.)

5. und 6. Das *g''* der rechten Hand des 23. Taktes ist in der Gesamtausgabe in anderer Manier verziert, nämlich so



Die erste Lesart findet sich vier Takte später auch in der Urschrift. Daß es sich dabei nicht um ein Versehen des Tonmeisters handelt, geht aus der entsprechenden späteren Stelle hervor: Im 79. Takte hat er im Gegensatze zum 83., wo





Ludwig van Beethoven

Stich von Eduard Eichens, Berlin nach einem Gemälde von Schimon

ZFM-Archiv



Ludwig van Beethoven.

Stich von Steinmüller nach einem Gemälde von Decker

ZFM-Archiv

geschrieben. Auch hier hat die Gesamtausgabe die falsche Leseweise. Die Fassung der Urschrift ist an diesen beiden Stellen innerlich begründet. Gern mied Beethoven, wie schon Mozart, genaue Wiederholungen von Takten oder ganzen Taktgruppen, besonders wenn sie sich in kürzeren Abständen folgen, indem er sie durch Verzierungen steigerte. Im vorliegenden Falle



sind die Gesangsmelodie und die linke Hand der Begleitung genau beibehalten, aber die Melodie der rechten Hand durch Sechzehntel und durch Erweiterung der Verzierung vor dem Vorhalt g″ gesteigert.

7. Im 37. Takt muß sich der Auftakt der Gesangsstimme nicht wie in der Gesamtausgabe aus Viertel und Achtel



sondern wie in der Urschrift aus zwei Achteln zusammensetzen. Das ergibt nicht nur der Zusammenhang mit der dreimaligen Folge desselben Melodieabschnittes



sondern auch die nach C-dur versetzte Reprise der ganzen Stelle in den Takten 91 ff. Gleich danach, im 42. Takte, hat der Tonmeister versehentlich ein Wort falsch gegeben: Statt „führet mich i m Augenblick" steht in der Urschrift „e i n Augenblick". Derselbe Schreibfehler findet sich auch bei der Wiederholung der Stelle im 98. Takt.

8. Die wichtigste dieser Feststellungen von Stichfehlern: Vom 48. bis 51. Takt muß die Gesangsstimme lauten



nicht so:



In der Urschrift kann das e″ bei oberflächlichem Lesen tatsächlich mißdeutet, bei genauer Prüfung aber nicht angezweifelt werden. Die eine Quarte höher liegende entsprechende Stelle der Reprise (Takt 106 ff.)



bestätigt wieder die Richtigkeit der Deutung.

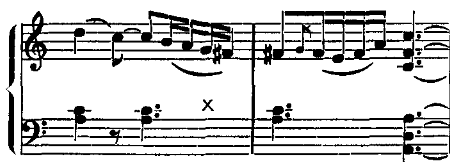
9. In der linken Hand müſſen im Abdruck der Geſamtausgabe vom 72. zum 73. Takte



die beiden Haltebogen wegfallen. Die richtige Lesart der Stelle



entſpricht den Takten 16 und 17:



10. Beim Auftakt auf „wie" im 75. Takt ſind nicht zwei Achtel- ſondern zwei Sechzehntelwerte zu denken, demnach nicht ſo



ſondern, im Zuſammenhang, ſo



In Verbindung damit fehlt bei dem vorhergehenden *c'* der Verlängerungspunkt, und über dem Takt mit der Bezeichnung „ad libitum" iſt ein Bogen angebracht, der mit einem Punkt darunter wie eine große Fermate ausſieht. Vielleicht iſt dieſer Punkt aber nur verſehentlich hineingeraten; denn in der Begleitung ſteht die Fermate nicht, und vielleicht ſoll mit dem Bogen nur die Reichweite des „ad libitum" angedeutet werden.

11. Durch verſehentlich angebrachte „siml"-(= simile-)Angaben entſteht im 80. Takt der Urſchrift eine falſche Begleitung mit Oktavenparallelen, nämlich:



Die richtige Lesart



die auch die Geſamtausgabe enthält, findet ſich im 84. Takt bei der gleich folgenden, nur etwas verzierten Wiederholung der Stelle; ſie wird auch durch den ihr entſprechenden Takt 24 beſtätigt.

12. Im 117. Takt ſteht im Druck als 3. Achtel der rechten Hand *e'* ſtatt *g'*; die ganze Stelle lautet, offenbar richtig, in der Urſchrift ſo:



Endlich noch einige dynamische Abweichungen: 13., 14., 15. und 16.

Im 55. Takt steht das „cresc.“ in der Urschrift gleich am Anfang, nicht in der Mitte. Dies betrifft nur die Klavierbegleitung; denn in der Singstimme hat der Meister alle dynamischen Angaben weggelassen, setzt aber stillschweigend dieselben wie in der Klavierbegleitung voraus. Im 11. Takt vor Schluß des ganzen Gesangsstückes muß diese so lauten:

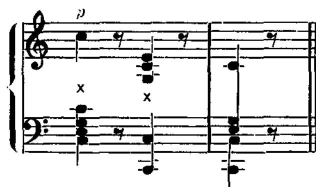


Das ⩥ fehlt in der Gesamtausgabe.

Bei der Stelle



(9. und 7. Takt vor Schluß) ist in den Drucken beim 2. Achtel der rechten Hand *sf* weggelassen. Im vorletzten Takt muß *p* gleich beim 1. Viertel stehen, nämlich so



nicht erst, wie in den Drucken, in der Mitte des Taktes. Das natürliche Gefühl möchte eigentlich der Lesart der Drucke recht geben, aber Beethoven hat die Stelle wohl genau durchdacht; denn bei den hier hinzugefügten beiden × sind offenbar andere dynamische Vermerke wegradiert, und das *p* ist erst nachträglich über das 1. Viertel gesetzt. Es gehört natürlich eigentlich zwischen die Notenzeilen.

Die falschen Deutungen der Vorschläge mitgezählt, enthält also der Abdruck des vorliegenden Goethe-Liedes in der Gesamtausgabe an genau gezählten 24 Stellen mehr oder weniger wichtige verbesserungswürdige Ungenauigkeiten, darunter eine ganze Anzahl falscher Noten. Es sei noch bemerkt, daß die Lesarten der Urschrift immer denen der Gesamtausgabe vorgezogen werden müssen, außer an Stellen, wo es sich — wie bei den ungewöhnlichen Vorschlägen — um zeitgebundene Schreibweisen oder sichtliche Schreibfehler handelt; denn der Tondichter hat, wie sich aus den folgenden Betrachtungen ergeben wird, die Korrektur des Erstdruckes offenbar nicht gelesen, darin also nichts mehr nachtragen können.

Die meisten Herausgeber von Klassikerausgaben arbeiten ganz oberflächlich. Bei Beethoven denken sie in der glücklichen Lage zu sein, auf einer maßgeblichen Gesamtausgabe fußen zu können. Deren Abdrucke werden dann mit einigen Zugaben in der Dynamik und Phrasierung versehen, und fertig ist die sogenannte „Revision“. Den Verlegern kommt es ja bei der Übertragung solcher Ausgaben meist nur auf einen zugkräftigen Namen an. Außerdem ist zu bemerken, daß wirklich gründlich bearbeitete kritische Abdrucke von nicht allzu gangbaren Meisterwerken wegen der unendlichen Mühe, des großen Zeitaufwandes und der unvermeidlichen Reisen des Bearbeiters mit hohen Kosten verbunden sind und sich, wenn sie dieser aus Liebe zur Sache zum guten Teil nicht selbst auf sich nimmt, nicht tragen können. Außerdem besitzen die wenigsten Bearbeiter die Kenntnisse, die unendliche Sorgfalt und Geduld, ohne die alle Herausgeberschaft Stümperei bleiben muß. Dazu kommt die rechtliche Schutzlosigkeit der wissenschaftlichen Ergebnisse solcher Bemühungen. In diesem Betracht ist das Gesetz zweifellos lückenhaft.

Es wäre durchaus recht und billig, den Nachdruck der Bearbeitungen von Geisteswerken, die neue und wesentliche Ergebnisse aufweisen, für eine gewisse Anzahl von Jahren zu verbieten.

Ich habe nicht alle neueren Ausgaben des besprochenen Liedes daraufhin einsehen können, ob ein Herausgeber etwa die von mir festgestellten Fehler schon beseitigt hat. Aber es wird auch nicht notwendig sein; denn nach allem werde ich schwerlich „fürchten" müssen, daß mir schon jemand zuvorgekommen ist. Die Abdrucke des Gesangsstückes in den beiden Beethovenliedersammlungen des Verlags C. F. Peters (Sämtliche Lieder, Ed. P. Nr. 180, und Ausgewählte Lieder, Ed. P. Nr. 731) enthalten allerdings manche der angeführten Fehler nicht. Das liegt offenbar daran, daß der Herausgeber Max Friedlaender auf den Erstdruck zurückgegangen ist, der nicht alle Fehler der Gesamtausgabe aufweist.

* * *

Zur Entstehungs- und Verlagsgeschichte des Liedes sei vor allem auf den schon erwähnten Aufsatz von Otto Erich Deutsch hingewiesen. Hier sollen darüber nur die Hauptsachen erwähnt und einige, teilweise wichtige Ergänzungen und Berichtigungen dazu geboten werden. Zunächst sei festgestellt, daß es sich bei der vorliegenden zweiten Fassung nicht um eine völlig neue Bearbeitung desselben Textes handelt — wie bei Beethovens vier verschiedenen Fassungen von Goethes Mignonlied „Nur wer die Sehnsucht kennt" — sondern nur um eine stark verbesserte Form der von Deutsch aufgefundenen ersten Vertonung, die gegen die Wende des 18. Jahrhunderts, wahrscheinlich 1798, entstanden sein muß. Es kann kein Zweifel darüber bestehen, daß der Tondichter mit der Neubearbeitung eines Musikstückes die frühere verwarf und diese dann nur noch als Vorarbeit ansah.

Durch die Entdeckung einer früheren Fassung des Liedes wird nun auch erst der Sinn der Angabe „2 = t e." am Kopfe der ersten Seite der Urschrift klar. (In der Beschreibung, die Georg Kinsky S. 177 ff. des Kataloges der Musikhandschriften des Musikhistorischen Museums von Wilhelm Heyer geliefert hat, wird die Deutung nicht versucht.) Es handelt sich also wahrscheinlich nicht um die „2=te" Nummer des Liederheftes — Beethoven würde dann nach seiner sonstigen Gepflogenheit wohl „No 2" geschrieben haben — sondern um die „2=te" Bearbeitung.

Zur ersten gedruckten Fassung des Liedes sind zwei Entwürfe vorhanden. Ein größerer findet sich auf einem Einzelblatt, das allen neueren Beethovenforschern entgangen ist, obwohl es Ludwig Nohl schon einmal veröffentlicht hat — freilich an einer Stelle, die den meisten Lesern nur schwer zugänglich sein wird. Verschiedene Auftakte nicht eingerechnet, enthält es nicht weniger als 155 Takte, und es fehlt nur noch der Schluß von den Worten ab: „. . . [hält das liebe, lose] Mädchen mich so wider Willen fest." Der andere Entwurf, wovon schon in Nottebohms Zweiten Beethoveniana, S. 481, einige wenige Takte mitgeteilt sind, betrifft nur die letzten Worte: „Liebe, laß mich los!", bildet also nicht die unmittelbare Ergänzung zu dem umfangreicheren. Hier sollen alle beide mitgeteilt werden. Leider kann ich aber nur bei der kürzeren Schlußskizze auf die Urschrift zurückgehen und muß mich bei dem anderen Entwurf an die Entzifferung halten, die der genannte Forscher in den „Recensionen und Mitteilungen über Theater und Musik" (Wien, 1865, Nr. 44) veröffentlicht hat. Aus dem Vergleich mit der ersten gedruckten Fassung des Liedes ergibt sich, daß Nohl — was ja bei dem gewöhnlichen Aussehen der Entwürfe des Tonmeisters nicht zu verwundern — verschiedene Stellen verlesen hat. Diese sind von mir in der folgenden Wiedergabe verbessert worden; jedoch mußten einige Unklarheiten an Stellen, wo sich Skizze und Druck stärker unterscheiden, stehen bleiben; z. B. gleich im 5. und 6. Takt, die doch wohl noch einen Fehler enthalten. Nach diesem Verfahren lautet der Inhalt des Blattes:





Ruh', ach wie kamſt du nur da - zu, ach wie

kamſt du nur da - zu, [Von Beethoven durchſtrichen] feſ - ſelt dich die Ju - gend-blü - the,

die - ſe lieb - li - che Ge - ſtalt die - ſer [Blick voll Lieb und Gü - te] mit un - end - li - cher Ge -

walt will ich raſch mich ihr ent - zie - hen, mich er - man - nen, ihr ent - flie - hen, füh - ret mich im Au - gen -

blick ach mein Weg zu ihr zu - rück, ach mein Weg zu ihr zu ihr zu ihr zu - rück, ach

zu ihr zu ihr zu - rü[ck] und an die - ſem

Zau - ber - fäd - chen das ſich [nicht zer - reiſ fen läßt] hält das lie - be, [lie - be, lo - ſe

Mäd - chen] mich ſo wi - der Wil - len feſt muß in ih - rem Zau - ber - krei - ſe le - ben

nun auf ih - re Wei - ſe. Die Ver - änd - rung ach wie groß! Lie - be, Lie - be laß mich los, laß mich

los, laß mich los, laß mich [los!]

etc. [Offenbar wieder die erſten 14 Takte bis „Ruh".]

[Herz, mein]

[Ach, wie kamſt du nur da - zu?] ach wie kamſt du nur da -

zu feſ - ſelt dich die Ju - gend - blüt - he die - ſe rei - zen - de Ge - ſtalt, die - ſer

Blick voll Treu und Gü - te mit un - end - li - cher Ge - walt will ich raſch mich ihr ent - zie - hen, mich er -

man - nen, ihr ent - flie - hen, füh - ret mich im Au - gen - blick, ach mein Weg zu ihr zu - rück, füh - ret mich im Au - gen - blick



*) Hier waren [wohl verſehentlich] die letzten drei Takte wiederholt, ſind aber ſpäter durchſtrichen.

Als Nohl dieſen Entwurf veröffentlichte, war das Blatt im Beſitz der Baronin Anna von Gleichenſtein, der SchweſterThereſe Malfattis und Witwe von Beethovens gutem Freunde. Über den Befund bemerkt er: „Es hat die rätſelhafte Überſchrift von fremder Hand und zwar mit Tinte nachgezogen: ‚Der Schluß von ſeinem letzten Septuor als Motto für den Text.' Die oberen Syſteme enthalten mit der Vorzeichnung F-dur $^3/_4$ die erſten 8 Takte der Violinſtimme des Finale's von Op. 18, Nr. I, dann folgt mit anderer Tinte und Feder in ſehr flüchtiger und ſchwer zu entziffernder Schrift das berühmte Goethe'ſche Lied: ‚Herz, mein Herz' . . ." Nach einem Hinweis auf den Brief, welchen Beethoven am 11. Auguſt 1810 an Bettina von Arnim geſchrieben haben ſoll und Nohl offenbar für echt hält, bemerkt dieſer ferner, es ſei nicht ausgeſchloſſen, daß der vorliegende Entwurf, obgleich das Lied danach erſt im Sommer 1810 entſtanden ſein ſoll, „weiter als 1810 zurückliegt; ja wenn man dem drängenden Zuge folgt, der aus der offenbar mit innerſter Erregung ohne Unterbrechung fliegend hingeworfenen Skizze auf das lebendigſte ſpricht, ſo muß man unwillkürlich an einen noch leidenſchaftlicheren Zuſtand denken, als welchen Bettina in Beethoven erregt haben mag. Doch dieſe Unterſuchung geht vor allem den Biographen an. Hier handelt es ſich um die Kompoſitionsſkizze, und da iſt es intereſſant zu ſehen, wie Beethoven das herrliche Werk nicht bloß ſogleich in einem Zuge niedergeſchrieben, als auch die Veränderung zu betrachten, die er bei der Ausführung vorgenommen und die durchweg als Verbeſſerungen, d. h. als klarere, beſtimmtere, ſchönere Darſtellung der urſprünglichen Idee, zu bezeichnen ſind. Vor allem iſt der modulatoriſche Apparat, der in der Skizze doch etwas zu Pompöſes und Dunkelfärbiges für das einfache Lied hat, ſehr reduziert und die mehrfachen arienhaften Floskeln ſind als allzu theatraliſch bei der Ausführung ſogar ganz weggeblieben. So iſt das Ganze weſentlich zuſammengedrängt und dadurch wirkſamer. Einige feine Züge in den melodiſchen Abänderungen werden Niemandem entgehen. Was die Kopie betrifft, ſo iſt ſie nach Möglichkeit genau. Fragezeichen zeigen die Stellen an, die nach langer und wiederholter Prüfung nicht völlig zu entziffern waren; die kleinen Noten zwiſchen den großen bedeuten die erſte Intention des Komponiſten, die dann ſpäter durchſtrichen, reſp. korrigiert wurde."

Nohl nahm an, daß der Tondichter den Entwurf für die von ihm geliebte junge Thereſe Malfatti geſchrieben habe und dieſer aus ihrem Beſitz ſtamme. Erhielt ſie doch unter anderen muſikaliſchen Selbſtſchriften von Beethoven auch eine eigenhändige Niederſchrift von „Freudvoll und leidvoll"; auch hat ſich neuerdings eine Handſchrift des Mignonliedes „Kennſt du das Land . . ." gefunden, an der ſie ſelbſt und der Meiſter beteiligt waren. Dieſer kann mit Gleichenſtein kaum früher als 1807, mit der Familie Malfatti ſchwerlich eher als in der zweiten Hälfte des Jahres 1809 in Beziehungen getreten ſein. Daher müſſen wir es als merkwürdige Tatſache hinnehmen, daß die Skizze, die aus dem Jahre 1799 ſtammen muß, dort erhalten blieb. Es kann ſich aber nur um einen Entwurf zur erſten Faſſung des Liedes handeln; denn dem Jahre 1799, vielleicht deſſen Anfang, gehört auch der Schlußſatz des F-dur-Quartettes W. 18 Nr. 1 an, wovon auf dem Blatte auch einige Takte vermerkt ſind, auch der größte Teil des Septettes W. 20, worauf ein unklarer Wortvermerk von fremder Hand bezug nimmt, iſt in dieſem Jahr entſtanden, und vor allem lehrt ein Vergleich des Entwurfes mit den beiden Bearbeitungen, daß dieſer ſich nur auf die erſte beziehen kann. Um nur das wichtigſte Beweismittel heranzuziehen: Es iſt undenkbar, daß der Meiſter vor der zweiten noch auf einen Zwiſchenentwurf mit den weitſchweifigen Modulationen

nach Es-dur und Des-dur gekommen wäre, nachdem er ſchon mit der erſten eine viel geſchloſſenere Geſtalt erzielt hatte, und wer ſich die Mühe macht, die beiden Faſſungen gegen den Entwurf zu halten, wird noch manche Merkmale feſtſtellen können, die meine Behauptung ſtützen.

Der großen zuſammenhängenden Skizze müſſen ſchon andere vorhergegangen ſein; denn es iſt ſchon an ſich ausgeſchloſſen, daß der Meiſter das ganze Lied auf Anhieb faſt fertig, wenn auch in einer Geſtalt, die von der erſten Druckfaſſung noch erheblich abweicht, hingeworfen hätte. Zu einer ſolchen Vorarbeit gehören die den Schluß des Geſangsſtückes betreffenden Vermerke, wovon ſchon Nottebohm die oberen Noten der erſten 6 Takte mitgeteilt hat (Zweite Beethoveniana, S. 481).

Sie finden ſich in dem Skizzenbuch, das früher im Beſitz von F. A. Grasnick in Berlin war, jetzt in der dortigen Staatsbibliothek aufbewahrt wird und aus dem Jahre 1798 ſtammt. An Entwürfe zur endgiltigen Bearbeitung des Klavierkonzertes in B-dur ſchließt ſich der folgende zum Schluſſe der erſten gedruckten Geſtalt des Liedes an:

Eine faſt auf die Hälfte verkleinerte, undeutliche Nachbildung der ganzen Seite hat Deutſch ſeinem oben angeführten Aufſatz beigegeben. Ich teile hier den Entwurf nach der Urſchrift mit. Immer wieder betone ich, daß für letzte Genauigkeit der Wiedergabe ſolcher Vorarbeiten des Tondichters im allgemeinen nicht gebürgt werden kann; denn die Entwürfe bildeten für ihn nur unfertige Gedächtnishilfen, und Nottebohm hat in einer ſeiner Arbeiten recht, zu ſagen, daß Beethoven in ſeinen Skizzen die Noten oft nicht nur ganz undeutlich, ſondern auch häufig an falſche Stellen innerhalb des Fünflinienſyſtems geſchrieben hat. So iſt es mitunter ungewiß, zu beurteilen, ob eine Note auf einer Linie oder in einem Zwiſchenraum ſtehen ſoll, ja es kommt vor, daß ſie um zwei Töne verſetzt iſt. Wegen der Leittonoktaven im erſten der obigen Takte glaube ich beiſpielsweiſe, daß dieſer ſo



gemeint iſt, habe ſie aber nicht beſeitigt, weil ſie verhältnismäßig deutlich daſtehen. Dagegen ſind einige andere Stellen, vor allem die Takte 11 und 20 kaum mit Sicherheit zu entziffern. Ein Vergleich der Skizze mit dem Schluſſe der gedruckten erſten Faſſung

Lie - be! Lie - be! laß mich los! Lie - be! laß mich los!

laß mich los! laß mich

los!

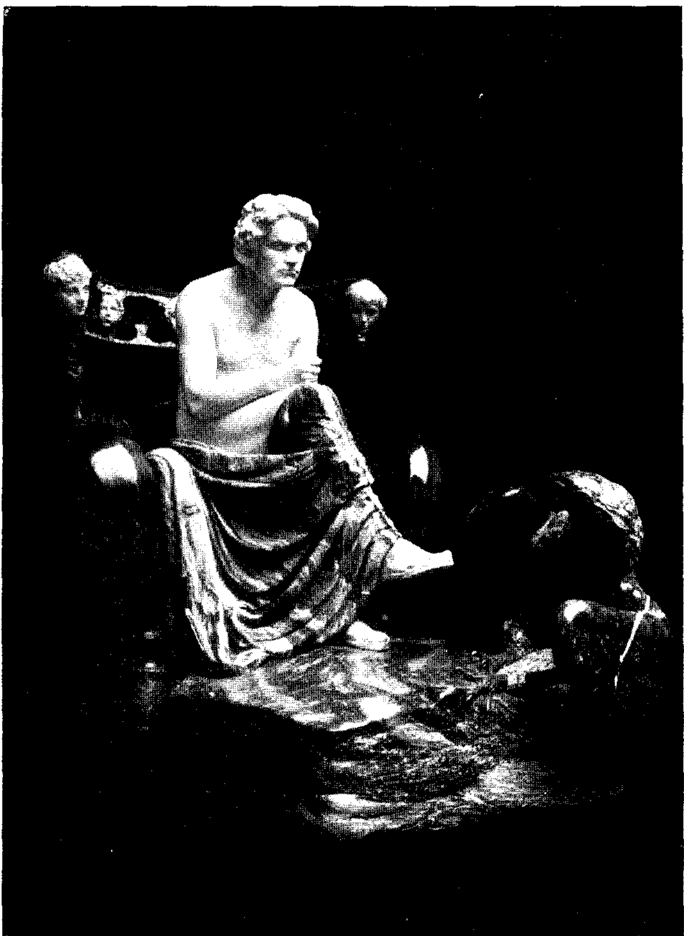
beweiſt, daß der oben mitgeteilte Entwurf von der endgiltigen Form noch ziemlich weit entfernt iſt — im Hinblick auf die Melodik wie den Umfang; die Skizze iſt acht Takte länger als die gedruckte Lesart.

Nach Wenzel Tomaſcheks Angaben ſoll der Tondichter das erwähnte Klavierkonzert im Jahre 1798 in Prag „komponiert" (lies „umgearbeitet") und dort zum erſten Male geſpielt haben. Der Gewährsmann iſt in ſeiner Selbſtbiographie, die 1845 in der Prager „Libuſſa" erſchien, nicht immer ſehr zuverläſſig. Wenn jene Mitteilung aber zutrifft, könnte auch die oben vermerkte Liedſkizze in Prag geſchrieben ſein und zwar offenbar in der zweiten Hälfte des Jahres 1798 (vgl. die Zeitangaben Nottebohms, a. a. O. S. 493).

Aus Stilgründen und aus dem weiter oben angeführten größten Entwurf iſt zu ſchließen, daß 1799 oder nicht viel ſpäter überhaupt die erſte gedruckte Faſſung des Geſangsſtückes vollendet wurde. Die Verwandtſchaft der früher nur bekannten zweiten Faſſung mit mozartſcher Ausdrucksweiſe iſt ſchon von verſchiedenen Schriftſtellern betont worden, z. B. von Henri de Curzon in ſeinem Büchlein „Les Lieder et Airs détachés de Beethoven" (Paris, 1905, S. 28) und von Bekker in ſeinem Beethovenwerke (1. Aufl., 1911, S. 285). Wenn man erfährt, daß die Bearbeitung von 1809 unmittelbar aus der von 1798/99 hervorgegangen iſt, wundert man ſich über die Mozartnähe auch der zweiten Faſſung nicht mehr.



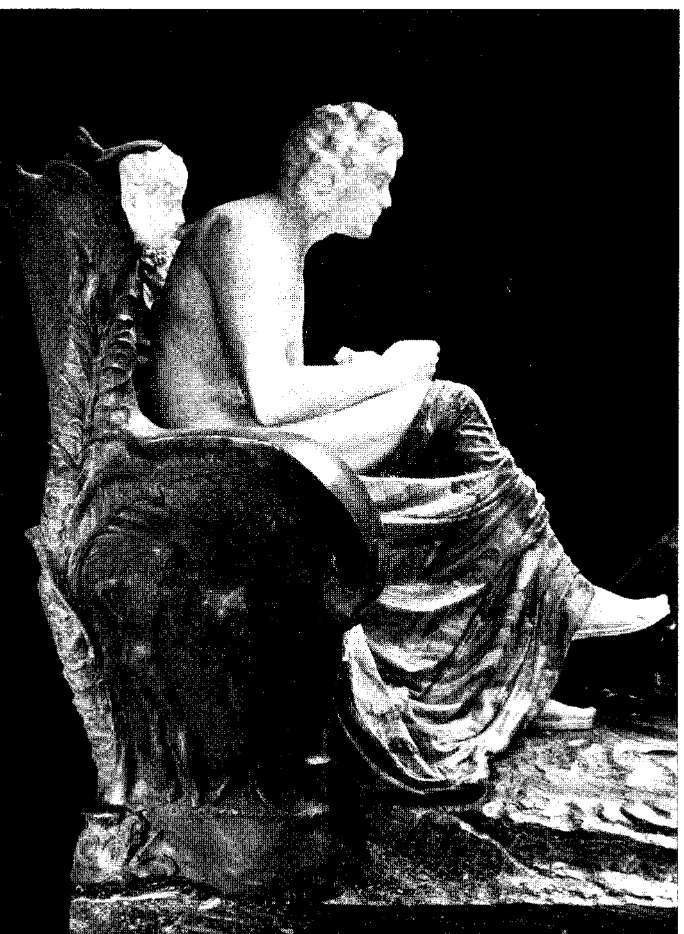
Max Klinger: Beethoven (von vorn)



Max Klinger: Beethoven (von rechts vorn)



Max Klinger: Beethoven (von links vorn)



Max Klinger: Beethoven (rechte Seitenansicht)



Max Klinger: Beethoven (linke Seitenansicht)



Max Klinger: Beethoven (von rückwärts)

Das Erſcheinen der Erſtausgabe der erſten Bearbeitung ſetzt Deutſch um das Jahr 1807 an (ſ. auch ſeinen Aufſatz „Beethovens Goethe-Kompoſitionen" im Jahrbuch der Sammlung Kippenberg, 8. Band, 1930, S. 112). Das Geſangsſtück bildete das erſte von Drei Liedern für eine Singſtimme mit Begleitung des Pianoforte, die mit der Stichnummer 578 in einem Hefte bei N. Simrock in Bonn herauskamen; die zweite und die dritte Nummer waren das „Opferlied" und „Der freie Mann". Um dieſes Heft handelt es ſich, wie Deutſch gewiß richtig ſchließt, bei der „Beethoven, L. 3 Lieder. 14 gr." lautenden Anzeige im Intelligenzblatte der Allgemeinen Muſikaliſchen Zeitung vom Mai 1808 unter „Neuen Muſikalien von verſchiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben ſind". Unter Muſik gleicher Art iſt im Intelligenzblatte vom Anfang März 1808 auch das „Rondeau p. le Pianoforte avec Violon obligé" zum erſten Male angezeigt, das mit der Stichnummer 581 gleichfalls im Simrockſchen Verlag erſchien. Da dieſer nach meiner Berechnung damals monatlich etwas über fünf Werke herausbrachte, waren die drei Lieder höchſtens ein paar Wochen früher als das Rondo herausgekommen. Daher dürfen wir die Erſtausgaben des Rondos und der drei Lieder, ſolange noch kein ſchlüſſiger Gegenbeweis vorliegt, ganz in den Anfang des Jahres 1808 ſetzen. Wir dürfen es umſo unbedenklicher, als dieſe Annahme durch eine bisher überſehene Mitteilung eines Zeitgenoſſen und Bekannten Beethovens beſtätigt wird. Im 12. Bande der Tagebücher Varnhagens von Enſe (Hamburg 1870), lieſt man unter „Freitag, den 15. Februar 1856" den folgenden Eintrag: „Bettina ſpricht von Beethoven, und ſagte, er ſei verliebt in ſie geweſen, und habe ſie heirathen wollen! Sie ſei an den Anblick des ſchönen Arnim gewöhnt geweſen, und habe an dergleichen nie gedacht; wenn ſie aber ſeine Frau geworden wäre, würde ſie es nie gereut haben. Das Lied ‚Herz, mein Herz, was ſoll es geben?' habe er für ſie komponirt! Lauter Schaum und Traum! Beethoven hat an Heirathen gar nicht gedacht, als er Bettina kannte; und das Lied hatte er ſchon 1808 veröffentlicht, ehe er Bettinen auf der Welt wußte! — Bettina ſieht wirklich kläglich aus, unſicher, ſchwach, faſelig, ganz die alte Frau. —" (Von den Beethovenforſchern kannte allerdings A. Chr. Kaliſcher dieſe Stelle; in ſeinem Buch „Beethoven und Berlin" — „Beethoven und ſeine Zeitgenoſſen", 1. Bd., Berlin o. J. [1908], S. 91 — hat er aber nur den Anfang davon, ohne den Hinweis auf das Erſcheinungsjahr des Liedes, angeführt und iſt hierauf auch gar nicht eingegangen.)

Die anſcheinend richtige Jahresangabe Varnhagens iſt ſchon überraſchend. Von wem er ſie hatte, entzieht ſich unſerer Kenntnis. Von Otto Jahn, der für eine Lebensbeſchreibung Beethovens Stoff ſammelte und deshalb im Jahre 1853 auch Varnhagen beſucht hatte, gewiß nicht; denn ſonſt hätte wohl Thayer, der ſeine Stoffſammlung ſpäter erhielt, davon wiſſen müſſen. Daß es aber zwei Faſſungen des Liedes gab, davon war wohl weder Varnhagen noch Bettina unterrichtet.

Wie und wann Simrock in den Beſitz der drei Lieder gekommen war, muß vorläufig offen bleiben. Deutſch äußert ſich dazu in dieſer Weiſe: „Da . . . . die beiden anderen Lieder dieſes Heftes, „Der freie Mann" und das „Opferlied", zwiſchen 1791 und 1795 geſchrieben waren, 1797 von Wegeler in Bonn ſchon [mit Freimaurertexten] unterlegt wurden und eins davon („Der freie Mann") 1806 ſo bei Simrock dort erſchien: ſo wäre anzunehmen, daß Beethoven auch unſer Lied vor 1800 komponiert und alle drei — etwa durch Ries — von Wien nach Bonn geſchickt, dem befreundeten Verlage aber auch dieſen Sammeldruck geſtattet hat, der jedenfalls mit ſeinem Wiſſen, ſeiner Duldung erſchienen iſt." Ich bin nicht dieſer Anſicht, glaube vielmehr, daß einer aus Beethovens Umgebung das Geſangsſtück ohne Wiſſen des Tondichters an Simrock ſchickte, und zwar möchte ich das daraus ſchließen, daß dieſe erſte Bearbeitung in einer noch nicht ganz fertigen Form erſchien. Abgeſehen von der Zeitmaßangabe *Agitato* ſowie je einem *sf*, *dolce* und Artikulierungsbogen im Klavierteil, enthält ſie nämlich keinerlei Vortragszeichen. (Dagegen ſehe man, wie reich der Meiſter die ſpätere Bearbeitung damit ausgeſtattet hat.) Im Abdruck der erſten Faſſung fehlen die allernotwendigſten dynamiſchen Vermerke und Bindebogen. Daraus geht untrüglich hervor, daß Beethoven dieſe Bearbeitung des Liedes nicht ſelbſt in Stich gab. Wenn Ries' Überlieferung überhaupt wahr iſt, Karl und Johann van Beethoven hätten verſchiedene kleine Muſikſtücke ihres Bruders heimlich verkauft, ſo kann man daran bei der Veröffentlichung der früheren Faſſung des Liedes denken.

Der Simrockſche Druck enthält übrigens eine ganze Anzahl platter Notenfehler, die auch im Neudruck nicht berichtigt ſind; daraus geht mit Gewißheit hervor, daß der Tondichter keine Korrektur geleſen hat.

Die zweite Faſſung iſt nach der Angabe auf der Urſchrift 1809 geſchrieben. Daß man die Entſtehungszeit wohl noch enger begrenzen und „wahrſcheinlich gegen Ende 1809“ ſagen darf, iſt aus folgender Betrachtung zu ſchließen: Im Jahre 1809 iſt in Beethovens Briefen an Breitkopf & Härtel bis Juli noch nirgends von neuen Liedern die Rede. Am 26. d. M. verheißt er ihnen „Andenken“ (nach Matthiſſon) und am 8. Auguſt teilt er ihnen mit, daß er für ſie außer dem Bläſerſextett (W. 71) „zwei deutſche Lieder“ — jedenfalls jenes „Andenken“ und wohl „Als die Geliebte ſich trennen wollte“ (nach Stephan v. Breuning) — als Gegengeſchenke für Muſikſendungen bei den Wiener Kommiſſionären Kunz & Co. abgeliefert habe. (In demſelben Briefe bittet er um eine Ausgabe von Goethes und Schillers Werken, und in einem Schreiben vom 19. Oktober 1809 wiederholt er die Bitte. Das beweiſt zwar nichts dafür, daß der Meiſter „Neue Liebe, neues Leben“ erſt nach dem Empfang der Ausgaben wieder aufgenommen hätte, aber doch ſeine erhöhte Teilnahme für die beiden Dichter gerade in der zweiten Hälfte des Jahres). Am 4. Februar 1810 bot der Tonmeiſter das Lied mit anderen Werken an. Er nennt es zwar nicht beim Titel, aber zweifellos iſt es unter den „12 Geſängen mit Begleitung des Klawiers theils deutſcher theils italieniſcher Text bejnahe alle durchkomponirt“ zu denken. Einzeln aufgezählt waren das wohl die Sechs Geſänge W. 75 mit Mignon („Kennſt du das Land“), Neue Liebe neues Leben, Flohlied, Gretels Warnung (G. A. v. Halem), An den fernen Geliebten und Der Zufriedene (die letzten beiden von C. L. Reißig gedichtet), die Vier Arietten und ein Duett W. 82 und vielleicht, obſchon damals nicht von Breitkopf und Härtel veröffentlicht, entweder „Der Liebende“ oder „Der Jüngling in der Fremde“ (beide ebenfalls von Reißig gedichtet). Beſtimmt ſchon Ende 1809 entſtanden von W. 75 die drei Goethelieder und „Gretels Warnung“, denn auf deſſen Urſchrift hat der Meiſter „4tes Lied 1809“ geſchrieben (vgl. Thayer-Riemann, Ludwig van Beethovens Leben, 3. Bd., S. 177).

Daß es ſich bei dem Angebot vom 4. Februar 1810 auch mit um die ſechs Geſänge handelte, die unter W. 75 erſchienen, wird durch des Meiſters eigenes Wort beſtätigt. Wie der genaue Einblick in ſeinen Brief vom 6. Juni 1810 und die Antwort vom 20. Juni ergibt, hatte der Meiſter ſeit Februar nichts von ſich hören laſſen. Eine Anmerkung zum Schreiben vom 6. Juni lautet aber: „Nb: unter den liedern, die ich ihnen angetragen, ſind mehrere von Goethe, auch „Kennſt du das Land?“ welches viel Eindruck auf die Menſchen macht — ſolche können ſie gleich herausgeben —“. . . . Am 2. Juli übergab Beethoven die ſechs „Arietten“, wie er die Lieder in dem Briefe von dieſem Tage nannte, den Kommiſſionären Kunz & Co., und am 21. Auguſt beſtimmte er die Widmung auf den Namen der Fürſtin Kinſky. In dieſem Briefe bat er Härtel auch, die Werkzahlen zu den Neuerſcheinungen, deren eine ganze Reihe war, ſelbſt hinzuzufügen: „Die lezte Num̄er von den lezten Werken welche bej ihnen herausgekom̄en mag ihnen zum Leitfaden dienen dieſe Werke gehörig zu Numerieren —“. (Die letzte Nummer war das Bläſerſextett W. 71 geweſen.) Das geſchah auch ſo; denn Härtel teilte ihm am 24. September mit: „Numerieren werde ich ſie auf folgende Weiſe, wenn Sie mir nicht durch eine der nächſten Poſten es anders vorſchreiben:

Op. 72. Leonore
73. Klavierkonzert
74. V. Quartett
75. 6 Lieder von Göthe [Halem und Reißig]
76. Var. f. d. Pf.
77. Fantaiſie
78. Sonate Fisdur
79. — Gdur

Op. 80. Fantaſie mit Chor
81. Sonate
82. 5 ital. Lieder
83. 3 Deutſche [auch von Goethe]
84. Egmont
85. Oratorium
86. Meſſe.“

Nach dem Briefwechſel zu urteilen, ſollten W. 73—84 gleichzeitig auch in London, wahrſcheinlich bei Clementi & Co., erſcheinen. Wenn dies zuträfe, müßten die Londoner Ausgaben als gleichzeitige Erſtdrucke angeſehen werden; in den Werkverzeichniſſen von Thayer

und Nottebohm sind sie überhaupt nicht angeführt. Das beweist freilich noch nicht viel; denn es fehlen darin sogar die Ausgaben, die Clementi im Jahre 1807 von Beethoven für England erworben hatte.

Nottebohms Thematisches Verzeichnis gibt für den Klavierauszug der Leonore den Oktober 1810, für W. 74, 75, 76, 77, 78 und 79 den Dezember 1810, für W. 73 den Mai 1811 als Erscheinungszeiten an; in Thayers Verzeichnis ist für W. 74, 75, 77, 78 und 79 der November 1810 vermerkt. Otto Erich Deutsch geht im 8. Bande des Kippenberg-Jahrbuches — auf Grund der Auskunft des Verlagshauses? — noch einen Monat weiter zurück. Wahrscheinlich erschienen die sechs Gesänge in den ersten Tagen des November. Man darf dies aus der Zusammenfassung der folgenden Tatsachen schließen: Der Verlag veröffentlichte in Nr. 53 seiner Allgemeinen Musikalischen Zeitung vom 3. Oktober 1810, Sp. 855/6, einen Vorabdruck des Liedes „Gretels Warnung" (mit der falschen Angabe „(aus Göthes Faust)", die jedenfalls durch den Titel und das in dem Liederheft vorangehende Flohlied suggeriert war), und begleitete ihn auf Sp. 854 mit diesen Worten: „Den vielen Freunden Beethovenscher Klavier- und Orchester-Musik können wir die angenehme Nachricht geben, daß sie in kurzem eine beträchtliche Anzahl bedeutender neuer Werke dieses Meisters, von mancherley Art und Form, aus dem Verlage dieser Zeitung erhalten werden. Wir führen hier nur an: den Klavier-Auszug, und die Ouverture f. d. Orchester, aus der Oper Lenore; die Musik zu Egmont von Göthe, eine Phantasie für Orchester mit Chor, ein Pianoforte-Concert, eine Phantasie, und mehrere Sonaten und Variationen für das Pianoforte, ein Violin-Quartett, mehrere italienische Gesänge, und eine Sammlung, meistens höchst origineller und trefflicher Lieder, von welchen wir hier auf der folgenden Seite eins abdrucken lassen, das gewiß jedem Leser sehr gefallen wird, und das wir doch für keines der vorzüglichsten halten, sondern nur als eins der kürzesten auswählen. d. Redact." Wenn man dann die ersten Zeilen von Härtels Brief an Beethoven vom 11. November 1810 liest:

„Durch letzte fahrende Post sende ich Ihnen ein Exemplar von den bereits fertigen Werken; mehrere Exemplare gehen durch nächste Fuhre an Sie ab . . . Jeden Posttag habe ich dagegen gehofft, das zu dem Oratorio u. zur Messe noch Fehlende, sowie auch die Sonata caract. u. die übrigen Liedersammlungen zu erhalten . . ."

so muß man mit Sicherheit schließen, daß der Verlag den ganzen Stapel Musik von W. 72 (Klavierauszug der „Leonore") bis 79 mit Ausnahme des Klavierkonzertes W. 73 Anfang November auf einmal herausbrachte; die schnelle Veröffentlichung war zweifellos darauf zurückzuführen, daß Beethoven die englischen Ausgaben gerade dieser Werke für den 1. September in Aussicht gestellt hatte. Endlich ist nicht zu übersehen, daß der Tondichter dem Verlag wegen einiger Stellen in den im Stich befindlichen Werken — auch im Flohlied — noch am 15. Oktober verschiedene Anweisungen übermittelte. Zugleich bat er dringlich um Zusendung der Korrekturen:

„Sorgen sie ja und gehen sie doch ein, weswegen ich so oft gebeten, schicken sie ein Probeexemplar, aber auch die Manuscripte. Man klagt über die Unrichtigkeit des Stichs und ich habe bemerkt, daß auch die klarste Schrift gemißdeutet wird . . ."

Aber um die Werke wenigstens Anfang November herauszubringen, war es zu spät zur Korrektur. Die Folge war eine ganze Anzahl Fehler im Erstdruck.

Der vollständige Titel des ganzen Heftes, worin „Neue Liebe neues Leben" in zweiter Bearbeitung zum ersten Male erschien, war: „SECHS GESÄNGE mit Begleitung des Pianoforte in Musik gesetzt und Ihrer Durchlaucht der Frau Fürstin v. Kinsky, geb. Kerpen zugeeignet von L. v. BEETHOVEN. Eigenthum der Verleger. Leipzig Bey Breitkopf & Härtel, Oeuv. 75. Pr. 1 Rthlr." (Stichnummer 1564, Querformat.) Die Zueignung hat dem Kinskyschen Hause gegenüber als Erfüllung einer Dankbarkeitspflicht zu gelten; denn der Fürst Kinsky hatte von den 4000 fl., die Beethoven seit dem Jahre 1809 als Rente bezog, allein 1800 übernommen. Ihm selbst widmete der Tondichter die C-dur-Messe, die gerade im Todesmonat des Fürsten, im November 1812, erschien; der Fürstin Caroline sind außer den Liedern W. 75 noch die drei Goethegesänge W. 83 (erschienen im Oktober 1811) und das Lied „An die Hoffnung"

W. 94 (aus Tiedges Urania, erschienen im April 1816) dargebracht; das läßt wohl vermuten, daß sie auch Sängerin war. Der Tondichter nennt sie in dem Briefe vom 28. Januar 1812 an Breitkopf & Härtel „eine der hübschesten dicksten Frauen in Wien".

Der Verlag zeigte das Heft zum ersten Male in der zweiten Dezemberhälfte 1810 im Intelligenzblatt Nr. 14 der Allgemeinen Musikalischen Zeitung unter den Werken 74—79 als neu erschienen an (nicht erst, wie Deutsch bemerkt, Ende Mai 1811). In den vorhergehenden Intelligenzblättern war eine Fortsetzungsreihe von Werken anderer Verleger angezeigt. Eine Besprechung folgte in der Nummer vom 28. August 1811, Sp. 593 ff., wohl aus der Feder des Herausgebers Friedrich Rochlitz selbst. Hier seien daraus die Einleitung und die unser Lied betreffende Stelle angeführt: „Hr. v. B. schreibt nichts, was nicht mehr oder weniger den Stempel eines originellen Geistes, eines tiefen Gefühls, einer eigenthümlichen Laune, und auch einer besonderen Art der Ausarbeitung trüge; aber er braucht, um diese Vorzüge in recht vollem Maaße darzulegen, viele Mittel, und einen weiten, freyen Spielraum. Wo er in dieser Absicht beschränkt ist — sey es nun durch die Gattung, oder durch Worte, oder durch Bequemung nach geringen Fähigkeiten der Spieler u. dergl. — da ist es ihm selten ganz, öfters weniger, zuweilen gar nicht gelungen, sein eigenthümliches Innere darzulegen. Rec., der Hrn. v. B.s Werke so hoch achtet, so sehr liebt, so viel übt, als irgend Einer, aber nicht so blind ihm opfert, wie jetzt gar Manche — gewiß so wenig zu seiner Freude, als zu ihrer Ehre: Rec. findet in diesem interessanten Werkchen für alles zuletzt Behauptete Beweise und Belege, und wird sie hier angeben, ganz aufrichtig und so gut es in der Kürze möglich ist . . . No. 2. Göthe's Neue Liebe, neues Leben. Hier ließ der Text allenfalls eher zu, aus der Bahn des Liedes zu schweifen, und den Satz als kleine Arie zu behandeln. So hat es denn der Componist genommen; hat den Charakter nur im Ganzen aufgefaßt, und wiedergegeben, (aber treffend,) hat keine Unterbrechungen, keine Wiederholungen der einzelnen Sätze gescheuet, die Wirkung zwischen den Gesang und die Begleitung vertheilt etc. In dieser Art ist es denn ein allerliebstes Stück geworden, das, lebendig vorgetragen, überall sich Freunde erwerben wird. . . ." Der Besprecher preist den zweiten und den dritten Gesang am meisten, lehnt dagegen die letzten beiden Stücke (nach den Gedichten Reißigs) als „ziemlich unbedeutend" ab. (Es wirft auf den Beurteiler wie auf den Verlag ein gutes Licht, daß solche von Geschäftsangelegenheiten unabhängige Besprechungen in der Zeitung erscheinen durften.) In der Tat halten sie den Vergleich mit den Goethe-Gesängen nicht aus; es waren Gelegenheitsarbeiten, die Beethoven auf Wunsch des Textverfassers geschrieben und ihm schon für eine andere Liedersammlung umsonst zur Verfügung gestellt, nun aber auch für sich nutzbar gemacht hatte.

Über drei weitere Auflagen, die Breitkopf & Härtel von dem Hefte bis zum Jahre 1827 herausbrachten, möge man die fleißige bibliographische Abhandlung von Deutsch vergleichen (a. a. O., S. 114 f.; ebend. auch über die verschiedenen Nachdrucke der Goethegesänge; davon war der von J. Riedls Kunsthandlung in Wien, dessen erste Auflage im Mai 1816 erschien, wohl ein von Beethoven erlaubter).

* * *

Die sechs Gesänge W. 75 sind augenscheinlich, wie schon kurz vermerkt, im Winter 1809/10 geschrieben oder neu gefaßt. Dazu wurden spätestens Anfang 1810 die Vier Arietten und ein Duett W. 82 fertig gestellt; denn auf der Urschrift ist 1810 vermerkt und im Briefe vom 4. Februar d. J. bot sie der Meister dem Leipziger Verleger schon mit an; vielleicht handelt es sich dabei, mindestens teilweise, um überarbeitete ältere Stücke. Auch „Andenken" (nach Matthisson) gehört ins Jahr 1809. Ferner entstanden nach Ausweis eines Skizzenbuches im Frühjahr 1810 die weiteren Goethe-Gesänge „Wonne der Wehmut" („Trocknet nicht, Tränen der ewigen Liebe") und „Sehnsucht" („Was zieht mir das Herz so?") und im folgenden Sommer „Mit einem gemalten Bande".

Niemals vorher oder später schrieb Beethoven in einem so begrenzten Zeitraum eine so große Anzahl Liebeslieder. Der Grund dafür liegt dem Kenner seiner Lebensgeschichte nahe: Der Tondichter trug sich damals mit Heiratsgedanken. Wie der Verfasser in einem Vortrag „Beethovens Heiratsprojekt im Jahre 1810" (gehalten 1909 in Hugo Riemanns Musikwissenschaftlichem Seminar bei der Universität Leipzig und gedruckt 1914 in der Neuen Musikzeitung) ausgeführt

hat, war der Meiſter in jenem Winter für Thereſe Malfatti entflammt. (Riemann hat dieſe Forſchungsergebniſſe des Verfaſſers für die Bearbeitung des dritten Bandes von Thayers Werke mit übernommen.)

Kaliſcher beanſprucht in ſeiner Abhandlung über „Beethoven und die Sibylle der romantiſchen Literatur" Bettina Brentano für den Eheplan (Der Klavierlehrer 1886, Nr. 1—3, in überarbeiteter Faſſung neu gedruckt im 1. Bande ſeines Werkes „Beethoven und ſeine Zeitgenoſſen", S. 67 ff.). Doch kann ſie dabei nicht in Frage kommen, weil der Meiſter die Heiratsabſichten ſchon hegte, bevor er die Bekanntſchaft der jungen Literatur- und Muſikſchwärmerin gemacht hatte; denn unterm 2. Mai 1810 erbat er ſich in einem Briefe von Wegeler in Koblenz ſeinen Taufſchein, den er, wie der Empfänger erſt ſpäter von ſeinem Schwager Stephan von Breuning erfuhr, für eine „Heiratspartie" benötigte — Bettina aber lernte er erſt in der zweiten Hälfte, wahrſcheinlich gegen Ende dieſes Monats, kennen (vgl. ihren teilweiſe unten angeführten Brief an Anton Bihler vom 6. Juli 1810). Über ihren Verkehr und Briefwechſel mit dem Meiſter liegt eine große Literatur vor. Von ſeinen drei bekannten Briefen an ſie iſt nur der zweite als echt feſtgeſtellt worden, mit Gewißheit ſeit der Wiedergabe der Nachbildung in der von G. Behnke beſorgten 4. Auflage der Beethovenbiographie von A. B. Marx (Berlin, 1884); die anderen beiden und ein angebliches Sonett Beethovens zu Bettinas Hochzeit, deſſen (unechte) Urſchrift in den „Wanderſtudien" von Robert Waldmüller (Leipzig, 1861, 2. Bd., nach S. 232) nachgebildet iſt, ſind zweifellos Erdichtungen Bettinas, die ſich „intereſſant" machen wollte. Auf eine Beobachtung des Verfaſſers ſei noch hingewieſen: In ihren Briefdichtungen und Mitteilungen aus früherer Zeit ſcheint nirgends die Abſicht berührt zu ſein, daß der Meiſter ſie habe heiraten wollen, und erſt in dem Geſpräch mit Varnhagen vom 15. Februar 1856 war wohl zum erſten Male davon die Rede. Ohne den Gegenſtand von Beethovens Liebe nennen zu können, machte aber Wegeler im Nachtrag zu den Biographiſchen Notizen vom Jahre 1845 die erſte und einzige Mitteilung von dem Heiratsplan des Freundes im Jahre 1810. Bettina hatte dieſe wohl geleſen und hätte ſich nun — die Zeit fiel ja wenigſtens beinahe mit ihrem Wiener Aufenthalt zuſammen — wohl gern in die Lücke hineingeſchoben.

Bei der Darſtellung der Geſchichte des Liedes „Neue Liebe, neues Leben" iſt ein Überblick über die Beziehungen des Tonmeiſters zu Bettina nicht zu umgehen. Dies umſo weniger, als die Beethovenwiſſenſchaft, wie ſchon oben angedeutet, zu dem wichtigſten neueren Beitrag zu der Frage überhaupt noch nicht Stellung genommen hat: Im Jahre 1921 iſt nämlich endlich „Bettinas Briefwechſel mit Goethe" in der wahren Geſtalt aus dem Vermächtnis Reinhold Steigs veröffentlicht worden, und wenige Jahre ſpäter hat Fritz Bergemann in ſeinem Buche „Bettinas Leben und Briefwechſel mit Goethe" (Leipzig 1927) auf Grund der neu erſchloſſenen Briefquellen die erſte zuverläſſige Deutung der Seele Bettinas geboten. Hier ſei es nun in aller Kürze unternommen, das für unſere Zwecke Wiſſenswerte zuſammenzufaſſen und zu ergänzen.

Das Hauptergebnis iſt verblüffend: In Wahrheit ſchrieb Bettina am 28. Mai 1810 an den Dichter überhaupt keinen Brief, ſondern das von ihr in „Goethes Briefwechſel mit einem Kinde" veröffentlichte lange Schreiben von dieſem Tage („Wie ich dieſen ſah . . .") iſt offenbar, wie ſchon vielfach vermutet wurde, eine Miſchung von Dichtung und Wahrheit. Allerdings hat ſie Goethen tatſächlich über ihren Verkehr mit Beethoven ſchriftlich berichtet, aber erſt genau zwei Monate ſpäter, am 28. Juli 1810; leider iſt von dieſer Schilderung nur der Anfang erhalten. Dagegen ſind die Antwort Goethes vom 6. Juni („Dein Brief, herzlich geliebtes Kind, iſt zur glücklichen Stunde . . .") und ihre undatierte Gegenantwort („Dem Beethoven habe ich Deinen ſchönen Brief mitgeteilt. . .") freie Erdichtungen der jungen Phantaſtin. Dennoch müſſen hier daraus die Stellen, die ſich auf ein paar Goethelieder aus W. 75 beziehen, geleſen werden. Aus dem überſchwenglichen langen Schreiben, das ſie am 28. Mai aufgeſetzt haben will, die folgenden Zeilen:

„. . . Man fürchtete ſich, mich zu ihm zu führen, ich mußte ihn allein aufſuchen; er hat drei Wohnungen, in denen er abwechſelnd ſich verſteckt, eine auf dem Lande, eine in der Stadt und die dritte auf der Baſtei: da fand ich ihn im dritten Stock; unangemeldet trat ich ein, er ſaß am Klavier; ich nannte meinen Namen, er war ſehr freundlich und fragte, ob ich ein Lied hören wolle, was er eben komponirt habe; — dann ſang er ſcharf und ſchneidend, daß die Wehmut auf den Hörer zurückwirkte: „Kennſt du

das Land?" ‚Nicht wahr, es ist schön,' sagte er begeistert, ‚wunderschön! Ich wills noch einmal singen.' Er freute sich über meinen heiteren Beifall. ‚Die meisten Menschen sind gerührt über etwas Gutes, das sind aber keine Künstlernaturen: Künstler sind feurig, die weinen nicht', sagte er. Dann sang er noch ein Lied von Dir, das er auch in diesen Tagen komponirt hatte: ‚Trocknet nicht, Thränen der ewigen Liebe.' — Er begleitete mich nach Hause . . ." (In dem Berichte, den sie 1834 dem Fürsten Hermann Pückler-Muskau über dieselben Begebenheiten erstattete, steht sogar, der Tondichter habe gesagt, das Mignonlied eben „für Sie" geschrieben zu haben — also für eine junge Dame, die er bisher noch gar nicht gesehen hatte! Bettina wollte eben um jeden Preis nicht nur für Goethes, sondern auch für Beethovens Mignon gelten.)

Aus dem angeblichen Schreiben Goethes vom 6. Juni, das von so großer Teilnahme für den Tonmeister ausführliches Zeugnis abgelegt hätte, hier diese Stelle: „Sehr viele Freude würde es mir machen, wenn Beethoven mir die beiden komponirten Lieder von mir schicken wollte, aber hübsch deutlich geschrieben; ich bin sehr begierig, sie zu hören, es gehört mit zu meinen erfreulichsten Genüssen, für die ich sehr dankbar bin, wenn ein solches Gedicht früherer Stimmung mir durch eine Melodie (wie Beethoven ganz richtig erwähnt) wieder aufs neue versinnlicht wird . . ."

Darauf will Bettina dem Dichter u. a. geantwortet haben: „Dem Beethoven hab ich Deinen schönen Brief mitgeteilt, so weit es ihn anging, er war voll Freude und rief: ‚Wenn ihm Jemand Verstand über Musik beibringen kann, so bin ich's.' . . . Beide Lieder von Beethoven sind hier beigelegt, die beiden andern sind von mir, Beethoven hat sie gesehen und mir viel schönes darüber gesagt, daß, wenn ich mich dieser Kunst gewidmet hätte, ich große Hoffnungen darauf bauen könnte . . ." (In der Tat versuchte sich Bettina auch schaffend auf musikalischem Gebiete; im Jahre 1843 gab sie sogar sieben Lieder für Altstimme heraus, und Max Friedlaender hat ihre verhältnismäßig besten Gesänge, darunter einige bisher ungedruckte, unter dem Titel „Bettina von Arnims Kompositionen" in der Zeitschrift „Euphorion", 1920, S. 251 ff., veröffentlicht.)

Daß Bettina am 28. Mai und im Juni 1810 wirklich keine Briefe nach Weimar geschrieben hatte, bezeugen ihre eigenen Worte am Anfang ihres echten Schreibens, das, auf verschiedene Tage vom 6. bis zum 28. Juli verteilt, sie auf dem Brentanoschen Gute Bukowan in Böhmen auffsetzte: „Im März oder April wars, da ich Dir zum leztenmal von Landshuth aus schrieb . . . ." Damit verfliegen der Brief Goethes vom 6. Juni und die Antwort darauf wie eine Fata morgana. Sie sind erst viele Jahre später für „Goethes Briefwechsel mit einem Kinde" frei erfunden worden.

Daß dagegen dem Schreiben des romantischen Schwarmgeistes vom 8. Mai teilweise ein wirklicher Brief aus dem Jahre 1810 zugrunde liegt, ersieht man aus dem Anfang des Beethoven betreffenden Stückes vom 28. Juli, das freilich letztens nur die Einleitung zu der eigentlichen Darstellung bildet:

„Wenn ich jemand sehe, der Dich lieb hat so innig wie dieser, von dem ich Dir jezt sagen will, so vergesse ich die ganze Welt; schwindet mir doch die Erde, wenn mich die Erinnerung erfaßt; ja sie schwindet, und mein Horizont fängt zu meinen Füssen an, wölbt sich um mich und ich stehe im Meer dieses Himmels, der von Dir ausgeht. Du bist unschuldig wie ein Lamm, Du weist nicht, was Du giebst; oder weist Du es doch, daß alle Gedanken sich im Hintergrund halten und eine Ruhe, die mich gelassenen Flugs über die Erde trägt, ins Herz mit Dir einzieht? lasse alles seyn und liegen, mach Deine lieben Augen zu, und leb in mir, einen Augenblick; vergesse das, was zwischen uns liegt sowohl von weiten Meilen als von tausend und tausend Stunden; aber von da aus, wo ich Dich zum lezten sah, seh mich an. ja wenn ich einen Augenblick vor Dir stünde, und es wär mir gegeben, daß ich Dirs deutlich machte! Der tiefe Schauder, der mich schüttelt, wenn ich eine Weile mit zugesehen habe in der Welt, wenn ich dann hinter mich sehe in diese Einsamkeit, wenn ichs fühle, wie fremd ich bin: wo kömmt mir der Tau her, der Seegen, die Nahrung, die Sonnenwärme? daß ich dennoch wachse in dem oeden verschlossnen Gestein, daß ich grüne und blühe, daß ich selbst mich lieblich fühle in dieser Liebe zu Dir. Wenn ich bey Dir wäre, ich wollte Dir viel wiedergeben für all dieß. ich hab eine Gewallt in mir, die mir einen unendlichen Reichthum zusagt; alles, was der Wahnwiz der Menschen bis jezt erbaut hat, kann mir nichts haben: ich bin herrlich in mir selber, wo etwas gutes ist, da entwickelt sichs schnell an mir. und so auch dieser Beethoven, von dem ich dir jezt sprechen will. man sagt, er sey hässlich; aber die Liebe, die er zu Dir trägt, hat ihm

einen Panzer angelegt, indem er aller äusserlicher Schwachheit gegen mich geborgen ist. jezt geb acht! an diesem geht die ganze Welt auf und nieder wie . . ."

Hier bricht der Brief ab. Der Anfang des später von Bettina veröffentlichten Schreibens bildet sozusagen eine stark „redigierte" Fassung der hier mitgeteilten ursprünglichen Form. Von dem späteren Briefe an dieser Stelle, um einen bequemen Vergleich zu ermöglichen, nur wenige Zeilen:

„Wie ich diesen sah, von dem ich Dir jetzt sprechen will, da vergaß ich der ganzen Welt. Schwindet mir doch auch die Welt, wenn mich Erinnerung ergreift — ja sie schwindet. Mein Horizont fängt zu meinen Füßen an, wölbt sich um mich und ich stehe im Meer des Lichts, das von Dir ausgeht, und in aller Stille schweb ich gelassenen Flugs über Berg und Thal zu Dir. — Ach, lasse alles sein, mache Deine lieben Augen zu, leb in mir einen Augenblick, vergesse, was zwischen uns liegt, die weiten Meilen und auch die lange Zeit . . . Es ist Beethoven, von dem ich Dir jetzt sprechen will und bei dem ich der Welt und Deiner vergessen habe; ich bin zwar unmündig, aber ich irre darum nicht, wenn ich ausspreche (was jetzt vielleicht keiner versteht und glaubt), er schreite weit der Bildung der ganzen Menschheit voran . . ."

Sollte Bettina an dem Verluste der Fortsetzung des echten Briefes nicht beteiligt gewesen sein?

Glücklicherweise können wir uns vorstellen, was dieser ungefähr für einen Inhalt hatte. Es ist nämlich eine gewiß getreue andere Darstellung des Verkehrs Bettinas mit Beethoven von ihrer Hand in einem Briefe aus Bukowan vom 9. Juli 1810 an den Landshuter Studenten Anton Bihler erhalten geblieben. Er ist zuerst in Nr. 20 der Gartenlaube vom Jahre 1870 abgedruckt; Albert Leitzmann hat auf ihn in „Beethovens Persönlichkeit, Urteile der Zeitgenossen" (Leipzig 1914, S. 122 ff.) und in seinem Aufsatz „Beethoven und Bettina" in der Deutschen Revue vom Februar 1917 wieder aufmerksam gemacht. Hier der wichtigste Teil davon:

„Beethoven habe ich erst in den letzten Tagen meines dortigen Aufenthaltes kennen gelernt [das war Ende Mai oder Anfang Juni 1810]; beinahe hätte ich ihn gar nicht gesehen, denn niemand wollte mich zu ihm bringen, selbst die sich seine besten Freunde nannten, nicht und zwar aus Furcht vor seiner Melancholie, die ihn so befängt, daß er sich um nichts interessiert und den Fremden eher Grobheiten als Höflichkeiten erzeigt. Eine Phantasie von ihm, die ich ganz vortrefflich vortragen hörte, bewegte mir das Herz und hatte ich von demselben Augenblicke eine Sehnsucht nach ihm, daß ich alles aufbot. Kein Mensch wußte, wo er wohnte; er hält sich oft ganz versteckt. — Seine Wohnung ist ganz merkwürdig: im ersten Zimmer zwei bis drei Flügel, alle ohne Beine auf der Erde liegend, Koffer, worin seine Sachen, ein Stuhl mit drei Beinen, im zweiten Zimmer sein Bett, welches Winters wie Sommers aus einem Strohsack und dünner Decke besteht, ein Waschbecken auf einem Tannentisch, die Nachtkleider liegen auf dem Boden; hier warteten wir eine gute halbe Stunde, denn er rasierte sich gerade. Endlich kam er. Seine Person ist klein (so groß sein Herz ist), braun, voll Blatternarben, was man so nennt: garstig, hat aber eine himmlische Stirn, die von der Harmonie so edel gewölbt ist, daß man sie wie ein herrliches Kunstwerk anstaunen möchte, schwarze Haare, sehr lang, die er zurückschlägt, scheint kaum dreißig Jahre alt, er weiß seine Jahre selbst nicht, glaubt aber doch fünfunddreißig.

Ich hatte nun viel gehört, wie behutsam man mit ihm sein müsse, um ihn nicht scheel zu machen; ich hatte aber sein edles Wesen auf eine ganz andere Art berechnet und nicht geirrt. In einer Viertelstunde war er mir so gut geworden, daß er nicht von mir lassen konnte, sondern immer neben mir herging, auch mit uns nach Hause ging und zur größten Verwunderung seiner Bekannten den ganzen Tag dablieb. Dieser Mensch hat einen sogenannten Stolz, daß er weder dem Kaiser noch den Herzögen, die ihm eine Pension umsonst geben, zu Gefallen spielt, und in ganz Wien ist es das seltenste, ihn zu hören. Auf meine Bitte, daß er spielen möchte, antwortete er: ‚Nun, warum soll ich denn spielen?'

‚Weil ich mein Leben gern mit dem Herrlichsten erfüllen will und weil Ihr Spiel eine Epoche für dieses Leben sein wird', sagte ich.

Er versicherte mich, daß er dieses Lob zu verdienen suchen wolle, setzte sich neben das Klavier auf die Ecke eines Stuhls und spielte leise mit einer Hand, als wollte er suchen, den Widerwillen zu überwinden, sich hören zu lassen. Plötzlich hatte er alle Umgebung vergessen und seine Seele war ausgedehnt in einem Weltmeere von Harmonie. Ich habe diesen Mann unendlich lieb gewonnen. In allem, was seine Kunst

anbelangt, iſt er ſo herrſchend und wahrhaft, daß kein Künſtler ſich ihm zu nähern getraut, in ſeinem übrigen Leben aber ſo naiv, daß man aus ihm machen kann, was man will. Er iſt durch ſeine Zerſtreuung darüber ordentlich zum Geſpött geworden; man benutzt dies auch ſo, daß er ſelten ſo viel Geld hat, um nur das Notdürftigſte anzuſchaffen. Freunde und Brüder zehren ihn auf; ſeine Kleider ſind zerriſſen, ſein Anſehen ganz zerlumpt . . . und doch iſt ſeine Erſcheinung bedeutend und herrlich. Dazu kommt noch, daß er ſehr harthörig iſt und beinahe gar nichts ſieht. Wenn er aber gerade komponiert hat, ſo iſt er ganz taub und ſeine Augen ſind verwirrt im Blicke auf das Äußere: das kommt daher, weil die ganze Harmonie ſich in ſeinem Hirne fortbewegt und er nur auf dieſe ſeine Sinne richten kann; das alſo, was ihn mit der Welt in Verbindung hält (das Geſicht und Gehör), iſt ganz abgeſchnitten, ſo daß er in der tiefſten Einſamkeit lebt. Wenn man zuweilen lange mit ihm ſpricht, ſo bricht er plötzlich in Töne aus, zieht ſein Notenpapier hervor und ſchreibt . . .

Er kam dieſe letzten Tage, die ich noch in Wien zubrachte, alle Abend zu mir, gab mir Lieder von Goethe, die er komponiert hatte, und bat mich, ihm wenigſtens alle Monate einmal zu ſchreiben, weil er außer mir keinen Freund habe. Warum ich Ihnen nun dies alles ſo umſtändlich ſchreibe? — weil ich erſtens glaube, daß Sie wie ich Sinn und Verehrung für ein ſolches Gemüt haben, zweitens weil ich weiß, wie unrecht man ihm tut, gerade weil man zu klein iſt, ihn zu begreifen — ſo kann ichs nicht laſſen, ihn ganz, wie er mir iſt, darzuſtellen . . .“

Dieſe Schilderung iſt im großen ganzen ſicher richtig und ſachlich; auch tritt darin Bettinas Eitelkeit, die ſie ſpäter zu falſchen Ausſagen bewegte, noch ſehr zurück. Einige nicht ganz zutreffende Angaben laſſen ſich leicht erklären: So beruhen die Worte, Beethoven habe faſt gar nichts geſehen, auf Übertreibung oder unzureichender Beobachtung; denn nach den von ihm erhaltenen Brillen war er nur mittelmäßig kurzſichtig. Auch die Auskunft über ſein Anſehen, das zerlumpt ſei, iſt ſicher übertrieben. Die Mitteilung, Freunde und Brüder zehrten ihn auf, darf als Verdächtigung des ewig mißtrauiſchen Meiſters gelten, wofür man auch andere Beiſpiele hat, und die falſche Altersangabe iſt für ihn geradezu bezeichnend: Daß er ſich im Jahre 1810 erſt für 35 Jahre alt hielt, geht genau zuſammen mit ſeiner falſchen Bemerkung im Heiligenſtädter Teſtamente vom 6. Oktober 1802, worin es heißt: „ſchon in meinem 28. Jahre gezwungen, Philoſoph zu werden“. (Hatte er etwa den unterm 2. Mai 1810 durch Wegeler in Koblenz aus Bonn erbetenen Taufſchein noch nicht in Händen oder ſo wenig beachtet, daß er ſein Alter immer noch nicht wußte?)

Von den vielen Abweichungen von den ſpäteren Angaben in den Briefen an Goethe und Pückler-Muskau ſei nur hervorgehoben: Die junge Phantaſtin ſuchte Beethoven nicht allein auf, ſondern in Begleitung (wahrſcheinlich ihrer Schwägerin Antonie Brentano, geb. Birkenſtock); ſie traf ihn nicht beim Liedſchaffen an, ſondern bei der irdiſchen Beſchäftigung des Raſierens. Allerdings erhielt ſie von ihm in den letzten Tagen — wohl gegen Mitte Juni — gewiſſe Goethe-Lieder.

Wahrſcheinlich brachte das junge Mädchen die vom 6. bis 28. Juli abgefaßten Niederſchriften dem Dichter ſelbſt nach Karlsbad, wo ſie ſich Anfang Auguſt zwei Tage lang aufhielt; denn am 17. Auguſt ſchrieb er ihr aus Teplitz nach Berlin einen Brief, deſſen Hauptinhalt ſich auf die wenigen Sätze beſchränkt:

„Deine Briefe, allerliebſte Bettine, ſind von der Art, daß man jederzeit glaubt, der letzte ſey der intereſſanteſte. So ging mir's mit den Blättern, die du mitgebracht hatteſt, und die ich am Morgen deiner Abreiſe fleiſſig las und wieder las. Nun aber kam dein letztes . . . “

„Dein letztes“ war wohl ein unterwegs von Teplitz nach Berlin geſchriebener Brief, der verſchollen iſt (vgl. Bergemann, a. a. O., S. 451 f.). Es iſt aber doch ſehr ſchade, daß das Schreiben des Dichters vom 6. Juni 1810, das ſo ſchöne Worte über den Tondichter enthält, eine Fälſchung von ihrer Hand iſt.

Nach alledem müſſen wir uns bei der Beurteilung von Beethovens Beziehungen zu Bettina vor allem halten an die Schilderung, die ſie dem Studenten Bihler im Juni 1810 ſandte, den Reſt der echten Darſtellung für Goethe und natürlich den einzigen verbürgten Brief, den ihr der Meiſter ſchrieb. Dagegen iſt der Inhalt der Schriftſtücke, die ſie ſelbſt zu der Frage veröffentlichte, mit aller Vorſicht aufzunehmen. Gleich die erſten Worte, die ihr der Ton-

dichter nach den Darstellungen für Goethe und Pückler-Muskau gesagt haben soll: daß er eben das Lied „Kennst du das Land" geschrieben, können nicht stimmen; denn wie oben vermerkt, war es schon 1809 mit entstanden. Dagegen könnte „Wonne der Wehmut" wirklich in den Tagen von Bettinas Wiener Aufenthalt oder kurz vorher geschrieben sein. Hinwiederum ist es ausgeschlossen, daß Bettina dem Dichter von Wien aus die beiden Beethovenlieder schickte. Aber nach dem Briefe an Bihler erhielt sie in den letzten Tagen tatsächlich irgend welche Goethe-Lieder von Beethoven. Am Ende ihres ersten erdichteten Beethoven-Briefes vom 11. August 1810 läßt nun Bettina den Meister noch auf zwei Gesänge zurückkommen:

„Ich schicke hier mit eigener Hand geschrieben: ‚Kennst du das Land', als eine Erinnerung an die Stunde, wo ich Sie kennen lernte, ich schicke auch das andere, was ich componirt habe, seit ich Abschied von Dir genommen habe, liebes, liebstes Herz!

Herz, mein Herz, was soll das geben,
Was bedränget dich so sehr?
Welch ein fremdes, neues Leben!
Ich erkenne dich nicht mehr.

Ja liebste Bettine, antworten Sie mir hierauf, schreiben Sie mir, was es geben soll mit mir, seit mein Herz ein solcher Rebelle geworden ist. Schreiben Sie Ihrem treusten Freund Beethoven."

Schon Deiters und Riemann haben die Echtheit dieser Stelle bezweifelt: „So fällt auf, daß Beethoven das Lied ‚Kennst du das Land' Bettina nochmals ‚mit eigener Hand geschrieben' schickt, obgleich es doch eines der beiden ist, welche Bettina im Juni 1810 an Goethe geschickt hat. Und daß hier ‚Herz, mein Herz, was soll das geben' als ‚das andere' Lied bezeichnet wird, sieht fast so aus, als erinnere sich Bettina nicht mehr, welches das zweite der an Goethe gesendeten Lieder war (‚Trocknet nicht'). Da ein Autograph des Briefes nicht existiert, so liegt der Gedanke nahe, daß er eine freie Reproduktion von Äußerungen Beethovens ist (wie sicher der dritte vom Jahre 1812). . . ." Wir wissen nunmehr, daß auch die ganze angebliche schriftliche Unterhaltung zwischen Bettina und Goethe über die Lieder und deren Sendung von der kleinen Schwärmerin erfunden ist; wir wissen auch, daß der Tondichter „Neue Liebe, neues Leben" nicht erst nach ihrer Abreise aus Wien vertonte, sondern schon im Jahre 1809, und gerade dies ist, wie schon Kinsky im Katalog der Musikautographen des Heyer-Museums, S. 178, bemerkt, ein Beweis dafür, daß die Lieder „Kennst du das Land" und „Neue Liebe, neues Leben" ihre Entstehung nicht der Bekanntschaft mit Bettina verdankten.

Allerdings befindet sich im Nachlaß Goethes eine eigenhändige Niederschrift von Beethovens Vertonung der „Wonne der Wehmut" in noch nicht endgiltiger Lesart, die ungefähr in der Zeit von Bettinas Wiener Aufenthalt entstanden sein muß. Doch scheint sie nicht durch Bettina, sondern — nach einer alten Überlieferung des Weimarer Goethe-Archivs — durch Friedrich Rochlitz in den Besitz des Dichters gelangt zu sein. Aber die Welt sollte eben durchaus der Meinung sein, der Meister habe die andern beiden Goethelieder in Liebesflammen für sie geschrieben.

Zu der angeführten erdichteten Briefstelle ist ein noch ganz unbekanntes Widmungsblatt des Tondichters für Bettina zu halten, das sich auch in der Schweizer Beethovensammlung befindet: der Anfang einer offenbar von Kopistenhand angefertigten Abschrift gerade des Liedes „Neue Liebe, neues Leben" mit der unzweifelhaft eigenhändigen Widmung und seinem Namenszug auf der Titelseite. Die Zueignung steht längs des rechten Randes und kann nur dahin verstanden werden, daß Beethoven dem jungen Mädchen eine Abschrift des Liedes zum Andenken widmete, bestätigt also nicht etwa ihren Anspruch, er habe es überhaupt für sie vertont. (Das Blatt hat ungewöhnlicherweise Oktavformat; vielleicht ließ sich Bettina die Abschrift von einem Notenschreiber selbst herstellen und die Widmung nur hinzufügen. Es enthält den Anfang mit den ersten neun Takten des Liedes, bildete nach seinem ganzen Aussehen das erste Blatt einer Abschrift des vollständigen Liedes und könnte auch aus einem Notenbuche herausgerissen sein, ist also jedenfalls als Fragment zu betrachten.) Damit kommt ein zweites unzweifelhaft echtes Schriftstück Beethovens für Bettina zutage. Leider ermangelt

es einer Zeitangabe. Mit ziemlicher Sicherheit iſt aber zu ſchließen, daß Beethoven die Widmung bei Anweſenheit Bettinas in Wien niederſchrieb. Da er das Lied nämlich in ſeinem einzigen Briefe an ſie nicht erwähnt, wird man den Gedanken wohl ausſchließen dürfen, daß er es ihr geſchickt habe. Es iſt jedoch nicht anzunehmen, daß es zu den Blättern gehörte, die Bettina dem Dichter im Auguſt 1810 nach Karlsbad mitbrachte; denn es kommt aus dem Beſitz einer mit der Bewidmeten verwandten Familie.

Als Beweis für die Echtheit des Schreibens vom 11. Auguſt 1811 darf man das neue Schriftſtück ja nicht anſehen. Vielmehr kam dem phantaſtiſchen Weſen die Widmung zu dem Zweck gelegen, ſich als Anregerin Beethovens in das von ihr beliebte ſchöne Licht zu ſetzen; dabei ſtieß ihr aber eben wieder eins jener Mißgeſchicke zu, woran die beiden von ihr erdichteten Beethovenbriefe ſo reich ſind — ein widerlegbarer Tatſachenfehler. Es hilft nichts: Beethovens Lili — Goethe hatte das Gedicht im Jahre 1775 auf Lili Schönemann geſchrieben — war nicht Bettina Brentano, ſondern Thereſe Malfatti.

Es wäre eine reizvolle Aufgabe, die beiden Faſſungen von „Neue Liebe, neues Leben" einmal miteinander in muſikaliſcher Hinſicht genau zu vergleichen. Hier aus Raumgründen nur einige grundlegende Andeutungen: Die erſte Faſſung liegt allen weſentlichen Teilen der zweiten zugrunde. Damit iſt zugleich geſagt, daß die Grundſtimmung dieſelbe oder doch ganz ähnlich geblieben und Mozarts Stil immer noch nahe iſt. Die Unterſchiede beſtehen in weſentlichen Verbeſſerungen der Melodik, der Text-Deklamation, der Harmonik und des Klavierſatzes, Verkürzungen oder Erweiterungen der Architektonik. In dieſem Betracht ſei hingewieſen auf die Einfügung der ſchönen Zurückleitung zum Hauptſatz (Takt 51 ff. der zweiten Faſſung), die Verbreiterung der Stelle „dieſer Blick voll Treu' . . ." (Takt 27 ff. und ſpätere Wiederholung), die Erſetzung der urſprünglich flaueren Lesart der zweiten Stelle von „Ach, wie kamſt du nur dazu!" (Takt 70 ff.), die Verkürzung des Schluſſes und die Ausmerzung der Pauſen am Schluſſe der Geſangsſtimme, wodurch dieſer eine fortreißendere Wirkung erhält, die erſt etwas verbreiterte zweite Faſſung aber auch wieder um einige Takte kürzer wird (135 gegen 138 der erſten).

Die Form des Liedes iſt ſehr überſichtlich und einfach durch $a\,b^1\,a\,b^2 + C$ (= ziemlich weit ausgeführte Coda) zu kennzeichnen. (b^1 unterſcheidet ſich von b^2 durch die Zurücktranspoſition nach der Anfangstonart C-dur.) Ganz ähnlich gibt Hans Boettcher in ſeinem Buche „Beethoven als Liederkomponiſt" (Augsburg 1928, S. 60) die Form mit $a\ b\ a^v\ b^v\ c$ an (a^v bedeutet eine abgewandelte Geſtalt von a), nimmt alſo nur ſtatt der Coda einen beſonderen dritten Teil an, und über das Verhältnis der Texte zur muſikaliſchen Form bemerkt er richtig: „Beethoven gliedert nicht entſprechend den durch den Reim gegebenen Versabſchnitten wie J. F. Reichardt und C. F. Zelter . . . ſondern macht ſich von der ſtrophiſchen Form frei und faßt durchgehends ohne Rückſicht auf die Textzeilen die ganzen Sätze nach ihrem ſprachlichen Sinn zuſammen . . ." (S. 103 f.). Die Form $a\ b^1\ a\ b^2 + C$ entſpricht der Sonatenform ohne Durchführungsteil. Ernſt Bücken nimmt in ſeinem gehaltvollen Aufſatz „Die Lieder Beethovens" (Neues Beethoven-Jahrbuch, 2. Bd., Augsburg 1925, S. 33 ff.) überhaupt die „Sonatenform" für das Lied in Anſpruch. Nur muß man dabei nicht an die endgültige Bedeutung denken, die der Begriff durch die Hochklaſſik erhalten hat.

In dem Preiſe des wirkungsvollen, ja unwiderſtehlichen Stückes ſind ſich die meiſten Freunde der großen Geſangskunſt einig. Aus dem Muſikſchrifttum ſeien hier nur drei Urteile hervorgehoben: Adolph Bernhard Marx ſtellt das Lied in ſeinem zweibändigen Beethovenwerke unmittelbar neben die Adelaide: „. . . etwa Ende 1809 oder Anfang 1810, als er endlich von hoffnungsvoller Liebe ergriffen war, hat Beethoven Gleiches an Goethes ‚Neue Liebe, neues Leben' . . . gegeben. Es iſt das Gegenſtück zu „Adelaide", feurige Beſeelung eines von der Liebe überraſchten und ganz hingenommenen Gemüts, voller Lebensluſt und Jugendlichkeit, kein Seufzer, von Sentimentalität keine Spur, reines Glück eines geſundfrohen, kräftigen, ſoeben vom zündenden Strahl getroffenen Jünglingsherzens, die Muſik ein reicher, mächtiger und doch nicht überwallender Strom, der Schluß ein entzückend Gemiſch von Zärtlichkeit und Schalkheit . . ." (angeführt nach der von G. Behnke bearbeiteten 6. Aufl., 1. Bd., S. 122). Nach Max Friedlaenders Auskünften in ſeinem Werke „Das deutſche Lied im 18. Jahrhundert"

(Stuttgart, 1902, 2. Bd., S. 175) wurde das Gedicht vor Beethoven schon zweimal als Lied veröffentlicht: 1793 von F. von Dalberg und 1794 von J. Fr. Reichardt, und nach ihm natürlich noch sehr oft vertont, z. B. von C. Fr. Zelter (ersch. 1812), F. Ries (als Duett), L. Spohr u. v. a. m. „Beethovens Composition — ein feuriges Gegenstück zur Adelaide und eines seiner berühmtesten Lieder — ist an erster Stelle zu nennen." Henri de Curzon endlich urteilt a. a. O. S. 28: „La mélodie, à la Mozart, est encore dans le goût d'Adélaïde, avec plus de gaîté et moins de charme, mais une vie débordante." Diesem und anderen Beurteilern ist also die Mozartnähe des Liedes aufgefallen, ohne daß sie die erst später von Deutsch aufgedeckte Entstehungsgeschichte kannten.

* * *

Ähnlich wichtige Ergebnisse wie die vorliegende Beschreibung erzielten meine Untersuchungen der vier Fassungen des Mignonliedes „Nur wer die Sehnsucht kennt" von Goethe-Beethoven: Außer den Verbesserungen zur Geschichte des Erstdruckes, wovon ich schon oben gesprochen habe, konnte ich vor allem ebenfalls einige Druckfehler, auch in den Noten, feststellen. Dagegen fand ich nach der Abschrift des Kanons „Edel sei der Mensch" keine Versehen in den Drucken. Das ist ja auch nicht zu verwundern; denn falsche Noten werden, wenn man solche Stücke in Partitur setzt, meist von selbst augenfällig. Nun hätte ich die in der Schweizer Sammlung befindliche Handschrift gern mit dem Erinnerungsblatt verglichen, das Beethoven im Frühjahr 1823 dem jungen Musiker Louis Schlösser, dem späteren Darmstädter Hofkapellmeister, widmete und das denselben Kanon enthielt; jedoch war er in Es-dur, nicht wie in der gedruckten Fassung und in der Niederschrift der Schweizer Sammlung in E-dur aufgezeichnet. Es ist mir trotz vieler Bemühungen bisher leider noch nicht gelungen, das Schlössersche Blatt ausfindig zu machen. Vermag etwa dieser Hinweis dazu zu verhelfen?

Max Klinger und die Musik.

Von Konrad Huschke, Weimar.

1. Klingers musikalisches Fühlen.

Der umfassende Geist Max Klingers, des ersten modernen Künstlers, der an Vielseitigkeit des Schaffens wieder an die Universalmenschen von ehedem erinnert, strahlte, schon im ausgedehnten Reich der bildenden Künste ungewöhnlich weite Gebiete befruchtend, auch noch darüber hinaus in die Gefilde der Philosophie und Dichtung und mehr noch in die der Musik. Von allen Königreichen der Seele, die sich um die bildenden Künste erstrecken, war sie für sein Schaffen das ausschlaggebendste. Besonders das Metaphysisch-Phantastische in ihm ruhte im wesentlichen auf musikalischer Grundlage.

Dieses Metaphysisch-Phantastische und daneben Gedankliche — man hat es auch seine Neigung genannt, in seinen Kunstwerken Ideen und Glaubenssätze der Zeit mit ihrer Gedanken- und Gefühlswelt niederzulegen, — stellt ein durchaus deutsches Erbstück dar (wir brauchen nur an Dürer, Goethe und Hebbel zu denken), wie Klinger ja überhaupt ein unverfälschter deutscher Rassemensch war. Demgemäß ist auch der erste Eindruck, den Franz Servaes, einer seiner verständnisvollsten Deuter, von ihm hatte, der eines „echten Germanen" gewesen. „Wenn er Euch hoch entgegenkommt", schreibt Servaes, „das rote Haar, gleich der Flamme des heiligen Geistes, über der Stirn brennend, scharfe Augen hinter großen Brillengläsern, den Mund geschlossen, mit faltigen Zügen des Kummers und des Nachdenkens, breitschultrig, stiernackig, und Euch schweigsam willkommen heißt, zurückhaltend-höflich, dann wißt Ihr sogleich: ein ungewöhnlicher Mensch steht vor Euch. Einer, der viele Geheimnisse in sich trägt und viel Wissen zur Zukunft hat, ein Geschlossener, ein Eiserner, der schwer zu ringen hat, mit sich und der Welt. Und auch ein Lieber, Guter, der aber scheu und verschlossen ist und mit seinen Gefühlen kargt, weil er ihr Überwallen fürchtet, der ewig unruhigen, nimmer zufriedenen. Und auch Ihr werdet still in seiner Nähe. . . ." Also eine deutsche Faustnatur war dieser Klinger, ein Typus des mit den Weltproblemen ringenden, von der Unendlichkeit des Alls durchpulsten Kunstmenschen, ja wohl der prometheischste Künstler der neueren Zeit überhaupt.

Man hat ihm vorgeworfen, seine Kunst sei nicht wahrhaft empfunden, sondern nur gedacht, erkünstelt, ergrübelt, seine Plastik Ideenmeißelei, seine Malerei Gedankenpinselei. Man hat, in den Schranken der engeren Künste, denen man huldigte, und dabei das rein Fachliche mehr betonend als wahren Geist und echte Schönheit, seinen künstlerischen Strich, seine Flächigkeit, seine Raumgliederung, seinen Farbenstil angefochten, Zeichenfehler, falsche Verkürzungen usw. bei ihm bemängelt, seine Plastik als stillos verketzert und ins Mineralmuseum verwiesen, ihn für wirr und überladen, für dunkel und gesucht, für zu literarisch und spitzfindig erklärt, zum Teil nicht ganz ohne Grund, nur dabei eins vergessen: seine Gesamtpersönlichkeit mit der Fülle ihrer Gesichte, ihrem schöpferischen Ernst, ihrer ungeheuerlich schweifenden Phantastik und ihrem inbrünstigen Ringen nach tiefer Beseelung.

Ein gut Teil von dem, was dieser Gesamtpersönlichkeit ihre vielumfochtene Sonderstellung in der Kunst gibt, erklärt sich aber eben aus des Künstlers ganz einzigartigem Erfülltsein von Musik. Avenarius, der, so anfechtbar auch in Einzelheiten sein Klingerbuch ist, bei der Beurteilung dieser Persönlichkeit einen beglückenden Tiefblick gezeigt hat, weist darauf hin, wie Klingers Komponieren in seinen Werken, namentlich den Radierungen, uns oft von Stimmung zu Stimmung über Akkorde und Dissonanzen bis zur Auflösung hin immer wieder an Musik erinnert. Schon die Art, wie z. B. in der Brahms-Phantasie durch Bilder von den kleineren Liedern zum Schicksalslied übergeleitet und wie überhaupt in diesem ganzen Werk das Mannigfaltige in Beziehung zu einander gesetzt sei, mahne an musikalisches Schaffen. Dahin weist auch die Vorliebe Klingers für Dämmerndes, zu phantastischem Hineinsehen Anregendes. (Wer denkt nicht an Schumann?) Ja es sind musikalische Reize in Klingers Kunst, die sich mit Begriffen überhaupt nicht fassen lassen, für das Auge sowohl wie für das innere Ohr, Ahnungen, Visionen, Träume, Unterbewußtes, Unbewußtes. Man sehe sich neben der Brahms-Phantasie auch andere Klinger-Radierungen an, aus denen solch ein musikalischer Geist mehr oder weniger hervorleuchtet, von der Rettung ovidischer Opfer und den Intermezzis bis zu den großen Zyklen „Ein Leben", „Dramen", „Eine Liebe", „Vom Tode", „Zelt". Und es kann, so schwer sich so etwas mit Worten sagen läßt („Wenn Ihr's nicht fühlt, Ihr werdet's nicht erjagen"), wohl da und dort nachempfunden werden, was Julius Vogel, Klingers intimer Leipziger Freund, bekannt hat: Gerade wie in einem Tonstück die einzelnen Sätze, so lassen die Klingerschen Radierungszyklen, obwohl in ihren Hauptgedanken klar, im einzelnen die mannigfachste Auslegung zu. Man ahnt wohl, was sie als Ganzes darstellen, doch die Deutung jeder einzelnen Stufe geht einem nicht restlos auf. Auch die „Instrumentation" ist musikalischer Natur. Die Bilder werden nicht so komponiert, wie es etwa die Meister vor hundert Jahren taten, die sich mit vielen Skizzen in langer Überlegung zunächst das Bild klar machten und logisch durchdachten, sondern es ist uns, als ob Klinger, nur einer gewissen Stimmung folgend, aus Licht und Schatten sein Bild zusammensetzte, etwa wie wir beim Binden eines Straußes die eine Blume dahin, die andere dorthin stecken und an einer bestimmten Stelle eine bestimmte Farbe einsetzen, ohne gleich sagen zu können, weshalb sie gerade da stehen muß. Das Bild schwebte ihm also wohl nur in allgemeinen Zügen vor, und die ihn beherrschende Stimmung wurde dann in Formen ausgesprochen, die im einzelnen verschiedenartige Deutungen zulassen, als Ganzes aber einen ganz bestimmten Klang (Melodie, Harmonie, Rhythmik) in unserm Empfinden erwecken. Mehrere Motive reihen sich dabei oft zu einer Kette, ein Motiv wiederholt sich auch in Variationen usw., alles scheint dem musikalischen Schaffen aufs engste verwandt. Schon äußerlich hat Klinger diese Zyklen als eine Art musikalischer Kompositionen charakterisiert, indem er sie, wie ein Musiker, als opus I, II, III und so fort bezeichnete.

Und wie stark erfüllt sind viele Jahre seiner künstlerischen Arbeit von den großen Musikern Beethoven und Brahms gewesen! Zuletzt trat sogar noch Reger in seinen Bannkreis. Auch Liszt und Wagner haben, obschon nicht so eindringlich, seine Phantasie belebt. Von Liszt schuf er die eindrucksstarke Büste, die jetzt im Leipziger Gewandhaus aufgestellt ist. Von Wagner sollte ein gewaltiges Monument aus seinen Händen erstehen. Es ist aber nicht dazu gekommen, Weltkrieg und Tod traten dazwischen. Ich spreche noch darüber. Der Abgott seiner Jugend, dem er seine Rettung Ovidischer Opfer gewidmet und dem zu Ehren er sein op. IV Intermezzi getauft hat, war Schumann. Und es ist bezeichnend für

ihn, wie er (1880) schreibt: „Die Widmung an Schumann ist rein Sache der Sympathie. Ich liebe die Schumannsche Musik außerordentlich und behaupte und glaube von seiner Kompositionsweise viel beeinflußt zu sein — in einer Art freilich, die zu erklären mir unmöglich ist!"

Schon als ganz junger Mann spielt Klinger, ein musischer Mensch durch und durch (mehr als viele bedeutende Musiker), vorzüglich Klavier, ist glücklich, als er in Karlsruhe als 16-jähriger Kunst-Lehrling unter den Kollegen einen „ganz meisterhaften" Geiger entdeckt, treibt mit ihm Musik, spielt mit seinem Freund Slevogt, dessen Gabe, „tagelang aus dem Kopf zu spielen", er anstaunt, vierhändig, läßt sich von den Eltern eine große Kiste Noten schicken: „soviel hineingeht und weiter nichts", und ist auch ganz in Musik befangen, als er z. B. das Kloster Maulbronn bewundert: „Es ist über alle Beschreibung schön und großartig. Ich erwähne nur, daß in der riesigen Klosterkirche Musik gemacht wurde unter Orgelbegleitung. Schirm (der Geiger) spielte, das Quartett sang usw. Wenn Ihr Euch diese wunderbare Kirche vorstellen könnt und die Musik dazu, so werdet Ihr Euch denken können, wie wir alle ergriffen waren." Die Menschen aber, die zur Musik oder von Musik „schwätzen", sind ihm ein Greuel. Er selbst phantasiert bis ins Alter hinein oft stundenlang auf seinem Klavier — in seinem geräumigen Atelier in Leipzig-Plagwitz steht ständig ein mächtiger Flügel —, sei es zur Erholung nach vollbrachtem Schaffen, sei es im Aufstieg zu neuen schöpferischen Gedanken. Dies Phantasieren soll von packender Größe gewesen sein. Doch hat er sich vor Dritten stark zurückgehalten. Und es ist bezeichnend, daß Julius Vogel, also einer seiner Getreuesten, gestehen mußte, ihn nie gehört zu haben. Die verschiedensten Gebiete der Musik sind ihm schließlich vertraut. Erlesene Künstler verkehren und musizieren in seinem Atelier. Höchster in der Musik, ja geradezu Heros, Gott, ist ihm Beethoven.

2. Klinger und Beethoven.

Klinger hat Beethoven zunächst in zweien seiner berühmtesten Gemälde gehuldigt. Der Johannes in der „Kreuzigung", der in erschütternder Selbstbeherrschung voll tiefen Wissens um diesen Tod die verzweifelte Maria Magdalena stützt, namentlich aber der in der „Pieta" mit dem schlichten, aus der Qual heraus unendlich innigen Ausdruck, der höchsten Herzensadel kündet, trägt Beethovens Züge.

Dann aber kam die monumentale Beethoven-Plastik, eins der großartigsten symbolischen Kunstwerke der Neuzeit. Man mag sich für sie begeistern oder sie ablehnen. Auseinandersetzen muß man sich mit ihr. 1886 in Paris entworfen lag sie jahrelang unausgeführt. Erst 1897 fühlte sich Klinger zur Ausführung berufen. Und noch fünfjährigen rastlosen Arbeitens bedurfte es, bis sie — 1902 — vollendet war. Uns Musiker und Musikfreunde fesselt vor allem die ergreifende Gestalt Beethovens, der mit entblößtem Oberkörper, in antikem Gewand, wie ein wahrer Olympier auf einem kostbaren Thron sitzt, den Leib vorgebogen, die Hände in verhaltener Leidenschaft geballt, im höchsten schöpferischen Gestalten begriffen, ein Kämpfer, der sich aus tiefem Leid zur Seligkeit göttlichen Schaffens emporringt, und dessen Geistesflug widerstandslos in höchste Höhen menschlichen Empfindens führt. So oder ähnlich hat man ihn wohl aufzufassen.

„Doch neben mir", schrieb Richard Dehmel, „saß Zeus,
Der neue Zeus, von Antlitz und Gestalt
Beethoven gleich, und in den Abgrund
Der Welt und Menschheit starrt sein Schöpferblick
Herab vom Thron der Sünde und Erlösung,
Daß sich der Adler ihm zu Füßen sträubt,
erwartungsvoll . . ."

Nach der Meinung andrer harrt der Adler sogar, als gefiederter Sendbote königlichen Hochflugs, „eingekrallt-angespannt" auf den Augenblick, wo er das Hohe, das sein Herrscher schuf, stolz der Menschheit überbringen darf. Klinger selbst hat keine Deutung seines Werks gegeben. Als echt innerlicher Künstler, dem alles von sich Reden zuwider war, schrieb er nicht lange vor Beginn des Werks an einen Freund: „Ich überlasse es am liebsten dem Ge-

fühl des Beschauers, sich das Gegebene zu übersetzen. Denn ich bin der Meinung, daß, um wirklich wiederzugeben, verständlich zu machen, was man wollte, müßte man mit Worten Stimmung zu machen suchen. Ich bin zu ehrlich, zu sagen, ich hätte das und das ausdrücken wollen, Worte geben gewöhnlich ein festes Programm, und ein solches habe ich selten." Deute also jeder, wie er's fühlt! Eine ganze Literatur ist über den Sinn des „Beethoven" entstanden. Es ist zwecklos, sie hier wiedererstehen zu lassen. Erwähnt seien nur die kunstvollen Reliefs am Bronzesessel, in denen sich der Kampf zwischen Christentum und Griechentum, zwischen Innerlichkeit und Schönheitslust spiegelt, und die lieblichen Genien-(Engels-)köpfe hinter der schwer ringenden Beethoven-Gestalt, ein beglückender Ausgleich.

Neben der ungeheuren künstlerischen Arbeitsleistung hat Klinger seinem Abgott Beethoven mit seinem Werk auch ein ganzes Vermögen geopfert. Auf mühsamen Reisen suchte er sich in Griechenland den warmtönigen Marmor, Haupt und Glieder des Thronenden daraus zu bilden. Das Gewand, das sich um dessen Unterkörper legt, ist aus einem herrlich gezeichneten goldig-warmen Tiroler Onyx. Um das Meisterwerk des Bronzesessels, ein gewaltiges einheitliches Gußwerk, wie es seit Jahrhunderten nicht mehr gegossen worden war, vollendet durchzuführen, machte sich Klinger mit allen Details der Gußbereitung, Bronzelegierung, Modellanfertigung und des schließlichen Hauptgusses ganz handwerksmäßig vertraut und trieb in Paris mit vieler Mühe eine Gußhütte auf, die sich an das Werk heranwagte. Und nur in monatelangem Zusammenarbeiten des Künstlers und Gießers konnte der schwere Guß schließlich gelingen. Die Lehne des Sessels ist mit farbigem Schmelz, Achat und Jaspis verziert. Die Genienköpfe sind aus zartem Elfenbein geschnitzt und blicken aus einem Fries von bunten Edelsteinen und Goldblättchen hervor. Die Wolkenbank, auf der das Ganze ruht, besteht aus graugrünem Pyrenäenmarmor mit zartrötlichen und braunvioletten Tönungen. Die nach unten abfallenden seitlichen Thronlehnen aus blankpolierter Bronze scheinen durch die Grellheit ihres Leuchtens als ein allzu starker Akzent im Raum bedenklich. Sie sind aber aus künstlerischen Gründen notwendig. Als sie, berichtet Vogel, einmal wochenlang nicht geputzt und matt geworden waren, zeigte es sich, daß das Kunstwerk in seiner ganzen Haltung beeinträchtigt war, auch dem Auge etwas fehlte, was nicht zu entbehren war. Denn der Thron hat die Tendenz, sich in die Breite zu entwickeln, und bedarf für das Auge der zusammenhaltenden Flächen. Und diese Aufgabe erfüllt der Glanz der Bronze. Berauschende Wirkung für das Auge tönt so allenthalben mit machtvoller Erregung des Geistes und der Seele zusammen. Die oft angefochtene Polychromie und die Vielheit der symbolischen Gestalten, vor der man versucht ist, wie vor etwas Unverbundenem und Auseinanderfallendem und dann wieder allzu drückend Belastendem zurückzuschrecken, ist hier nicht grundlos, sie dient in all ihrer Fülle und Pracht dem einen, aufs tiefste Verehrten. Und das ist nicht der Mensch Beethoven mit seinen Schwächen, sondern der Heros, der Übermensch, der geistig Einsame, der über der Menschheit thronte. Kein Meister der bildenden Künste hat je einem großen Musiker eine so unerhörte Huldigung dargebracht wie hier der musikdurchglühte Meister Klinger dem großen Beethoven.

Wie sehr Klinger im Bann der Beethovenschen Kunst stand, zeigt neben anderen Äußerungen — es gibt allerdings nur wenige, denn seine Schweigsamkeit, auch brieflich (so glänzend er schreiben konnte) war groß — ein köstlich von Humor gewürzter Brief, den er im Jahr 1913 nach der Richard-Wagner-Gedenkfeier aus Leipzig an seinen Freund Georg Hirzel schrieb. „Hier war inzwischen", klagt er, „der Ausstellungsteufel und Richard-Wagner-Teufel los. Eröffnung, Grundsteinlegen, Eröffnen — Na heut' bin ich ausgerissen. Gestern: Jesong, lange Rede, Klopfen, Kaisermarsch, dann Neunte bis 1/23, vorher 1stündige, überdies vorgezeichnete, Rede von A. Köster, dann von 6—1/412 Meistersinger. Die letzte Stunde habe ich mich gewunden mit innerlichen und äußerlichen Schmerzen. Du kennst das ja. Man ist völlig an Aufnahmefähigkeit erschöpft, und dann rinnt es noch eine Stunde an einem runter wie bei einer Regentonne. — Da helfen nur einige Glas Bier und das so schöne Schimpfen." Und dann heißt es weiter: „Die Neunte habe ich noch nie so schön gehört. Soviel Neues darin, Klang- und Entwicklungs-Phasen, daß man den Raum der Entwicklung fühlt, Riesenentfernungen, fast Farben, und dabei immer festes, selbstverständlich scheinendes, fast tastbares Weiterwachsen der einzelnen Gedanken ... Danach kamen mir die Meister-

ſinger wie ein „Moderner Renaiſſance-Bierpalaſt“ vor. Und ob ſchöne Sachen darin ſind! Aber doch: Diſtanzhalten!“

Ein andermal hat er in noch heitererer Stimmung Beethovens oder vielmehr ſeines „Beethoven“ gedacht, als er nämlich 1897 der Gattin des Dresdener Geheimrats Lehrs in hanebüchenen Knitteln über ſein Zukunftsſchaffen einen luſtigen Bericht erſtattete. Ich bringe das ganze „Gedicht“, es iſt auch ſonſt launig und anregend genug. Neben dem „Beethoven“ werden, wenn ich recht ſehe, die Wandgemälde im Treppenhaus des Leipziger Muſeums und in der Aula der Univerſität Leipzig, die Amphitrite in der Berliner Nationalgalerie und die drei Bronzetänzerinnen, die den Waldhorn blaſenden kleinen Amor umſchwärmen, dazu auch die Radierungen, namentlich der Zyklus „Vom Tode“, geſtreift:

„Kürzlich in der Neumondsnacht
Kam St. Lukas ’rein und ſagt’:
‚Hier, Herr Klinger, das Programm,
Was Sie zu erled’gen hamm.
(Dieſes Jahr noch s’il vous plaît,
Studien gehen ganz per ſe):
Treppenhaus und Marmorhaun
Von der zugehör’gen Frau’n,
Hohes Lied und Aula zier’n,
Neuausgaben auszuführ’n.
Opus I bis opus zehn
Wird ſchon nebenher noch geh’n.
Totentanz und Ludwig van
Beethoven muß auch noch dran
Samt dem Stuhl von Reliepfen
Mit den hübſchen Engelskepfen.
Haben Sie dann noch ’was Zeit,
End’gen Sie nach Möglichkeit
Mal die kleinen Bronzemädel!‘
Gott, gib mir noch einen Schädel!
Denn mir ſagt der Medicus,
Daß ich bald nach Karlsbad muß!“

Dieſer nach dem Vorbild ſeines Meiſters Beethoven „aufgeknöpfte“ Klinger iſt zur Entſpannung vom tiefſinnig-grübleriſchen Schaffen auch ſonſt noch (wenn auch nur im Freundeskreis) gelegentlich in Erſcheinung getreten. Von ihm führte ſpäter eine humorvolle Brücke zu Max Reger.

Beethovens „Oberhofmeiſterin“: Nanette Streicher, geb. Stein.

Von Max Herre, Augsburg.

Unter allen Frauen, die Beethoven nahe geſtanden haben, gebührt die „Ehrenpalme als ſegensvollſter Geſtalt“ Nanette Streicher, der „barmherzigen Samariterin“, meint A. Chr. Kaliſcher zu Beginn ſeiner mit warmer Anteilnahme geſchriebenen Abhandlung über dieſe prachtvolle, tapfere Augsburgerin (Beethovens Frauenkreis II, 35). Der angeſehene Beethoven-Forſcher hat um ſo mehr Recht zu dieſer auszeichnenden Bemerkung, als Nanette nicht ſo ſehr, wie andere Frauen des Beethoven’ſchen Frauenkreiſes im Ruhme des großen Tondichters widerſtrahlte, ſondern wie keine ſonſt in den Alltag mit all ſeinen erbärmlichen Widerlichkeiten, in das Menſchlich-Allzumenſchliche und ſeine Unzulänglichkeiten eingeſpannt war und dort in der Stille wirkte, wo von der Welt kein Lohn und kein Dank zu erwarten war.

Maria Anna Stein wurde am 2. Januar 1769 in Augsburg als Tochter des Organiſten und Inſtrumentenbauers Johann Andreas Stein (1728—1792), der ein Schüler Silbermanns geweſen, geboren. Das muſikaliſch begabte Kind genoß ſorgfältigen Klavierunterricht beim Vater und trat fünfjährig bereits öffentlich auf. Sie, die „ſpäterhin ganz allgemein zu den berühmteſten Klavierſpielerinnen Wiens gezählt“ (Kaliſcher, a. a. O. S. 37) wurde, errang mit acht Jahren in ihrer Vaterſtadt als Pianiſtin einen ſolchen Erfolg, daß ſie als „Wunderkind von Augsburg“ geprieſen und allenthalben von ihrem Aprilkonzert 1776 in der Patrizierſtube mit heller Begeiſterung geſprochen wurde. Vom Adel erhielt ſie eine ſchöne Medaille, wie Schubart in der „Teutſchen Chronik“, die er 1776 in Augsburg ſchrieb, S. 239 mitteilt. Auch F. Nicolai erzählt davon (Reiſe VII, 156 fg.).

Muſiker und Muſikfreunde, die nach Augsburg kamen, beſuchten Stein und beſichtigten ſeine ſchon damals europäiſch berühmten Klaviere. Auch Wolfgang Amadeus Mozart, der 1777 in Augsburg, in der Geburtsſtadt ſeines Vaters und der Stätte ſeiner Vorfahren, weilte, ſtattete auf ausdrückliches Anraten ſeines Vaters dem Klavierbauer Stein Beſuch ab. Über ſeine

ſchalkhafte Einführung bei Andreas Stein berichtet er dem Vater in ausführlichem Briefe. Stein ließ ſeine Klaviere mit Vorliebe von Nanette vorführen, weil ſie, mit allen klanglichen Eigenheiten des Inſtruments vertraut, am beſten die Vorzüge herausſtellte. Natürlich mußte Nanette auch Mozart vorſpielen. Mozarts Brief über das „Stein Mädel" und ſein ſcharfes Urteil über ihr Klavierſpiel iſt bekannt (23. Oktober 1777). Seine ſtrenge Kritik tadelte zwar ihre verkehrte Technik, aber im Endergebnis geſtand er zu: „Sie kann werden, ſie hat Genie". Und daß ſie umgelernt hat und etwas geworden iſt, beſtätigten ſpäter Beethoven, Haydn, Czerny u. a.

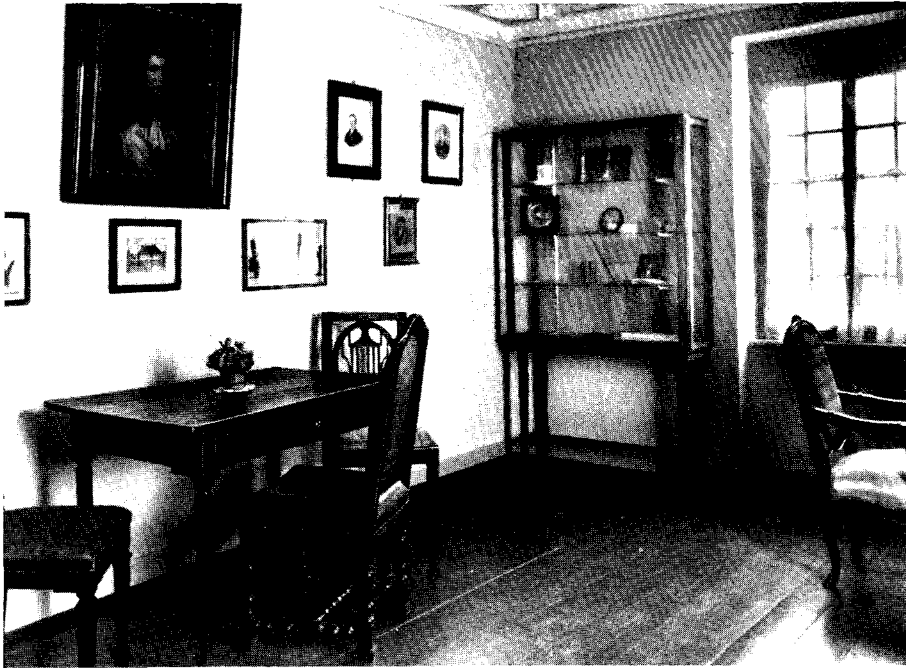
Zehn Jahre nach Mozart war Beethoven in Augsburg. Damals 1787 hat auch er Stein beſucht und Nanette kennen gelernt. Sie hörte ihn öfter auf den Inſtrumenten ihres Vaters phantaſieren und wohnte auch einem Konzerte bei, das er auf der Orgel der Barfüßerkirche gegeben hat.

Im „Journal von und für Deutſchland" vom Jahre 1788 wird von einem gewiſſen Mertens die „hohe Muſik in Augſpurg" behandelt. Da werden „Joh. Andreas Stein und ſeine Demoiſelle Tochter" erwähnt, die „jetzt alle fühlbaren Ohren mit ihrem Solo Adagio auf dem Flügel entzückt". Auch Joh. Friedr. Reichardt, der ſich 1790 in Augsburg aufhielt, berichtet über Stein: „Er hat ſeiner 17—18jährigen Tochter (ſie war aber bereits 20 Jahre!) ein ganz originelles, herrliches Creszendo-Fortepiano gemacht, das ſie meiſterlich ſpielt. Es ſind Züge dabei angebracht, die das Creszendo vom allerleiſeſten Hauche bis zum Donnerwetter geben und die ſie alle mit den Knien während des Spielens regiert" (vgl. Schletterer, Joh. Friedr. Reichardt, Augsburg 1865; I, 478).

Nanette war aber nicht allein eine tüchtige Klavierſpielerin, ſondern auch eine geſchickte Arbeiterin in der Werkſtatt des Vaters, wo ſie tätig half und in alle beruflichen Erforderniſſe eines Klavierbauers eingeführt wurde. Als ihr Vater am 29. Februar 1792 ſtarb, übernahm ſie, obwohl erſt 23 Jahre alt, das Geſchäft und führte es mit ihrem damals 16jährigen Bruder Matthäus Andreas fort. Sie ſorgte für die Mutter und für ihre ſechs Geſchwiſter. Die wachſende Bedeutung des Steinſchen Klavierbaues ließ eine Verlegung des Geſchäftes in eins der europäiſchen Muſikzentren Wien, Paris oder London ratſam erſcheinen. Die Wahl fiel auf die Mozartſtadt Wien. Ein kaiſerliches Patent vom 17. Januar 1794 ermächtigte „Nanette und Andreas Stein" ihr Geſchäft zu eröffnen „auf der Landſtraße 301, zur rothen Roſe" (Thayer, L. v. Beethovens Leben. Bd. II, 555). Im Juli trifft Anna Maria Stein in Wien ein, von ihrem Verlobten Joh. Andreas Streicher begleitet, mit dem noch im gleichen Monat die Hochzeit gefeiert wird. (Nach anderen Berichten ſoll die Hochzeit mit Streicher ſchon 1793 ſtattgefunden haben.) Das Geſchäft läuft unter der Firma „Geſchwiſter Stein" bis 1802, wo ſich die Geſchwiſter trennen und ſelbſtändig ihr eigenes Pianoforte-Magazin fortführen.

Der Wiener Korreſpondent der Leipziger Allgemeinen Muſikaliſchen Zeitung (Jhg. V, S. 156) erſtattet ausführlichen Bericht: „Es iſt in neueren Zeiten öfters zur Sprache gekommen, daß das ſtärkere Geſchlecht dem weiblichen faſt alle Gewerbszweige entriſſen habe. Mad. Streicher beweiſt durch ihr Beiſpiel, daß im Fache der Kunſt der ſchönen Hälfte noch ein weites und ſelten benutztes Feld offen ſtehe. Freilich wird nicht leicht bei jedem Individuum eine Vereinigung ſo vieler glücklicher Umſtände zuſammentreffen, wie bei Mad. Streicher. Schon von ihrem ſiebenten Jahre an war ſie von ihrem Vater, dem verſtorbenen Orgel- und Inſtrumentenmacher Stein zu Augsburg, in alle Geheimniſſe ihres Faches eingeweiht. Sie war Zeugin der vielen, im Publikum faſt gar nicht bekannten Verſuche, wodurch Steins Arbeiten den hohen Grad der Vollkommenheit erhielten, und ſie mußte, was für den practiſchen Künſtler das Wichtigſte iſt, immer ſelbſt dabei Hand anlegen. So war es möglich, daß ſie nach dem Tode ihres Vaters, in einem Alter, wo Flatterſinn den Geſchmack an ernſten Beſchäftigungen ſelten aufkommen läßt, die Bearbeitung des Fortepianos ſelbſt übernehmen und ſeit neun Jahren mit männlichem Geiſte ſelbſt fortführen konnte . . . Seit wenigen Wochen haben ſich die Geſchwiſter Stein getrennt."

Für Nanette war das Geſchäft mit ſeinen Anforderungen gewiß ein „Wagniß". Denn als ſie 1802 ihm allein vorſtand, war ſie ſchon Mutter von drei Kindern. Sie lebte ihrer



Wohnzimmer der Familie Beethoven in Bonn (Geburtshaus)
(in den ursprünglichen Zustand versetzt, mit Ausnahme der Vitrine)



Aufnahmen Beethovenhaus, Bonn

Wohnraum der Familie Beethoven in Bonn (Geburtshaus)
(heute mit Wiener Erinnerungen ausgestattet)

Zum Aufsatz von Dr. Schmidt-Görg: „Die Neueinrichtung des Bonner Beethovenhauses"



Aufnahme Schneider, Zwickau/S.

Martin Kreisig

Geb. 8. September 1856

Familie als eine treffliche Hausmutter und ſie wirkte im Geſchäft mit jener unfehlbaren Tüchtigkeit, die ihrem praktiſchen Sinne entwuchs; ſie war einerſeits Künſtlerin und andererſeits Realiſtin im Leben, die mit feſter Hand den Alltag meiſterte, was Beethoven vor allem zu nutze kam. Die Geſchäftsfirma blieb bis 1825 „Nanette Streicher, geb. Stein". Damals nahm ſie mit mütterlichem Stolze ihren Sohn als Teilhaber auf und nun lautete die Firma „Nanette Streicher, geb. Stein u. Sohn". Vom Urgroßvater begonnen, vom Großvater zur Höhe gebracht, von der Mutter vermehrt und erweitert blieb die Firma in hohem Anſehen nach Nanettens Tode in den Händen des erfolgreich ſchaffenden Sohnes. —

Wohl unmittelbar, nachdem Nanette in Wien ſeßhaft geworden, hat Beethoven den Verkehr mit den Geſchwiſtern Stein und mit Joh. Andr. Streicher aufgenommen (Thayer, a. a. O. II, 555). Daß Nicolaus Zmeskall von Domanovics Beethoven bei Streichers eingeführt habe, iſt nicht erwieſen. Der freundſchaftliche Verkehr zwiſchen Streichers und Beethoven hat all die Jahre hindurch angehalten, auch wenn anfangs die Zeugniſſe ſpärlich ſind. 1804 war Nanettens jüngerer Bruder Karl Friedrich nach Wien übergeſiedelt, ein Pianiſt, mit dem Beethoven ebenfalls zuſammenkam.

Im Jahre 1800 hatte Friedrich Rochlitz im Intelligenzblatt der Leipziger Allgemeinen Muſikaliſchen Zeitung zu einer Sammlung für die in großer Not lebende Tochter Sebaſtian Bachs, für Regina Suſanna Bach, aufgerufen. Nach Bekanntgabe vom Juni 1801 wurde „den 10. May durch den Wiener Tonkünſtler Herrn Andreas Streicher die anſehnliche Summe von 307 Gulden Wiener Courant" (etwa 200 Taler) überwieſen. Beethoven beabſichtigte für Bachs Tochter eine Kompoſition zu ſchreiben, deren Erträgniſſe ihr zufließen ſollten. Streicher, der das Geld mit dem Grafen Fries geſammelt hatte, wird auch Beethoven für die Sammlung erwärmt haben (Thayer II, 284).

Der mit Beethoven befreundete Karl Friedrich Amenda, der im Frühjahr 1798 in Wien als Muſiklehrer in der Familie der Witwe Mozarts weilte, hatte damals ebenfalls Streichers kennen gelernt. In einem Briefe von 1815 bittet er Beethoven, er ſolle „gelegentlich unſere gemeinſchaftlichen Freunde, beſonders die Streichers" grüßen (Thayer, III, 502).

Reichardt beſuchte Wien im Jahre 1808 und hielt ſich länger in der Donauſtadt auf. Im Briefe vom 7. Februar 1809 erzählt er, daß Streicher „auf Beethovens Rat und Begehren ſeinen Inſtrumenten mehr Gegenhaltendes, Elaſtiſches gegeben habe, damit der Virtuoſe, der mit Kraft und Bedeutung vorträgt, das Inſtrument zum Anhalten und Tragen, zu den feinen Druckern und Abzügen mehr in ſeiner Gewalt hat". —

In der Zeit zwiſchen 1794—1813 mag der freundſchaftliche Verkehr zwiſchen Streichers und Beethoven in anregenden Beſuchen und Gedankenaustauſch, in gemeinſamen Muſikſtunden und Zuſammenkünften an dritten Orten ſich erſchöpft haben. Er iſt rege aufrecht erhalten worden. Im Jahre 1812 gelingt es ſogar Streicher, daß ſich Beethoven eine Geſichtsmaske abnehmen läßt, weil Streicher eine Beethoven-Büſte für ſein Klaviermagazin wünſchte. Die Büſte ſtammt von Prof. Franz Klein. Sie wurde in der Familie Streicher wie ein Heiligtum gehütet. Dr. med. Burſy (Mitau), für den ein Flügel der Firma Streicher „nach Beethovens Angaben" angefertigt worden iſt, ſchreibt ziemlich ausführlich über ſeinen Beſuch bei Streichers im Jahre 1816 und erzählt von einem Muſikabend in der Familie, wo unter anderem Beethovens Paſtoralſinfonie auf zwei Klavieren, wie ſie von Czerny eingerichtet worden war, geſpielt wurde. Er fügt hinzu: „Alle Zuhörer ſahen bei recht entzückenden Stellen ganz verliebt zu Beethovens Büſte an der Wand herauf." (Otto Clemen, Andreas Streicher in Wien, Neues Beethoven-Jahrbuch IV. Jhg. S. 113.)

Die Zeit aber, in der Nanette die „barmherzige Samariterin" Beethovens wird, beginnt recht eigentlich erſt mit 1813. Die Zettel und Briefe Beethovens an ſeine „Oberhofmeiſterin" fallen hauptſächlich in die Jahre 1816 bis 1818.

Im Sommer 1813 traf ſich Beethoven mit Streichers in Baden bei Wien. Später erzählte Frau Streicher Schindler, daß ſie Beethoven in dieſem Sommer hinſichtlich ſeiner körperlichen und häuslichen Bedürfniſſe im „deſolateſten Zuſtande" gefunden habe. „Er hatte nicht nur keinen guten Rock, auch kein ganzes Hemd". Sie brachte nach der Rückkehr in Wien Beethovens Garderobe und ſeinen ſonſtigen Hausſtand in Ordnung. Mit Hilfe ihres Gemahls

sorgte sie für die nötigen Anschaffungen. Sie überzeugte auch Beethoven von der Notwendigkeit, durch geldliche Rücklagen für seine Zukunft zu sorgen. „Und Beethoven gehorchte in allem" (Ernst Ortlepp 1841; Thayer, III, 371). Drei Jahre vorher hatte Beethoven Wäsche und Kleidung reichlich angeschafft. Bettina hebt hervor, daß er „mehrere gute Röcke" besaß. Aber freilich: der Meister pflegte seine Kleidung ebensowenig wie seine Wäsche, und mit Geld vernünftig zu schalten, lag ihm auch nicht sonderlich.

Was Frau Streicher mit hausfraulicher Sorge beobachtet und tatkräftig gewandelt, den „desolaten Zustand", bestätigt vom Sommer 1813 auch der Kupferstecher Blasius Höfel, der die von Beethoven durch Louis Letronne angefertigte Bleistiftskizze gestochen hat. Beethoven sei damals bisweilen geradezu „schmutzig" gewesen (Thayer, III, 438 fg.).

Nun greift Nanette Streicher ein und wird die treue Wächterin über Beethovens Haushalt und die täglichen Bedürfnisse. Sie übernimmt die undankbarsten Aufgaben, die man sich denken kann, und erledigt sie mit praktischer Hand und in treuer Pflichterfüllung mit bewundernswerter Aufopferung und Selbstverständlichkeit. Sie hat bei Beethovens Wesen keinen leichten Stand, aber in ihrer Freundschaft unbeirrbar führt sie ihre Mission als „Oberhofmeisterin" durch. Sie hat im Baron Zmeskall, in dem getreuesten aller Getreuen, ein wundervolles Gegenstück. Welcher Kleinkram brandet an die Frau heran! Erschütternd weisen die vielen Zettel und Briefe aus, wie entsetzlich der Kampf Beethovens mit den kleinen Widerlichkeiten des Daseins ist. Hier steht ihm die tapfere Augsburgerin treu zur Seite. Sie hört jeden Notruf und findet für jeden die erforderliche Abhilfe.

Der schon genannte Dr. Bursy aus Mitau gibt von dieser wundervollen Frau in einem Briefe vom 24. Juni 1816 eine Schilderung, wie er sie gesehen hat. Er lernt sie bei der Arbeit „auf ihrem Werkzimmer" kennen. „Den Gruß von Amenda empfing sie sehr herzlich, ich setzte mich zu ihr, und wir plauderten von 11 Uhr bis 2. Die Zeit war mir so schnell hingeflossen, daß ich mich wunderte, als Streicher mir beim Abschied sagte: ‚Bleiben Sie hier zum Mittag, es ist schon spät!' Nanette Streicher, née Stein, eine berüchtigte (!!!, soll wohl ‚berühmte' heißen) Dame, hat mich seit jeher sehr interessiert, jung aber noch sehr lebhaft und geschwätzig (gemeint ist wohl: gesprächig!). Eitel mag sie auch nicht sein, denn ihr Kleid hatte an mehreren Stellen reinlich zugestopfte Risse und Löcher, und die eingesetzten künstlichen Schneidezähne an Ober- und Unterkiefer sind gar nicht auf Schönheit berechnet, weil sie weit hinter den beträchtlich großen Hundszähnen zurückstehen . . . Mir erzählte sie viele ihrer Beobachtungen. Mitunter fällte sie dann auch Urteile, die nur ihrer Weibheit wegen zu verzeihen waren. Übrigens will sie gar nicht die gelehrte Dame spielen . . ." (O. Clemen, Neues Beethoven-Jahrbuch Jhg. IV, S. 111.)

Die Schilderung ist recht aufschlußreich. Nanette ist damals 48 Jahre alt. Bursy schreibt „jung, aber noch sehr lebhaft" — da ist das Wörtlein „aber" ebensowenig zu verstehen, wie vorher die sprachliche Entgleisung „berüchtigt" für „berühmt". Doch davon kann leicht abgesehen werden. Er stellt im Kleide „reinlich gestopfte Risse und Löcher" fest. Es klingt, als ob er den Nachdruck sprachlich auf die Risse und Löcher legt, denn die Frau scheint ihm „nicht eitel". Er vergißt dabei, daß er sie während der Arbeit „auf ihrem Werkzimmer" kennen lernte, wo sie gewiß kein Gesellschaftskleid und auch kein übliches Hauskleid tragen konnte. Bezeichnend für die Frau ist die Bemerkung „reinlich gestopft". Eine lobenswerte Augsburger Eigenschaft berührt dabei der kurländische Arzt, ohne es zu wissen. Sparsamkeit eignet der Augsburger Wohlhabenheit in hervorragendem Maße. Sie tritt bisweilen, — früher wie heute, — so stark hervor, daß es den Anschein haben könnte, als fehle die Großzügigkeit, was ganz gewiß nicht der Fall ist. Was in Kleidung und auch in anderen Dingen noch brauchbar ist, wird aufgetragen und bis zuletzt ausgenutzt, aber in peinlich sauberer Ordentlichkeit. Als sparsame, tüchtige Hausfrau und Geschäftsführerin, die sich notwendigen Ausgaben keineswegs verschließt, aber sie auch erst dann ausführt, wenn sie notwendig geworden sind, steht Nanette Streicher auch nach diesem Berichte vor uns. Derselbe Arzt berichtet von ihrer Anteilnahme an den kraniologischen Studien des Dr. Gall, der längere Zeit ihr Hausarzt gewesen ist und mit dem sie dauernd in Briefwechsel blieb. Nanette hat dessen umfangreiches Werk ins Französische übersetzt, wobei nur die zweite Hälfte des 6. Bandes

unvollendet blieb. Burſy erwähnt auch noch das Mittageſſen, das als „Hausmannskoſt“ ihm vorgeſetzt wurde. „Sieben Schüſſeln wurden ſerviert. Freſſen und Saufen gehört zu den Hauptgenüſſen der Wiener. Von dieſen 7 Gerichten zehrten Vater, Mutter, Tochter, Sohn und ich. Wie muß es in ſolchem Hauſe erſt hergehen, wenn geladene Geſellſchaft ſich verſammelt.“ — —

Die Hausfrau mit den „reinlich geſtopften Riſſen und Löchern“ im Werkkleid iſt es, die Beethovens „treueſte Pflegerin“ wurde, wie ſie Dr. Wilh. Chr. Müller, der große Beethoven-Verehrer in Bremen, in ſeinen „Äſthetiſch-hiſtoriſchen Einleitungen in die Wiſſenſchaft der Tonkunſt“ (1830, Teil II, S. 208) nennt. 1820 war er in Wien geweſen. Am 10. Oktober ſchreibt er in einem Briefe über Nanette: ſie iſt „ein muſikaliſches Genie, voll Herrlichkeit und Lebendigkeit für alles Schöne und Gute“ und unter dem 19. Oktober: „Es iſt uns in der lieben Familie Str. ſo wohl wie bei Ihnen. Mann, Frau, Kinder, Freunde — alle ſind ſo herzlich gegen uns, als gehörten wir zu ihnen. Unſer Herz ſchließt ſich da auf. Während E. (ſeine Tochter Eliſe) mit der genialen Nanette vierhändige Sachen ſpielt oder ſich Charakterzüge vom hochverehrten Beethoven erzählen läßt, ſitzen wir Alten im Sopha, wechſeln unſere Meinungen über Künſte, intereſſante Menſchen, Weltbegebenheiten . . .“ (Kaliſcher, a. a. O. II, S. 74).

Das Charakterbild der Frau rundet ſich durch die verſchiedenen Zeugniſſe zu wundervoller Geſchloſſenheit. Wie ſie im Sommer 1813 mit feſter Hand Ordnung in Beethovens vernachläſſigte Kleidung und Wäſche brachte, dort Riſſe und Löcher reinlich ausmerzte, ſo traf ſie auch umſichtig Vorkehrung, daß ein derartig verwahrloſter Zuſtand nicht wieder eintreten konnte. Sie veranlaßte mit Unterſtützung ihres ſtets hilfsbereiten Mannes Beethoven, einen Bedienten anzunehmen, der von Beruf Schneider war und ſeine freie Zeit mit Schneidern im Vorzimmer ausfüllte. Beethoven befolgte den Rat. Der neue Diener und deſſen Frau (die nach Schindlers Bericht nicht mit im Hauſe wohnte) pflegten den Meiſter mit rührender Sorgfalt bis zum Jahre 1816.

Nanette wachte unermüdlich über Beethovens Haushalt, nachdem ſie Einblick gewonnen hat, und nahm ſich des armen, geplagten Mannes „mit ſchweſterlicher Liebe und Aufmerkſamkeit“ (Ferdinand Hiller, L. v. Beethoven, Gelegentliche Aufſätze 1871, S. 98) an. Aus Beethovens Zetteln weiß man, wie ſie mit ihm alle Sorgen des Haushaltes, der leidvollen Dienſtbotenplage und all der Dinge des Alltags teilte, mit denen der von ihnen gequälte Meiſter ſich an ſie wandte. Kaliſcher hat in feſſelnder Weiſe die Zettel verarbeitet und gezeigt, wie zwiſchen dem Menſchlich-Allzumenſchlichen in oft kurzen Zwiſchenbemerkungen ergreifend Größe der Gedanken und der Geſinnung aufſtrahlt, ſodaß auch dieſer handfeſt dingliche Briefwechſel Beethovens ſeeliſches und geiſtiges Weſen erſchließt.

Haushaltung und Dienſtboten bilden die Hauptmaſſe des Inhaltes und ſie werden zu wichtigen Fragen, als der Neffe Karl zu Beethoven kommt und ſeinetwegen Wohnung und Haushaltung auf tüchtige Grundlagen geſtellt werden müſſen. Da geht ein Fragebogen an Frau Streicher folgenden Inhaltes:

„was gibt man 2 Dienſtleuten mittags u. Abends zu eſſen ſowohl in der qualität als quantitaet
wie oft gibt man ihnen Braten?
geſchieht dies Mittags u. Abends zugleich?
das was den Dienſtleuten beſtimmt iſt, haben ſie dieſes gemein mit den ſpeiſen des Herrn, oder machen ſie ſich ſolches beſonders d. h. machen ſie ſich hiezu andere ſpeiſen als der Herr hat?
Wie viel Pfund Fleiſch rechnet man auf 3 perſon?
wie viel Brodtgeldt die Haußhälterin und Dienſt-Magd täglich?
wie wird es gehalten beim waſchen?
bekommen die Haushälterin u. Dienſt-Magd mehr?
wie viel Wein u. Bier?
gibt man ihnen ſolches u. wann?
Frühſtück?“

Und damit sorgt sich Beethoven ab, als ihn die große B-dur-Sonate und Vorarbeiten zur Neunten Symphonie beschäftigen!

Er bittet Frau Streicher, Wäsche zur Waschfrau zu schicken, „noch zur Flickwäsche gehörig". — „Ich mache Gebrauch von ihrer Erlaubniß ihnen die Wäsche zur gütigen Besorgung zu übermachen." Er dankt für die geliehenen 20 fl und sendet einen Löffel zurück. Am 25. September 1817 schreibt er: „Ihr Schuster u. der möchte mir eine gute Stiefelwichs schicken, die nicht anschmutzt, denn mein Fidelis hat mich mit einer solchen angeschmiert . . ." Seine Halstücher „brauchen auch eine Flickung". Er bittet, „so viel Ellen von beigefügtem Barchent (je dicker je besser) als man zu 2 Beinkleidern braucht, zu kaufen, und noch ein Ehle darüber". Dann ist Wäsche verloren gegangen. „Der Bediente hat von der vorigen Wäsche ein P. Strümpfe verlohren, oder — ich bitte sie ihm die Nachtshemden mitzugeben, welches ganz sicher deswegen geht, weil ich ihm erklärt, daß jedes, was er verliert ersetzen muß — vielleicht sehe ich sie bald — ich bitte sie zuweilen an einen armen kränklichen österreichischen Musikanten zu denken."

Über seine Krankheit klagt er oft. Er muß ihretwegen Besuche aufgeben, er muß das Zimmer hüten, er hat sich erkältet und sich einen Katarrh zugezogen. Einmal schreibt er: „Ein Brechpulver habe ich nur, muß ich hierauf öfter Thee nehmen? ich bitte sie um einen zinnernen Löffel". Wegen der künftigen Haushälterin wünscht er zu wissen, „ob sie ein Bette und Komodekasten hat". Frau Streicher soll mit ihr verhandeln über die Wäsche, über das „Drangeld" usw. Die Beschwerden wegen des Essens und der Kocherei sind fast ebenso häufig wie die heftigen, bisweilen leidenschaftlichen Klagen über die heillose Bedientenwirtschaft. Nicht nur Schlamperei und Unzuverlässigkeit muß er tadeln, nicht nur dummes Gerede der Dienstboten, das Frau Streicher Verdruß gebracht hat, entschuldigen und strafen, sogar eine regelrechte Verschwörung, die die Dienerschaft mit der ihm verhaßten Schwägerin angezettelt hat, versetzt ihn in höchste Erregung und Erbitterung. Alles lebt Nanette mit. Sie ist seine Vertraute. Sie hilft und gleicht aus. Ihr Rat und ihre Tat stehen ihm stets treu zur Verfügung.

Es geht nicht ohne Verdruß ab. Ein bis heute ungeklärter Streitfall veranlaßt Beethoven, das Haus Streichers zu meiden. „Es freut mich, daß Sie selbst fühlen", schreibt er, „daß ich unmöglich mehr ihr Haus betreten kann. . . . Ich erwarte sie mit Vergnügen Dienstags Morgens." Was hat sich zugetragen? Auf einem anderen Zettel bekennt er: „Dankbar werde ich alles anerkennen, was mir ihre Freundschaft dargebracht, nur ist es mir leid, daß ich unschuldiger weise an einer kleinen Entzündung in Ihrem Hause schuld bin". Nanette trägt ihm diese Schuld nicht nach. Er erwartet sie, sie kommt und unterstützt ihn auch fernerhin. Trotzdem schreibt Beethoven: „Ich kann mich nicht wohl überwinden zu ihnen zu kommen, sie verzeihen mir schon, ich bin sehr empfindlich u. dgl. nicht gewohnt. . . ." Dieser Streit wird wohl bald behoben, denn auf einem Zettel heißt es: „Czerny war eben hier — ich werde diesen Abend bey demselben seyn, ob bey ihnen morgen, weiß ich noch nicht".

Verdrießlichkeiten bereiten auch die Dienstboten. „Ich bitte sie die Bettdecken dem Überbringer dieses mitzugeben u. sein Geschwätz gar nicht anzuhören, er ist nicht rein, dieser Mensch — . . . schließen sie nicht von den Reden schlechter Bedienter auf meine gewöhnliche Denkungsart." Großen Ärger hat die Nany verursacht. „Daß sie der N. gern verzeihen, glaube ich auch, ich denke auch so, aber ich kann sie doch nun nicht mehr anders als eine unmoralische Person betrachten." — „Die N. geht ohnehin aus, übrigens kann wohl kein Zusammentreffen mit ihr und ihnen jemals stattfinden." — „Leben sie und weben sie wohl, die Fräulen N. ist ganz umgewandelt, seit ich ihr das halb Duzend Bücher an den Kopf geworfen."

Auch wegen Karl, Beethovens Neffen, stellen sich Ärgernisse ein. Nanette läßt sich durch nichts verdrießen, ihre Mission als „Oberhofmeisterin" zu erfüllen. „Verlassen sie ihren Posten als Oberhofmeisterin nicht ganz. Es wird immer auch eine selten gute Wirkung hervorbringen." Oder an anderer Stelle: „Verfluchen sie mich nicht wegen so vieler Beschwerlichkeiten". Sie ist auf ihrem Posten geblieben. Sie kümmert sich um die Hörrohre. Sie hilft, daß der Broadwood-Flügel, der als Geschenk für Beethoven von London kam, zollfrei nach Wien gelangt. Sie stellt auch den Neffen Karl unter ihre mütterliche Obhut. Sie verrichtet alles in gleichbleibender Freundschaft. Beethoven weiß ihr Dank, spricht ihn oft aus und rührend ist

ſein Geſchenk: „Ich bitte Sie, werthe Frau v. Streicher, dieſe 6 Flaſchen ächten Köllnerwaſſer, welches ſie hier ſo leicht nicht für Geld bekommen, von mir anzunehmen".

Es iſt unmöglich, erſchöpfend ſein zu wollen. Man müßte an Beethovens oft grimmigen, oft bezaubernd ſchelmiſchen Humor erinnern, der auch in dieſen Zetteln gern zum Durchbruche kommt, man müßte ſeiner Gottesfurcht und Frömmigkeit gedenken, an ſeine Gütigkeit gemahnen, an ſein Verſtändnis auch für die menſchlichen Fehler und Schwächen, vor dem auch der heftigſte Zorn ſchließlich verraucht, und an ſo vieles mehr, das in herrlicher Klarheit und Schönheit auch aus dieſen ſtets in Eile hingeworfenen, oft flüchtig abgefaßten Blättern leuchtet. „In Eile" — die Worte trägt faſt jedes. Beethoven ſpottet ſelbſt darüber: „Ich bitte in Eile, mit Eile u. durch Eile, daß ſie Streicher bitten, daß wir heute gegen 12 Uhr allein ſind in eiligſter Eile ihr Freund Beethoven".

Die kleine Auswahl aus der Fülle von Zetteln zeigt zur Genüge, in welcher Art und wie mannigfach die Hilfsbereitſchaft der Nanette in Anſpruch genommen wurde. Als 1818 Anton Schindler bei Beethoven Famulus wird, iſt Frau Streicher entlaſtet. Nach wie vor bleibt ihre Anteilnahme wach und rege, aber der Kleinkram fällt von ihr ab. Sie kommt von der Wirtſchaft weg und zur Kunſt zurück.

Sie ſpielte gern und gut Beethovens Werke. In einem Konverſationsheft von 1819 oder 1820 findet ſich ein Eintrag (von Czerny?), in dem es heißt: „Die Streicher ſtudiert Ihre letzte Sonate ſchon 3 Monathe und kann noch nicht den erſten Theil. Am meiſten beklagt ſie ſich über den Anfang *ff*." Es handelt ſich um die B-dur-Sonate op. 106. Ungewiß iſt, ob Frau Streicher ſelbſt oder ihre Tochter gemeint iſt. Bei Streichers wurde viel muſiziert und es verging kaum eine Woche, in der nicht eine muſikaliſche Veranſtaltung abgehalten wurde. Beethoven iſt häufig anweſend geweſen. Der Münchener Hofkapellmeiſter Peter von Winter wird durch Nanette ihm vorgeſtellt. Franz Lachner ſieht Beethoven bei Streichers zum erſten Male. Auch Friedrich Wieck wird 1826 durch Andreas Streicher bei Beethoven eingeführt.

Beethovens Intereſſe an den Streicher'ſchen Klavieren hat auch nicht nachgelaſſen. Karl ſchreibt ins Konverſationsheft: „Frau von Streicher ſagt, es freut ſie, daß Du mit 14 Jahren (!) die Inſtrumente ihres Vaters und jetzt die ihres Sohnes ſiehſt". Beethoven und Streichers beſprechen den Bau eines Klavieres, das ſo eingerichtet werden ſoll, daß der taube Meiſter ſeine Klänge hört. Mancherlei Anregungen werden herüber und hinüber ausgetauſcht.

Zum letzten Krankenlager ſenden Streichers Wein und beſuchen den Freund. Und als der große Tote zur letzten Ruhe beſtattet wird, ſchreitet Streicher als Fackelträger mit Franz Schubert dem Sarge zur Seite.

Sechs Jahre hat Nanette ihren Freund überlebt. Sie ſtarb, 64 Jahre alt, am 15. Januar 1833. Ihr Mann folgte ihr einige Monate ſpäter im Tode nach: am 25. Mai 1833. —

Unvergeſſen wird die „ſegensvollſte Geſtalt" des Beethoven'ſchen Frauenkreiſes ſein. Sie hat ein frauliches Schickſal in Beethovens Erdendaſein erfüllt und im engbegrenzten Kreiſe ihrer tatkräftigen praktiſchen Wirkſamkeit für den Meiſter auch das Große in der Muſik und im Geiſte Beethovens erlebt, und ſo war ſie begnadet, an den gewaltigen Schöpfungen teilzunehmen wie an den kleinen Dingen der Häuslichkeit und des Alltags, wie keine von all den Frauen, die in ſeinem Leben geſtanden. Sie diente in Demut und opferte in Freundſchaft: ein Frauenſchickſal von adeliger Seelengröße.

Die Neueinrichtung des Bonner Beethoven-Hauſes.

Von Joſeph Schmidt-Görg, Bonn.

Als im Frühjahr 1889 zwölf Bonner Bürger Beethovens Geburtshaus, das damals auf Abbruch verkauft werden ſollte, durch Erwerb vor der drohenden Vernichtung retteten und der Nachwelt erhielten, kam ſchon bald der Gedanke auf, mit dieſer Erinnerungsſtätte ein Muſeum zu verbinden. Eine bemerkenswerte Beethoven-Ausſtellung, die der junge Verein bereits im Jahre 1890 mit Hilfe der bedeutendſten öffentlichen und privaten Sammlungen, aber doch auch ſchon mit einem ganz anſehnlichen eigenen Beſtand veranſtalten konnte, legte Einrichtung und Ziel dieſes Muſeums in ihren Grundzügen feſt. Aus den Anregungen dieſer Tage

entſtanden dann in raſchem Aufſtieg die Sammlungen des Beethoven-Hauſes, die alljährlich Tauſende von Beſuchern aus allen Weltteilen nach Bonn ziehen. Durch Erwerbungen und Schenkungen wurde eine Fülle an Material hereingebracht: Gemälde, Stiche und Lithographien des Meiſters, Plaſtiken, Medaillen und Münzen, die ihm gewidmet ſind, Bildniſſe ſeiner Freunde und Zeitgenoſſen, der Orte und Häuſer, die zu ihm in Beziehung ſtanden, ferner Möbel, Inſtrumente und Reliquien, nicht zuletzt koſtbare Handſchriften Beethovens: Briefe, Aufzeichnungen, Konverſationshefte, Kompoſitionen und Skizzen. Im Frühjahr 1927 errichtete der Verein Beethovenhaus nach Schiedermairs Anregungen und Plänen gleichſam als geiſtiges Denkmal zum 100. Todestage Beethovens ein wiſſenſchaftliches Forſchungsinſtitut, das Beethoven-Archiv, das im Nebenhauſe „Im Mohren" untergebracht iſt.

Das Beſtreben, die Reichtümer der Sammlungen des Muſeums möglichſt vollſtändig auszuſtellen, mußte allmählich eine Überfülle hervorrufen, die ſchon räumlich kaum mehr ein Fleckchen Wand zwiſchen der Unzahl von Bildern hervorblicken ließ, durch Aufſtellen zahlreicher Möbel und Schaukäſten in den einzelnen Zimmern überdies das Umhergehen ſehr unbequem machte. Bedenklich war zudem, daß dieſer Wunſch zur Vollſtändigkeit des Ausgeſtellten nicht ſelten Wertvolles neben weniger Wertvollem, Wichtiges neben Unwichtigem unterbrachte, ſo daß der Beſchauer, war er nicht gründlich in der Beethoven-Forſchung zu Hauſe, allzu leicht verwirrt und ermüdet werden mußte. Es war deshalb nur eine unabweisbare Notwendigkeit, daß im Verlauf der beiden letzten Jahre eine gründliche Sichtung und Neuordnung der Schätze des Beethoven-Hauſes vor ſich ging. Bereits früher waren kleinere Anſätze hierzu unternommen worden, doch brachten mancherlei Umſtände es mit ſich, daß eine durchgreifende Umgeſtaltung erſt jetzt geſchehen konnte. Nach den Plänen des Vorſitzenden, Profeſſor Dr. Ludwig Schiedermair, des Bonner Ordinarius für Muſikwiſſenſchaft, wurden im Frühjahr 1935 die Arbeiten in Angriff genommen, die nun ſeit wenigen Wochen vollendet ſind.

Zunächſt ſollte der beſondere Charakter der beiden Gebäude: des ſtraßenwärts gelegenen größeren Hauſes und des kleineren, angebauten Gartenhauſes klarer hervorgehoben werden. Erſteres ſollte als das eigentliche Muſeum in Erſcheinung treten, konnte deshalb auch in ſeiner Inneneinrichtung nach modernen muſealen Grundſätzen behandelt werden, während die Räume des Gartenhauſes, die allein von der Familie Beethoven bewohnt waren, vor allem als Wohnräume wirken ſollten.

Im Geburtszimmer ſelbſt blieb alles unverändert, nach wie vor ſteht es in ſeiner ergreifenden Schlichtheit. Dagegen iſt das darunter gelegene ſogenannte „Bonner Zimmer" vollſtändig neugeordnet worden. Hier, wo früher die Wände mit allen möglichen Bildern förmlich zugedeckt waren — Beethovens Lehrer Neefe war mindeſtens dreimal vertreten, andere Zeitgenoſſen noch häufiger —, wo in der Mitte des Zimmers zwei große Schaukäſten den Eindruck des Wohnzimmers völlig nahmen, zudem jedes freiere Bewegen hinderten, wo zum Überfluß der alte Spieltiſch der Minoriten-Orgel in einer Ecke ſtand als völlig unorganiſcher Beſtandteil eines bürgerlichen Zimmers, wurden vor allem die endloſen Dubletten und weniger wichtigen Bildniſſe entfernt, nur wenige für Beethovens Bonner Zeit bedeutende Erinnerungen blieben; ſtatt der Schaukäſten wurden geſchmackvolle Vitrinen geſchaffen, die unaufdringlich an den Wänden ſtehen. Auch ſie bewahren nur Weſentliches: koſtbare Miniaturen, Stammbücher, Briefe und Muſikmanuſkripte. Eine wertvolle Neuerwerbung kann hier verzeichnet werden: den Ehrenplatz nimmt jetzt das Ölbild des Großvaters Ludwig van Beethoven ein, des Bonner Hofkapellmeiſters, von der Beſitzerin, der bereits 78jährigen Urgroßnichte Beethovens, Kunſtmalerin Fräulein Marie Weidinger in Wien, noch kurz vor ihrem in dieſem Frühjahr erfolgten Tode eigens für das Beethoven-Haus kopiert. Das Zimmer iſt in der heutigen Geſtalt von freundlich behaglicher Wirkung, man könnte glauben, die Familie habe es ſoeben verlaſſen, ſo wohnlich mutet es den Beſucher an. Der Orgelſpieltiſch, an dem der junge Beethoven allmorgendlich in der Minoriten-Kirche (heute St. Remigius) die Frühmeſſe begleitete, wurde aus ſeiner bisherigen nebenſächlichen Stellung herausgeholt und bildet nun den Mittelpunkt eines eigenen Raumes, an deſſen in zartem Blau getönten Wänden nur einige Bilder an den jungen Hoforganiſten, an ſeinen Meiſter Chr. G. Neefe, aber auch an das Mechelner Stammhaus der väterlichen Linie ſeiner Familie und an das alte Choralen-Haus in der gleichen Stadt erinnern,

wo ſein Großvater als Chorknabe erſten Singunterricht erhalten hatte. — Im nebenliegenden „Wiener Zimmer“ findet der Beſucher eine gute Zuſammenſtellung von Bildniſſen aus Beethovens Wiener Freundes- und Bekanntenkreis. Auch aus dieſem Raume mußte manches ins Magazin verwieſen werden.

Kam es bei dieſen Zimmern darauf an, möglichſt den Charakter des Wohnlichen zu wahren, ſo konnte man, wie ſchon erwähnt, in der Geſtaltung der Räume des Vorderhauſes modernen muſealen Geſichtspunkten folgen. Der eigentliche Muſeumsraum erhielt einen im Geſchmack des 18. Jahrhunderts gehaltenen Anſtrich, der in ſeiner fein abgeſtuften Tönung zwiſchen weiß und hellem blau-grün überraſchend wirkt. Die wichtigſten Änderungen in dieſem Raume bezogen ſich nach der Entfernung von Dubletten und weniger wertvollen Stücken, die beſonders hier ſehr ſtörend und verwirrend auftraten, darauf, die alten Schaukäſten der Quartett-Inſtrumente Beethovens, der Reliquien von ſeinem Schreibtiſch, der Masken und Hörinſtrumente und ſchließlich der Münzenſammlungen durch neue geſchmackvolle Vitrinen zu erſetzen, die ſorgfältig an die einzelnen Wände verteilt wurden, bequem zugänglich ſind und vor allem viel Raum freigeben; dann wurde aber auch hier nur das Wichtigſte an Bildern und Erinnerungsſtücken belaſſen, dieſes aber geſchickt verteilt, ſodaß Bedeutendes nunmehr auch an gebührender Stelle dem Beſucher entgegentritt. Beſonders darf hier auf die Schaffung einer künſtleriſchen Stirnwand hingewieſen werden, die unter der wertvollen Beethoven-Büſte von Franz Klein, dem einzigen überhaupt exiſtierenden, nach dem Original gefertigten und in Material und Farbe dieſem gleichgehaltenen Abguß, in einer Vitrine die Masken Beethovens zeigt: die Lebendmaske von 1812, die Franz Klein abnahm und nach der er ſeine Büſte ſchuf, die Totenmaske von Joſeph Danhauſer; zwiſchen beiden dann die Hörinſtrumente des Meiſters, ergreifende Zeugen ſeines traurigen Schickſals. Zu beiden Seiten der Büſte befinden ſich die Beethoven-Gemälde von Mähler und Schimon, an der gegenüberliegenden Wand die Bildniſſe von Stieler und Waldmüller, darunter eine Reihe kleinerer Original-Stiche und Nachbildungen der wichtigſten Beethovenporträts. — Der Handſchriftenſaal, der ein Stockwerk tiefer liegt, iſt vollſtändig neu eingerichtet worden. Statt des Dutzend alter Tiſche, die früher hier in blechernen, ihres Inhalts geradezu unwürdigen Käſten möglichſt viel aus dem Handſchriftenſchatz des Hauſes zeigen wollten, gewiß nicht zum Vorteil der oft unüberſichtlich übereinander geſchichteten Manuſkripte und noch weniger zum Nutzen des Betrachters, wurden nur drei ganz in Kriſtallglas gehaltene Vitrinen aufgeſtellt, die eine vortreffliche Auswahl der Koſtbarkeiten zeigen: die Paſtoralſinfonie, aus ihrem früheren Winkel nun an den Ehrenplatz gebracht, daneben Briefe des Meiſters, in den anderen Vitrinen Werke aus den einzelnen Gattungen des Beethovenſchen Schaffens. An der Wand befinden ſich unter Glas eines der drei Prachtexemplare von Beethovens Kantate „Der glorreiche Augenblick“, die der Verleger T. Haslinger für die Monarchen von Öſterreich, Preußen und Rußland herſtellen ließ — das unſrige iſt das Exemplar des Preußiſchen Königs — ſowie die Fakſimile-Ausgabe der 9. Sinfonie. An den übrigen Wänden hängen Bildniſſe von Gründern und Ehrenmitgliedern des Beethoven-Hauſes. Ein kleiner Raum, der Vorderhaus und Geburtshaus verbindet, iſt Erinnerungen an die weltberühmten Kammermuſikfeſte des Beethoven-Hauſes gewidmet. In der Mitte dieſes Zimmers liegen in zwei neuen Vitrinen weitere Beethoven-Handſchriften aus. Hier ſollen künftig wechſelnde Ausſtellungen aus den reichen Beſtänden an Handſchriften, Erſtdrucken uſw. ſtattfinden.

Ein gutes Stück Arbeit iſt mit dieſer Neueinrichtung geleiſtet worden. Nach wohldurchdachtem Plan konnten die Umänderungen derart vor ſich gehen, daß trotzdem der Beſuch des Beethoven-Hauſes ungeſtört verlaufen konnte. Die ausgeſchiedenen Bilder und Plaſtiken kamen ins Magazin, die Handſchriften, die neben den Sammlungen der Preußiſchen Staatsbibliothek und der Geſellſchaft der Muſikfreunde in Wien wohl die größte Beethoven-Autographen-Sammlung der Welt darſtellen, wurden in feuerſicheren Safes untergebracht.

So bieten Beethovens Geburtshaus und das ihm angeſchloſſene Muſeum in einer Geſtalt ſich dar, die in ihrer Art wohl als vorbildlich gelten darf. Für die Neuordnung zeichnet allein verantwortlich der jetzige Leiter, Univ.-Prof. Dr. Ludwig Schiedermair; bei der räumlichen Geſtaltung der einzelnen Zimmer und Säle ſtand ihm Prov.-Baurat Th. Wildemann als vor-

trefflicher Berater für die Wahl des Anstrichs, der Farben und Vitrinen zur Seite. Gründliche Fachkenntnis und Liebe zur Sache haben zusammengewirkt, um das Bonner Beethoven-Haus würdig einzurichten, Altes pietätvoll bewahrend, Neues unaufdringlich einfügend. Möge das Haus nach dieser Neueinrichtung vielleicht noch wirksamer als bisher seine hohe Aufgabe erfüllen: Tausenden ehrfürchtiger Pilger aus aller Welt ein Ort stiller Sammlung und Erinnerung zu sein, eine Stätte, die umweht ist vom Geiste eines der Größten, den die deutsche Kunst, ja die Kunst der Menschheit, ihr eigen nennt.

Bayreuther Bühnenfestspiele 1936.

Von Eugen Schmitz, Dresden.

Bayreuth im Olympiajahr.

Bayreuths hohe Kultursendung konnte sich in diesem Jahre in einem bis jetzt noch nie gegebenen, besonders geweitetem Umkreis vollziehen: Als Auftakt und Ausklang der Olympischen Spiele. Diese Spiele, die zum ersten Male in Deutschland stattfanden, waren im vollsten Sinne des Wortes ein „Kampf der Wagen und Gesänge", d. h.: dem sportlichen trat das künstlerische Erleben in besonders gesteigertem Maße an die Seite. So war es naheliegend, zu ihnen auch das Bayreuther Festspielerlebnis in Beziehung zu bringen. Die Verbindung wurde dadurch hergestellt, daß Bayreuth die Umrahmung der Berliner Olympia-Wochen übernahm. Zum ersten Male seit ihrem 60jährigen Bestehen erschienen die Festspiele in zwei Hälften zerlegt, von denen die eine das Vorspiel und die andere das Nachspiel der Berliner Olympia-Ereignisse bildete.

Die Verbindung des Bayreuther Festspielgedankens mit dem Begriff „Olympia" ist ja im übrigen so alt wie die Festspiele selbst. Denn schon 1876, als Wagners Bayreuth erstmals in Erscheinung trat, wurde von Freund und Feind sofort die Parallele zu den berühmtesten Festspielen Alt-Griechenlands gezogen. Diese Parallele stützt sich auf die hier wie dort gegebene Verwirklichung eines über den Alltag gehobenen festlichen Ereignisses künstlerischer Prägung, dem einerseits völkerverbindende und andrerseits betont eigenvölkische Art zukommt. Seine völkerverbindende Kraft hat Bayreuth 1936 durch die stärker denn je in Erscheinung tretende Teilnahme des Auslandes an seinen Festspielen bekundet. Seine eigenvölkische Bedeutung war wie immer durch Stoff und Stil der Werke des Meisters gewährleistet.

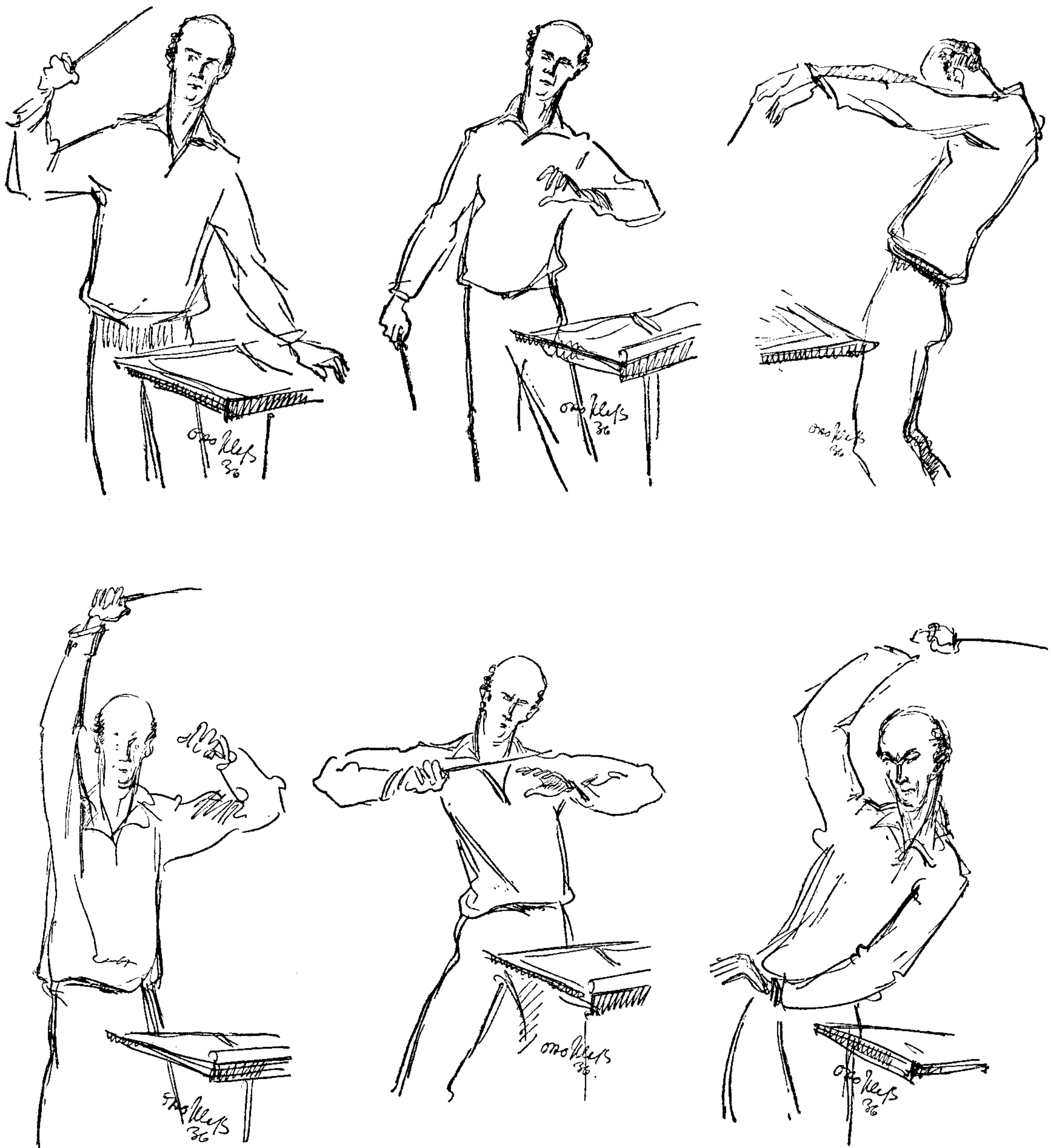
Daß dabei zu „Ring" und „Parsifal" als den Eckpfeilern jedes Bayreuther Spielplans nach Jahrzehnten zum ersten Mal wieder „Lohengrin" als neueinstudiertes Werk trat, war noch von ganz besonders aktuellem Sinn. Denn „Lohengrin" ist nicht nur die in ihrer Art volkstümlichste Schöpfung des Meisters, die als solche auf weiteste Kreise künstlerisch wirken kann, sondern steht zugleich auch dem Gegenwartsempfinden unmittelbar nahe durch den vaterländischen Geist seiner die Zeit der Reichseinigung unter Heinrich I. dramatisch ausprägenden geschichtlichen Umrahmung. So erschien dieses Werk besonders berufen, den Auftakt der Bühnenfestspiele 1936 zu schaffen.

„Lohengrin" als neuer und stärkster Festspieleindruck.

Vor Jahrzehnten ist einmal die etwas seltsame Rundfrage erlassen worden: „Von welchem Werke Richard Wagners fühlen Sie sich am meisten angezogen?" Ein Schlauer hat damals geantwortet: „Immer von dem, das ich gerade zuletzt erlebt habe." Ähnlich müßte die Antwort lauten auf die Frage, welcher der sieben Abende des ersten Bayreuther Festspielzyklus 1936 denn nun der „schönste" gewesen sei. Schon der verschiedene Stil der Werke verbietet da eigentlich jeden Vergleich. Aber dennoch haftet an dem jeweils neueinstudierten Werk ja naturgemäß doch ein ganz besonders starker Eindruck. Insoferne trat „Lohengrin" als das Ereignis der Festspielfolge in den Vordergrund. Zumal das Werk wirklich auch eine künstlerische Verlebendigung fand, die seine Wirkungskraft so bezwingend entfaltete, wie wohl kaum je im Verlauf seiner 85jährigen Geschichte.

*

Das letzte Geheimnis der Wirkung war: „Lohengrin“ wurde ganz ſo gegeben, wie der Meiſter ihn geſchaffen hatte, das heißt alſo vor allem: völlig ſtrichlos. Sogar den auf Anordnung des Meiſters ſelbſt ſchon bei der Uraufführung weggelaſſenen zweiten Teil der



Furtwängler bei den Bayreuther Proben

Gralserzählung bekam man zu hören. Das war nun freilich nur als ein Verſuch zu bewerten, der ſich als ſolcher nicht bewährt hat. Dieſer zweite Teil der Gralserzählung, den wir aus geſchichtlichen Wagnerkonzerten ſeit Jahrzehnten kennen, wirkt auf der Bühne dehnend und

erkältend. Der Meister hatte vollkommen recht, ihn aus dem Werk zu verbannen.[1] Die ungekürzte Wiedergabe alles übrigen aber, vor allem der großen Abschiedsszene Lohengrins mit der „Verheißung" im letzten Bild, bedeutet mehr als Buchstabentreue. Sie ermöglicht erst wirklich restloses Erfassen der wundervollen, trotz aller Romantik recht eigentlich klassisch großzügigen Architektonik des dramatischen Geschehens und der musikalischen Gestaltung. Damit war die maßgebende Voraussetzung erfüllt für eine nun auch ihrerseits dem tiefsten künstlerischen Wesen des Werkes nachspürende Arbeit szenischer und musikalischer Verlebendigung.



Preetorius hat's stets eilig!

Die stets besonders schwierige Frage der Gestaltung des Bühnenbildes war dabei im Sinne jenes belebten Illusionstheaters gelöst, das heute ganz allgemein wieder als die beste Form szenischer Fassung der Wagnerschen Musikdramatik erscheint. Es galt dabei in diesem besonderen Falle, einen Ausgleich zu finden zwischen geschichtlichem Stil und märchenhafter Legendenstimmung. Denn die Handlung des „Lohengrin" spielt zwar zur Zeit der Ungarnkämpfe Heinrichs I., aber doch auch in einer Zeit, da noch lichte Sendboten aus überirdischen Welten von verzauberten Schwänen zum Kampfe für verfolgte Unschuld herbeigeführt wurden. Nun sind in Bayreuth zwar die ausgesprochenen Märchenelemente wie das Erscheinen des Schwanes, seine Rückverwandlung in den Herzog Gottfried, das Erscheinen der Gralstaube durchaus als romantische Wirklichkeit gegeben. Aber im allgemeinen fällt — sinnvoll Beziehung nehmend auf die erwähnte „Gegenwartsstimmung" für das Werk — der Schwerpunkt auf die historische Seite, doch mit stark hereinspielendem Naturgefühl.

So hat der Bühnenmaler Emil Preetorius gleich das Bild für den ersten und letzten Akt als einen Ausschnitt aus altgermanischer Wald- und Flußlandschaft gegeben, mit wuchtigen Bäumen, deren mächtigster die Gerichtseiche des Königs ist. Man hat nicht den Ein-

[1] Was soll man im übrigen dazu sagen, daß in einer Anzahl Bayreuther Kritiken in Tageszeitungen dieser zweite Teil der Gralserzählung mit der in Durchschnittsaufführungen des „Lohengrin" auch oft gestrichenen Verheißung verwechselt worden ist?!

druck, an einem kunſtgemäß hergerichteten Thingplatz zu ſein. Erdhügel und Rieſenwurzeln geben die naturhafte Grundlage zur geſtuften Aufſtellung der tagenden Krieger. Als Verkörperung menſchlichen Wehrwillens wirkt demgegenüber der Burghof im 2. Akt in ernſtem romaniſchen Stil, blau-grün getönt, mit Quadermauern, kleinen Fenſtern und großen Toren. Münſter, Pallas und Kemenate umgrenzen in überlieferungsgemäßem Aufbau den Hauptraum. Durch einen rieſigen Torbogen erſchließt ſich ein Ausblick auf weiter zurückliegende Burgteile. Die Kemenate hat keinen Balkon. Elſa tritt bei ihrem „Sang an die Lüfte“ auf eine große Baluſtrade heraus, auf der ſich ſpäter auch der Brautzug zum Münſter bewegt. Im Gegenſatz zu dem faſt etwas finſteren Äußeren der Burg iſt dann das Brautgemach freundlich, faſt prunkvoll mit Goldmoſaik (— byzantiniſche Kunſt kannte man im Norden ſeit den Karolingern! —) mit einem großen Erker und — unter Verzicht auf das Brautbett — einem Ruheſitz für Elſa und Lohengrin.



Kammerſängerin Frieda Leider beim Kaffee
mit Friedelind Wagner, der Tochter aus dem Hauſe Wahnfried.

Stilvoll ſind ſolcher Umrahmung die T r a ch t e n angepaßt. Als ihr Leitmotiv hat ihr Schöpfer K u r t P a l m die geſchichtliche Ritterrüſtung mit Kettenpanzer, Schwert und Lanze gewählt. Auch Pferde erſcheinen, entſprechend dem Wunſche des Meiſters, der ſo wenigſtens andeutungsweiſe König Heinrich als den Schöpfer der deutſchen Reiterei in Erinnerung gebracht wiſſen wollte. Die Stammesverſchiedenheit der Brabanter und Sachſen iſt durch verſchiedene Schilde gekennzeichnet. Der Brautzug im zweiten Akt entfaltet in den Gewändern größte Farbenfreude. Ungefähr dreihundert Perſonen ſind da auf der Bühne, darunter ſiebzig Edelknaben mit brennenden Kerzen: ein Schauſtück von überwältigender Pracht.

*

Die S p i e l l e i t u n g von H e i n z T i e t j e n findet ihren Glanzpunkt in ausgezeichneter Beherrſchung der Maſſen. Es wird jede Einzelheit „ausgeſpielt“. Aber nicht nur von den Soliſten, ſondern auch von dem Chor. Des Meiſters Wille, daß der Chor im „Lohengrin“ eine dramatiſche Hauptperſon ſein ſolle, iſt bis an die Grenze des Möglichen erfüllt. Sehr ſtark iſt dabei ſtets geſchichtliche Prägung hervorgekehrt. Gerichtsverſammlung, Gotteskampf, Urteilsſchelte, und was ſonſt an germaniſchem Brauchtum in die Handlung eingeführt erſcheint, zeigen ſich überlieferungsgetreu verwirklicht. Ebenſo ſind die politiſchen und religiöſen Gegenſätze betont. Die Brabanter nehmen das Heeresaufgebot des ſtammesfremden Königs Heinrich zunächſt kühl auf. Der König thront nicht von Anfang an unter der Gerichtseiche, ſondern tritt Mann gegen Mann dem ſtörriſchen Heerbann gebietend gegenüber. Davon weiß Wagners ſzeniſche Vorſchrift zwar nichts, aber es wirkt ungemein lebendig. Die

Heidin Ortrud ſchüttelt nach der Anrufung Wodans und Freias drohend die Fäuſte gegen das chriſtliche Münſter. Herzog Gottfried tritt zum Schluß mit feierlicher Geſte als Nachfolger Lohengrins an die Spitze des verſammelten Heerbanns. Man könnte Dutzende ſolcher, dem tiefſten Sinne des Werkes abgelauſchter ſzeniſcher Wirkungen erzählen, ohne den Ideengehalt von Tietjens Regie zu erſchöpfen.

Auf ſolcher dramatiſcher Grundlage konnte Wilhelm Furtwängler als muſikaliſcher Leiter ſeine Auffaſſung des Werkes mit beſonderer Lebendigkeit in die Tat umſetzen. Dieſe Auffaſſung iſt weltbekannt. Sie hält ſich durchweg an die überlieferungsgemäßen Zeitmaße. Aber ſie bekundet eine beſonders ſtarke Neigung zu ſtets lebendig wechſelnder Schattierung der Bewegung. Dadurch gewinnen nicht nur die Enſembles — ſo vor allem der mächtig geſteigerte Schwanenchor — ſtärkſten dramatiſchen Atem, ſondern es wird auch die Spannung von Szenen, die mehr auf innere Entwicklung geſtellt erſcheinen, offenbar.

Zu außergewöhnlicher Bedeutung kommt in Bayreuth aber Furtwänglers klangliche Deutung der „Lohengrin"-Partitur. An Klangwundern iſt die „Lohengrin"-Muſik von keinem der ſpäteren Werke des Meiſters übertroffen worden. Und hier hebt nun wieder die Akuſtik des Bayreuther Hauſes und die Eigenart des verdeckten Orcheſters alle Wirkungsmöglichkeiten heraus, die der Meiſter in ſein Werk hineingeheimniſt hat. Sollte man alſo ganz kurz die Beſonderheit von Furtwänglers Bayreuther „Lohengrin"-Aufführung kennzeichnen, ſo müßte man ſie ein einzigartiges Klangwunder nennen.

*

Muſikaliſch wie dramatiſch hat natürlich auch die Geſtaltungskunſt jedes einzelnen Soliſten weſentlichen Anteil an der Geſamtwirkung. Franz Völker als Lohengrin überzeugt vor allem durch die edel männlich ſchöne Stimme. Seine Auffaſſung des Gralsritters iſt auf überirdiſchen Ernſt geſtimmt. Stets kommt zum Ausdruck, daß Lohengrin aus einer anderen, höheren Welt ſtammt. Als Elſa ſteht ihm Maria Müller zur Seite. Sie ſieht bezaubernd ſchön aus, und ihre Stimme klingt ebenſowohl lyriſch warm wie gegebenenfalls dramatiſch kraftvoll. In der Erſcheinung eines blonden Recken ſchreitet Jaro Prohaska als Telramund durch das Spiel, nicht als Theater-Böſewicht, ſondern als Held, der für ſeine vermeintlich gute Sache mit leidenſchaftlicher Überzeugung kämpft. Seine wuchtige, mit müheloſer Höhe begabte Stimme weiß ſich elementar durchzuſetzen. Als rotblonde Frieſenfürſtin voll Stolz, Trug und Heuchelei gibt ſich Margarete Kloſe. Ihr Mezzoſopran verliert auch in Augenblicken entfeſſelten Ausdrucks nicht die gepflegte geſangliche Linie. Joſef v. Manowarda als König Heinrich iſt in Spiel und Maske jugendlicher als es die geſchichtliche Treue eigentlich geſtattete. Die Geſtalt ſcheint idealiſiert, ſo wie der Meiſter ſie in Wort und Ton gezeichnet hat. Auch bei ihm eint ſich große geſangliche Kunſt mit einer tief durchgeiſtigten Auffaſſung. Den Heerrufer ſingt Hubert Janſſen tonſchön und mit beſtimmter ſcharfer Textdeklamation.

Der dramatiſchen Bedeutung der Chöre entſpricht durchweg ihre überwältigende klangliche Wirkung. Mit ihrer Vorbereitung hat ſich Friedrich Jung als würdiger Erbe des unvergeſſenen Hugo Rüdel bewährt. Chorwirkungen wie in den großen Mannenſzenen des zweiten Aktes ſind wirklich nur in Bayreuth möglich, wo eine Sammlung von Elitekräften aus den beſten deutſchen Opernchören zur Verfügung ſteht. Ähnliches gilt vom Feſtſpielorcheſter, das mit Konzertmeiſter Edgar Wollgandt an der Spitze ſeinen alten Triumphen ſtets wieder einen neuen an die Seite zu ſetzen weiß.

So konnte die Aufführung in jeder Hinſicht das Ereignis werden, das ſie als der neue Bayreuth-Abend des Olympiajahres 1936 ſein mußte.

„Parſifal" in gewohnter Vollendung.

Überlieferungsgemäß wird am zweiten Feſtſpiel-Abend in Bayreuth „Parſifal" gegeben. Dieſes Werk iſt im Jahre 1934 in völlig neuer ſzeniſcher und muſikaliſcher Einrichtung herausgekommen. Die diesjährigen Aufführungen durften alſo der Hauptſache nach das Gepräge von Wiederholungen tragen. Immerhin: Bayreuth ruht niemals auf ſeinen Lorbeeren aus, und

so zeigte auch die Wiedergabe dieses Gralsdramas Spuren des Strebens nach weiterer Vervollkommnung.

*

Von den Bühnenbildern waren neugestaltet der Blumengarten und die Karfreitagsaue. Der Blumengarten, der 1934 nicht ganz fertig geworden war, besteht jetzt in der Hauptsache aus riesigen herabhängenden Ranken, die eine Art tropische Vegetation zeigen und durch irisierende in allen Farben schillernde Beleuchtung eigentümlich unwirklich erscheinen. Im Hintergrund sieht man Klingsors Schloß mit ebenfalls farbigen Mauern. Genau der Umgebung angepaßt sind die Gewänder der Blumenmädchen, aus glänzender Seide in den buntesten Farben. Noch nicht ganz gelöst ist die Darstellung des Einsturzes der „trügenden Pracht". Daß die Blumenranken einfach nach oben zu verschwinden, gibt nicht die rechte Illusion.

Die Karfreitagsaue, deren Gestaltung auf einen Entwurf von Wieland Wagner zurückgehen soll, ist eine große, teils plastische, teils gemalte Krokuswiese mit Sandwegen, umsäumt von



Kammersänger Roswaenge und Autogrammjäger.



Prohaska stärkt sich.



Jos. von Manowarda.

freundlichen Birkengruppen. Auf der rechten Seite erhebt sich ein bemoostes Felsmassiv, aus dem die heilige Quelle entspringt. Das Ganze ist in sehr starke Stimmungsbeleuchtung gestellt. All das trägt mit feinem Empfinden dem Geist von Handlung und Musik Rechnung.

Im Gralstempel ist die Kuppel jetzt durch Kapitelle der Säulen und Rundbogen wenigstens angedeutet. Im übrigen ist die Inszenierung so geblieben, wie sie vor zwei Jahren der inzwischen verstorbene Wiener Bühnenmaler Prof. Roller gestaltet hat.

*

Auf musikalischer Seite war der Dirigent neu. Wilhelm Furtwängler hat bei dieser Gelegenheit wohl überhaupt zum ersten Mal den „Parsifal" dirigiert. Seine Auffassung steht der von Richard Strauß sehr nahe. Das heißt, er sucht die „Parsifal"-Musik so lebendig und dramatisch wie möglich zu geben. Das führt zu manchmal recht lebhaften Zeitmaßen, zum Beispiel in der Blumenmädchenszene. Doch kommt gegebenenfalls auch die tiefe, ruhige Weihe des Werkes voll zur Geltung. Überall aber prägt sich auch hier besonders Furtwänglers Sinn für edle, fein abgetönte Klangwirkung aus. Das gleichmäßige ruhige An- und Abschwellen der Klangstärke, das der Stil der „Parsifal"-Musik in ganz besonders beherrschter Ausprägung fordert, erscheint mit Meisterschaft verwirklicht. Daneben herrscht gepflegte melodische Linienführung; gleich das Vorspiel läßt in diesem Sinne aufhorchen.

*

Die Besetzung der Hauptpartien ist die gleiche wie vor zwei Jahren geblieben. Wiederum sang Helge Roswaenge den Parsifal, aber mit noch gesteigerter Verinnerlichung besonders in den Karfreitagsszenen. Auch Marta Fuchs als Kundry hat an hochdramatischem Format noch gewonnen. Ivar Andrésens von Güte und Wärme beseelter Gurnemanz und die gewaltige mächtige Nachtgestalt, die Robert Burg als Klingsor auf die Szene stellt, sind längst fest umrissene Bayreuther Festspielbegriffe. Herbert Janssen als Amfortas bezwang vornehmlich durch schönen, warmen Stimmklang und edle Erscheinung. Auch für die kleineren Partien waren wie immer erste Kräfte eingesetzt. Neuen jungen Stimmzuwachs hatte vor allem das Ensemble der Blumenmädchen erfahren, dessen Szene an Klangschönheit und dramatischem Leben wieder einen besonderen Höhepunkt der Aufführung bedeutete, ebenso wie die Chöre der Gralsritter stets ein unvergleichliches Bayreuther Erlebnis bleiben.

Starke Eindrücke auch an den „Ring"-Abenden.

Gleich dem „Parsifal" sind auch „Rheingold", „Walküre", „Siegfried" und „Götterdämmerung" für die Festspiele 1933/34 szenisch und musikalisch völlig neu einstudiert worden. So durften auch sie sich diesmal im wesentlichen in bereits bekannter Form in den Festspielplan eingliedern.

Allerdings bedeutete auch in diesem Fall die Übernahme der musikalischen Leitung durch Furtwängler mancherlei gewandelte Eindrücke. Sehr wesentlich in diesem Sinne erschien namentlich die Abkehr von gewissen überbreiterten Zeitmaßen, die eine ältere Bayreuth-Überlieferung zeitweise gefordert hatte. Sie entsprachen nicht dem Willen des Meisters und sind deshalb zu Recht verschwunden. So hat insbesondere das „Rheingold" unter Furtwängler wieder ganz den leichtbeschwingten Charakter einer mythologischen Lustspiel-Musik angenommen, wie es der Meister wiederholt gewünscht hat. Auf den gleichen Ton war der größte Teil der „Siegfried"-Musik gestimmt. Überhaupt war Furtwängler auch als „Ring"-Dirigent immer auf dramatischen Fluß bedacht. Manchmal, wie in den Mannenszenen der „Götterdämmerung", erschien die Bewegung aufs äußerste gestrafft.

Im übrigen weiß Furtwängler genau, daß es gerade beim „Ring" nicht darauf ankommt, einzelne „schöne Stellen" besonders „hinzulegen", sondern daß mit der Gewinnung der großen Linie das Ganze steht. Er findet diese große Linie, und doch gewinnen berühmte Episoden wie der Gewitterzauber, der Feuerzauber, das Waldweben, die Rheinfahrt oder gar die in erschütternder klanglicher Größe hingestellte Heldenklage der Trauermusik bezwingende Sonderwirkung. Das Festspielorchester konnte von Abend zu Abend in gesteigertem Maße seine Klangpracht entfalten. Mit dem in machtvoller Größe aufrauschenden instrumentalen Epilog des Werkes sprach es ein gewichtiges Schlußwort.

*

Preetorius hat an seinen Bühnenbildern Kleinigkeiten geändert. Am meisten fällt in die Augen der Ausblick, der sich aus der Tür der Hundinghütte bietet. Da sieht man nämlich nicht mehr einen Wald, sondern eine gerodete Acker- und Weidelandschaft, die Anfänge altgermanischer Bodenkultur verkörpernd und das Wort Hundings „In Höfen reich hausen dort Sippen" gleichsam bildhaft ausprägend. Eine ganz neue Dekoration bringt der zweite Akt „Götterdämmerung". Der Platz vor Gunthers Halle erscheint da zu einer schönen von Grün umrahmten Flußlandschaft ausgebaut, die bei eindringlicher malerischer Wirkung die von der Spielleitung gewollte große Beweglichkeit des hier abrollenden szenischen Geschehens ermöglicht.

Daß im übrigen die Inszenierung mit allen Mitteln neuzeitlichen Illusionstheaters das Reich der Götter, Alben und Helden als eindrucksvollen Zweiklang von Urgermanentum und Märchenstimmung überzeugend hinzaubert, ist auch sehr wesentlich mit ein Verdienst von Maschineriedirektor Paul Eberhardt. Den gewaltigen Schluß des Ganzen mit dem Einsturz der Halle und dem die Bühne überflutenden Rhein sieht man so eindrucksvoll an keinem anderen Theater im Reich. Hier erscheinen des Meisters szenische Wünsche fast buchstäblich erfüllt.

*

Tietjens Spielleitung ist sich in ihren Grundzügen ebenfalls gleich geblieben. Sie erstrebt nach wie vor mit klarer Einzelcharakteristik der handelnden Gestalten wie mit sorgsamer Entwicklung und steter Beweglichkeit der Gruppen einprägsame dramatische Wirkung. Ein Meisterstück von Massenregie im Kleinen ist das gespenstische Gewimmel der den Goldhort schleppenden Nibelungen. Die Ausgestaltung der Speereidszene ist, was Belebtheit anlangt, ein würdiges Seitenstück zu den großen „Lohengrin"-Eindrücken gleicher Art.

*

Die solistische Besetzung bringt gleichfalls viele von früher her bekannte Eindrücke. Doch kann man ziemlich von allen sagen, daß sie in irgendeinem Punkte noch weiter an Wirkungskraft gewachsen sind. Vor allem von Bockelmanns Wotan, der über das stets meisterlich Schöngesangliche hinaus sich geistig ungemein vertieft hat. Prachtvoll erfüllt nach wie vor Robert Burg die finstere, leidenschaftliche Tragik des Alberich, die an Höhepunkten von ergreifender Menschlichkeit wird. Dabei meistert er wie sein ebenbürtiger Nibelungenbruder Erich Zimmermann als Mime vorbildlich den Sprachgesang. Mit höchster geistiger Überlegenheit und fast tänzerischer Beweglichkeit gleitet nach wie vor Fritz Wolff als Loge durch das Spiel. Zwei gegensätzliche Prachtgestalten stellen Andrésen und Manowarda als Fasolt und Fafner. Manowarda hat außerdem in der „Walküre" als Hunding, den er als blonde edle, tragische Germanengestalt gibt, und mehr noch in der „Götterdämmerung" als Hagen noch weitere große Momente. Als solcher läßt er nicht die gewohnte schwarze, finstere Schreckgestalt sehen, sondern einen noch ziemlich jugendlichen bleichen bartlosen Recken, der geistige Überlegenheit mit brutalem Zielbewußtsein und wilder Tatenlust eint. Diese Auffassung geht auf einen Brief des Meisters zurück, der darauf hinweist, daß Hagen nur um ein Weniges älter als Siegfried erscheinen dürfe und sich lediglich, wie er selbst sagt, „früh-alt" fühlt.

Als Donner und Gunther wirkt Prohaska durch Wucht der Stimme und charaktervolle Erscheinung. Den lichten Frühlingsgott Froh untermalt Martin Kremer mit hellen energischen Tenortönen. Ihm steht in Liselotte Amermann eine neue Freia von echt germanischer Frauenschönheit und stattlichem Stimmvermögen zur Seite. Ebenfalls neu hat sich in Bayreuth Inger Karén als Erda bestens eingeführt. Ihre pastose Stimme tat mächtige Wirkung. Ein Gewinn für das Bayreuther Ensemble bedeutet ferner auch hier Margarete Klose. Sie gab in Ton und Geste der Fricka wahrhaft edle, göttliche Würde und wußte die Erzählung der Waltraute durch stark belebten Vortrag zu einem kleinen Drama im Drama zu gestalten. Auch in der Nornenszene behielt sie neben Rut Berglund und Hildegard Weigel die unbestrittene stimmliche und geistige Führung. Sehr lieblich klang das Rheintöchterterzett Heidersbach — Marherr — Berglund.

Das Wälsungenpaar Siegmund und Sieglinde wurde in hinreißender Weise von Franz Völker und Maria Müller gesanglich und darstellerisch verlebendigt. Maria Müller sang außerdem noch mit elsahafter Lieblichkeit die Gutrune. Für die drei Brünnhilden-Partien trat wiederum Frida Leider ein. Sie ist eine so starke künstlerische Persönlichkeit, daß sie sich auch in gesanglich ihr minder günstig liegenden Augenblicken noch durchzusetzen weiß. Die blühende Tenorstimme von Max Lorenz befindet sich in stetiger Aufwärtsentwicklung. Besonders in der „Götterdämmerung" konnte er seinen Siegfried gesanglich aus dem Vollen gestalten. Stimme und Einfühlung in den Stil, wie sie ihm Bayreuth vermittelt hat, verleihen heute seiner Leistung Weltformat.

Der Führer bei den Festspielen.

So hat Bayreuth auch im deutschen Olympiajahr seine Geltung als einzigartige deutsche Kulturstätte bewährt. Und daß es seine hohe Sendung auch für alle Zukunft erfüllen kann, dafür bürgt die Begeisterung, mit der sich zu ihm das Deutschland Adolf Hitlers erneut bekannt hat. Der Führer und Reichskanzler selbst wohnte auch in diesem Jahre allen sieben Aufführungen des ersten Zyklus bei. Dieses sichtbare Bekenntnis begründet nicht zuletzt die geschichtliche Bedeutung, die man den Bayreuth-Taten des Jahres 1936 zuzuerkennen hat.

Bayreuther Feſtſpiel-Plaudereien.

Von Carl Kittel, Bayreuth.

Der diesjährige „Bayreuther Feſtſpiel-Führer" enthält auch eine kurze, ſtatiſtiſche Plauderei über die einzelnen Aktlängen der Tetralogie[1], wie ſolche — einer alten Gepflogenheit zufolge — von gewiſſenhaften Orcheſtermuſikern in die Notenhefte (Inſtrumentalparte) eingezeichnet und überliefert wurden.

Viele Theater- und Kunſttätige wird es nun gewiß auch intereſſieren, gleichgeſtaltete Aufzeichnungen über die einzelnen Aktlängen der Bayreuther Lohengrin- und Parſifal-Aufführungen zu erfahren.

Im Feſtſpieljahr 1894 dirigierte Felix Mottl in Bayreuth erſtmalig den Lohengrin. — — — Eigentümlicherweiſe laſſen die Aufzeichnungen der Orcheſtermuſiker verſchiedene Zeitlängen der einzelnen Akte feſtſtellen. — Eine kleine Stichprobe möge das Geſagte beweiſen.

Die Violinen notierten:	1. Akt:	1 Std.	10 Min.,
	2. Akt:	1 Std.	22 Min.,
	3. Akt:	1 Std.	09 Min. —
Die Bratſchen dagegen:	1. Akt:	1 Std.	08 Min.,
	2. Akt:	1 Std.	22 Min.,
	3. Akt:	1 Std.	09 Min. —
Die Violoncelli aber:	1. Akt:	1 Std.	11 Min.,
	2. Akt:	1 Std.	23 Min.,
	3. Akt:	1 Std.	06 Min. —
Die Contrabäſſe wieder:	1. Akt:	1 Std.	10 Min.,
	2. Akt:	1 Std.	20 Min.,
	3. Akt:	1 Std.	10 Min. —
Der erſte Oboiſt von 1894 notierte dagegen:			
	1. Akt:	1 Std.	08 Min.,
	2. Akt:	1 Std.	25 Min.,
	3. Akt:	1 Std.	12 Min. —

Wie ſind nun dieſe Längen-Verſchiedenheiten zu erklären? — — —

Wahrſcheinlich haben die Herren des Orcheſters ihre Aufzeichnungen an verſchiedenen Aufführungstagen notiert. — 1894 fanden (neben Parſifal und Tannhäuſer) ſechs Lohengrin-Aufführungen ſtatt, welch letztere allein Felix Mottl leitete. —

Stimmlich ſelbſt ſehr begabt[2], war Mottl als Theaterkapellmeiſter ein vorzüglicher Geſangsbegleiter, der es mit ſeltenſter Anpaſſungskunſt verſtand, mit dem Sänger zu gehen; ohne aber dadurch die Wirkung des Werkes irgendwie zu beeinträchtigen. —

1894 ſangen drei berühmte Sängergrößen den „Lohengrin"; Ernſt van Dyck, Willy Birrenkoven und Emil Gerhäuſer. — — Obgleich nun die drei Künſtler ihre Partie muſikaliſch, ſtiliſtiſch und darſtelleriſch auf's gewiſſenhafteſte ausgearbeitet hatten, waren es — ſchließlich und endlich — denn doch drei verſchiedene Gralsritter. —

Ernſt van Dyck war — im Gegenſatz zu Birrenkoven und Gerhäuſer — verklärter und weltentrückter in der Darbietung des Schwanenritters; die beiden anderen Künſtler wieder mehr ritterlicher, heldiſcher. — — So kamen höchſtwahrſcheinlich die ungleichen Aktlängen zuſtande. —

Unter der Stabführung Siegfried Wagners (1908/09) dauerte der 1. Akt: 1 Std. 07 Min., der 2. Akt: 1 Std. 20 Min. und der 3. Akt: 1 Std. 05 Min. — — — In Vergleichung des Vorhergeſagten geſtaltete des Meiſters Sohn die Zeitmaße des einzig-herrlichen Werkes etwas ſtraffer und jugendlich-friſcher. —

[1] Möge hier gleich ein ſinnſtörender Schreibfehler des erwähnten Aufſatzes berichtigt werden. — Seite 77 muß es heißen: Götterdämmerung: 1. Akt: 1 Std. 54 Min. — — 1 Std. 54 Min. —

[2] Er beſaß einen weichklingenden, mittleren Tenor. —

Wie sehr die Zeitlängen der Akte von der Singart der jeweiligen Solisten — trotz der genauesten musikalisch-rhythmischen und stilistischen Weisungen vonseiten der hiezu Berufenen — abhängen, beweist folgender, festgelegter Fall:

Im Jahre 1902 waren für den „Gurnemanz“ zwei Vertreter vorhanden, deren gesamtes Studium Frau Cosima Wagner persönlich leitete: Kammersänger Paul Knüpfer (Berlin) und Kammersänger Dr. Felix von Krauß (München). — — Die Parsifal-Aufführungen des Jahres 1902 leitete Felix Mottl, dessen Akt-Zeitlängen sich durchschnittlich so fixierten: 1. Akt: 1 Std. 42 Min., 2. Akt: 1 Std. 07 Min. und 3. Akt: 1 Std. 14 Min. —

In der ersten Parsifal-Aufführung dieses Jahres sang Paul Knüpfer den „Gurnemanz“; tagsdarauf sang Dr. Felix von Krauß den alt-ehrwürdigen Gralsritter. — Der nach jeder Richtung hin vorzügliche Künstler litt zeit seines Lebens an einer überaus starken Kurzsichtigkeit, die es ihm unmöglich machte, von der Bühne aus — unbewaffneten Auges — den Dirigenten zu sehen. —

Mag nun eine begreifliche Aufregung oder die etwas breit-ausladende Singart des Künstlers die Ursache gewesen sein . . ., jedenfalls dauerte der 1. Akt um 6 Minuten und der 3. Akt um 9 Minuten länger als tagszuvor. — Eine volle Viertelstunde bedeutet im praktischen Bühnenbetrieb ziemlich viel. —

Natürlich konnte der Dirigent gar nichts anderes tun als . . . nachgeben; wußte er doch, daß ihn der Sänger nicht sehen konnte. —

Auch in diesem festgelegten Falle mußte Felix Mottl dem alten Sprichwort: „Der Klügere . . . gibt nach!“ sein unverbrieftes Recht geben; denn hätte er irgendwie gedrängt oder wäre, wie andere Stabführer, einfach weiter gegangen, hätte es gewiß eine ganze Kette von unfreiwilligen Schmissen gegeben. —

Die Parsifal-Aktzeitlängen gestalteten sich bei Dr. Karl Muck folgendermaßen: 1. Akt: 1 Std. 52 Min., 2. Akt: 1 Std. 06 Min. und 3. Akt: 1 Std. 20 Min. —

Die breitesten Akt-Zeitlängen gab es unter Arturo Toskaninis Leitung; nämlich: 1. Akt: 2 Stdn., 2. Akt: 1 Std. 08 Min. und 3. Akt: 1 Std. 30 Min. —

Den kürzesten Parsifal bot uns Dr. Richard Strauß; da währte der 1. Akt nur 1 Std. 45 Min.; der 2. Akt (einmal!) nur 1 Std. und der 3. Akt gar nur 1 Std. 11 Min. — — — (Diese, von Dr. Richard Strauß geleitete Vorstellung war somit um 42 Minuten früher beendet als die von Arturo Toskanini dirigierte. — Das war für Bayreuth: „Parsifal-Strauß-Rekord“. —)

*

Diese lückenlosen Aufzeichnungen verdanken die Leser einigen Contrabassisten des Festspiel-Orchesters, die getreu und unbeirrt immer wieder den Bleistift zückten, nach den Taschenuhren spähten, und so die genau „abgestoppten Aktlängen“ niederschrieben. — Dieses konnten die Herren aber nur nach den Aktschlüssen tun; denn schon Altmeister Dr. Hans Richter, der erste der großen Bayreuther Dirigenten, sagte gelegentlich einmal streng zu seinen Musikern: „. . . Also, meine Herr'n, gold'ne Uhrketten darf man wohl bewundernd schau'n . . . aber nicht hör'n lass'n!“ —

Was Hans Richter damit meinte, werden alle Orchestermusiker, deren ungeduldige Pultkollegen des öfteren nach der „verspielten“ Zeit gucken, wohlweislich verstehen. —

Warum entwickelten nun gerade die Beherrscher und Bezwinger der hochgebauten Brummbässe diesen löblichen Eifer? — — — Machte es die Gewichtigkeit, der ernste Charakter der Instrumente? — — — Oder das bestimmende Bewußtsein des tonlichen Fundamentes einer harmonischen Basis? — — Oder gar die eigentlich ganz besondere Sitzart der Baßgeiger, die ihre (in Tischhöhe sich repräsentierenden) Stühle und Hocker oft mühsam „erklettern“ müssen, insofern die Spieler kleinerer Statur sind? — — —

Neben Namen und Daten pflegen einige humorbegabte Musiker oft auch kleine Zeichnungen oder witzige Randbemerkungen den Notenheften einzuverleiben. — — Einem Parsifal-Dirigenten früherer Jahre gab ein Contrabassist den bezeichnenden Untertitel: „Städtischerstraßenreinigungswasserwagenschlauchhinundherschlenkermeister“. — Das sagt genug! — — —

Im gleichen Notenpart klebt auf einer Seite — inmitten des Werkes — ein kleiner Zeitungsausschnitt:

Eine Ziege
zu verkaufen.
99 Gärten 34

Ein Musikantenscherz derber Art, dessen nähere Klärung fraglich erscheint. — Immerhin stellt solch eine milchspendende Ziege den landwirtschaftlichen „Auftakt" für die später ersehnte „Pensions-Pastorale" dar. — — — Doch noch viel witzigere Bemerkungen findet das suchende Auge.

In Hamburg fand man auf einer Orchesterstimme der längst vergessenen einaktigen Oper „Kain" nicht etwa die bekannte biblische Folge „. . . und Abel" hingeschrieben, sondern einfach das Wort: „Erfolg!" — — Und tatsächlich war's auch . . . „kein Erfolg!"

Auf einer Cellostimme zur Märchenoper „Es war einmal" las man belustigten Blicks den Nachsatz: „. . . und nicht wieder!!" — — Eigentlich recht betrüblich für den Komponisten und seinen Verleger; für den Musiker aber höchst ergötzlich und befreiend! —

Olympische Funkschau.

Der deutsche Rundfunk während der XI. Olympischen Spiele.

Von Erich Valentin, Magdeburg.

Das weltumspannende Ereignis der XI. Olympischen Spiele ist verklungen. Die Fahnen der Nationen, die den weiten Raum des Olympia-Stadions auf dem Berliner Reichssportfeld umsäumten, sind niedergeholt. Ein Fest, wie es die Welt noch nie erlebt hat, ist vorüber, ein Fest, das wahrhaft erfüllt war von jenem olympischen Geist, der die Griechen beseelte, nicht nur während der Kampftage, sondern darüber hinaus auch in der Alltäglichkeit ihres Lebens. Der Deutsche Winckelmann entdeckte den Hellenismus und die seelisch-geistige Verbundenheit des Deutschtums zur Größe der antiken Welt. Die Berliner Tage des Jahres 1936 standen in diesem Zeichen. Zu den großen sportlichen Taten, die unsere deutschen Mannschaften in die vorderste Reihe stellten, kam in sinngleicher Ergänzung die künstlerische Tat. Sie war verankert in der architektonischen Meisterleistung, die Prof. March mit dem Reichssportfeld vollbrachte; hier fanden sich in symbolischer Wechselwirkung bildende Kunst, Dichtung, Tanz und Musik, die zum allerersten Male aktiv in den Kreis der Wettkämpfe einbezogen wurde.

Endlich als neuer, gleichsam alles überbrückender, bindender Faktor: der Rundfunk, dessen Organisation musterhaft war. Die Konzentration der Arbeit der deutschen Sender auf den Reichssender Berlin und den während der Festtage zum Olympia-Weltsender erhobenen Deutschlandsender, dem die Reportage über den Verlauf der Kampfspiele zufiel, wirkte sich sehr positiv aus. In erster Linie äußerte sich das in der Programmgestaltung, die vielseitig und hochwertig zugleich war. Wir hoffen, daß auch in Zukunft dieses Programmprinzip beibehalten wird, wenn die einzelnen Sender, die am 21. August ihre Arbeit aufgenommen haben, wieder ihre eigenen Programme aufstellen. Die großartige Leistung des deutschen Rundfunks während der olympischen Tage gibt uns das Recht zu diesem Wunsche. Vor allem zeigte sich aber, wie unentbehrlich und nahe uns der Rundfunk geworden ist. Denn wir erlebten mit ihm lückenlos die ganzen Spiele, von der Eröffnung bis zum feierlichen Abschluß. Und was sich in diesem Turnus an musikalischen Werten darbot, das war nicht nur repräsentativ, sondern auch dokumentarisch für die Weltgeltung der deutschen Musik schlechthin, das Erbauende und das Unterhaltende.

Der Reichssender Berlin stellte als eigensten Programmbeitrag seinen Zyklus „Oper im Funk" zur Diskussion. Man hörte einen lustigen, schwungvollen „Bettelstudent" unter

Heinrich Steiner und Leopold Hainisch, mit Franziska v. Dobay, Carla Spletter, Eduard Kandl, Walther Ludwig und Marius Andersen, eine von Heinz Pauck taktvoll eingerichtete launige „Fledermaus", die Hans Rosbaud (an der Spitze des Frankfurter Funkorchesters) dirigierte. Bei der Sendung von Nicolais „Lustigen Weibern", die Heinrich Burkard funkgerecht gemacht hatte, dachte man mit neidvollem Bedauern an die leidige Repertoireschlamperei, in der diese wahrhaft komische Oper, mit denen Lortzings das gleiche Schicksal teilend, auf den Bühnen unterzugehen pflegt. Da war in der Tat keine Fehlbesetzung: Margret Pfahl, Marie Luise Schilp, Constanze Nettesheim, Gerhard Hüsch, Eduard Kandl (der schon im „Bettelstudent" für Michael Bohnen eingesprungen war); Heinrich Steiner und Leopold Hainisch lenkten das Spiel. Dieselben Gedanken machte man sich bei Webers herrlichem „Oberon". Der Funk hat es allerdings hier wesentlich leichter als die Bühne: ein Gongschlag ersetzt eine ganze Verwandlung. Heinrich Burkard, der über die nötige Bearbeitungspraxis verfügt, zog die romantische Geschichte, frei nach Wieland, wie eine Märchenerzählung auf. Hans Rosbaud (als Dirigent des Berliner Funkorchesters) behandelte die Musik, die von Schönheiten überschäumt, mit dramatischem Temperament. Unter den Solisten verdient Helge Roswaenge zuerst genannt zu werden; neben ihm Margarete Teschemacher und Walther Ludwig, während Ilonka Holndonner (Fatime) erheblich abfiel. Leopold Hainisch betonte das Romantische, Zauberhafte; die Dialoge hätten weniger opernsängerhaft, weniger gekünstelt sein können.

Sehr reich, erfreulich reich war das Programm an Konzerten. Hans Rosbaud, dessen dirigentische Qualitäten während dieser Berliner Tätigkeit nun über den Umkreis seines Frankfurter Bereichs hinaus bekannt geworden sind, demonstrierte „Musik der Nationen", wobei er in rechter Erkenntnis als deutschen „Vertreter" Hans Pfitzner (dessen op. 13 das Peter-Quartett spielte, im Deutschlandsender) mit den „Palestrina"-Vorspielen gelten ließ. „Musik der Welt" hieß ein anderes Konzert Rosbauds, das Franz Liszts mit „Mazeppa" gedachte und bei dieser Gelegenheit das Frankfurter Funkorchester, das zur Entlastung des Berliner Funkorchesters und des neugegründeten, von Hermann Stange mit Strauß' „Alpensinfonie" würdig aus der Taufe gehobenen Orchesters des Deutschlandsenders herangezogen wurde, sehr beachtenswert einführte. Einen unvergeßlichen Eindruck hinterließen Rosbaud und sein Orchester in einem Abendkonzert (Berlin) mit Haydn und Schumann (IV. Sinfonie), bei dem Adrian Aeschbacher mit Beethovens c-moll-Konzert die ursprünglich vorgesehene Lubka Kolessa bald vergessen machte. Heinrich Steiner musizierte mit dem Berliner Orchester Opernausschnitte. Werner Richter-Reichhelm zelebrierte für den Deutschlandsender „Festliche Musik": Peterkas „Triumph des Lebens", Pfitzners jugendfrische „Käthchen"-Ouvertüre und Albert Jungs hymnische „Fest-Musik"; Walter Gieseking entfaltete alle Virtuosität in Liszts Es-dur-Konzert. Bei dieser Gelegenheit lernte man das für uns „unerreichbare", d. h. nur hin und wieder zugängliche Orchester des Deutschen Kurzwellensenders kennen, das man, zumal mit solchem Programm, gern wiederhören möchte.

Die Vielfalt der deutschen Musik offenbarte sich sehr schön in Buschkötters Wagner-Abend, an dem sich das Orchester des Deutschlandsenders zeigen konnte, und, an der gleichen Stelle, Hermann Stange mit seinem eindruckstiefen Bach-Beethoven-Brahms-Abend (Solist: Alfred Hoehn), sowie Hermann Diener und sein Collegium musicum in ihrer Abendmusik „Der heitere Haydn". Dazu gab es etliche Gedenktage, die Anlaß boten, das Besondere herauszuheben. Einmal war es der 29. Juli, der Sterbetag Schumanns, an dem u. a. Emmi Leisner mit der ihr eigenen Kultur den Eichendorff-Zyklus sang; dann der Todestag Liszts, dessen man, ebenso wie Schumanns, hoffentlich nach den Olympischen Spielen noch systematischer, gründlicher gedenkt, und der 13. August, der 60. Jahrestag von Bayreuth: Otto Julius Kühn, das Berliner Funkorchester und Helge Roswaenge bestritten in angemessener Form einen populären Wagner-Abend, bei dem man getrost des Ereignisses von Bayreuth — trotz der „Lohengrin"-Übertragung vom Eröffnungstage der Bayreuther Festspiele — ausführlicher hätte Erwähnung tun können.

An zeitgenössischer Musik gab es außer Pfitzner, Strauß, Haas, Peterka und Jung Othmar Schoecks, des fünfzigjährigen Schweizers, lyrisches, einfallsfülliges Violin-Konzert

op. 21 (von Steffi Geyer liebevoll gespielt) und Max Trapps leider nicht vollständig aufgeführtes „Konzert für Orchester", Werke, für die sich Rosbaud und das Frankfurter Orchester mit Hingabe einsetzten (Berlin). Die Uraufführung der olympischen Musiken, die der Deutschlandsender übernahm, wird an anderer Stelle besprochen. Dagegen ist die Uraufführung einer neuen Schöpfung des jüngsten der olympischen Preisträger, des begabten Hindemith-Schülers Harald Genzmer, zu nennen: eine dreisätzige Suite für Trautonium und Klavier. Die Trautonium-Musik ist die besondere Domäne Genzmers; er kennt die Klangmöglichkeiten des Instruments, das er vollständig auszuwerten weiß. Aber trotzdem blieb es in diesem Falle beim konstruktiven Versuch, worüber auch Oskar Salas Spiel nicht hinwegtäuschen konnte. Turmhoch überlegen zeigte sich wieder Herbert Windt mit der auf drei Sätze verteilten sinfonischen Gestaltung des „Marathonlaufs"; es war das, was man von Windt erwartete (z. B. nach der „Douaumont"-Kantate), der gelungene Versuch, die sportliche Tat innerlich, seelisch zu motivieren.

Diese bunte Fülle von alter und neuer Musik, von Vollendetem und Versuchtem, die hier nur in Ausschnitten demonstriert werden konnte, hat, als die Leistung des Rundfunks zu den Olympischen Spielen, vieles dazu beigetragen, die festliche Gestimmtheit auch draußen, außerhalb der eigentlichen Feststadt Berlin, zum Bewußtsein zu bringen und zu erhöhen. Beethovens „Neunte" (Leipziger Sinfonie-Orchester, Funkchor, Riedel-Verein, ein vorzügliches Solisten-Quartett und Hans Weisbach) beendete, an dem Tage, da sich die Kämpfer der Nationen von einander verabschiedeten, symbolhaft die festlichen Tage. Paul Winters Olympia-Fanfare wird nicht mehr die olympischen Sendungen umrahmen; sie wird indessen, so hoffen wir, nicht in das Archiv zu ewigem Schlaf versenkt, sondern als klingendes, mahnendes Zeugnis uns auch fernerhin an das olympische Jahr 1936 erinnern.

Dem Rundfunk sei Anerkennung und Dank gesagt. Programm und Ausführung waren vorbildlich. Vivant sequentes!

Olympiahymne von Richard Strauß.
Paul Winters Olympiafanfaren.

Von Wolfgang v. Bartels, München.

Mit Stolz und Freude haben wir alle zur Kenntnis genommen, daß die olympische Hymne von Richard Strauß von nun an für alle Zukunft das feierlich offizielle Lied der olympischen Spiele sein wird. Diese Entscheidung des olympischen Komitees ist unseres Erachtens künstlerisch ebenso richtig wie sie wichtig ist als Auftakt zum „Kampf der Wagen und Gesänge". Denn sie trägt wiederum ein Werk in alle Welt, das auf deutschem Boden entstanden, für die Kultur unseres Landes zu werben vermag. Der begeisternde, auch über Mikrophon und Lautsprecher herüberklingende Jubel anläßlich der Uraufführung am Eröffnungstage der Spiele ist Beweis für die Richtigkeit der getroffenen Entscheidung.

Überdenkt man den Höreindruck der olympischen Hymne und prüft ihn dann an Hand des bei Fürstner erschienenen Klavierauszuges nach, so verstärkt sich die Einsicht, daß sowohl der Textdichter Robert Lubahn wie der Komponist Schillers Ode „An die Freude" zum Ansporn nahmen. Lubahns Dichtung lehnt sich nicht nur im Gedankengang — selbstverständlich in der Höhe sportlichen Aufrufes — an Schillers Meisterwerk an; sie hat auch dessen Versmaß übernommen. Was der Allgemeinverständlichkeit unbedingt entgegenkommt. Bei der Musik Straußens finden wir drei Elemente vereinigt. Auch bei ihm steht am Horizonte der Schlußchor von Beethovens Neunter Symphonie. Die festliche Tonart D-dur und der Rhythmus klingen auf. Straußens Melodie aber wächst aus dem Musik gewordenen Worte „Olympia". Und dazu kommt die echt Straußische Rückung der Harmonie kurz vor dem Schlusse in (unvermutetes) As-dur, um dann unmittelbar anschließend über die Dominante A-dur in das strahlende D-dur einzumünden. Im Ganzen gehört, ist die Hymne durchaus volkstümlich auf Massenwirkung gestellt. Ein jeder Mensch kann sie begreifen, mitsingen. Sie

erfüllt alſo damit den Zweck, all die Sportbegeiſterten im feierlichen Augenblicke der Eröffnung olympiſchen Kampfgeiſtes zum ehrenhaften Willen zu einen.

*

Wir bedauern, einen verſtimmenden Schlagſchatten zur Sprache bringen zu müſſen. Aus zwei Gründen iſt es unſere Pflicht. Um der Heiligkeit des Kunſtwerkes willen. Und zweitens, um eine Wiederholung — ſie liegt angeſichts der Originalfanfaren Paul Winters vielleicht im Bereiche der Möglichkeit! — unter allen Umſtänden für alle zukünftigen Olympiaſpiele (beſonders für Tokio!) auszuſchalten. Zudem werden wir ſicherlich aus der Seele jedes Funkhörers ſprechen, wenn wir die Angelegenheit, auf die wir zielen, von vornehinein ſchärfſtens ablehnen:

Die unſäglich kitſchige „Bearbeitung"
der Olympiafanfaren Paul Winters!

Zur Beruhigung: ſie ſtammt nicht vom Komponiſten!

Entſinnen wir uns an Garmiſch, da die Originalfanfaren Paul Winters den Sportler wie den Kulturmenſchen zu lodernder Begeiſterung hinriſſen. Ihr heller aufrüttelnder Klang trägt ein Kunſtwerk, das in ſeltener Einheit Sport und höchſten Anforderungen gerecht werdende Muſik in ſich birgt. Wir glauben nicht zuviel zu ſagen, wenn wir betonen, daß alle Welt (im Sinne des Wortes!) ſich auf dieſe Olympiafanfaren Paul Winters freute. Mit vollem Recht ſich daran erfreute.

Was aber geſchah?

Aus uns nicht bekannten Gründen hat man nun neben dieſen Originalklang eine Art von Vorſignal geſetzt, das im Laufe der vierzehn Tage zu faſt jeder Sendung größeren oder kleineren Umfangs in wahrhaftig nicht erfreuliche Erſcheinung trat. Man nahm (das Rezept iſt einfach!!) die melodiſche Subſtanz, rückte ſie verkürzt in höhere Tonartenlage, garnierte ſie mit verſüßlichenden Terzen und ſetzte zu allem Überfluß dann noch eine „in den höchſten Tönen" wimmernde Trompete darauf. Um das „Warum" wiſſen die Götter. Die einzige Entſchuldigung, nämlich die der Zeiterſparnis ſcheint uns nicht gerechtfertigt. Denn dieſes Vorſignal wurde ſo oft wiederholt, bis eben eine Kampfſchilderung oder die Erringung einer Goldmedaille über Mikrophon und Lautſprecher in alle Welt jagte. Die hiefür alſo aufgewendete Zeit hätte ebenſo gut — vielleicht mit einem Morſepauſenzeichen unterſetzt — von der Originalfanfare überbrückt werden können.

Dieſes Vorſignal aber hob niemals die Wirkung des Originals, ſondern zerſtörte ſie. Dazu kam der von Anfang an pſychologiſch unterſchätzte Eindruck eines Nichtgefallens, den der Hörer im Unterbewußtſein erſt überwinden mußte. Der Endzweck einer reſtloſen Befriedigung wurde nicht erreicht. Und zu alledem hat man die Wirkung eines einzigartigen Kunſtwerkes, wenn nicht zerſtört, ſo doch mindeſtens ſchlimm beeinträchtigt.

Kunſtwerke aber, ſie mögen groß oder klein, ſie mögen geringen oder größten Umfanges ſein, ſollte man achten, hüten, pflegen; man muß ſie unangetaſtet laſſen, man muß ſie ſo dem Volke ſchenken, wie ſie geſchaffen. Dann bleiben ſie Kunſtwerke. Und das gilt ebenſo für die Olympiafanfaren Paul Winters. Sie ſind ein Kunſtwerk, ſind von aller Welt als Kunſtwerk begeiſtert anerkannt worden. Unbegreiflich iſt es uns noch immer, daß man ſo ſchlecht zu „verbeſſern" vermeinte, wo es niemals etwas zu verbeſſern gab. Und da man hätte froh und dankbar ſein müſſen, daß der ſchickſalhaft begnadete Einfall eines Künſtlers uns Deutſchen und aller Welt, dem Sportsmann und Kulturmenſchen ein Kunſtwerk gab: die Olympiafanfaren Paul Winters!

[Wie wir erfahren, iſt die „Bearbeitung" der Olympiafanfaren Paul Winters am 12. Auguſt abgeſetzt worden. Obwohl wir uns freuen, daß dieſe Berichtigung nach 12 Tagen Laufzeit gekommen iſt, halten wir es doch für notwendig, im Intereſſe der Kunſt auf die Unmöglichkeit einer ſolchen „Bearbeitung" hingewieſen zu haben.]

Martin Kreisig.

Zum 80. Geburtstag
des Leiters des Zwickauer Robert Schumann-Museums.

Von Georg Eismann, Zwickau.

Am 8. September begeht Martin Kreisig seinen 80. Geburtstag. Seit etwa 25 Jahren hat dieser Mann sein ganzes Leben einem edlen Gedanken und hohen Ziel unterstellt: dem Werk und Leben Robert Schumanns für die Nachwelt zu dienen. Kreisig hat für die gesamte Schumann-Forschung, Schumann-Pflege und Schumann-Erinnerung ganz außerordentliche Verdienste, für die ihm die Schumann-Stadt Zwickau nicht genug danken kann.

Seit der Gründung eines Schumann-Museums zur Jahrhundertfeier im Jahre 1910 ist Kreisig Vorsteher dieser einzigartigen Sammlung, die er in unermüdlicher, nie erlahmender Sammlertätigkeit zusammengetragen hat und noch zusammenträgt; er ist ihr eigentlicher Schöpfer, Mehrer und Erhalter. Seit jener Zeit hat er „alle Spuren verfolgt, die zu der geheimen Werkstätte des Meisters führen" (Ausspruch Schumanns) und ist der Sammler unzähliger Schumann-Erinnerungen geworden. Das Museum besitzt dank seines einzigartigen Sammlergeschicks alle noch unveröffentlichten Tagebücher Schumanns (z. B. die Leipziger Lebensbücher, das Tagebuch der Studentenzeit „Hottentottiana", alle Reisetagebücher usw.), wertvollste Originalmusikhandschriften, eine ungeheure Menge von Originalbriefen, unter denen sich auch hunderte von Clara Schumann befinden. Besonders wertvoll sind auch die von Kreisig zusammengetragenen Handexemplare von Schumanns sämtlichen Werken mit eigenhändigen Bemerkungen des Komponisten. Das Archiv des Schumann-Museums ist vor allem zur aufschlußreichen Fundgrube und zum Mittelpunkt der gesamten Schumann-Forschung geworden. Wie viele junge Musikgelehrte haben bei ihren einschlägigen Doktor-Arbeiten durch das Schumann-Archiv grundlegende Hinweise und Unterlagen erhalten. — Freilich leicht ist Kreisig seine Museumsarbeit im Anfang nicht gemacht worden. Zu den inneren Schwierigkeiten, die in einem solchen Aufbauwerk naturgemäß liegen, kamen äußere häßliche Anfeindungen und vollkommen haltlose Verdächtigungen, vornehmlich von Verwandten Schumanns. Ein anderer, nicht von solchen Idealen für die Schumannsche Sache getragener Mann, hätte damals seine Arbeit eingestellt.

Martin Kreisig war als genauer Kenner alles dessen, was über Schumanns Werk und Leben geschrieben und gesagt worden ist wie kein anderer berufen, Schumanns Gesammelte Schriften in V. Auflage neu herauszugeben. Gegenüber den früheren Ausgaben von Schumann selbst, der den Erstabdruck 1852/53 in seiner „Neuen Zeitschrift für Musik" — wie die ZFM früher bekanntlich hieß — vornehmen ließ und einer späteren des verdienten Schumann-Forschers Jansen (MD und Domorganist in Verden) ist die letzte Ausgabe von Kreisig die einzig wirklich vollständige und für die genaue Kenntnis Schumanns als Schriftsteller die maßgebende. Durch seine Anmerkungen und durch sein Register ist diese Ausgabe zum unentbehrlichen Nachschlagewerk über die gesamte Musikromantik geworden. Der Schumann-Biograph Dahms hat diese Ausgabe bei ihrem Erscheinen (cf. „Musik" Juli 1914) als die „Idealform" bezeichnet.

Durch Heimat, Vaterhaus und Erziehung ist Martin Kreisig schon früh mit Schumanns Kunst und Leben vertraut gemacht worden. Kreisigs erste Begegnung mit Schumanns Kunst bestand darin, daß er Klavierspielen lernte aus einem von Schumann eigenhändig geschriebenen Notenheft, das leichte, für den Anfangsunterricht zusammengestellte Kinderstücke enthielt. Dieses wertvolle Heft war Martin von seinem bereits mit 31 Jahren verstorbenen Vater überkommen, der noch persönlicher Schüler Robert Schumanns während seines Dresdner Aufenthalts (1844—1850) gewesen war. Kreisigs Vater war der Pflegesohn des Serreschen Hauses in Maxen unweit Dresden und stammte selbst aus dem 1 Wegstunde von Maxen entfernt liegenden Reinhardtsgrimma. Dem kunstsinnigen, gastfreien Künstlerkreis der Majorsfamilie Serre war seit 1838 durch seine Braut Clara auch Rob. Schumann nahegetreten und war mehrfach Gast bei Serres auf Schloß Maxen wie wohl auch im Serreschen Palais zu Dresden. Die hochsinnigen Serres hatten Kreisigs Vater, als sie ihn in Dresden-Friedrichstadt zum Lehrer ausbilden ließen,

auch den Unterricht bei Robert Schumann ermöglicht. — Das oben erwähnte Unterrichtswerk hat damals der kleine Kreisig dem Ortspfarrer Frz. Otto Stichart auf dessen Wunsch geschenkt, der übrigens ein Klassenkamerad Robert Schumanns und mit diesem 1828 vom Zwickauer Gymnasium abgegangen war. Was der kleine Martin damals ohne weiteres verschenkte, würde der spätere Schumann-Sammler um keinen Preis mehr hingegeben haben. Diese Handschrift ist seitdem verschollen.

Wie Martins Vater ein Pflegesohn des Serreschen Hauses war, so war auch sein Sohn Martin als Patenkind der kinderlosen Majorsfamilie ein ganz besonderer Schützling, vor allem der „Pflegemutter". Wie Martins Vater den Unterricht bei Robert Schumann genossen hatte, so wurde Martin die persönliche Unterweisung von Clara Schumann zuteil, wenn sie bis zum Ableben der Majorin (1872) als Gast nach Maxen kam. 1873 starb dann auch ihr Vater Friedrich Wieck in Dresden, bei dem Kreisig übrigens auch Ein- und Ausgang hatte. Die Besuche Claras hörten nun ganz auf. — Der kunstsinnigen Majorin waren ursprünglich von Schumann auch die Kinderszenen gewidmet worden, was sie aber als eine zu hohe Gabe nicht angenommen hatte. Bekanntlich sind ihr dann die „Arabeske" op. 18 und das „Blumenstück" op. 19 gewidmet worden. Hier in Maxen befreundete sich Schumann übrigens auch mit dem berühmten Pianisten Adolf Henselt, dessen Unterricht der kleine Kreisig auch zeitweilig genoß. Die Serres entfalteten einen ungeheuren Schriftwechsel mit führenden Persönlichkeiten der Zeit. Leider sind aber die Briefe, die Schumann und Clara nach Maxen geschrieben haben, nicht mehr vorhanden, weil der Major in späterer Zeit fast alle Briefe vernichten ließ. Nur die Briefe an Schumanns sind uns selbstverständlich noch zugängig; sie sind wie alle Briefe an Schumann, die er selbst sorgfältig sammelte, in der Staatsbibliothek Berlin aufbewahrt.

Martin Kreisigs Lebensweg ist kurz folgender: Geboren 1856 zu Cunnersdorf in der Nähe von Maxen, verlor er den Vater bereits als 6jähriger Knabe. Wie der Vater wollte er gern Lehrer werden und kam mit 9 Jahren in das Pestalozzistift zu Dresden, um dann wie der Vater das Seminar Dresden-Friedrichstadt zu durchlaufen (1870—76). Von 1876—79 war Kreisig Hilfslehrer in Cotta bei Pirna und Naundorf bei Wehlen. In Großcotta bei Pirna war Kreisig täglicher Gast in dem kunstsinnigen Haus der Eveline v. Burchardi geb. Härtel aus Leipzig und trat in Beziehung mit später hervorgetretenen Persönlichkeiten, wie Oskar v. Hase, dem Besitzer von Breitkopf & Härtel und Arthur Volkmann, dem Sohn des Chirurgen und Dichters Richard Volkmann-Leander. Seit 1879 war Kreisig als Assistent an der Kgl. Turnlehrerbildungsanstalt zu Dresden tätig, wo er auch Turnlehrer z. B. des damaligen Prinzen Friedrich August, späteren Königs war; seit 1882 war er Lehrer für Turnen und Elementarfächer am Gymnasium zu Chemnitz. Von 1885 ab widmete er sich als rechter Jünger Pestalozzis in Besserungsanstalten und Geisteskrankenhäusern der Erziehung unglücklicher Kinder und Menschen jeder Art. So sehen wir ihn in der Erziehungsanstalt für verwahrloste Kinder Bräunsdorf bei Freiberg, bei den Schwachsinnigen in Hubertusburg, in der Heil- und Pflegeanstalt für Geisteskranke in Untergöltzsch im Vogtland und zuletzt an der Strafanstalt Zwickau von 1904 an. Während dieser langen Dienstzeit war er zwischendurch vom sächsischen Unterrichtsministerium einmal als Prinzen-Erzieher zum Fürsten Reuß ä. L. beurlaubt. Hier wurden auch die Schwestern des Prinzen, darunter die zweite Gattin Wilhelms II., Hermine, seine Schülerinnen.

Seltsam verschlungen sind die Wege des Schicksals! Martin Kreisig, der als Knabe in seiner Jugend dem Schumannkreis sehr nahe gestanden war, wurde gegen Ende seiner Erzieherlaufbahn in die Schumannstadt Zwickau geführt und wurde hier zum Schöpfer des Schumannmuseums. So ist sein Lebenskreis geschlossen durch ein großes geistiges Band: Robert und Clara Schumann.

Ein solch langes und von Erfolg begleitetes Leben wie es Martin Kreisig beschieden ist, hat auch mit Recht seine äußere Anerkennung erfahren. So wurde Kreisig zum 70. Geburtstag zum Ehrenbürger der Schumannstadt Zwickau sowie zum Ehrenmitglied des Musikwissenschaftlichen Instituts der Landesuniversität Leipzig ernannt. Neue Ehrungen zum 80. Geburtstag stehen bevor. — So wünschen wir dem Jubilar, der in seltener geistiger und körperlicher Frische seinen 80. Geburtstag feiert, noch recht glückliche Lebensjahre, die den jugendlichen Greis weiterhin dem Werke Schumanns mit unverminderter Begeisterung dienen lassen.

Fortſetzung einer Haydn-Kontroverſe.

Von Adolf Sandberger, München.

In Heft 1 der „Acta musicologica" 1936 findet ſich nunmehr eine Erwiderung von Jens Peter Larſen, Kopenhagen, auf meinen Artikel im Oktoberheft 1935 der „Zeitſchrift für Muſik".

In den beiden erſten Abſätzen dieſer Replik kündigt Larſen an, daß er meinen „Verſuch" einer Abweiſung ſeiner in den Acta 1935 enthaltenen Kritik „ohne Retouche" beantworten wolle und beklagt, daß er unmöglich die bisher veröffentlichten „Andeutungen" meiner neueſten Haydnforſchungen ſo ſchätzen könne, „wie ich jede Arbeit dieſes hochverdienten Forſchers ſchätzen möchte". Ob die Richtigſtellungen in meiner erſten Antwort einen „Verſuch" darſtellen, iſt der Leſer ſelbſt zu beurteilen in der Lage; ebenſo, ob man von in allen möglichen Städten des In- und Auslands gehaltenen Vorträgen über den „unbekannten Haydn" ſamt den anſchließenden Konzertaufführungen von unbekannten Werken des Meiſters als „Andeutungen" von Haydnforſchung ſprechen kann. Was die „Nötigung, ohne Retouche" zu ſchreiben anlangt, beſteht der Unterſchied gegen Larſens erſte Kritik darin, daß er heute verſchiedentlich von dem dort beobachteten gebräuchlichen Ton abweicht, und mit Ausdrücken wie „Kritikloſigkeit", „hemmungslos", „Schädigung der Haydnforſchung" um ſich wirft. Dieſe Diktion iſt durch meine erſte Erwiderung keineswegs veranlaßt: auch bei einem der größten Böcke, die Larſen in ſeinem erſten Artikel geſchoſſen hatte (der Inanſpruchnahme Hugo Riemanns gegen die bei Haydn wirkſamen Mannheimer Einflüſſe), habe ich nicht etwa von Unwiſſenheit geſprochen, ſondern von „abwegig" und „überſehen". Larſen auf dem heute eingeſchlagenen Wege zu folgen, iſt keineswegs meine Abſicht und beſchränke ich mich wiederum auf ſachliche Ausführungen. Da habe ich, immer noch in Larſens Vorbemerkungen, zunächſt feſtzuſtellen, daß Larſen mit der Annahme: „es ſcheint mir, daß die Gründlichkeit und die geſunde Kritik, die Prof. Sandbergers früheren Arbeiten in ſo hohem Grade eigen ſind, hier einer Kritikloſigkeit den Platz gewichen haben (gemeint iſt wohl „Platz gemacht haben"), die man bei einem Forſcher vom Rang Prof. Sandbergers für unmöglich gehalten hätte", ſich falſch unterrichtet zeigt, denn meine Haydnſtudien (abſeits der längſt veröffentlichten Aufſätze über die Streichquartette und „Sieben Worte") fallen keineswegs erſt in meine Altersjahre, ſondern ich nahm ſie bereits 1892 auf und ſetzte ſie neben meinen anderen Arbeiten mein Leben lang fort.

I. Das kleine Quartbuch.

Larſen behauptet, daß keiner meiner Beweiſe, das Quartbuch ſei ein Repertoirkatalog, einer Prüfung ſtandhalte.

Daß ſehr früh an verſchiedenen Orten größere Haydn-Sammlungen entſtanden, iſt mir natürlich nicht unbekannt, der ich dieſe Sammlungen, zum Teil ſeit Jahrzehnten und einſchließlich Göttweigs, wo ich 1932 arbeitete, aus eigener Anſchauung kenne. Durch die Gegenüberſtellung von 40 authentiſchen Sinfonien in Göttweig gegen 53 des Quartbuchs ſoll mein Hinweis entkräftet werden, daß das Quartbuch eine „außergewöhnlich große Zahl" von Werken des Meiſters enthalte. Logiſcher Weiſe wird er damit doch nur geſtützt. Wenn aber Larſen meint, die geringe Zahl der Barytonkompoſitionen im Quartbuch ſpreche gegen ein Eſterhazy'ſches Verzeichnis, ſo bin ich der Meinung, daß dieſe genauer zu verzeichnen im Quartbuch keine Veranlaſſung beſtand, weil das einem anderen Katalog überlaſſen war. Nachdem Haydn in ſeinem Verzeichnis von 1805 ſo vieles vergaß — ich habe ſchon im erſten Artikel als Beiſpiele auf die Klavierkonzerte und Lyrenſtücke hingewieſen — iſt es ſeltſam, daß ſich zum Verzeichnis der Barytonſtücke kaum größere Nachträge werden beibringen laſſen; ich wenigſtens kenne nur ein einziges, dort fehlendes Stück. Die Abteilungen: „Divertimenti a tre per il Pariton, Viola, Violoncello"; „Duetten"; „Sonaten per il Pariton col Violoncello"; „Caſſations-Stücke"; „Mehrſtimmige", zuſammen 163 Barytonſtücke, ſind die vollſtändigſten unter den Inſtrumentalverzeichniſſen des Katalogs. Es iſt nach den Erfahrungen in den anderen Abteilungen kaum anders denkbar, als daß Haydn in dieſem Falle eine Stütze für ſein Gedächtnis benutzen konnte. Und das kann nur ein Spezialkatalog der Barytonwerke geweſen ſein.

Auch mein zweites Argument, daß die Feststellung fehlender Werke im Quartkatalog (von der ich gar nicht behaupte, sie rühre von Haydns Hand her) in erster Linie im Interesse der Praxis gemacht sei, wird durch eine beweislose Gegenbehauptung nicht entkräftet. Zu welchem Zwecke sollen denn die Bemerkungen über abgängige Stücke gemacht sein? Eine Präsenzkontrolle für privates Studium (es handelt sich um Stimmenmaterial) oder in rein bibliothekarischem Interesse ist doch wohl das fernerliegende Moment.

Daß Haydn den Katalog zu Hause verwahrte, hat übrigens eine Parallele im Falle Hummel; auch im Nachlaß dieses seines Nachfolgers fand sich, wie ich schon 1935 erwähnte, ein fürstlicher Katalog: „Inventarium der hochfürstlichen Esterhazyschen Kammer Theater Musik 1806“ (der keineswegs nur Theatermusik, sondern auch Ouvertüren, Sinfonien, Kammermusik, Konzerte u. a. verzeichnet).

Nun macht aber, und das ist ein Novum, Larsen aufmerksam, daß die Hand des Schreibers in einer Reihe von Kopien Haydn'scher Werke im Stifte Melk wiederkehre. Diese stammten aus dem Besitz („ad usum“) eines Joan. Nep. Weigl. Zu dieser neuen Frage muß ich mir meine Stellungnahme vorbehalten, bis ich selbst in der Lage bin, Melk und Pest nochmals aufzusuchen. Ich werde damit im Zusammenhang dann auch auf die Angelegenheit „Elßler“ zurückkommen, möchte aber heute schon darauf hinweisen, daß der von Larsen (Acta 1935, S. 115, Anm. 1) mir angesonnene jüngere Elßler — gemeint ist von den zwei Brüdern Joseph und Johannes Florianus der letztere — erst 1769 geboren ist, also „natürlich“ einen vor 1778 geschriebenen Katalog nicht verfaßt haben kann.

Larsen meint nunmehr, das Quartbuch sei ein um 1775 angefertigter Katalog des Stiftes Melk, bezw. eines mit Melk in engster Verbindung stehenden Klosters; das sei sehr wahrscheinlich, wenn auch nicht erwiesen. Dabei erscheint aber nicht unbedenklich, daß (nach Larsen) der Name Weigl unter den Melker Geistlichen nicht vorkommt und auch ein Melker Stadtmusiker dieses Namens bislang nicht nachgewiesen ist. Noch mehr aber befremdet, daß der Katalog doch nachgewiesener Maßen in Haydns Haus lag. Wenn er Melk gehörte, warum hat das Stift nach Haydns Tod sein Eigentum nicht zurückgefordert? und wie konnte vollends passieren, daß fremdes Gut an Fürst Esterhazy verkauft wurde?

Von der Annahme eines Repertoirkatalogs rückt Larsen nun gänzlich ab; dabei hielt er in seiner ersten Kritik (S. 119) das Quartbuch selbst noch für geeignet, darzutun, daß das Haydnsche Repertoir auch wenn es der Katalog nicht direkt vermittelt, „sich zum großen Teil in ähnlichen Bahnen bewegte“.

Auch ist inkonsequent, wenn Larsen in seiner Replik von Haydns Revision des Quartbuchs als einem „recht oberflächlichen Versuch“ (seine authentischen Werke auszuscheiden) spricht; sich aber darnach in der Vanhal-Frage (s. u.) selbst wieder auf „das von Haydn durchgesehene“ Buch stützt.

Bleibt noch die Mannheimer Angelegenheit. Larsen meint, ich würde mir nun für meine Bemühungen „Haydn zu einem Mannheimer Schüler zu machen“, einen festeren Ausgangspunkt sichern müssen. Abgesehen davon, daß die Widmung des Divertimento G-dur an Kurfürst Karl Theodor bezeugt und die Quartbuchfrage noch keineswegs im Sinne Larsens entschieden ist, stelle ich fest, daß ich Haydns Entwicklung niemals in dem Sinne angesehen habe, daß er einseitig „ein Schüler“ Mannheims sei. Ich wende mich gegen die Bestrebungen, Mannheim für Haydns Entwicklung als belanglos zu bezeichnen. Sie sind verkehrt angesichts der Rolle, die Mannheimer Dynamik, Tektonik, Instrumentation (insbesondere hinsichtlich der Bläser-Behandlung) bei Haydn spielen; im übrigen bin ich immer der Riemannschen Ansicht entgegengetreten, Johann Stamitz sei schlechtweg „der“ Vorgänger Haydns. Für Haydns Entwicklung kommen eine Menge Faktoren in Betracht, Mannheim und Wien, Porpora und Ph. E. Bach, um nur die naheliegendsten Kräfte zu nennen. Mit dieser Anschauung befinde ich mich, wie literaturkundige Leser wissen, in recht respektabler Gesellschaft.

II. Die B-dur-Sinfonie.

In meinen Ausführungen zur Quellenlage der B-dur-Sinfonie sagte ich: „Zunächst wären einmal die Vorlagen von Regensburg und Pest auf ihre Abhängigkeit hin zu prüfen und nach dem Verbleib des „Op. XVI“ (auf das Breitkopfs Katalog von 1774 hinweist: „Paris, Op. XVI“)

5

zu forſchen. Dabei leitete mich der Gedanke, daß dieſer Druck vielleicht die gemeinſame Fehlerquelle für die verſchiedenen Handſchriften ſein könne, welche die B-dur-Sinfonie Vanhal zuſchreiben.

Larſen meint nun die Quelle der Autorverwechſlung in einem Druck des Pariſer Conservatoire gefunden zu haben: „Six Simphonies A grande Orchestre, dont la dernière est la Soirée de Vienne, Composées par Mrs Haydn, Wanhall Et Lausemayer (Paris, Bailleux)“. Es iſt klar, daß damit der von Breitkopf genannte Druck nicht gemeint ſein kann, da die Bezeichnung „Op. XVI“ gerade fehlt. Auch an ſich kann er nicht als Beweis für Vanhal's Autorſchaft der B-dur-Sinfonie in Anſpruch genommen werden, denn bei den einzelnen Werken liegen, wie Larſen ſelbſt ſagt, Autorangaben nicht vor; mit demſelben Recht könnte man alſo folgern, er bewieſe gerade die Autorſchaft Haydns. Daß „le soir“ auf dem Titel beſonders hervorgehoben wird, hängt meines Erachtens mit der Vorliebe des franzöſiſchen Publikums für programmatiſche Kompoſitionen zuſammen. Die nicht ſeltene Unzuverläſſigkeit der Breitkopfſchen Angaben wird auch nicht durch den Hinweis aus der Welt geſchafft, daß dort keine der echten Haydn'ſchen Sinfonien als Werk eines anderen Komponiſten angegeben ſeien, umſomehr, als Breitkopf ſelbſt ſich ſeiner Schwächen wohl bewußt iſt. In der ſchon von Mandyçewski berührten „Nacherinnerung“ des erſten Katalogs („Catalogo delle Sinfonie“ uſw., Leipzig 1762) äußert er ſich folgendermaßen: „Wie manchen Streit hat man nicht auszumachen, und wie manchen geheimen Kampf zu überwinden, wenn man einem jeden Verfaſſer das Seinige geben und die unter verſchiedenen Namen vorkommenden Stücke ihren wahren Meiſtern zueignen will? Und wenn man in ſo zweifelhaften Fällen, dergleichen mir gar oft vorgekommen ſind, nicht viel herausbringt, wie leicht wird man alsdann von ſeiner Beurteilungskraft eben ſo oft irre geführt, als ſicher geleitet.“

Was nun aber das Quartbuch angeht, ſo ſollte gerade Larſen meine Anſicht, daß Haydn dort den Eintrag unter Vanhal verſehentlich überſah, nicht bekämpfen, da er, wie erwähnt, Haydns Verſuch, ſeine authentiſchen Werke auszuſcheiden, als „recht oberflächlich“ bezeichnet.

Von der Maihinger Sammlung, die ich ſeit über 40 Jahre benütze, iſt mir natürlich bekannt, daß dort auch einige Haydn zu Unrecht zugeſchriebene Werke liegen. Vor ſeinem Regierungsantritt (September 1773) konnte Fürſt Kraft Ernſt Echtheitsprüfungen nicht wohl anordnen. Ob er ſich erſt 1784 infolge „ſchlechter Erfahrungen“, wie Larſen meint, um die Echtheit ſeines Haydnbeſitzes kümmerte, wiſſen wir nicht; was wir aber zuverläſſig wiſſen, iſt, daß er muſikaliſche Erfahrung und geläuterten Geſchmack ſchon beim Regierungsantritt mitbrachte;[1] ferner wiſſen wir, daß die B-dur-Sinfonie in Wallerſtein ſorglich aufgeführt wurde: die Stimmen ſind (von anderer Hand als der des Notenſchreibers) hiezu reichlich mit wohlüberlegten dynamiſchen Zeichen verſehen worden.

An der Quellenlage hat ſich alſo nichts geändert, „Op. XVI“ iſt nicht gefunden und es muß dabei bleiben, daß nur die Artung des Werkes entſcheiden kann.

Hiezu meint nun Larſen ſeinerſeits, obwohl mit Vorbehalt: „Die Artung der B-dur-Sinfonie ſchließt Haydns Urheberſchaft vollkommen aus“; meine Feſtſtellung, daß Vanhal in einem ganz anderen Stil als Haydn ſchreibe, ſei „ſo übertrieben ausgedrückt, daß ſie tatſächlich unrichtig würde“. Für dieſe Art Logik habe ich kein Verſtändnis, denn man könnte ſehr wohl von richtigen Tatſachen in übertriebener Weiſe ſprechen, die Tatſachen aber bleiben, wie ſie ſind.

Nun iſt aber meine Charakteriſtik nicht im geringſten übertrieben, ſondern im Einklang mit dem Befund, wie mit dem Schlußurteil der Zeitgenoſſen. Bevor ich noch ein ſolches zitiere, muß ich Larſen's ganz aus der Luft gegriffene Behauptung ablehnen, meine Charakteriſtik Vanhal's beruhe auf einem „Zufallsmaterial“. Richtig iſt, daß ich mich ſeit Jahren, wie ſelbſtverſtändlich, auch mit Haydns Zeitgenoſſen planmäßig beſchäftigte, einſchließlich Vanhal.

Im Lexikon von 1792 (II, 767) zitiert Gerber loyal, was „man“ an Vanhal bewunderte: „das mit ſchönem Geſang verbundene Feuer und die Lebhaftigkeit“. Aber er macht ſich dies Urteil keineswegs zu eigen, ſondern ſagt kurz darauf, daß Vanhal „auch außerdem“ (d. h. unabhängig von einer überſtandenen Krankheit) das einzige Beſtreben zeige, „dem

[1] Diemand, A., Joſef Haydn und der Wallerſteiner Hof. Augsburg 1921, S. 3.

großen Haufen zu gefallen und soviel Käufer anzulocken als möglich, und er überdies „in so großer Menge, ohne inne zu halten, fortschreibt". Die Vielschreiberei rückt er ihm dann auch 1814 im „Neuen Lexikon" (IV, 507) nochmals vor, und spricht von seiner „leichten und gefälligen Manier", in auffallender Übereinstimmung mit der in meinem ersten Artikel bereits herangezogenen Wertung Vanhal's der Allg. musikal. Zeitung von 1815 als des Mannes der „leichten, melodiösen, gefälligen Weise".

Darnach versucht Larsen den Beweis anzutreten, daß die B-dur-Sinfonie nach ihrer Artung Vanhal angehöre, weil ihre Themenbildung die für die „überschnappende", „kurzatmige", „in der durch Pausen und Sprünge bewirkten Zerstückelung der melodischen Linie" sich dokumentierende Vanhal'sche Art klar auspräge. Die B-dur-Sinfonie ist gedruckt, und jedermann kann sich überzeugen, daß von einer „überschnappenden" Art und „Zerstückelung der melodischen Linie" in ihr nirgends die Rede sein kann. Die melodische Linie ist im Andante geradezu meisterlich und für die Gesamtqualität dieses tief innerlichen, inbrünstigen Stückes bei Vanhal ein Seitenstück aufzeigen zu wollen, erscheint gegenüber der von mir in sehr vielen Fällen festgestellten, letzten Endes kurzatmigen, oberflächlichen, wässerigen Art der langsamen Sätze Vanhals ein vergebliches Bemühen.

Als ein besonderes Charakteristikum der Vanhal'schen Thematik führt Larsen nun auftaktige, kantable Allegrothemen an, und legt hiezu sechs Beispiele vor. Ob



für besonders gesanglich gelten kann, mag der Leser entscheiden; aber auch mit der Kantabilität, vor allem aber mit dem Gehalt der übrigen Themchen ist es, wie jeder sieht, nicht weit her. Vanhal's Mollthemen sind, wie ich schon im ersten Artikel sagte, manchmal besser, und so auch hier.

Jedenfalls aber fehlt allen diesen Gebilden der substantielle Gehalt des Haydnschen



Von einer Wert-Gleichsetzung dieses köstlich beschwingten Gedankens, der auch einen Richard Strauß fesselte, mit den Vanhal'schen bescheidenen Blümchen kann keine Rede sein.

Rywosch legt charakteristischerweise in seinem fleißigen Büchlein „Beiträge zur Entwicklung in Jos. Haydns Symphonik"[2] auch ein Beispiel vor, wie Haydn dem Vanhal'schen „Banalen" in einem besonderen Falle begegnet.

Mit Larsens Bemerkung, daß die Sinfonien der Epoche im allgemeinen volltaktig anheben, ist eine ganz zutreffende Feststellung gemacht. Larsen versucht nun aber wahrscheinlich zu machen, daß unsere B-dur-Sinfonie Vanhal zugehöre, weil sie nicht volltaktig beginne, sondern mit einem auftaktigen kantablen Thema, wie sie, auch das ist ganz zutreffend, Vanhal besonders liebe. Vom Abstand der thematischen Qualitäten habe ich eben gesprochen. Aber sind etwa auftaktige kantable Themen Vanhal's Reservat? Weil ein Thema so gestaltet ist, braucht es noch lange nicht „nachdrücklich auf Vanhal hinzuweisen" —; wie vielen anderen Komponisten müßte man da ihr Eigentum absprechen! Ich führe einige Beispiele von nicht-Vanhal'schen so gearteten Sinfonie-Themen vor:

In O. Kauls Rosettiband der bayerischen Denkmäler (XII, 1) S. LXI Nr. 23 und 25; in Pergers Michael Haydn (D. T. Oe. XIV, 2) S. XVI ff. Nr. 11, 12, 25, 28, 46;

E. W. Wolf:  ;

Boccherini:  ;

Carl Stamitz:  ;

[2] Turbenthal 1934, S. 13.

F. A. Hoffmeister: ;

Peter Winter: ;

Wranitzky: ;

Pleyel: ;

Winneberger: ;

Blaise: ;

Fr. Witt:

Diese Hinweise werden wohl genügen; man sieht, daß es neben Vanhal genug auftaktige kantable Themen anderer Komponisten gibt.

Was nun Haydn selbst angeht, stipuliert Larsen: „ein auftaktiges singendes Allegro — nach Art der B-dur-Sinfonie — findet man in Haydns Sinfonie nirgends vor".

Wie steht es nun aber mit folgenden Allegro-Themen Haydn'scher Sinfonien? Sind sie etwa nicht auftaktig und singend?



Die „wichtigen inneren Kriterien" Larsen's — von der Verarbeitung der Themen, Satzkonstruktion, Klang und Gesamtwirkung spricht er überhaupt nicht — verflüchtigen sich also ins Wesenlose und ich habe keinen Anlaß, meine von den in meinem ersten Aufsatze erwähnten großen Musikern, bedeutenden Kritikern und allen möglichen Musikfreunden geteilte Ansicht, daß diese prächtige Sinfonie ein authentischer Haydn ist, irgendwie zu modifizieren.

III. Der „unbekannte Haydn".

Als Gründe gegen Larsen's Behauptung, daß Haydn 1805 in seinem Verzeichnis „nicht viele" Sinfonien[3] vergessen habe, habe ich neben meinen Materialien auf die Angaben Gerbers

[3] Zu Larsen's Anmerkung von der „sinnlosen Behauptung" stelle ich fest, daß ich ihm wie dem Herrn Redakteur der „Acta" einen Abdruck sandte, in dem das Satzversehen „Werke" (statt „Sinfonien") korrigiert war. Ich hatte auch den Verlag der ZFM seinerzeit gebeten, diesen und andere Druckfehler in der nächsten Nummer zu berichtigen, was aber leider versehentlich unterblieb.

mit 140 und Pohls mit 183 Sinfonien hingewieſen, als mit Larſen's Anſicht im Widerſpruch ſtehend.

Was Gerber angeht, handelt es ſich nun gar nicht um den in der Replik von Larſen zitierten Katalog (N. L. II, Sp. 567—575), ſondern um die im Text (Sp. 561) gemachte Bemerkung, daß er (Gerber) die Themen von 140 gedruckten und ungedruckten Sinfonien beſäße. Es iſt keineswegs an dem, daß Gerber dieſe Ziffer durch Addition aus ſeinem Katalog feſtgeſtellt hätte; wenn er das hätte tun wollen, wäre er auf eine viel höhere Zahl gekommen. Es handelt ſich vielmehr bereits um eine Ausleſe Gerbers mit Weglaſſung der im Katalog zahlreich vertretenen Dubletten („ich beſitze die Themen" etc.) und Abſtoßung der fremden Werke („ich beſitze die Themen von dieſem Meiſter"). Wenn einer, war Gerber der Mann, zwiſchen dem authentiſchen Haydn und den Sinfonien Duſcheks, L. Hoffmanns, Herfferts uſw. zu unterſcheiden. Daß er mehr als andere Zeitgenoſſen in Haydns Stil eingedrungen war, beweiſt ſeine eminente Stellung in der Geſchichte der Haydn-Literatur[4]; beweiſt ſein berühmter Auffatz in der Allg. muſik. Ztg. (XV, 457 ff.) „Freundliche Vorſtellung über gearbeitete Inſtrumentalmuſik, beſonders über Sinfonien"; beweiſt ſeine ausgedehnte praktiſche Beſchäftigung mit Haydn'ſchen Sinfonien in den Rudolſtädter Hofkonzerten, auf die er ſelbſt mit Stolz hinweiſt. Gerbers Autorität läßt ſich nicht mit einem noch dazu gar nicht für die Sache in Betracht kommenden Hinweiſe beiſeite ſchieben, und wenn Gerber ſagt, er beſitze die Themen von 140 Sinfonien Haydns, ſo iſt es gerade bei ihm vermeſſen, die Richtigkeit ſeiner Behauptung anzuzweifeln. Sein Zeugnis iſt alſo ſehr wohl geeignet, Larſens Behauptung von den „nicht vielen" von Haydn 1805 vergeſſenen Sinfonien zu widerlegen.

Auch für meine Auffaſſung dieſes, wie es Larſen betitelt, „zentralen Problems" war Gerber als einer der Wegweiſer von Anfang an wichtig; aber das „Hauptargument", wie Larſen behauptet, bildet für mich weder Gerber noch Pohl, ſondern mein eigenes in langen Jahren in nicht wenigen Bibliotheken geſammeltes und in der bisherigen Auswahl praktiſch bereits recht erfolgreich fruktifiziertes Material.

Übrigens nimmt ein anderer Zeitgenoſſe Haydns eine noch höhere Zahl von Sinfonien an, als Gerber: Simon Mayr, der in ſeiner kleinen Schrift „Brevi notizie della vita e delle opere di Giuſeppe Haydn"[5] die Zahl der von Haydn bis 1789 geſchaffenen Sinfonien mit 175 bezeichnet, mit Einrechnung der engliſchen alſo auf 187 Werke kommt. Auch Mayr läßt ſich nicht ohne weiteres beiſeite ſchieben, denn dieſer Künſtler, der ſonſt in erſter Linie als italieniſch-deutſcher Opernkomponiſt gewertet wird, offenbart ſich durch die Bemerkungen in ſeiner Schrift zum Stil der Sinfonie- und Quartettſätze als mit Haydns Inſtrumentalmuſik wohl vertraut.[6] Vor allem aber iſt beachtlich, daß er mit Haydn in perſönlichem Verkehr ſtand und jedenfalls einen Teil ſeiner Mitteilungen auf die perſönliche Information des Meiſters gründen konnte: bei ſeinem Bericht über Haydns Ausbildung (Selbſtſtudium und ſtetes Befaſſen mit den Kompoſitionen Porporas) betont er: „tengo questa notizia da lui (Haydn) medesimo". Eine literariſche Äußerung, auf die ſich ſein: „ſchon 1789 zählte man 175 Sinfonien" gründen könnte, iſt mir nicht bekannt; auch aus der Luft gegriffen kann Mayr bei dem, was man über ſeine einfache, beſcheidene, lautere Art weiß, die Ziffer nicht haben.

Bei Pohl ſind zu unterſcheiden die in der „Biografie" und in „Mozart und Haydn in London" (1867) gemachten Angaben einerſeits, und der G. A. Bd. I S. III erwähnte handſchriftliche Katalog andererſeits.

Im thematiſchen Verzeichnis zu Eingang des zweiten Bandes der Biografie hat Pohl für die Jahre 1766—1790 63 Sinfonien verzeichnet. Vor 1766 anerkennt er 19 (vergl. das thema-

[4] Vergl. N. Beethoven-Jahrbuch, Bd. VI, 1935, S. 7 ff.

[5] Bergamo 1809. Ich verdanke eine Abſchrift des ſeltenen Büchleins der Freundlichkeit von Profeſſor Torrefranca in Mailand.

[6] L. Schiedermair hat in ſeinen „Beiträgen zur Geſchichte der Oper uſw.", Bd. II, Simon Mayr, auch verſchiedentlich auf die Nachwirkung eines Haydn'ſchen Themas (Finale der 7. Londoner Sinfonie) in Mayr's Produktion hingewieſen.

tische Verzeichnis Bd. I, S. 295 mit 297), das ergibt also 82 Werke. Nach 1790 fallen die 12 englischen, über die wir aus „Mozart und Haydn in London" genau informiert sind. In diesen Quellen sind somit insgesamt 94 Werke verzeichnet, eine Zahl, die hinter Haydns eigener Angabe zurückbleibt (auch bei Ausscheidung der 1805 unter den Sinfonien eingereihten Nicht-Sinfonien: Opern- und sonstige Ouvertüren, Partita B-dur, Sonata I aus den „sieben Worten" usw., sowie der Dubletten). Trotz seines Vermerkes: „zweifelhafte Sinfonien sind nicht aufgenommen", denkt aber Pohl selbst keineswegs daran, daß es nur 94 echte Sinfonien gäbe, sondern er sagt Bd. I, S. 279: „Die große Anzahl Haydnscher Symphonien ist fast sprichwörtlich geworden und wenn auch erklecklich viele als apokryph abzurechnen sind, so bleiben noch immer genug, um gestehen zu müssen, daß . . . es ihm unmöglich gewesen wäre, die Zahl von **anderthalbhundert zu überschreiten,** wenn ihn nicht häufig die Umstände gezwungen hätten, gruppenweise meistens in Serien zu 6 Nummern zu komponieren".

Was soll nun an meiner Feststellung: Larsen's Behauptung, Haydn habe in seinem Sinfoniekatalog „nur wenige Werke" vergessen, stehe mit den Angaben Gerbers und Pohls in Widerspruch, nicht richtig sein? Sie besteht zu Recht, auch wenn bei Pohl an Stelle von „183" „über 150" zu sagen wäre. Was aber die Zahl 183 angeht, muß ich mir, bevor ich mich auch mit dieser Ausstellung beschäftige, eine neuerliche Recherche in Wien vorbehalten.

Wenn Larsen sich auf eingehende bibliographische Untersuchungen und Stilanalysen beruft, auf Grund deren er die meisten nicht bei Mandyçewski verzeichneten Sinfonien für unecht hält, so bin ich meinerseits auf demselben Wege und nach Ausscheidung nicht weniger zweifelsfrei unhaydnischer (auch Vanhal'scher) Stücke zu anderen Resultaten gelangt. Larsen weiß außer der B-dur-Sinfonie gar nicht, welche Stücke ich anerkenne, noch welche ich verwerfe oder anzweifele; trotzdem beliebt er zu behaupten, daß ich „hemmungslos alle möglichen apokryphen Werke als authentisch anerkenne". Von Pohl, der die Arbeit eines Lebens an Haydn gewandt hat, wie von Gerber könnte man dasselbe sagen. Daß ich über meine Funde auch wissenschaftlich berichten werde, ist eine Selbstverständlichkeit und von mir längst vorgesehen: jedes Heft der „Münchener Haydn-Renaissance" enthält einen diesbezüglichen Vermerk, und über die Streichtrios ist auch in ihrem Vorwort bereits das Notwendigste gesagt. Im übrigen bereite ich ein Buch vor (Ges. Aufsätze, Bd. IV), das (wie Bd. II mit Beethoven) sich ausschließlich mit Haydn beschäftigt. Darin kommen außer anderen Arbeiten („Über die künstlerische Einbürgerung Haydns in Deutschland"; „Von Haydns Harmonik"; über „Die verschiedenen Gestalten der Sinfonia imperiale"; über „Die Umgestaltung der Oper la vera costanza zur opéra comique Laurette"; über „Die Cembalofrage bei Haydn" u. a.) die verschiedenen anläßlich der Konzerte gehaltenen Vorträge und vorausgeschickten Einführungen zur Veröffentlichung bzw. zum Abdruck; samt einem Abschnitt, der sich von Fall zu Fall mit den Begründungen befaßt, warum ich die so bezeichneten Werke (und nicht nur Sinfonien) für echt oder mit größerer Wahrscheinlichkeit für echt halte, und dem Versuch einer zeitlichen Eingliederung. Mich bei dieser Arbeit von irgend jemand drängen zu lassen, habe ich keine Veranlassung, um so mehr als ich von Anfang an bei allen möglichen Gelegenheiten öffentlich aussprach, daß meine Untersuchungen noch nicht abgeschlossen sind und ich insbesondere noch eine Reihe Bibliotheken aufzusuchen habe, die mir bisher immer noch nicht zugänglich waren. Deren Durcharbeitung und die weitere Einrichtung der allgemein konzertfähigen neuen Werke für die Praxis sind zunächst das Vordringlichste.

Die Behauptung Larsen's endlich, daß zum Schaden der Haydnforschung „sogar ein unbekannter Haydn fortwährend propagiert" werde, ist eine **Ungeheuerlichkeit.**

Daß es tatsächlich einen „unbekannten Haydn" gibt, weiß in Deutschland heute jeder gebildete Musiker und Musikfreund. Treffend hat Prof. Dr. Engel-Königsberg die Situation im Jubiläumsjahr 1932 charakterisiert:[7]

„In diesem Jahr, bei dem Haydn-Jubiläum, wird die Musikwissenschaft eine der größten Beschämungen erleben, wenn sie nicht nur bekennen muß, daß sie die Werke dieses den Ruhm

[7] Zeitschr. für M.-W., 1932, S. 273.

deutscher Musik mittragenden Meisters nicht nur nicht in einer Ausgabe besitzt, sondern noch nicht einmal die Zahl und Titel seiner Werke kennt!"

Waren etwa die bisher von mir zur Aufführung gebrachten und (soweit die Mittel reichten) publizierten Werke bekannt? Oder waren es vielleicht apokryphe Werke? Eines von ihnen ist Autograf, drei sind von Haydn beglaubigt, ein anderes bringt eine geniale Neubearbeitung der „Romance" aus „la Reine", die übrigen tragen alle die Wesensmerkmale des und zum Teil des besten Haydn'schen Schaffens, erschließen aber auch prächtiges neues Beobachtungsmaterial. Tausenden von Zuhörern hat die Vorführung dieser Werke in ersten Kunstinstituten des In- und Auslandes, bei zwei Mozartfesten, in zahlreichen Radiosendungen (darunter in Deutschland zwei Reichs- und Kurzwellensendungen) Freude gemacht und wird ihnen je mehr Freude machen, als Stücke der Öffentlichkeit zugeführt werden können.

Damit kann ich schließen; nicht ohne den Ausdruck des Mißmuts, daß ich, um Legendenbildungen vorzubeugen, nochmals genötigt war, zur Feder zu greifen und den Leser zu behelligen.

Berliner Musik.

Von Fritz Stege, Berlin.

I. Musik zur Olympiade.

Der Begründer der Olympischen Spiele, Baron Pierre de Coubertin, hat von jeher den Wunsch geäußert, den sportlichen Wettkampf mit einer Olympiade der Künste zu verbinden. Seine Pläne bezogen sich selbst auf Einzelheiten des Programms wie die Aufführung von Beethovens Neunter Sinfonie. Zum ersten Male wurden seine Anregungen im deutschen Olympia-Jahr 1936 befolgt. In mehreren Festveranstaltungen wurde ein Füllhorn erlesenster musikalischer Genüsse Hunderttausenden von Hörern dargeboten. Der Tanz als Bindeglied zwischen Musik und Sport, dazu die tönende Kunst in teilweise idealer Darstellung bildeten die ästhetische Ergänzung der körperlichen Kraftproben auf dem Sportfeld.

Die hauptsächlich in sozialer Beziehung mehrfach betonten Gegensätze zwischen Musik und Sport wurden in einer Vollkommenheit überbrückt, die sehr nachdenklich stimmt und die ein fast völlig neues Licht auf die Art der Musikausübung wirft. Denn eine solche „Musikschau" (man verzeihe das Paradoxon) hat die Welt in der Tat noch nicht gesehen. Zu den Hauptaufführungen drängten die Besucher mit einem Eifer, der bewundernswert ist. Schade, daß man nicht von einer Wallfahrt sprechen kann. Denn das Stadion könnte die Einwohner einer deutschen Mittelstadt in sich aufnehmen, und wenn eine Heersäule von hunderttausend Menschen anrückt, so ist man froh, als Mitläufer heil und gesund an Ort und Stelle zu gelangen, trotz der Einbuße an vorbereitender innerer Stimmung.

Aber man nimmt diese Unbequemlichkeiten umso lieber in Kauf, als ja gerade dieser Massenbesuch zu den charakteristischen Merkmalen der Olympiazeit gehört. Es ist nicht schwer, zehn, hundert, fünfhundert Menschen durch überragende Kunstleistungen in den Bann der Musik zu tauchen. Wenn man es aber erlebt, wie zwanzigtausend Zuhörer bei der Herakles-Aufführung der Dietrich-Eckart-Bühne, zusammengesetzt aus zum Teil einfachsten Volkskreisen, in atemlosem Schweigen verharren, reglos wie eine Wand aus Stein, erschüttert und ergriffen von dem Wunder Händelscher Musik — dann fühlt man im eigenen Innern echogleich die seelischen Strömungen der in Musik Verzauberten und erlebt in sich selbst vertausendfacht das klanggewandelte Schicksalsbild des griechischen Helden als eine völlig neue Offenbarung.

Die Psyche des Publikums als wesentlichstes Unterscheidungsmerkmal zwischen den sportlichen und den musikalischen Veranstaltungen: Dort die lärmende Äußerlichkeit im spontanen Drange, Worte und Gebärden zu Mittlern der aufgepeitschten Erregung zu machen. Hier der seelenvolle Strom göttlichen Geistes in der Kunst, gespendet von Herz zu Herz — und das „Volk" (war dieser Begriff je besser am Platze als bei diesen Massenaufführungen?) nimmt ergriffen die künstlerischen Gaben entgegen, schweigend, still versunken in sich selbst.

Eine solche Wirkung ist nur möglich, wenn nicht das Werk allein, sondern seine Idee zum Hörer spricht, wenn die Nachschöpfung sich abseits von „Betrieb" und „Schablone" vollzieht

in einem Rahmen, der sich durch die Eigenart seines Stils völlig mit dem ungewöhnlichen künstlerischen Inhalt deckt. Das Tanzspiel „Olympische Jugend", das zu der Musik von Carl Orff und Werner Egk Reigen und Spiele Tausender von Kindern auf dem grünen Rasen des Stadions zeigte — das war nicht ein musikbegleiteter Tanz allein, sondern eine Offenbarung der Seele der Nation. Wenn dann die düstere Totenklage Werner Egks abgelöst wird von der Beethovenschen Mahnung „O Freunde, nicht diese Töne" und beim Freudenchor das gesamte Stadion von einem Dom aus Scheinwerferstrahlen gekrönt wird, dessen leuchtende Spitze am Nachthimmel den Weg in die Unendlichkeit zu weisen scheint, dann ist man innerlich tief gepackt von diesem überwältigenden Eindruck. (Gottlob, die „Neunte" wurde übrigens nicht „getanzt", wie viele befürchtet hatten. Die Bewegungschöre nahmen gesenkten Hauptes die Freudenbotschaft entgegen, sie breiteten die Arme aus, sie fielen betend auf die Knie bei der Stelle „Und der Cherub steht vor Gott" und wurden somit zum Träger und Dolmetscher der Empfindungen, die den Zuhörer beseelen.) Und auch der „Herakles" bedeutete nicht die szenische Aufführung eines beliebigen Oratoriums, sondern die Verwirklichung eines noch nie erreichten Ideals in einer Vollkommenheit, die alles Erdgebundene hinter sich ließ. Unvergeßlich bleibt die Erinnerung an Höhepunkte wie der Tod des Herakles: Der Zug der Krieger mit der Leiche des Helden, einmündend in die dunklen Schatten des natürlichen Waldes, während über der Bühne auf dem Bergesgipfel die Flammen des Scheiterhaufens aufleuchten, dessen Rauch in rötlichen Wolken zum Himmel steigt. Wie im „Festspiel" der Strahlendom der „Neunten" — so hier die reinigende Opferflamme: vor den Augen der Zuhörer das Diesseits mit dem Jenseits vermählend — über das Irdische hinausdringend.

Wir kommen auf dem Wege dieser Betrachtung ganz von selbst zu der Erkenntnis, daß der Begriff des „Kultischen" in der Gestaltung der Spiele die entscheidende Rolle übernimmt. Seit Alexander Schums Inszenierung der „Alkestis" im Hellerau-Theater bei Dresden ist dieses kultische Moment nicht wieder so stark in Erscheinung getreten wie bei den Olympia-Aufführungen. Sie sind ein bleibender Maßstab für die zukünftige Entwicklung eines Musiklebens, das aus dem Alltagsbetrieb heraus zur letzten Verinnerlichung strebt.

Die beiden Festspiele „Olympische Jugend" und „Herakles" (Regie: Niedecken-Gebhard, Leitung: Fritz Stein) geben uns ferner Aufschluß über die Beschaffenheit der Musik, die derartigen kultischen Darbietungen zugrunde zu legen ist. Die Lösung ist einfach bei Händel, dessen Stil namentlich in den großen Chören mit ihrem vielseitigen, aber stets typischen Wechsel von Liebe und Haß, Mut und Furcht, Trost und Verzweiflung dank der monumentalen Einfachheit des musikalischen Ausdrucks gerade für diesen Zweck wie geschaffen ist. Schwerer ist die Aufgabe für die Musik der Lebenden, die im Festspiel „Olympische Jugend" verwendet wurde. Beim Aufzug der Fahnen sucht Werner Egk sichtlich die „Idee" des Marsches in Töne zu fassen und gelangt zu einfachen, kurzen, etwas monoton wirkenden Motiven. In den übrigen musikalischen Einlagen aus seiner Feder gewinnt der Tonsetzer bei melodischen und harmonischen Eigenwilligkeiten eine klare Struktur, wertvoll in der Erfindung, ohne dem Rhythmus allzu sklavisch untertan zu sein. Ganz im Gegensatz zu Carl Orff, dessen kleine Motive, in den Tonintervallen wie im Tonumfang gleichermaßen anspruchslos, aus dem Rhythmus heraus geboren erscheinen.

Zu diesem Eindruck trägt vielfach das eigenartige Instrumentarium bei (Spielgruppe der Münchener Günther-Schule): ausschließlich Jugend- und Laieninstrumente wie Gamben, Blockflöten, Holz- und Metallstabspiele, Glasglocken und Glockenspiele und vielseitigstes Schlagzeug. Das gab neuartige Klangfarben, wie man sie noch nie vernommen. Ein geradezu mystisches Klingeln und Klirren, im Gesamtklang oft an eine Spieluhr erinnernd. Aber ich hatte den Eindruck, daß die so überaus vielseitige Entwicklung des kindlichen Orchesters — kann man schon von einer „Geschichte des Kinderorchesters" sprechen, beginnend etwa mit Haydns Kinder-Symphonie? — hier einen gewissen Höhepunkt erreicht hat. Dieses Orchester stellt sich in bewußten Gegensatz zur Sinfonie-Besetzung. Es entspricht in der Vorliebe für rhythmische Betonung, in der Zartheit der Klangfarben mit all' ihrer lichten, fröhlichen Helle so voll und ganz der kindlichen Seele, daß ich die Besetzung des Günther-Orchesters fast als Norm für den instrumentalen Ausdruck kindlichen Wesens gelten lassen möchte.

Und was Carl Orff hier mit seinen kleinen Liedchen, kurzmotivischen Tanzweisen in einfacher und doch gewählter Form schuf, das mutet fast an wie Impressionen der Kinderzeit, wie sie nur ein Künstler zu schaffen weiß, dem selbst unversiegbare Jugend gegeben ist.

Nicht vergessen sei übrigens die Festmusik des hochbegabten Herbert Windt, der einen klangvollen Marsch aus Fanfarenmotiven entwickelt, die sich drei alternierende Orchester wechselseitig zuwerfen. Ebenfalls eine Schöpfung, mit der Windt Ehre einzulegen weiß.

* * *

Zum ersten Male ist während einer Olympiade ein Musikfest veranstaltet worden, und Staatssekretär a. D., Dr. Lewald, der die Uraufführungen der vier musikalischen Preisträger mit einer Begrüßungsansprache einleitete, wies unter diesem Gesichtspunkt ganz besonders auf die Bedeutung des Festkonzertes hin. Sein Dank an alle Mitwirkenden verband sich mit der freudig aufgenommenen Mitteilung, daß die bereits von der Eröffnung der Olympiade her bekannte Hymne von Richard Strauß zur offiziellen Olympiahymne aller künftigen Olympiaden erklärt wurde. Ein beglückender Beweis für die Anerkennung, die Deutschlands Olympia-Musik in der Welt gefunden hat.

Auch diesmal erklang die der Olympiade 1936 gewidmete Strauß-Hymne zu Beginn der letzten festlichen Veranstaltung auf der Dietrich Eckart-Bühne vor zwanzigtausend Zuhörern im Lichterglanz der Scheinwerfer, die das gewaltige Bühnengelände vom dunklen Hintergrund des Waldes abgrenzten. Und wieder muß man feststellen, daß Strauß in glücklicher Form eine Synthese zwischen Kunst und Volkstümlichkeit gefunden hat. Seine von zwingend einfacher Logik beherrschte Melodie, die sich aus dem dreitönigen, zum Schluß machtvoll gesteigerten Motiv „Olympia! Olympia!" entwickelt, wird von überraschenden modulatorischen Wendungen gelenkt, wie sie Strauß liebt. Trotz instrumentaler Reichhaltigkeit des gewaltigen Orchesterapparates bleibt Strauß gedanklich konzentriert, klar in seiner Struktur.

Den vier Preisträgern des Wettbewerbs, die von einem internationalen Komitee bestimmt waren, wurde die Aufgabe gestellt, ein sportliches Thema musikalisch auszudeuten. Diese Bedingung bedeutete keine Einschränkung der tondichterischen Fantasie, denn letzten Endes ist ja jede thematische Durchführung eines Sinfoniesatzes im Spiel und Gegenspiel der beiden Hauptthemen die ideale Verklärung desselben kämpferischen Gedankens, der auch dem Sport zugrunde liegt. Aber die vier Tonsetzer des Wettbewerbs hielten sich bei ihrer schöpferischen Tätigkeit eng an die Vorschriften der Preisbedingungen: Prof. Lino Liviabella, Schüler von Respighi und Lehrer am Konservatorium in Venedig, schuf ein programmatisches Orchesterstück, das er „Der Sieger" nannte. Prof. Kurt Thomas, ebenfalls zweiter Preisträger, der hochverdiente Kirchenkomponist und Berliner Hochschullehrer, vertonte eine mehrteilige „Kantate zur Olympiade 1936" nach einem Text von Karl Bröger, der in einzelnen geschlossenen Abschnitten die Empfindungen der Olympiakämpfer, den Fackellauf, die Olympiaglocke, die wichtigsten Sportarten verherrlichte in Verbindung mit einer Mahnung zur Gesundung des Körpers und einer symbolischen Deutung der Olympiaringe. Prof. Paul Höffer, erster Preisträger und Berliner Hochschullehrer, hatte für seinen „Olympischen Schwur" eine altgriechische Aufforderung zur Kampfbeteiligung ausgewählt, die einem Baritonsolo anvertraut war und deren Mittelsatz der Schwur selbst in seinem offiziellen Text bildete. Und Werner Egk, erster Preisträger, Schöpfer der „Zaubergeige" und Dirigent an der Berliner Staatsoper, war mit seiner bereits bekannten vierteiligen „Festmusik" vertreten, die dem Eröffnungs-Tanzspiel „Olympische Jugend" zugrunde gelegt war.

Wie komponiert man nun „sportliche Musik"? Interessant, aber doch nicht verwunderlich war die Feststellung, daß fast alle Komponisten mit Einschluß von Richard Strauß im äußerlichen Aufbau ihrer Werke ähnliche musikalische Gedanken verwirklichten: sie begannen fast alle mit einem solistisch dargebotenen Fanfarenmotiv, das im Verlauf der Durchführung abgewandelt wurde und sich zum Schluß zu einer krönenden Hymne erweiterte. Liviabellas Eingangsmotiv zum „Sieger" zeigte sogar eine deutliche geistige Verwandtschaft mit unserer deutschen Olympia-Fanfare.

„Heroische Musik" bei allen vier Preisträgern — und doch nicht nur im individuellen Charakter voneinander verschieden, sondern auch getrennt durch die Eigenheit der Nationen.

Gleich die ersten beiden Werke, der italienische „Sieger" und die deutsche Thomas-Kantate gaben in dieser Beziehung geradezu verblüffende Aufschlüsse. Es läßt sich wohl kein größerer Gegensatz denken als diese beiden Schöpfungen. Bei Liviabella die offen zur Schau getragene Sinnenfreudigkeit der Melodik, bei Thomas eine schwerblütige, nach innen gekehrte, herbe musikalische Auffassung. Bei Liviabella das unbekümmerte Spiel mit schönen Formen in einer Farbigkeit der Instrumentation, die sich fast zum Farbenrausch steigert in den glutvoll lärmenden Effekten, die an seinen Lehrer Respighi gemahnen. Bei Thomas sofort nach den Einleitungsakten das versonnene Steigen in die Tiefe, musikalisch verklärt durch die polyphone Ausbreitung der Hauptgedanken in kunstverständiger Linienführung. Bei Liviabella die lustbetonte Einstellung auf die Gegenwart, gemessen an seinen sorglos hingeworfenen Harmonien mit Ganztönen und Puccinismen. Bei Thomas das bedachtsame Auferwecken vorklassischer Formen, denen er den reinen Geist seiner strengen, gewählten Harmoniebildungen einflößt. Seine kompositorische Stärke lag weniger in dem mehr rhythmisch-motorischen „Fackellauf" mit allzu auffallenden Geräuscheffekten als vielmehr in dem weihevoll choralartigen Satz „Heilig der gesunde Leib" und ganz besonders in dem architektonisch wundervoll gelungenen Glockenteil. Geheimnisvolle Stimmen heben sich aus dem Dunkel, die sich zu dem im Schluß wieder aufgenommenen „Ich rufe die Jugend der Welt" verdichten, um langsam und leise wieder in das Dunkel zurückzugleiten.

Die Kantate von Paul Höffer „Olympischer Schwur" dürfte in ihrem marschmäßigen Schlußsatz besonders auf das Verständnis völlig ungeschulter Ohren Rücksicht genommen haben. Denn diese Gedanken wiesen einen eher unterhaltenden als erhebenden Inhalt auf. Ganz im Gegensatz zu den vorausgegangenen Teilen, die etwa in dem Zwischenspiel zwischen Solo und Chor und in dem Mittelsatz manche erfreuende Wendung brachten. Die ständigen Textwiederholungen des „Wir schwören" erfuhren eine besonders eindringliche Ausdeutung durch den Wechsel von Frauen- und Männerstimmen, denen das Gelöbnis anvertraut war. Harmonisch blieb Paul Höffer oft kantig und hart in den eigenartigen Septimengängen des Mittelteils. Fast schien es, als wäre das Werk mehr für die Bühne als für den Konzertsaal bestimmt.

Und Werner Egk, der tanzfreudige bajuvarische „Zaubergeiger"? Ganz verfehlt, seine „Festmusik" zu dieser volkstümlichen Oper in Beziehung zu setzen. Hier zeigt sich Egk in ganz neuem Licht: Ernst, gediegen, reif, tiefschürfend aus weihevoller Stimmung heraus. Eine eigene Note scheint mir aus seiner Symbolisierung der einzelnen Titel zu sprechen. Denn der „Einzug der Jünglinge" ist kein „Marsch" in landläufigem Sinne, sondern eine Idealisierung des Marschbegriffes, kurz und knapp die Idee andeutend, die ein dithyrambischer Jubel umkleidet. Und sein „Waffentanz" ist eigentlich gar kein Tanz, sondern spürt der Idee des Tanzes nach, die sich aus einförmigen Rhythmen entwickelt. Dieser Teil wirkt aber doch stärker in Verbindung mit dem Tanz selbst. Auch war die erstmalig mitwirkende elektrische Vierling-Orgel im Klange etwas zu vordringlich. Eindrucksvoll ist die bewußt einförmige „Totenklage", die ihr Thema dem düsteren Englischhorn anvertraut, während die „Hymne" schlichte, wirkungsreiche Töne anschlägt.

Mit Auszeichnung sind die Mitwirkenden zu nennen: Die dirigierenden Komponisten (außer Paul Höffer) und Bruno Kittel, der Solist Rudolf Watzke, die führenden Konzertchöre der Reichshauptstadt, das verstärkte Philharmonische Orchester und die Bläsergruppe der Hochschule. Möge dieses von der Reichsmusikkammer durchgeführte Festkonzert auch außerhalb der deutschen Grenzen stärksten Nachhall finden!

II. Die Berliner Kunstwochen.

Neben den Olympia-Veranstaltungen beanspruchten die sehr regen „Berliner Kunstwochen" starkes Interesse. Schauplätze der Musiktätigkeit waren vornehmlich die „Goldene Galerie" des Charlottenburger Schlosses, der „Weiße Saal" des ehemaligen Kaiserschlosses und der Schlüterhof. Hierzu kamen die Volkskonzerte im Park zu Niederschönhausen u. a.

In dem erlesenen Rahmen der „Goldenen Galerie" — wohl die stimmungsvollste Konzertstätte Berlins — eröffnete das Münchener Wilhelm Stroß-Quartett die Konzertreihe

mit einem Schubert-Abend. In geschmackvoller Zusammenstellung erklangen das nachgelassene Quartett über „Der Tod und das Mädchen" in großer zwingender Aufmachung und doch schlicht und einfach im Vortrag, und das Forellenquintett, sauber und sinnvoll dargebracht bis auf einige kleine Konzessionen an die herrschende Hitze des Saales. Dazwischen spielte Franz Rupp, der bekannte Schlusnus-Begleiter, einige Klavierstücke in achtungswerter Ausführung.

In den Schloßkonzerten des „Weißen Saales" fand Hermann Diener mit seiner Wiedergabe der „Kunst der Fuge" einen dankbaren Hörerkreis. Einen besonderen Höhepunkt errang dieser Konzertzyklus mit dem Auftreten des berühmten „Quartetto di Roma". Die drei stilistischen Gegenpole Mozart, Verdi, Brahms boten der Vereinigung wiederum Gelegenheit, ihre künstlerische Vielseitigkeit zu beweisen. Mozart wurde mit den Mitteln eines fast überästhetisch verfeinerten Klangempfindens wiedergegeben, am stärksten erwärmten sich die Spieler an Verdis blühender Tonsprache. — Ein Kammermusikabend des Borries-Streichtrios erfreute durch die reife, gehaltvolle Nachschöpfung Regers. Gerhard Hüsch, der beliebte und gefeierte Sänger, bot als Uraufführung vier Lieder von Paul Graener, denen eine ganz besonders schlichte, volkstümliche Note anhaftet. Liebenswürdige bescheidene Blüten, die den musikalischen Entwicklungsweg des bedeutenden Tonsetzers unauffällig umranden.

Die besonders zahlreichen Schlüterhof-Konzerte des Philharmonischen Orchesters wurden von Hermann Abendroth und Hans von Benda betreut. Abendroth vermittelte in drei Konzerten gediegene, für den vorliegenden Zweck vielleicht zu schwere musikalische Kost, darunter das Doppelkonzert von Bach, das d-moll-Konzert von Vivaldi-Bach, Konzert für Waldhorn und Orchester in Es-dur von Mozart. Die dargebotenen Werke überzeugten von der inneren Verbundenheit des Dirigenten mit unseren Philharmonikern. Hans von Benda hat eine besonders glückliche Hand in der Auffindung unbekannter Schätze aus der vorklassischen Zeit, und seine Programme zeichnen sich durch erfreuliche Vielseitigkeit aus. Seine Veranstaltungen gipfelten in der szenischen Aufführung der „Medea" aus der Feder seines Urahnen, des friderizianischen Geigenkünstlers Georg Benda, eine Schöpfung, die einst Goethe und Mozart begeisterte. Die Tragödie der Medea, die sich von ihrem Gatten Jason verraten und verstoßen sieht, und die ihrer Rache das Leben der beiden Kinder zum Opfer bringt, erschütterte umso mehr, als eine begnadete Meisterin der Sprechkunst, Agnes Straub, ihr Ausdruck verlieh. Interessant war der Versuch, die Architektur des Schlosses in die Handlung einzubeziehen und die rächende Medea, sowie den Hochzeitszug des Jason (Tanzgruppe der Volksoper) auf den Altanen des Gebäudes erscheinen zu lassen. Die Musik ist reich an charakteristischen, wenn auch thematisch allzu knappen Wendungen, die Darstellung des Schmerzes im Vorspiel reicht an die Größe eines Gluck heran. Hans von Benda führte das Werk dank seiner gründlichen Einfühlung zu vollstem Erfolge.

Aus Anlaß der Kunstwochen besuchte uns erstmalig das NS-Reichs-Symphonie-Orchester unter Leitung von Franz Adam. Auf dem festlich geschmückten Podium der Philharmonie begrüßte der Präsident der Reichsmusikkammer, Prof. Dr. Peter Raabe, die musikalischen Gäste. Er wies auf die verdienstvolle Aufgabe des Orchesters hin, Musik gerade in die kleinen und kleinsten Orte Deutschlands zu bringen, und erläuterte die künstlerische Bedeutung des Programms, das die Namen Schubert, Liszt, Reger und Wagner verzeichnete. Was eiserner Wille und unermüdliche Schulung im Laufe der Jahre zu erzielen vermögen, das bewies gleich der Beginn der „Unvollendeten" mit ihrer sorgsamen Phrasierung, mit ihrer klaren, geradezu instruktiv wirkenden Sauberkeit der Ausführung. Bei Liszts Es-dur-Konzert, das der namhafte Münchener Pianist und ständige Begleiter des Orchesters, Erich Kloß, mit glänzender Technik und genußvollem Auskosten der weichen Stimmungen zu Gehör brachte, steigerte sich der Beifall zum Orkan. Max Regers Ballettsuite in nicht minder sorgsamer Ausfeilung krönte das mit Wagners Meistersinger-Vorspiel abschließende Programm. Möge dieser erste Berliner Besuch nicht der letzte gewesen sein!

Eine erstaunliche künstlerische Tat ist schließlich noch von der Staatl. Musikhochschule (Leitg. Prof. Fritz Stein) zu berichten. Die Opernschule brachte nämlich an zwei

Tagen eine neuzeitliche Oper, sowie Kurzopern von Gluck, Marschner und Weber hintereinander heraus. Leider hatte ich nur Gelegenheit, den ersten Abend zu besuchen, an dem Manuel de Fallas „Ein kurzes Leben", 1905 mit dem Nationalpreis ausgezeichnet, seine Erstaufführung in Berlin erlebte. Das kleine Werk steht inhaltlich der „Cavalleria rusticana" nahe mit dem Unterschiede, daß das verratene Mädchen im Übermaß des Schmerzes dem ungetreuen Bräutigam am Hochzeitstage tot zu Füßen sinkt. Die knappe Handlung beschränkt sich nur auf dramatische Hauptakzente in veristischem Stil ohne eine ausreichende seelische Vertiefung. Neben der allein genügend charakterisierten tragischen Heldin wirken die übrigen Gestalten der anspruchslosen Fabel blaß und leblos. Der künstlerische Reiz der Oper liegt in der musikalischen Darstellung spanischen Volkslebens, aus dem die Handlung episodenhaft herauswächst. Es war ein kluger Einfall des trefflichen Regisseurs Alexander d'Arnals, durch Umstellung einiger Szenen den Schwerpunkt auf den völkischen Nationalcharakter zu verlegen. Die spanischen Tänze, die aus der gehaltvollen, melodienreichen, durchaus nicht allzu impressionistisch erscheinenden Musik wie kostbare Perlen hervorleuchten, dienen im Schlußbild zur Apotheose des Landes. Herrgott, was sind diese Tanzweisen schön, berauschend wie spanischer Wein (dessen Gefahren ich an einem sonnigen Mittag in Valencia zur Genüge kennen gelernt), duftend wie exotische Blüten!

Ilse Barth in der Hauptrolle, vor gesangstechnisch schwerste Aufgaben gestellt, bewies in leidenschaftlich naturwahrer Hingabe echtestes Theaterblut. Neben ihr trugen Hildegard Tischer, Günther Hanemann, Herbert Klomser u. a. zum Erfolg der Oper bei, deren gesamter musikalischer Apparat (die prächtigen Chöre Carl Reibes, dazu die Tänze des Max Terpis) unter verdienstvoller Leitung von Clemens Schmalstich die Leistungsfähigkeit der Hochschule in denkbar günstigstem Licht erscheinen ließ.

Nur noch wenige Konzerte stehen uns in der zweiten Augusthälfte bevor. Dann wird wohl eine kleine Ruhepause zu erwarten sein nach diesem inhaltsreichsten und vielseitigsten Musiksommer, den Berlin je durchlebt!

Musik in Köln.

Von Hermann Unger, Köln.

Die sommerliche Ruhe wirkte sich auch auf dem Gebiete der Musik aus. Der Reisezeit galten zwei Veranstaltungen: der Kölner Männergesangverein „Polyhymnia" folgte einer Einladung der Kurdirektion Neuenahr, um Kunstchöre wie Volkslieder unter Musikdirektor Paul Kuhls sicherer Leitung in stilgerechter Weise erklingen zu lassen. Eine begrüßenswerte Bereicherung des Kurkonzertlebens, das ja sonst bekanntlich noch immer unter der Öde des Repertoires und dem Vorherrschen der „Potpourris" leidet! Und im Arkadenhof der benachbarten Universität Bonn erschien als willkommener Gast das Orchester des Reichssenders Köln, um unter der Führung Dr. Paul Graeners, des Leiters der Reichsfachschaft Deutscher Komponisten Werke dieses bedeutenden Meisters in vorbildlich ausgefeilter Form wiederzugeben. So hörte man die rhythmisch überaus reizvolle Tanzmusik aus der Oper „Friedemann Bach", die romantisch farbenreiche „Waldmusik" und als Einleitung das geist- und klangvolle „Divertimento". Eine feinsinnige Einführung gab Dr. Friedrich Castelle. Auch dies eine sommerliche Veranstaltung, wie man deren sich noch mehr wünschen möchte. Schulkonzerte erweiterten den Rahmen der „Sommermusiken". So gab die Schule Sülzgürtel unter ihrem als Volksmusikerzieher weithin bekannten Lehrer Pohle eine Aufführung der Kantate „Die Trommel ruft" von Josef Baumhof, einem an der Staatlichen Musikhochschule ausgebildeten jungen Gymnasial-Musiklehrer, die nach Besetzung (Geigen, Blockflöten, Guitarren) wie nach Stilhaltung eine Bereicherung der Hitlerjugendmusik bedeutet und von Edo Drolshagen und seiner Musikantenschar mustergiltig interpretiert wurde. Kürzere Chorstücke zu dem Motto „Sommerzeit" vervollständigten in glücklicher Weise die Folge der Darbietungen. Die Schule Fichtestraße-Mülheim gab unter dem Stichwort „Ein Sommerlied" zeitgenössische Chöre von Pfitzner, Haas u. a. m. sorgsam vorbereitet. Die Kaiserin Augusta-Schule bot einen Abend mit Werken Friedrichs des Großen, eine

Sopranarie aus dem Schäferspiel „Il re pastore", Flötenstücke, dazu Gedichte und das Lustspiel „Der Modenarr" sowie Anekdoten um den König. Dr. Czwoydzinski und Studienrat Zäh hatten die musikalische und literarische Leitung des Ganzen. Im Reichssender Köln hinterließ den tiefsten Eindruck eine Gedächtnisstunde für den im Dienste der Hitlerjugend dahingeschiedenen Volksdichter Heinrich Lersch, dessen hierbei uraufgeführtes Hörspiel „Die Hammertaufe" eine erschütternde Lebensbeichte des großen Toten darstellte, während eine Auswahl von der Hitlerjugend gesungener Lieder nach seinen Gedichten zeigten, wie hier ein Mann geschaffen hatte, der wie kein anderer seiner Zeit auch dem Musiker Führer zur Volksseele war.

„Volksmusik aus Altösterreich" nannte sich eine, von dem namhaften Leipziger Lied- und Volksmusikforscher und Pädagogen Heinrich Werlé zusammengestellte Folge schönster Tänze und Gesänge aus Tirol, dem Burgenland, dem Innviertel; frische und naturhafte Kunst, deren Einführung auch aufschlußreiche Worte des Veranstalters galten. Als neue Funkoper bewährte sich die von Leo Justinus Kauffmann auf Veranlassung des Leiters der Abteilung Kunst Paul Heinrich Gehly geschaffene „Serenade" nach dem Text von Herbert Kranz, die den Streit und den gemeinsamen Verzicht zweier der Angebeteten ein Ständchen bringender Sänger burlesk und künstlerisch beweglich darstellt. Elisabeth Delseit als prächtiger Sopran wie die Herren Losch, Beusing und Grimberg teilten sich mit Spielleiter Bungert in den Erfolg. Im Opernhause erklang als Erstaufführung Mozarts einst zu München geschriebene „Gärtnerin aus Liebe" in der Neubearbeitung und Ergänzung Dr. Siegfried Anheißers, der aus einer Oper Anfossis den Text des verschollenen 1. Akts wiedergewonnen hatte. Hans Schmids bewährte szenische, Eugen Bodarts musikalische Leitung sicherte dem genialen Frühwerk zusammen mit der trefflichen Darstellung durch Henny Neumann-Knapp, Olga Schramm-Tschörner, Käte Russart, Lotte Grimm, Philipp Rasp und vor allem Felix Knäpper einen starken Erfolg.

Musik in Leipzig.

Von Horst Büttner, Leipzig.

Oper. Treulos verlassen wir sofort zu Beginn des Berichtes den sommerlichen und deshalb nicht angenehmen Asphalt der Großstadt, besteigen gleich manchen anderen Musikbeflissenen den Omnibus, der uns über Merseburg nach dem idyllischen Bad Lauchstädt entführt, wo sich in dem reizenden Goethetheater ebenfalls eine Entführung begibt, aber eine solche aus dem Serail, allwelche jedoch nicht von Mozart war sondern von Joseph Haydn und den Titel trug:

Unverhofftes Begegnen
(L' incontro improviso).

In der Tat: Es war ein unverhofftes, aber auch ein hochwillkommenes Begegnen, das uns Prof. Dr. Helmut Schultz im Verein mit dem Collegium musicum der Universität bescherte. Daß die zahlreichen Opern, die Haydn für das Esterhazer Schloßtheater schrieb, manche musikalische Kostbarkeit im einzelnen enthalten, ist ja durch die Haydn-Forschung bereits betont worden. Als ausgemacht galt es aber, daß diese Opern für die Bühnenpraxis erledigt seien, und vereinzelte, wenig geglückte Versuche der Nachkriegszeit, Haydn-Opern wieder zu beleben, schienen diese Ansicht zu bestätigen. Und nun traf man auf diese Buffooper, die Professor Schultz in klarer Erkenntnis ihrer Bühnenwirksamkeit aus dem reichen Opernschaffen ausgewählt hatte und die sich auch tatsächlich als unbedingt bühnenwirksam erwies. Verschiedene Faktoren kommen zusammen, um einen derart lebendigen Eindruck hervorzurufen. Der Stoff gehört zum Kreis der „Türkenopern", also zur Gruppe von Mozarts „Entführung" und Glucks „Pilger von Mekka" und ist diesen Werken bei allen Einzelunterschieden im Kernmotiv verwandt. Die farbenprächtig-märchenhafte Welt des Orients bildet an sich schon ein theaterwirksames Element, und der Text, den der Sänger Carlo Friberth für Haydn nach französischen Vorlagen zurechtmachte, erfüllt durchaus alle Forderungen, die an ein gutes, für den Komponisten ergiebiges Libretto zu stellen sind. Die von Professor Schultz mit

größter Sorgfalt vorgenommene Überſetzung ins Deutſche vereinigt geſchickt Wahrung des Sinngehaltes, ſprachliche Kultur und Sangbarkeit. Hauptgrund für die durchſchlagende Wirkung des Werkes iſt aber die Muſik Haydns, der mit einer ſpringlebendigen Friſche der Erfindung und vollſter Beherrſchung der tonſetzeriſchen Mittel ſeiner Zeit eine muſikaliſche Perle an die andere reiht. Von den melodiſch-ſchlichten, aber gerade deshalb ſehr einprägſamen Kanzonetten bis zu den glänzenden Koloraturarien und dem mächtigen Finale des zweiten Aktes ſpannen ſich Geſangsformen verſchiedenſter Art und Schwierigkeit. Das lyriſche Element iſt durch das Liebespaar Ali-Rezia (bei Mozart Belmonte-Conſtanze) vertreten; es wird wirkſam kontraſtiert durch die Komik, die in dem habſüchtig-verräteriſchen Bettelmönch — dem „Kalender" — und in Alis pfiffig-gefräßigem Diener Osmin (dem Pedrillo Mozarts) ſehr charakteriſtiſch gezeichnet iſt. Der Rezia ſind noch zwei Vertraute beigegeben, Balkis und Dardane, und dieſe glückliche Erweiterung des Perſonenkreiſes führt zu dem Glanzſtück der Oper, dem Traumterzett für drei Soprane mit zwei Engliſchhörnern und Streichorcheſter. Dieſes wunderbare Stück Muſik iſt nicht nur die Krone dieſer Oper, ſondern eine Gipfelleiſtung der geſamten Opernliteratur überhaupt, und allein um dieſes einen Stückes willen verdient das Werk aufgeführt zu werden.

Dankenswerterweiſe wurde die Oper an zwei aufeinanderfolgenden Tagen zweimal geboten, und zwar das erſte Mal ungekürzt, ſo daß auch dramaturgiſche Fragen geklärt werden konnten; die unumgänglich nötigen Kürzungen dürften ſich demnach auf folgende Stellen beziehen: Die neunte Szene des erſten Aktes kann ſtark gekürzt werden, fällt aber am beſten völlig fort, desgleichen die zweite Szene im Keller des Kalenders (II, 7) mit Unterbringung des Mohammedliedchens an einer anderen paſſenden Stelle. Von den drei aufeinanderfolgenden Soloarien im zweiten Akt (II, 4, 5, 6) muß mindeſtens die letzte wegfallen. Beſchneidung der teilweiſe ſehr langen Seccorezitative iſt ebenfalls angebracht. Die vielen Koſtbarkeiten der Partitur, von denen wir nur noch das entzückende Firduſi-Leſeduett Ali-Osmin (II, 1) und das leporellohafte Buffogeplapper Osmins „Kalender zwar gelten als geiſtloſe Narren" beſonders erwähnen, werden dadurch noch beſſer zur Geltung kommen. Da die Oper bereits von einem Verlag übernommen und das Textbuch gedruckt iſt, ſteht der Verbreitung nichts weiter im Wege als das Vorurteil, mit Haydns Opern ſei praktiſch nichts anzufangen, und dieſes Vorurteil hat ſich durch die Lauchſtädter Aufführungen als unbegründet herausgeſtellt.

Der Haydn-Oper ging Glucks heiterer Einakter „Der Zauberbaum" (L'arbre enchanté) voran, und hier kann man nur den Kopf ſchütteln ob der unbegreiflichen Tatſache, daß dieſes Werk nicht ſtändig im Spielplan unſerer Opernhäuſer ſteht. Eine komödienhaft-unbeſchwerte Handlung, ſcharf geprägte Menſchentypen als Handlungsträger, eine Muſik, von der jede Nummer ein Treffer iſt, originelle, durchaus nicht ſchablonenhafte Inſtrumentierung, kurz: ein Meiſterwerk, das heute, da man auch in den Opernhäuſern nach leichteren, aber trotzdem künſtleriſch hochwertigen Werken bewußt ſucht, die beſten Dienſte leiſten könnte. Auch hier hatte Profeſſor Schultz für eine brauchbare Übertragung ins Deutſche geſorgt.

Die Aufführung durch lauter junge, angehende Künſtler trug den Charakter einer ausgeſprochenen Gemeinſchaftsleiſtung für dieſen einmaligen Zweck; das kam ſchon dadurch zum Ausdruck, daß der Inaugurator, Spiritus rector und Direktor der ganzen Angelegenheit, Profeſſor Schultz, erſt in der Haydn-Oper den Taktſtock ergriff, in dem Gluck-Einakter aber die Leitung einem Studenten überließ und ſelbſt im Orcheſter heftig die Klarinette blies. Da ſchließlich auch Beſetzungsſchwierigkeiten manche Hemmungen verurſacht hatten, iſt ein ſtrenger kritiſcher Maßſtab hier infolgedeſſen nicht angebracht, und wir begnügen uns mit der Feſtſtellung, daß Margarethe Hünſch, Mathilde Stern und Anny Kißner eine recht beachtliche Leiſtungshöhe erreichten, daß Johannes Dietel den Sprung auf die weltbedeutenden Bretter wohl wagen kann und daß auch von Willy Friedrich bei wachſender Bühnenreife wohl Gutes zu erwarten iſt. In dem Gluck-Singſpiel wurde allerdings, was Genauigkeit des Zuſammenſpiels im Orcheſter und Fühlung mit der Bühne anbelangt, das Maß deſſen unterſchritten, was auch von einer ſolchen Anfängerleiſtung als verbindlich erwartet werden darf.

Der Omnibus führt uns wieder zurück in die Steinwüſte, wo das Neue Theater ſeine völlige Neugeſtaltung von Wagners „Ring" kurz vor Schluß der Spielzeit mit der „Götterdämmerung"

beendete. Sowohl Paul Schmitz als musikalischer Leiter wie Wolfram Humperdinck als szenischer Gestalter bewiesen auch hier wieder eine Vertrautheit mit dem Geist des Wagnerschen Werkes, die bis zum Verwachsensein mit ihm geht. Eindrucksvoll, ganz auf Monumentalität gestellt die Bühnenbilder des verstorbenen Karl Jacobs. Für die Schlußszene waren alle Mittel moderner Beleuchtungstechnik aufgeboten worden, um dem von Wagner geforderten Realismus ideal gerecht zu werden. Anläßlich dieser „Götterdämmerung" zeigte sich allerdings die brüchige Stelle in unserem Opernensemble mit ziemlicher Deutlichkeit; denn während das Buffoensemble geradezu ausgezeichnet ist und in der „Götterdämmerung" alle nichtallerersten Rollen sehr gut besetzt waren — Horand als Gunther, der immer besser werdende Friedrich Dalberg als Hagen, Streckfuß als Alberich und Ellen Winter als Gutrune — mußten für Siegfried und Brünnhilde Gäste herangeholt werden; Gotthelf Pistor erreichte aber stimmlich kein allererstes Format und Grete Kraiger ist offenbar erst auf dem Wege zu einer stimmlichen und darstellerischen Reife, die den Anforderungen dieser Partie wirklich gewachsen ist. Tadellos die von Johannes Fritzsche einstudierten Mannenchöre.

Auch der Saal des Landeskonservatoriums hatte sich in einen Theaterraum verwandelt, um, wie alljährlich, dem Opernnachwuchs Gelegenheit zur öffentlichen Erprobung des Gelernten zu geben. Puccinis „Mantel" und die „Cavalleria rusticana" kamen zur Aufführung. An dem Abend, den ich hören konnte, machte Margarethe Neufahrt am ersten den Eindruck einer über das Gewöhnliche hinausgehenden Begabung, die sich bereits einem ständigen Opernverband eingliedern kann. Paul Werner hat seit dem letzten Jahre entschieden gelernt. Sehr zu bezweifeln ist es allerdings, ob roh-naturalistische Schmarren wie der „Mantel" das Richtige für solche Studioaufführungen sind. Das ältere deutsche Singspiel bis Mozart oder die Buffooper der Mozartzeit — siehe Lauchstädt — gehen einmal auf einer Behelfsbühne besser zu machen und zweitens kann der Sängernachwuchs wesentlich klarer unter Beweis stellen, ob er wirklich kultiviert singt oder nicht.

Gohliser Schlößchen. Im Park haben die abendlichen Serenaden begonnen. Mozart ist der Schutzgeist dieser Stunden edelster Unterhaltung, und wie alle guten Geister ist er kein Tyrann, sondern duldet auch andere Geister neben sich: seine Zeitgenossen, die gleich ihm in Divertimenti und ähnlichen suitenhaften Formen, aber auch in Sinfonien jene geistvolle und beschwingte, zuweilen humorerfüllte, aber oft auch tiefbesinnliche Welt beschworen, in der alle seelischen Dissonanzen zu einem gelösten Schweben gestaltet erscheinen. Glückliche Zeit, da die Unterhaltung noch mit wirklicher Kultur verbunden war und nicht in die Niederungen aller möglichen Instinkte oder zur Plattheit führte. Erklingt diese Musik in einem ihr angemessenen Rahmen wie dem „Haus der Kultur" und seinem wundervollen Park, so wird die Eigenart dieser Musik, hochkultivierte Unterhaltung zu sein, erst richtig deutlich. Sie muß allerdings mit solcher Liebe gespielt werden, wie dies bei dem Leipziger Konzertorchester und seinem Leiter Sigfried Walther Müller der Fall ist. Müller nimmt diese Musik durchaus von der richtigen Seite, als kammermusikalisch, d. h. ganz klein besetzte Freiluftmusik, die auch kammermusikalisch, d. h. mit größter Delikatesse gespielt werden muß. Diesem Ideal kommt er mit seinem Orchester immer näher, erreicht es auch schon sehr oft und bereitet den vielen Hunderten von Hörern, die sich dort allwöchentlich einfinden, wahrhafte seelische Erfrischung und Ergötzung. Dazu tragen bisweilen auch die solistischen Leistungen von Orchestermitgliedern bei, so Willy Schrepper und der ganz hervorragende Hornist Fritz Koch mit dem vollendeten Vortrag von Mozarts Es-dur-Konzert.

Als guter Geist duldet Mozart aber auch Musik unserer Zeit neben sich, und wenn in dieser klassischen Umgebung ein so wertvolles Werk auftaucht wie die uraufgeführte Spielmusik in Variationen für zwei Holzbläser und Streicher „Gestern Abend war Vetter Michel da" von Karl Thieme, so ist besagte Duldsamkeit des guten Geistes doppelt hoch zu schätzen. Die behäbige Robustheit, aber auch die behaglich-komische Grandezza dieses Volksliedes, das unmittelbar von Onkel Bräsig stammen könnte, wandelt Thieme in fünf Variationen mit überlegener, origineller Spielfreudigkeit ab; die schöne Innerlichkeit, die wir an der Musik dieses Komponisten immer ganz besonders schätzen, kommt in der vierten Variation, dem „Ständchen" für Soloflöte und gedämpfte Streicher, sehr glücklich zum Ausdruck, und der kontra-

punktisch-quirlende „Kehraus" gesellt zu dem Thema zwei weitere Volkslieder, „Grad aus dem Wirtshaus komm ich heraus" und „Ade nun zur guten Nacht" — ganz wie bei Onkel Bräsig, der ja auch „dunntaumalen", als er jung war, „twei Brauten auf einmal" hatte.

Weniger erquicklich war die zweite Neuheit dieser Serenaden, die „Hamburgische Tafelmusik" von Gerhard Maaß. Wenn heute jemand ein Gemälde von Watteau mit grell-naturalistischen Farbenklexen versehen würde, so könnte das für ihn sehr unangenehme Folgen haben. Was Maaß mit den alten Tanzsätzen von Reinhard Keiser macht, ist im Grunde aber nichts anderes, er streut ihnen etwas atonalen Pfeffer in die Augen, und zwar nicht folgerichtig-durchgehend, sondern in periodisch-plötzlichen Anfällen, was die Sache nur noch schlimmer und das Werk nur noch uneinheitlicher macht.

Daß das Gohliser Schlößchen in seinem besonderen Wert für das kulturelle Gefüge unserer Stadt immer mehr erkannt wird, beweist die freudige und tätige Mithilfe führender Leipziger Musiker: Der Gewandhauskapellmeister Hermann Abendroth leitete die sechste Serenade und bewies mit einer Sinfonie von Dittersdorf und der Paukenschlag-Sinfonie von Haydn, daß er dieser feinsinnigen Gesellschaftsmusik des 18. Jahrhunderts ein idealer Anwalt ist. Besonders sei es ihm gedankt, daß er einen zeitgenössischen Leipziger Komponisten in diesem Rahmen aufführte, und tatsächlich ist Hermann Grabners „Kleine Abendmusik" nicht nur dem Titel, sondern auch dem Geiste nach wie geschaffen für diese Serenaden. Johann Nepomuk David brachte mit der Kantorei des Kirchenmusikalischen Institutes alte deutsche und italienische Madrigale und Lieder zum Vortrag, mit einer klanglichen Kultur, die das Letzte an Vollendung bot, durch eine diesen Gesängen kaum angemessene Überdynamisierung und durch zu weit getriebene Tempomodifikationen der Ganzheitlichkeit dieser Gebilde doch zuviel Abbruch tat, mindestens aber in Gastoldis Tanzliedchen „An hellen Tagen" durch ein Sichverlieren an die einzelnen Wörter das Werk atomisierte und den Tanzcharakter auflöste.

Als sehr glücklich erwies sich schließlich der Gedanke, auch einmal ausgesprochene Kammermusikwerke im Freien zu spielen. Franz Xaver Richter und Mozart spielte das Genzel-Quartett im Verein mit dem Flötisten Carl Bartuzat vorzüglich; bei dieser Gelegenheit gab es auch ein Streichquartett von Theodor Blumer (g-moll, op. 51) zu hören; sehr gut gearbeitet und formvollendet wie es ist, gehört es zum Besten, was wir von Blumer bisher hörten.

Die letzte Veranstaltung mit zeitgenössischer Musik brachte eine Sonate für Englischhorn und Klavier von Joachim Popelka, die jedoch ziemlich haltlos zwischen verschiedensten stilistischen Anregungen schwankt und deshalb sehr schwach ausgefallen ist. Ein uraufgeführtes Streichquartett von Sigfried Walther Müller wirkt bei manchen gelungenen und fesselnden Einzelheiten als Ganzes noch etwas unausgeglichen und dürfte daher auf dem Wege des begabten jungen Komponisten mehr eine Durchgangsstation bedeuten. Daß diese fünfzehn Veranstaltungen der NS-Kulturgemeinde mit zeitgenössischer Musik eine musikpolitische Tat ersten Ranges darstellen, muß noch einmal nachdrücklich festgestellt werden.

Konzerte. Im Landeskonservatorium stellte sich der Dirigentennachwuchs der Öffentlichkeit in einem Prüfungskonzert vor. An dieser Stelle ist nur ganz allgemein zu sagen, daß sich die angehenden Kapellmeister gewisse Grundlagen ihres Berufes angeeignet haben, die sie befähigen, den Schritt in die Praxis zu wagen und sich dort durch die Erfahrung jene Überlegenheit anzueignen, die erst die wirkliche Gestaltung von Orchesterwerken ermöglicht.

Anläßlich des Deutschen Juristentages im Mai fanden zwei große Orchester-Konzerte statt. Hans Weisbach führte mit dem Sinfonieorchester Beethovens „Neunte" auf; schwungvoll und zügig in den entsprechenden Partien, im langsamen Satz und im Scherzo-Trio jedoch zu al-frescohaft, ohne letzte Innerlichkeit. Leopold Reichwein leitete ein Konzert mit dem Gewandhausorchester; überlegen, vielfach aber, anscheinend infolge zu weniger Proben, mehr auf den Zusammenhalt des Ganzen bedacht als auf wirkliche Gestaltung des Inhalts und deshalb erst im Schlußstück, dem Meistersingervorspiel, zu einer großen geschlossenen Leistung vordringend. Herbert Pollack führte sich mit dem Vortrag von Liszts A-dur-Konzert vorteilhaft ein.

Einen Abend mit zeitgenössischer Musik veranstaltete die Reichsfachschaft Komponisten und die NS-Kulturgemeinde gemeinsam mit dem Reichssender Leipzig. Höheren Ansprüchen ge-

nügten aber nur die drei Lieder aus „Des Knaben Wunderhorn" von Armin Knab — schlichte, aber tiefempfundene Liedkunst — und die „Konzertante Suite für Violine und Kammerorchester" von Heinz Schubert, ein Werk, das zwar manchmal in rein virtuose Motorik übermäßig abgleitet, aber durch einen eigenartig-schönen langsamen Satz sowie manche Einzelheit fesselt. Um die Ausführung des Konzertes machte sich Theodor Blumer mit dem Sinfonieorchester verdient; dem ausgezeichneten Konzertmeister dieses Orchesters, Max Krämer, begegnete man gern wieder einmal als Solisten.

Die Italienische Dante-Gesellschaft fällt durch regelmäßige Veranstaltung wertvoller Konzerte im Musikleben Leipzigs angenehm auf. Zuletzt hatte sie zu einem Klavierabend von Walter Schaufuß-Bonini geladen, und der Pianist zeigte in der Durchführung eines stilistisch sehr weit gespannten Programms, daß ihm ausgesprochen virtuose Stücke am besten liegen, daß er aber in der Mannigfaltigkeit des Anschlags noch viel zu lernen hat (Debussy!).

Wiener Musik.

Von Victor Junk, Wien.

Als Nachzügler zu unsrem ständigen Musikbericht seien einige wichtige Veranstaltungen genannt. So ein Konzertabend der akademischen Mozartgemeinde, der uns neue Lieder von Josef Brauneis und Emil Häusler, sowie eine Klavierballade von Othmar Wetchy und eine schöne Suite für Flöte und Klavier des auch sonst mit wertvollen Werken hervorgetretenen Wiener Komponisten Oskar Dietrich vermittelte. — Karl Winkler, als Dirigent bereits wohlbekannt, brachte in seinen intimen Konzerten in dem stilvollen Hofe des Palais Palffy neben anderen Werken die selten gehörte Ouvertüre „Die wüste Insel" von Josef Haydn, sowie die erste Symphonie von Franz Schmidt zur gelungenen Aufführung. Die Opernsängerin Lisl Oberhauser sang Orchester-Lieder von Josef Marx mit guter Einfühlung in Stil und Klangfülle. — Der Orgelvirtuose Walter Pach spielte in der Votivkirche wie alljährlich einen Abend lang wertvollste alte Meister, ein Programm, das Luise Brabbée mit Gesängen von Gluck, Wolf, Reger, Marx und Ferdinand Rebay vorbildlich und gewinnend ergänzte. — Professor J. L. Weber vermittelte die kirchliche Uraufführung einer neuen Messe in f-moll von Viktor Dostal.

Wie in den Vorjahren so war auch heuer die Burg Kreuzenstein b. Wien der stimmungsvolle Rahmen für eine Serenade in der Festwochenzeit; unter der energischen Leitung des Kapellmeisters Hans Heinz Scholtys und unterstützt durch einführende Vorträge des Wiener Universitätsdozenten Dr. Leopold Nowak, in einem schönen Programm mit Kompositionen von John Dunstable, Heinrich Ysaak, Johann Josef Fux, Froberger, Peuerl, Hofhaimer, Gallus, di Monte und Johann Heinrich Schmelzer wertvollste ältere österreichische Chor- und Instrumentalkunst lebendig. — Eine Heiligenstädter Serenade gönnte der heiteren Kunst verdiente Anerkennung; Johann Herbeck, Cyrill Hynais, Mathilde von Kralik (mit den „Lichtentaler Walzern"), Karl Pfleger und der alte C. M. Ziehrer kamen mit wertvollen Kompositionen auf diesem, sonst etwas abseits gedrängten Gebiet zu schöner Geltung.

MUSIKALISCHE RÄTSEL-ECKE

Die Lösung des musikalischen Silben-Preisrätsels

von Walter König, Schäßburg (Maiheft).

Die aufzufindenden Worte lauten:

1. Wipo
2. Orgel
3. Leoncavallo
4. Falsett
5. Gänsbacher
6. Almaviva
7. Nachahmungstrieb
8. Galant
9. Auber
10. Micaela
11. Ansatz
12. Da Capo
13. Empfindsam
14. Unisonus

6

Lieſt man die Anfangsbuchſtaben von oben nach unten und die Endbuchſtaben von unten nach oben, ſo findet man den Komponiſten:

W o l f g a n g A m a d e u s M o z a r t

und die Figur aus ſeinem „Figaro“:

B a r t o l o.

Über „ſommerliche Ruhe“ hatte unſere Rätſelkommiſſion nicht zu klagen! Ganz im Gegenteil! Insgeſamt 123 richtige Einſendungen konnten feſtgeſtellt werden, unter denen ſich noch eine beſonders große Anzahl „ausgeſchmückter“ Löſungen befand.

Das Los entſchied:

den 1. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—) für Annemarie F r i ſ ch e, Camburg/S.;
den 2. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—) für K. H e ß l e r, Pianiſt und Klavierlehrer, Gronau i. W.;
den 3. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—) für Alfred S ch m i d t, Dresden;
je einen Troſtpreis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 2.—) für Dr. B i e d e r m a n n, Guben — Oberamtsanwalt Dr. Max Q u e n t e l, Wiesbaden — Frau Lydia W i d m a y e r, Untertürkheim und Otto W i e g a n d, Kiel.

Und die Rätſelkommiſſion entſchied:

je einen 1. Sonderbücherpreis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—) für:
Hauptlehrer Otto D e g e r, Neuſtadt/Schwld. (für ein launiges Mundartgedicht) — Rektor R. G o t t ſ ch a l k, Berlin (für ſeine wieder ſo vortrefflich eingefühlte „Huldigung an Mozart“) — Karl M e i n b e r g, Hannover (für ſein „Schurken-Capriccio“, eine Verarbeitung von Bartolos Ausruf „Der Schurke Figaro“ für Klavier, die unter den vielfachen Verſuchen ähnlicher Art in ihrer Mannigfaltigkeit und Fröhlichkeit beſonders auffiel) — Kantor Max M e n z e l, Meißen (für ein Menuett für 10 Inſtrumente im „Mozart-Geiſt“) — Walter R a u, Chemnitz (für „Variationen“ für Klavier, die ein Thema aus dem „Figaro“ in nichts weniger als leichter Form meiſtern) — Kirchenmuſikdirektor Richard T r ä g n e r, Chemnitz (für eine gut durchgeführte „Phantaſie in Rondoform“ für Klavier, die Themen aus der Arie des Bartolo, als eng mit der Löſung verknüpft, geſchmackvoll und ſatztechniſch einwandfrei verarbeitet) — Paul Z o l l, Darmſtadt (für ein ſehr einfaches, aber gut gelungenes Menuett für Streichtrio in Mozarts Stil);

je einen 2. Sonderbücherpreis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—) für:
Studienrat Georg A m f t, Altheide („Menuett im Stile Mozarts“ für Streichquartett) — Martha B r e n d e l, Augsburg (eine unſerer allergetreueſten Dichterinnen, die diesmal das Erleben einer „Figaro“-Aufführung in beſchwingte Verſe goß) — Oberlehrer Martin G e o r g i, Thum („Thema mit Variationen“, ein friſch-fröhliches Marſchthema, das manche hübſche Abwandlung erfährt) — Lehrer Max J e n t ſ ch u r a, z. Zt. Altenburg i. Th. (den immer einfallsreichen, der ſich diesmal gar mit einem „Epos von den fünf Ringen“ einſtellt, der Schilderung eines himmliſchen Wettkampfs zwiſchen den 3 Muſikergeſtalten, die in der Rätſelaufgabe erſcheinen) — Organiſt R. K l a e r, Blankeneſe („Menuett rococo“ nach einer vom Einſender während des Krieges in der Brüſſeler Bibliothek aufgeſpürten Violinſtimme geſchickt inſtrumentiert) — J. K a u t z, Offenbach (Stelldichein „Micaela-Bartolo-Graf Almaviva-Antonio“ für Streichquartett, ein geſchicktes Quodlibet) — Studienrat Ernſt L e m k e, Stralſund (ein Rokoko-Liedchen „An Chloe“ nach Joh. Georg Jacoby, für eine Singſtimme und Klavier als Ständchen im Menuettzeitmaß geſchrieben, das den Verſuch macht, die Guitarreſtimme in der rechten des Klaviers nachzuahmen) — Helene R a f f, München (geſchickte Erfaſſung ſämtlicher Worte der Aufgabe in kurzen Verſen) — Kantor E. S i ck e r t, Tharandt i. Sa. („anmutiger Reigen“);

und ſchließlich noch je einen 3. Sonderbücherpreis (ein Werk oder Werke im Betrage im Mk. 4.—) für:
Lehrer Hans B e ck e r, Unterteutſchenthal — Eva B o r g n i s, Königſtein/Taunus — Studienrat Dr. Karl F ö r ſ t e r, Bergedorf und Dominik M u f f e l e ck, Wittlich, die ſämtliche vier verſuchten, die verſchiedenen Begriffe der Aufgabe zu einem Ganzen zu vereinen — KMD Arno L a u b e, Borna (kurze Rückſchau auf die Schickſale des „Figaro“) — KMD Wilhelm R u m p f, Karlsruhe (kleines Allegro assai aus der Arie des Bartolo) — Bruno W a m s l e r, Lauſcha/Th. (kurze Verſe zum „Figaro“).

Zur Vervollſtändigung der Löſerſchar ſeien auch die übrigen Einſender richtiger Löſungen kurz noch vorgeſtellt:

Carl A h n s, Jena — Helene A l t e l, Berlin — H. A n k e, Leipzig — Diakon Henry A p e l l e s, Stettin — Franz A p p e l, Freiſing — Kurt A r p k e, Roſitz —

Adelheid Bamberg, Naumburg — Hans Bellstedt, Bremen — Studienrat Carl Berger, Freiburg — Frau M. Bernhardt, Minden — Berta Betz, Musiklehrerin, München — Robert Büttner, Jena — Milli Biermann-Sulzbacher, Barmen — Ella Binding, Frankfurt a. M. — Dr. O. Braunsdorf, Frankfurt a. M. — Otto Brem, Kaufbeuren — Lehrer Brieger, Saarau — Prof. Georg Brieger, Jena — Gertrud Brinckmeyer, Berlin — Med.-Rat Dr. M. Buschmann, Rostock —

Studienassessor Kurt Denda, Treuburg/Ostpr. — Paul Döge, Borna —

M. Fladt, Stuttgart —

Amtsgerichtsrat Gustav Gland, Schlotheim — Arthur Görlach, Postinspektor, Waltershausen —

A. Hacklinger, Landshut — Gret Hein-Ritter, Pianistin, Stuttgart — A. Heller, Karlsruhe — Walter Heyneck, Leipzig — Frau Gerda Hick, Sumatra/Nied.-Indien — Hugo Hoffmann, Bielsko — Schwester Lotte Hollenbach, Jena — Ilse Hoppe, Altenburg — H. Jacob, Domorganist, Speyer — Liesl Jacobs, Köln — Ruth Jüttner, Jena —

Anneliese Kaempffer, Musiklehrerin, Göttingen — Grete Katz, staatl. gepr. Musiklehrerin, Hagen — KM S. Klenter, Meiningen — Wolfgang Kloppe, Berlin — Karl Kohler, Landgerichtsrat, Rottweil — Emma Krenkel, Michelstadt — Heinrich Kreuzer, Bankbeamter, Roßdorf — Oskar Kroll, Wuppertal-Barmen — Studienrat Dr. Hans Kummer, Köln — Paula Kurth, Heidelberg —

MD W. Langguth, Meiningen — MD Lenz, Wernigerode — Peter Letschert, Rheinhausen — Karl Liebig, Berlin — KM Adolf Luderer-Lüttig, Halle —

Charlotte Moser, München —

A. Nestler, Leipzig —

Paul Oehme, Leipzig — Pfarrer Fr. Oksas, Budwethen —

Erich Paugger, München — Johannes Peters, Pastor i. R., Hannover — Antonie Pfeiffer, Leipzig — Grete Popken, Musiklehrerin, Jever — Hans Pothmann, Gladbeck — Prof. Eugen Püschel, Chemnitz —

Theodor Röhmeyer, Pforzheim —

Kurt Sipner, Jena — St.-R. K. Spindler, Plauen — Vera Suter, St. Gallen —

Robert Schaar jun., Delmenhorst — Paul P. Schaberl, stud. mus., München — Oberlehrer Oskar Schäfer, Leipzig — Kantor Walther Schiefer, Hohenstein-Ernstthal — Hans Schmidt, Pianist, Hagen — Ernst Schmidt, Musiklehrer, Hamm — Hedi Schmidt, Lehrerin, Marburg — H. Schönamsgruber, Nördlingen — Elisabeth Schulte zu Berge, Bochum-Bergen — Ernst Schumacher, Emden — Anton Schütz, Chordirektor, Böhm.-Leipa — Pastor Paul Schwarz, Glogau —

Albert Staub, Hamburg — Wilhelm Sträußler, Breslau — F. Strehler, Chorrektor, Ratibor

Heinrich Toepken, Frankfurt — Paul Türke, Kantor, Oberlungwitz —

Alfred Umlauf, Radebeul —

Martha ter Vehn, Klavierlehrerin, Emden — Emmy Velten, Dipl.-Musiklehrerin, Bochum — Hilde Vogler, Jena —

Erika Wanderer, Lehrerin, Bismarckshall — Prof. Theodor Wattolik, Warnsdorf — Sanitätsrat Dr. Weigel, Ohrdruf — Margrit Weinheimer, Köln — Frau Lotte Werner, Dresden — Studienrat K. Wettig, Siegen —

Dr. H. J. Zingel, Halle — Curt Zöllner, Organist, Leipzig.

Musikalisches Silben-Preisrätsel.

Von Dr. Johannes Kratzi, Bremen.

Aus den Silben

a — a — be — ben — bert — ca — che — chel — da — der — dur — e — ed — er — ge — gel — ges — gi — gi — hu — im — kehl — kopf — la — li — mann — mar — mi — mo — mus — na — ni — nis — o — o — or — or — pe — ptes — rie — si — si — schu — ta — ta — te — te — ten — ter — terz — terz — tiv — to — vet — ward — y — zei

sind 21 Wörter nachstehender Bedeutung zu bilden:

1. Oratorium von Friedrich Koch;
2. Dramatische Sängerin 1899 Kundry;
3. Tempobezeichnung;
4. Bassist der Münchner Staatsoper;

5. Ballade von Loewe;
6. Vorname einer berühmten französischen Chansonette;
7. Tonstufe;
8. Frauengestalt aus „Carmen";
9. Opernkomponist des 18. Jahrhunderts;
10. Tempobezeichnung;
11. Musikinstrument;
12. Berühmter Sopransänger (18./19. Jahrhd.);
13. Tonstufe;
14. Signalinstrument;
15. Bestandteil eines Themas;
16. Musikalischer Stil;
17. Quelle der menschlichen Stimme;
18. Tonart;
19. Musikinstrument;
20. Deutscher Liederkomponist;
21. Großer Musikgelehrter †.

Wählt man aus diesen Wörtern je 1 bezw. 2, 3, oder 4 aufeinanderfolgende Buchstaben und fügt diese in der Reihenfolge der Wörter aneinander, so findet man Titel, Bezeichnung und Namen des Komponisten eines heiteren Variationenwerkes der Jetztzeit.

Die Lösungen dieser Aufgabe sind bis 10. Dezember an Gustav Bosse Verlag in Regensburg zu senden. Für die richtige Lösung sind sieben Buchpreise aus dem Verlag von Gustav Bosse (nach freier Wahl der Preisträger) ausgesetzt, über die das Los entscheidet und zwar:

ein 1. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—,
ein 2. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—,
ein 3. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—,
vier Trostpreise: je ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 2.—.

Für richtige Lösungen, die in eine besonders hübsche Form, sei es nun kompositorischer, dichterischer oder zeichnerischer Art eingekleidet sind, behalten wir uns eine Sonderprämierung (gegebenenfalls auch Veröffentlichung) vor. Z.

NEUE BÜCHER UND MUSIKALIEN

NEUERSCHEINUNGEN

Wilhelm Altmann: Kammermusik-Katalog (Ein Verzeichnis von seit 1841 veröffentlichten Kammermusikwerken. Nachtrag zur 4. Auflage 1931) Verlag Friedrich Hofmeister-Leipzig.

Gerard Bunk: Fantasie für Orgel op. 57. Rm. 2.50. Breitkopf & Härtel-Leipzig.

Walter Diekermann: Musikpflege in der völkischen Schule. 96 S. geh. Rm. 2.80. Julius Klinkhardt-Leipzig.

Wilhelm und Grete Gebhardt: Musik- und Satzlehre am Volkslied. 134 S. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Lilo Martin: Sonate für Klavier zu 2 Händen op. 2. Rm. 3.50. Breitkopf & Härtel-Leipzig.

Lilo Martin: Vier Lieder für Singst. u. Klav. op. 3. Rm. 2.—. Breitkopf & Härtel-Leipzig.

Walter Niemann: „Das Haus der goldenen Waage" op. 145. Litolff-Verlag, Braunschweig.

Walter Niemann: „Kleine Variationen über eine altirische Volksweise". Litolff-Verlag, Braunschweig.

Günter Raphael: Orgelchoräle op. 37, Heft I, und II, je Rm. 3.—. Breitkopf & Härtel-Leipzig.

BESPRECHUNGEN

Bücher:

WOLFGANG GOLTHER: Richard Wagner. Leben und Werke in Briefen, Schriften, Berichten. (Wilhelm Langewiesche-Brandt-Verlag, Ebenhausen bei München, 1936.)

Als willkommene Gabe zu den diesjährigen Bayreuther Jubiläumsfestspielen veröffentlicht der namhafte Forscher des Bayreuther Kulturkreises in der bekannten „Sammlung der Rose" einen Band, der Leben und Werk Richard Wagners in urkundlichen Zeugnissen schildert. Golther tut Recht daran, mit einem Wort von Dr. Peter Raabe daran zu erinnern, daß der Deutsche trotz der unzähligen Werke über Wagner noch immer keine richtige Vorstellung von dieser überragenden Persönlichkeit besitzt. So wurde denn auch jüngst auf der Reichstagung der deutschen Erzieher in Bayreuth von berufener Seite die Ausrichtung der deutschen Jugenderziehung auf dem Bayreuther Kulturgedanken mit allem Nachdruck betont — eine Forderung, der die Tat nachfolgen möge!

Aus Briefen und Schriften des Meisters sowie

aus Berichten der Mit- und Nachwelt formt Golthers meisterliche Auswahl ein Persönlichkeitsbild des Musikers, Dramatikers und Kämpfers Wagner. Aus den in diesem Werk vereinten urkundlichen Zeugnissen erleben wir den von dramatischen Spannungen erfüllten Daseinslauf des Genius mit. Wagners Werdegang „von der Oper zum Drama, vom Theater zum Festspiel" ersteht in Klarheit und Lebendigkeit. Ebenso wird uns — „der Weckrufer deutscher Art und Kunst" umfassend vertraut. Golther erstrebt vor allem die Darlegung der geistigen und künstlerischen Entwicklung Richard Wagners, dessen abenteuerlich reicher Lebenslauf in knapp gefaßten biographischen Erläuterungen des Herausgebers angedeutet bleibt.

Das mit erschöpfender Quellenkenntnis verwertete Urkundenmaterial veranschaulicht aufs lebensvollste die Wesenheit der Künstlerpersönlichkeit Wagners und zwingt immer wieder zu Ehrfurcht und Dank einem Genius gegenüber, der seinem Volke ein hohes, aber noch lange nicht erschöpftes Vermächtnis hinterließ.

Golthers stofflich klar gegliedertes, inhaltlich trotz verschiedener Vorgänger unübertreffliches Buch, ist eine wertvollste Bereicherung der gegenwärtigen Wagnerliteratur. Überall trägt es die Eigennote des um die Wagnerforschung so hoch verdienten Verfassers. Wir wünschen es vor allem auch in die Hände der reiferen Jugend, die sich weit stärker als bisher zur Treugefolgschaft des Bayreuther Meisters rüsten muß. Dr. Paul Bülow.

HEINZ FUNCK: Musikalisches Biedermeier. Sonderabdruck aus „Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte", XIV, 3. — Max Niemeyer Verlag, Halle a. S.

Die bescheiden „andeutende Ausführungen" genannte kleine Schrift des Bremer Autors aus der Freiburger Schule Wilibald Gurlitts ist die erste, überaus gehaltvolle und überzeugende Untersuchung des „Musikalischen Biedermeier". Indem sie von der uneinheitlichen Aufteilung und zeitlichen Begrenzung der Epochen der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts in der musikalischen Geschichtsschreibung ausgeht, präzisiert sie das „Musikalische Biedermeier" als das Zeitalter der ersten nachromantischen Generation — etwa 1835 bis in die 60er, ja 70er Jahre —, indem sie zugleich zwischen der allgemeinen kulturellen Bezeichnung „Biedermeierzeit" und dem besonderen Begriff „Musikalisches Biedermeier" klar unterscheidet. Sie untersucht dann in überaus fesselnder Weise die Hauptmerkmale der Biedermeiermusik. Das sind etwa: ihr bürgerlicher Charakter, ihre Neigung zu musikalischen Vereinsgründungen, zum deutschen Volkslied, zu den kleineren und kleinen Formen intimer Genrekunst, zum Lied (Robert Franz, Jensen, Cornelius), Klavierstück (Heller, Jensen, Kirchner, Rud. Niemann u. v. a.) und bürgerlich-volkstümlicher Spieloper (Lortzing), zu Kinder- und Jugendmusik (Cornelius Gurlitt, Theodor Kullak, Reinecke, Löschhorn), und zeigt an einzelnen Beispielen sehr feinsinnig allerlei Lebens- und Charakter-Wesenszüge dieser „Biedermeier-Komponisten". Das sind etwa: Abkehr vom Dramatischen der großen Oper, des Musikdramas, verhaltene deutsche Innerlichkeit und Heiterkeit mit Neigung zu Resignation und Dämmerungselegie, feines Naturgefühl, stiller gedämpfter Humor, Schönheits- und Klanggefühl, starker Bildungswille, Hang zur Idylle einer geruhsam-seßhaften Lebensführung und Begabung für Malerei und Zeichnung, für autobiographische Lebens- und Reiseschilderungen.

Mit besonderer Liebe hat der Autor in seiner kleinen Arbeit, die ursprünglich für eine Monographie des lieben alten Altonaer Kinderfreundes Cornelius Gurlitt vorgesehen war, die norddeutsche Seite dieses „Musikalischen Biedermeiers" behandelt. Die damaligen, auch politisch engen Verbindungen zwischen Hamburgisch-norddeutscher und dänischer Biedermeier-Musikkultur (Weyse, Kuhlau, Horneman d. Ält.), die ja auch noch bis zum lieben Altonaer Meister Carl Reinecke reichen, sind sehr klar herausgearbeitet. Es war eine unvergleichliche Blütezeit deutscher Hausmusik, und unendlich wichtiger wie alle heroischen Attitüden scheint es mir, daß die deutschen Komponisten unserer Zeit sich der sterbenden deutschen Hausmusik annehmen! Wir brauchen dringend neue Ludwig Richters, Gurlitts, Kullaks, Jensens, Kirchners unserer Zeit, unseres Geistes, unseres Stils. In diesem Sinne bedeutet des Autors Ehrenrettung dieser Meister, namentlich Gurlitts, Kirchners und Reineckes, außerordentlich viel und Fruchtbares. Ich persönlich bin ihm für solche Ehrenrettung meines Vaters Rud. Niemann, eines der leider schon zu Unrecht vergessensten und doch feinsten und deutschesten Klavierkomponisten dieses Zeitalters, von Herzen dankbar; zugleich darf ich ihm wohl errötend gestehen, daß ich als Komponist von Spitzweg-, Pickwick-, Storm-, Claus Groth-, Hauff-, J. P. Jacobsen-Suiten und -Zyklen vielleicht auch noch gar ein „Spät-Biedermeier" bin?!

Der dankbare Leser dieser kleinen gedankenreichen Kulturstudie möchte ihr spätere Erweiterung zu einer großen Monographie über das „Musikalische Biedermeier" und seine Komponisten — ich muß da leider selbst mein „Klavierbuch" (Kahnt) zitieren, da es als wohl erstes und einziges diesen ganzen Biedermeierkreis in der Klaviermusik behandelt — dringend wünschen.

Dr. Walter Niemann.

BRONISLAW VON POZNIAK: Das ABC des Klavierspielers. — L. Oemigke's Verlagsbuchhandlung, Berlin und Breslau 1936.

Der „Flügelmann" des international berühmten

Pozniak-Trios, der wunderbare Pianist, der die pianistische Kultur und Klangpoesie Polens mit der Geistigkeit und Gründlichkeit Deutschlands vereint, der warme, gütige, natürliche und schlichte Mensch und liebe Freund, der hochberufene Lehrer und Erzieher — ja, da muß ich schon ein wenig Schumannisch schwärmen, wenn ich diese kleine, aber inhaltsschwere klavierpädagogische Arbeit (der Autor nennt sie in seiner großen Bescheidenheit „Broschüre") anzeigen soll! Also: ein „Schwärmbrief"? Ich sehe die jungen sachlichen Leute darüber schon ihre klugen Nasen rümpfen, und so werde ich lieber ebenso sachlich und kühl darüber referieren:

Dieses „ABC" des Klavierspielers" ist ganz und gar aus der künstlerischen Praxis heraus entstanden und in erster Linie für den Lehrer des Klavierspiels, dann aber auch für den musikalischen Liebhaber bestimmt. Keine Methode, kein psychophysiologisches Klavier-Medizinbuch, keine akademisch - klavierphilosophische Abhandlung, sondern ein kaum 50 Seiten starkes Büchlein, das die äußerste Knappheit schon in dem oft kaum seitenlangen Umfang der einzelnen Kapitel zeigt.

Dieser „Kurzweiligkeit" der Anlage — sie umfaßt die erwarteten Kapitel über alle Einzelmaterien der Klaviertechnik, die Pedalfrage, die Art des Übens und allgemeine Musikalität — entspricht die außerordentlich knappe und konzentrierte Darstellung. Darf man von einer „Methode" reden, so kann man sagen: Pozniak läßt allen positiven technischen Erkenntnissen und Errungenschaften der modernen Klaviermethodik seit den Deppe, Caland, Breithaupt — Gewicht, Fixierung, Entspannung und Lockerung usw. —, der neuen Wiehmayer'schen (Ha! mit „y"!) Pedalschrift alle Gerechtigkeit widerfahren. Aber er schaltet doch zugleich ein Kapitel über die namentlich für die Interpretation der klassischen und romantischen Literatur unbedingt notwendige Fingertechnik ein. Ausgezeichnet namentlich auch die Kapitel über die verschiedenen Staccato-Arten, die Oktaventechnik und die Trillerübungen, von geradezu bildhafter Anschaulichkeit die Ausführungen über das Tonleiter- und Kantilenenstudium. Ich müßte die vielen klugen „Noten am Rande" hier und in allen übrigen Kapiteln herausschreiben, um dem Leser zu zeigen, was alles in diesem kleinen Büchlein steht, und wieviel Bereicherung, Belehrung und — Fortschritt im eigenen Studium er aus ihm schöpfen kann. Ich weiß keinen besseren Rat, als: geh' hin und kauf es Dir! Dr. Walter Niemann.

KARL GUSTAV FELLERER: Mittelalterliches Musikleben der Stadt Freiburg im Uechtland. Freiburger Studien zur Musikwissenschaft. 2. Reihe Heft 3. Verlag Friedrich Pustet, Regensburg 1935.

Ein wertvoller Beitrag zur Musikgeschichte der schweizerischen Universitätsstadt an der südwestlichsten deutschen Sprachgrenze, auf sorgsamen Quellenstudien fußend. In diesem ersten Bande ist zunächst alles Material dargeboten, das für die Zeit bis zum Beginn des 16. Jahrhunderts aus den Akten zu gewinnen war. Das Musikleben in Kirche und Schule, die liturgischen Gesänge, Orgel- und Organistenwesen, die Musik bei geistlichen und weltlichen Festen, das Leben der fahrenden und der Stadtmusikanten, zuletzt die Gründung von Kantorei und Kollegiatstift werden hierdurch in mannigfacher Weise erhellt. Prof. Dr. Rudolf Steglich.

LEO BALET und E. GERHARD: Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert. Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen, begründet von Karl Nef, Band 18. Heitz & Co., Straßburg 1936.

Als „der erste Versuch einer totalitären Kunst-, Literatur- und Musikgeschichte" wird dieses Buch angepriesen: das stimmt nicht so ganz. Da hat zum Beispiel die „Deutsche Geschichte, nach Menschenaltern erzählt" von Rudolf Wustmann in Karl Lamprechts Spuren bereits vor dem Kriege die deutsche Vergangenheit mitsamt Dichtung, Musik und Bildnerei als ein natürlich, räumlich und geistig geschlossenes Ganzes zu erfassen sich bemüht. Balet und der Bearbeiter der musikgeschichtlichen Abschnitte, Gerhard, beschränken sich hiergegen auf ein eng umgrenztes Gebiet, die Stilwandlung im 18. Jahrhundert. Sie tragen aus dieser Zeit eine Menge bereits bekannten Materials zusammen, auf mehr als 500 Seiten, und besonders Balet, dessen Ausführungen aber auch für Gerhards Musikbetrachtung maßgebend sind, tut das in sehr fragwürdiger, nur angeblich „totalitärer" Weise. Er huldigt einer so persönlich einseitigen, materialistischen Geschichtsauffassung, daß er seine arteigene „totalitäre" Aufgabe darin sieht, aus allerlei Winkeln jenes Jahrhunderts den Dreck zusammenzufegen und, wenn irgendwo keiner ist, selber welchen dazuzumachen. Daraus ergibt sich denn eine besondere Art von Totalität: die Totalität des Kehrichts! In dieser Art beredet er ausführlich zum Beispiel den Soldatenhandel im 18. Jahrhundert, berichtet dann zwar auch von Friedrichs des Großen Empörung darüber, doch nur, um einen hinterhältigen Giftpfeil daraus machen zu können: „Wir dürfen diese Empörung Friedrichs nicht allzu tragisch nehmen. Er brauchte selbst zuviel Truppen, um auch nur an einen Verkauf ins Ausland denken zu können." Klopstocks Begeisterung an der großen deutschen Vergangenheit wird in den Dreck gezogen mit den Worten, daß er „in der heldischen Vergangenheit Deutschlands herumschnüffelte, ob sich nicht darin etwas Zündendes für sein explosives Innere finden ließe", und das wird überdies als Beweis (!) dafür hingestellt, daß dem Dichter des „Messias" das Religiöse nebensächlich war! Von der ersten Hälfte des

18. Jahrhunderts, in der doch nicht nur ein Bach und ein Händel, sondern auch Männer wie Fux und Telemann und Hasse gelebt haben, wird allgemein behauptet: „Man komponierte stur nach den Regeln der unzähligen Generalbaßschulen". Genug! Das Bestreben der Verfasser ist offenkundig: unter dem Schein zeitgemäßer Wissenschaftlichkeit mit allen Mitteln, die ein solcher Zweck heiligt, zu versuchen, die Weltgeltung der deutschen Kunst als der „stolzesten Verteidigung des deutschen Volkes" zu untergraben.

Prof. Dr. Rudolf Steglich.

Musikalien:

für Klavier

E. R. BLANCHET: Moderne Klaviertechnik. Mit Vorwort von Robert Casadesus. — Editions Maurice Senart, Paris. Fr. 30.—

„Um zur Technik zurückzugreifen, meine ich, daß man in's Unendliche erfinden kann. Oft wird behauptet, Chopin und Liszt hätten Alles erschöpft . . . Warum hat man bis jetzt (soviel ich weiß) nie das Persönliche, die „Originalität" im Klaviersatze studiert, um dagegen viel Tinte und Zeit zu verlieren, um das persönliche Element überall anderswo zu analysieren?"

Diese Worte sind überaus charakteristisch für den Westschweizer Blanchet (geb. 1877), der als ebenso naturverbundener wie hochkultivierter Klangpoet und Kolorist der modernen Klaviermusik gleichermaßen von Chopin und Liszt, wie als genialer Methodiker und Systematiker der modernen Klaviertechnik von seinem Meister Busoni herkommt. Der eine wie der andere ist — Schuld seiner übergroßen Bescheidenheit und zarten, gütigen Menschlichkeit — weder in seinem eigentlichen schweizerischen, wie in seinem zweiten französischen Vaterland, noch in seinem geliebten deutschen Studienland auch nur annähernd nach Verdienst bekannt geworden. So fehlt sein Name sogar in H. J. Mosers Musik-Lexikon, wie natürlich auch in fast allen deutschen Handbüchern der Musikgeschichte. Dieser große romanische, in der modernen Klaviermusik schon durch seine Studienwerke (nur für reife Konzertpianisten!) epochemachende Künstler lebt — neben seinem Künstlerberuf ein begeisterter Hochtourist — nach seinen eigenen Worten geistig „in wilder Einsamkeit". Kein seltenes Künstlerlos im Europa von heute . .

Die „Moderne Klaviertechnik" setzt die bedeutsame Reihe von Blanchets modernen Studienwerken — ich nenne als grundlegende die Etüden op. 7, 41, (64!), 42, 43, 52, 53 (L. H.), die Préludes op. 26, 27, die Übungen in musikalischer Form (Exercices en forme musicale) — fort. Fünf Teile, durch deren „musikalischen Rahmen das trockene, aber unerläßliche Studium von zum Teil wenig gebräuchlichen, zum Teil ganz vernachläßigten Formeln anziehender gestaltet wird": alle Arten diatonische, modulierende, polytonale, chromatische Tonleitern (I), alle Arten Terzen (II), alle Arten doppelten Oktavenspiels (III), alle Arten Arpeggios und Glissandos (IV), alle Arten rhythmischer Übungen für repetierte Noten, kontrapunktische Sprünge, Doppelgriffe, Fesselfinger, stummer Anschlag (V). Es ist erstaunlich, wie der Klavier- und Klangpoet, der von Chopin, Liszt und dem romanischen Impressionismus kommt, mit dem Combinator und Constructor (im edelsten Sinne!) Busonischer Art sich in diesen Stücken zu einer geschlossenen Einheit zusammenschließt. Seit Chopin und Scriábin ist solch' wunderbarer, feinstgeschliffener, der innersten Seele des Instrùments und seiner technischen und mechanischen Sonderart entströmender Klaviersatz nicht wieder geschrieben worden! Es ist nur folgerichtig, wenn einzelne Studien (II 3, III 4, IV 12) zur Vorbereitung auf bestimmte Chopinsche Etüden dienen. So entpuppt sich dieses anscheinend trockene Studienwerk als ein Sammelwerk der poetischesten und interessantesten kleinen und großen Charakteretüden. Durchaus romanisch in der großen Kunst, das Schwerste, Ungewöhnlichste, Spekulativste und Trockenste auf leichteste, graziöseste und geistreichste Art zu sagen. Dazu aber mit germanischem Ernst und deutscher Gründlichkeit. Die deutsche Klaviermusik unserer Zeit, die zum überwiegenden Teile leider ihr Ideal in Brahmsischer oder Regerscher Massenhaftigkeit, Dicke und Robustheit des Klanges und Satzes, oder in blutleerem linearen Konstruktivismus oder in mißverstandenen „heroischen Attitüden" oder in klavierübertragenem Quartettsatz sieht, kann unendlich viel von einem derartigen Werke, das Romanisches und Germanisches aufs glücklichste vereint, lernen!

Dr. Walter Niemann.

für Einzelgesang

GEORG VOLLERTHUN: Vier Lieder aus Ostland. Verlag Ed. Bote & G. Bock, Berlin.

Diese Lieder aus Ostland beschreiten zielbewußt, aber vielleicht noch abgeklärter und reifer den Weg der Niederdeutschen Gesänge. Sie treffen den Ton der Miegelschen Dichtung aufs schönste: Ein wenig herb, ein wenig sachlich, schmucklos und ungeziert im äußeren Wort und doch voll innerster Spannung und Sehnsucht. So zart und so erdfest ist auch Vollerthuns Musik zu diesen Gedichten ohne unnötige Zutat, ohne Ballast in der Linie oder im Akkord, und doch voll dankbarer aparter Wirkungen, immer ein wenig überschattet von der Besinnlichkeit ostpreußischer Schwere, aber dadurch vielleicht um so wertvoller und eigenwüchsiger. Auch diese Lieder, die stilistisch in der Tonsprache und in den klavieristischen Mitteln sich auf der gleichen Höhe der Lieder aus Niederdeutschland halten, werden ihren Weg machen. Sie werden in jedem kultivierten

Kammerkonzert, ja selbst in der anspruchsvollen Hausmusik ihren Platz finden können.

Dr. Otto Riemer.

Spielmusik der Jugend.

UNS GEHT DIE SONNE NICHT UNTER. Lieder der Hitlerjugend. Eine Auswahl der meistgesungenen Lieder aus dem Liederbuch des Obergebietes West. Klaviersätze von Alfons Scharrenbroich, Hugo W. Schmidt und Gottfried Wolters. Musikverlag Tonger, Köln.

Ein guter, klarer Klaviersatz, nicht immer ganz leicht, wenigstens nicht für die, die ihn spielen sollen. Der Charakter der einzelnen Lieder wird gut erfaßt. H. M. Gärtner.

KOMMT, IHR GESPIELEN! 30 Liedtänze für Blockflöten in dreistimmigem Satz, auch für beliebige Besetzung mit Holzbläsern, Streichern und Laute eingerichtet von A. Hoffmann. 3 Hefte. Verlag B. G. Teubner, Leipzig-Berlin.

Sehr feine, leichte und anspruchslose Liedbearbeitungen, unsern jungen Mädels bestimmt zur Freude gereichend. H. M. Gärtner.

ES BLASEN DIE TROMPETEN! Ein Fanfaren-Heft von Ludwig Plaß. Alte Gebrauchsmusik aus der Kameradschaft der Feldtrompeter und Heerpauker und aus der Sammlung „Musikalische Wahrzeichen deutscher Städte", dazu Anleitungen und Schulungsstücke für junge Fanfarenbläser. Ludwig Voggenreiter Verlag, Potsdam.

Ein sehr aufschlußreiches Vorwort geht dem musikalischen Teil vorauf. Es führt unsere Pimpfe in die Entwicklung der Fanfarenmusik ein. Es folgen dann alte und neue Trompetenmärsche, bekannte Aufzüge, Rufe usw. Ein sehr wertvolles Heft! H. M. Gärtner.

DIE TRUMM. Herausgegeben von Walter Blachetta. Märsche für Fanfaren und Landsknechttrommeln von Karl Rockstroh. 2 Hefte. Verlag B. G. Teubner, Leipzig-Berlin.

Leichte und einfache Märsche, die von unsern Pimpfen gern gespielt werden. H. M. Gärtner.

ERNDTEKRANZ. 1793. Auserlesene Lieder bei Sonnenschein, Regen, beim Heumachen, Kornbinden und Erntekranz, Flachs-, Spinn- und Liebeslieder, daheim und in frischer Luft zu singen, wenn man gern froh ist, leicht zu singen und angenehm zu hören, neu herausgegeben von Willi Schramm. Bärenreiter-Verlag zu Kassel.

Eine nette Liedsammlung von 1793. Sie ist in der Lage, die Festfolge bei Schulfeiern recht gut zu erweitern und zu ergänzen. H. M. Gärtner.

für Chorgesang

FRANZ CLAUSING: „Triptychon", für vierstimmigen gemischten Chor a cappella. (I. Introitus. II. Meditation. III. Hymnus.) Verlag von Anton Böhm und Sohn, Augsburg und Wien. Chorpartitur Rm. —.80.

Franz Clausing, dessen Schaffen bisher nur wenigen musikalischen Kreisen bekannt war, tritt mit diesem Werk zum ersten Mal vor die breite Öffentlichkeit. Wir haben es hier mit einem durch langjährige Vorstudien gewachsenen Werk zu tun und dürfen es daher im eigentlichen Sinne nicht als „Erstlings"-Werk werten. Das ist sicher ein Zeichen für die ernste Auffassung, mit der der Komponist an sich und seinen Werken arbeitet. Eine Anerkennung seines Schaffens fand Clausing erst kürzlich durch die „Internationale Gesellschaft für neue geistliche Musik", die das Triptychon, neben nur im Manuskript vorliegenden Orgelwerken, in einer repräsentativen Veranstaltung im Oktober d. J. in Frankfurt a. M. zur Uraufführung bringt.

In den starken mystischen Texten eines Heinrich Laufenberg und Angelus Silesius fand der Komponist starke Anregung und das ist uns bei seinem dem a cappella-Stil und der Geisteshaltung des 16. und 17. Jahrhunderts eng verbundenen Stil nicht verwunderlich. Daß wir es aber nicht mit einem archaisierenden Kunstwerk zu tun haben, dafür sorgt die differenzierte Rhythmik und die zu immer neuen Spannungen führende Linearität. Das ganz auf impressionistische Klangreize verzichtende Werk zeigt ausgereiftes kontrapunktisches Können und ein großes Wissen um die chorischen Möglichkeiten und Feinheiten. Die kontrapunktische Verarbeitung zeigt sich keineswegs nüchtern und konstruiert, sondern sie bildet den gestrafften Rahmen für eine Fülle blühenden musikalischen Lebens und reicher thematischer Gestaltung. In weitem und wirkungsvollem Bogen sind die Melodien gespannt und dazu war es eine Freude festzustellen, wie sich im Triptychon Klarheit der Form und Wärme der Empfindung gegenseitig durchdringen. — Um die kraftvolle innere Dynamik und den freischwebenden Rhythmus dieser Musik zu erfassen, bedarf es allerdings einer gewissenhaften und liebevollen Probearbeit. Dann aber wird dieses Werk unseren Chören und Singkreisen auch reichen Gewinn für die chorische Arbeit bringen und obendrein sicher auch eine wesentliche Bereicherung des Repertoirs bedeuten. J. M. Fasbender.

Neue Chormusik
in der Chor-Collection Litolff

BRUNO STÜRMER: op. 90 „Neues Volk", ein Zyklus für gemischten und Jugendchor a cappella vertont 4 Gedichte von Fritz Woike (Zur Tat, Jugend, Nun ist die Arbeit wieder Segen, An Deutschland) in groß angelegter chorischer Schlußsteigerung, die jedoch den besonderen Eindruck des 3stimm. „Jugend" nicht aufzuheben vermag.

KURT VON WOLFURT: 3 Chöre a cappella für gemischten Chor op. 26 (Scholle, Trinklied, Landsknechtslied). Hier überwiegt das rein klangliche Element und führt zu Gestaltungen, die oft

den Rahmen des Chorischen sprengen und ins Instrumental-Orchestrale hinüberführen. Dabei wirkt das Trinklied stilistisch am einheitlichsten.

EMIL JÜRGENS trifft in einem aufgelockerten, tänzerisch-beschwingten 3stimm. Satz (für Frauen- oder Kinder-Chor) die Romantik der Eichendorffschen „Elfe" ausgezeichnet.

KURT MORITZ: „Lied der Arbeit" (Karl Bröger) für vierstimm. Männerchor (Bläser und Pauken ad libitum) entfernt sich bei aller äußeren Wirkung und trotz einiger guter Ansätze nicht vom üblichen Männerchorstil. Michael Schneider.

für Gesang und Orgel

WALTER SCHINDLER: Kleines geistliches Konzert „Danket dem Herrn" Werk Nr. 5 b für eine Singstimme und Orgel mit Violine oder Flöte nach Belieben. (Verlag Adolph Nagel, Hannover 1935).

Jeder Kirchenmusiker ist in Verlegenheit, wenn es gilt, die kirchliche Hochzeitsfeier musikalisch auszugestalten. Eine große Anzahl unmöglicher, und doch immer wieder verlangter Gesänge, aber nur ganz wenig geeignete wertvolle Literatur für diesen besonderen Zweck ist vorhanden. Letztere bereichert der Hannoversche Organist und Kantor Walter Schindler mit seinem vortrefflichen, im Schützstil angelegten „Kleinen geistlichen Konzert" op. 5 b. Eine Violin- bzw. Flötenstimme ad libitum gibt dem Ganzen reichere musikalische Gestaltung bei geringer Schwierigkeit der Ausführung.

Michael Schneider.

KREUZ UND QUER

Kreuzkantor i. R. Prof. Dr. h. c. Otto Richter †.

Von Prof. Dr. Eugen Schmitz, Dresden.

In der Nacht vom 11. zum 12. August 1936 ist in Dresden der frühere Kreuzkantor Professor Otto Richter im Alter von 71 Jahren nach schwerem Leiden gestorben. Mit ihm hat Dresden eine Musikerpersönlichkeit verloren, die Jahrzehnte hindurch in der kirchlichen Musikpflege von führender Bedeutung war. Fast ein Vierteljahrhundert lang stand Richter an der Spitze des altberühmten Dresdener Kreuzchores. Und was er in dieser Stellung insbesondere für die Pflege der Kunst Johann Sebastian Bachs geleistet hat, das überschreitet weit die Grenzen lediglich örtlicher Bedeutung. Richter ist einer der ersten praktischen Musiker gewesen, die abseits jedes eigenwilligen Musikerstolzes sich bei der Pflege der Bachschen Musik der Führung der musikwissenschaftlichen Forschung anvertraut hat. So ist er früher als mancher berühmte Kunstgenosse zum rechten, heute als alleingültig erkannten Ziele einer Bachpflege streng im Stile des 18. Jahrhunderts gelangt, ohne doch dem eigenen Empfinden und der eigenen künstlerischen Persönlichkeit etwas zu vergeben. Diese feine vorbildliche Bachauffassung konnte Richter als Leiter des Stuttgarter Bachfestes im Jahre 1924 vor dem Forum der gesamten deutschen Musikwelt bewähren.

Otto Richter ist es auch gewesen, der nach dem Weltkrieg die in ihrer Bedeutsamkeit dann immer steigenden Auslandsreisen des Kreuzchores in die Wege leitete. Diese Reisen hatten damals keineswegs nur künstlerische, sondern auch politische Bedeutung. Sie halfen die erste Bresche legen in den Wall von Haß und Verleumdung, mit dem das Nachkriegsdeutschland von seinen Gegnern umzogen worden war. 1920 fand die erste dieser Reisen statt. Sie führte nach Schweden. Vier weitere Reisen nach Holland folgten. Diese Reisen brachten dem Chor stürmische Erfolge und taten einer feindlichen Welt überzeugend den Kulturwillen und das Kulturvermögen Deutschlands dar. Sie halfen in den schrecklichen Zeiten der Inflation auch der wirtschaftlichen Notlage des Kreuzchores auf und ermöglichten recht eigentlich sein Weiterbestehen und seine Überführung in eine bessere, glücklichere Zeit.

Reich und vielseitig ist endlich Richters Arbeit im Felde der Organisation der evangelischen Kirchenmusik gewesen. Seine großen Verdienste auf diesem Gebiete führten dazu, daß er in den Hauptvorstand des deutschen Kirchengesangvereins und in den Direktorialausschuß der deutschen Musikgesellschaft berufen wurde. Als Mitglied der Kirchenmusikalischen Prüfungskommission am Leipziger Konservatorium gewann er bestimmenden Einfluß auch auf den kirchenmusikalischen Nachwuchs, besonders für Sachsen. Seine Neigung zur Musikwissenschaft hielt ihn dabei stets in Verbindung mit den Gelehrtenkreisen seiner Kunst. So war er jahrelang Vorsitzender einer Dresdner Gesellschaft für Musikgeschichte und wurde zum Ehrenmitglied der Niederländischen Gesellschaft für Musikwissenschaft ernannt.

Otto Richter war am 8. März 1865 in Ebersbach bei Görlitz geboren. Seine Absicht, Theologie zu studieren, scheiterte an einem Sprachleiden. So bildete er sein Musiktalent zunächst am Dresdener Konservatorium aus. Er gedachte, sich als Trompeter der Orchesterlaufbahn zu widmen.[1] Als Schüler der Akademie für Kirchenmusik in Berlin gewann er dann die entscheidende Richtung für sein Leben. Im Jahre 1890 fand er als Kantor und Organist an der Andreas-Kirche in der Lutherstadt Eisleben seinen ersten Wirkungskreis. Zehn Jahre später gründete er dort bereits einen Bachverein, mit dem er die Passionen und Kantaten des Meisters zur Aufführung brachte. Bald darauf kam er nach Dresden, wo er zuerst als Königlicher Musikdirektor und Gymnasialmusiklehrer wirkte, dann 1906 als Kantor der Kreuzkirche seine Lebensstellung erhielt. Auch hier war er an der 1911 erfolgten Gründung des Bachvereins führend beteiligt. Im gleichen Jahre wurden seine Verdienste durch Ernennung zum Königlichen Professor geehrt. Später ernannte ihn die Universität Heidelberg zum Ehrendoktor der Theologie. Am 30. Juni 1930 trat er in den Ruhestand.

Solange es seine Gesundheit erlaubte, hat er an den musikalischen Ereignissen in Dresden auch nach seinem Abschied vom Amte noch mit regem Interesse teilgenommen. In der letzten Zeit sah man ihn seltener und seltener in den Konzertsälen und Kirchen. Nun hat der Tod seinem reichgesegneten Künstlerleben ein Ziel gesetzt. Das dankbare Gedenken der Nachwelt bleibt ihm sicher.

Bruno Ahner — 70 Jahre.

Von Dr. Wilhelm Zentner, München.

Bruno Ahner, der am 7. August 1936 ins achte Lebensjahrzehnt eingetreten, ist „der" Konzertmeister Felix Mottls gewesen. Den schon als Siebzehnjähriger am ersten Pulte wirkenden Geiger, Schüler von König und Rappoldi zu Dresden, hört Mottl zuerst in Frankfurt und holt ihn im Jahre 1885 nach Karlsruhe. 1893 folgt Ahner einem Rufe Zumpes nach Schwerin. Nach Zumpes Ernennung zum Münchener Generalmusikdirektor geht der Meister zwar zunächst ein Jahr nach Wien, tritt aber bereits im Jahre 1902 die durch den Weggang Benno Walters erledigte Stelle eines ersten Konzertmeisters im Münchener Hoforchester an. Hier findet Mottl seinen ehemaligen Schützling wieder, der ihm nun unentbehrlicher Mitarbeiter, eine der zuverlässigsten Säulen seines Orchesters und dessen impulsvoller Befeuerer wird. Als Mottl in jener denkwürdigen Aufführung von „Tristan und Isolde" im Juni 1911 von einem Herzkrampf, dem Vorboten eines nahen Todes, überfallen wird, legt er mit den Worten: „Ahner, machen Sie weiter" den Dirigentenstab in die Hände des Getreuen, der nun den Akt reibungslos zu Ende führt.

Bruno Ahner ist durch die Unmittelbarkeit seines künstlerischen Temperamentes, durch die Vielseitigkeit seiner Interessen vor der sonst in seinem Berufe oft naheliegenden Gefahr bewahrt geblieben, nach und nach zum „Orchesterbeamten" zu versteinen. Er ist vielmehr das gerade Gegenteil eines solchen gewesen. Sein Geigenton wundervoll geschliffen, seelenvoll verklärt und in allen Skalen der Empfindung von veredelter Sinnlichkeit, prägte sich als Ausdruck eines Höchstpersönlichen dem Hörer unverlierbar ein; wer je das Solo im dritten Akt des „Tristan" von ihm gehört, bewahrt den Klang noch nach Jahrzehnten als Köstlichkeit im Ohr. Ahner war auch darin Künstler von echtem Geblüt, daß er sich keineswegs auf einseitige Kenntnis seines Parts beschränkte; er stand mitten im Makrokosmos des Werkes, atmete und fühlte mit ihm, er war partiturfest in bewundernswertem Maße, gefeit gegen alle Zufallskobolde, die an einem Theaterabend ihr Willkürwesen treiben können. Aus dem bedeutenden Konzertmeister hätte jederzeit ein nicht minder bedeutender Dirigent werden können, und als solcher hat er sich in der Tat nicht nur in jener bereits erwähnten Tristan-Aufführung, sondern auch noch später bewährt. Dazu lebte Ahner in der Welt des Orchesters wie der Bühne wie kaum ein zweiter, ein mit feinem Ohr begabter Stimmkenner, ein kluger Abschätzer nicht nur der instrumentalen, desgleichen auch der sängerlichen Leistung,

[1] Im Dezemberheft 1935 (S. 1355/61) unserer ZFM erzählt Prof. Richter in launiger Weise von seinem Debut als Theatertrompeter. Die Schriftltg.

anteilnehmend an allen Fragen und Problemen des Theaters wie auch des Lebens und der Welt, mit der Gabe jenes Humors gesegnet, der lächelnd überwindet und ohne den Bodensatz des Sarkasmus bleibt. Diese Lebhaftigkeit der Teilnehmung an allem, was Beruf, Kunst und Leben an ihn herantrugen, und der freudige Ernst, mit dem er diese Dinge erfaßte, haben mit der stählenden Kraft eines geistigen Sports, eines steten künstlerischen Trainings dem Meister, auch als er bereits aus dem aktiven Dienste ausgeschieden war, unzerstört die Jugendkraft bewahrt, die heute die 70 lediglich auf dem Papier stehen, diese aber keinesfalls im beweglich erschlossenen Wesen Bruno Ahners, der vielseitigen Künstlernatur, vermuten läßt!

Georg Vollerthun zum 60. Geburtstag (29. September 1936).

Von Erhard Krieger, Ratingen.

In unserer Zeit des Neuwerdens unseres Volkes bricht die Erkenntnis durch für das Wissen um die Kunst, daß nur in unserem völkischen Sein daseinsberechtigt ist, die sich auf absolut ethischer Grundlage gründet. Für den Nationalsozialisten hat nur die Kunst absolute Bedeutung, die unsere Seelen- und Geisteskräfte läutert, sie tüchtig macht zum guten Kampf für den Alltag, uns stärkt und unseren Charakter weitet, damit er sich in Gesinnung betätige, uns schließlich zu dem höchsten Menschenziel gelangen lasse: in unserer Arbeit Vorbild für unsere engere und weitere Umgebung zu werden und somit für das Leben unseres Volkes, da Schaffen und Schöpfertum immer eine untrennbare Einheit bilden, so ist deutscher Meister immer nur der im obigen gedachten Sinne werkend Wirkende. Unter den Lebenden grüßen wir an seinem 60. Geburtstage den ostdeutschen Schöpfer der Ballade, des Liedes und der Oper, Georg Vollerthun.

Aus Bauerngeschlecht stammend, ist er stets beharrlich seinen Weg gegangen ohne eine Konzession. Sicher hätte er es manchmal leichter gehabt im äußeren Leben, wenn er geschmeidig gewesen wäre. Aber dann hätte er nie durchstoßen können zu jenem gesunden und ethischen Schöpfertum, das wir an ihm so achten. Zu einer Zeit intellektueller Klischierung des Künstlertums, der Artistik als entartetem Könnertum vieler stand Vollerthun von all dem unberührt abseits und doch ein Kämpfer für die Ethik der Kunst. So fand er den Weg zum Nationalsozialismus, so wurde auch in der Kampfzeit die Aufführung seiner heiteren, preußischen Geist verherrlichenden Oper „Der Freikorporal" in Hannover zu einem Bekenntnis zum reinen deutschen Geist.

Vollerthun ist Sucher, Kämpfer als Gestalter und so zieht es ihn immer wieder einmal zur Ballade, der er einen ganz starken klingenden Ausdruck verleiht, und so sucht er immer erneut die deutsche Landschaft in die musische visionäre Schau des Menschseins in ihr zu gestalten. Die Formung des Orchesterliedzyklus' ist ihm die gemäße (Miegel-Zyklen, „Lieder aus Niederdeutschland", „Lieder aus Ostland"). Dem Musiker Vollerthun werden deshalb die Künder deutscher nordischer Landschaft Erlebnis eines tiefen Verbundenseins: Liliencron, Allmers, die Miegel. Der Musikdramatiker schafft die „Island-Saga", der Humorist aber den „Freikorporal" und die „Lieder der Anmut". Denn gerade der Humor deutscher Art, d. h. der lächelnd auch dem Ernst des Lebens als um ihn wissend dennoch Gegenüberstehende, in der Heiterkeit den Lebensernst bejahend, ist die andere Seite der Wesensart Vollerthuns. Beide Kraftströme aber, suchendes Kämpfertum und Humor reifer Lebenstiefe einen sich in dem religiösen Gebundensein des Sechzigjährigen, das nichts mit der Verstandesenge kirchlichen Dogmas zu tun hat, sondern immer wieder das erneute Erlebnis des Schöpfungsprozesses als einer Begnadung der göttlichen Allmacht des Schicksals bedeutet und bewährt. Daher die „Lieder der Andacht" und der das ewig göttliche Schicksal suchend findende Text der neuen Oper Vollerthuns, auf die wir warten und die in seinem Schaffen als ein Totalitätsbekenntnis sich beweisen soll.

Als einen aufrechten Deutschen und Künstler aus Gesinnung grüßen wir Georg Vollerthun an seinem 60. Geburtstag und in froher Erwartung dessen, was er uns zu geben haben wird, der wohl gereift an Lebensjahren, aber jung im Herzen blieb.

Die gemiſchten Chöre in der Reichsmuſikkammer.

Der Reichsverband der gemiſchten Chöre Deutſchlands erläßt einen Aufruf, dem wir folgendes entnehmen:

Nach dem nationalen Umſchwung hat der deutſche Chorgeſang eine verſtärkte Bedeutung erfahren. Das Singen iſt heute in jedem Bezuge wieder wichtiger geworden. Volkspolitiſch geſehen, iſt das Chorſingen im Dritten Reich eine wichtige öffentliche Angelegenheit: Man hat den Chorgeſang mit Recht die ideale Form der Gemeinſchaftsmuſik genannt. Außer dieſer ſozialen Bedeutung kommt dem Chorſingen eine nationale zu; das Wort, die Dichtung formt das Chorlied. Seit dem nationaliſtiſchen Umbruch hat eine neue Literatur der jungen Generation auf dem Gebiet der Chormuſik eine neue Gattung der Feſt- und Feiermuſik geſchaffen, die auch unſern Chorgruppen ein ganz neues Betätigungsfeld eröffnet hat.

Unlängſt erſt haben die deutſchen gemiſchten Chöre in Augsburg beim Feſt der Deutſchen Chormuſik gezeigt, zu welch hohen Kulturleiſtungen ſie fähig ſind. Das Programm, das in wenigen Jahren verwirklicht ſein wird, umfaßt folgende Punkte:

1. Jede Stadt von 50 000 Einwohnern aufwärts muß einen großen, leiſtungsfähigen Oratorienverein des Reichsverbandes haben. Die Pflege der klaſſiſchen Chorwerke, der Meſſen und Paſſionen von Bach und Mozart, der Oratorien von Händel, Haydn, Beethoven und Brahms, gehört zu den Kulturpflichten der deutſchen Städte. Träger dieſer ſtädtiſchen Muſikpflege iſt der Oratorienverein.

2. Jede Kleinſtadt und jedes Dorf muß einen gemiſchten Chor beſitzen, der Vorbildliches in der Pflege des Volksliedes und des Kunſtliedes leiſtet.

3. Auf die äußere Form kommt es dabei wenig an; ob der Chor Singkreis oder Madrigalvereinigung oder Volkschor heißt iſt gleichgültig. Weſentlich iſt, daß Erziehungsarbeit geleiſtet wird. Deshalb empfiehlt ſich

4. die Gründung von Sing- und Volksmuſikſchulen.

5. Entſcheidend iſt die Frage des Chorleiters. Er muß Muſiker und Volkserzieher ſein und muß außerdem organiſatoriſche Fähigkeiten beſitzen. Chorleiterlehrgänge der Reichsmuſikkammer ſchulen dieſe Kräfte.

Vom Wertungsſingen nach Breslau.

Von Gauchormeiſter Prof. Heinrich Laber, Gera.

Es unterliegt keinem Zweifel, daß uns das Wertungsſingen nach den Richtlinien des Deutſchen Sängerbundes einen unüberſehbaren Gewinn in vieler Hinſicht brachte. Mit hoher Genugtuung begrüßen wir deutſchen Sänger, daß die unſeligen Geſangswettſtreite auf die Wertungsſingen übergingen.

Ehemals nur Zank und Streit und bisweilen tätliche Angriffe auf die Preisrichter, jetzt ein Singen in Frieden, Harmonie und gegenſeitiger Förderung.

Welch hohen ethiſchen, erzieheriſchen und nicht zuletzt rein muſikaliſchen Wert birgt doch das heutige Wertungsſingen in ſich! Hier hat der Sänger Gelegenheit, zu hören und zu ſehen, wie man es machen ſoll und auch wie man es nicht machen ſoll. Er lernt auch kennen, daß es nicht nur darauf ankommt, geſanglich gut abzuſchneiden, ſondern daß ſchon das ganze Auftreten den deutſchen Sänger verkörpern muß. Er ſieht mit eigenen Augen, daß ein Verein, der auch geſanglich etwas leiſtet und etwas auf ſich hält, ganz anders auftritt als ein ſolcher, deſſen Leiſtungen mangelhaft ſind und bei deſſen Auftreten einem angſt und bange wird.

Alſo gilt es bei den Wertungsſingen unbedingt auch auf äußere wie auf innere Diſziplin zu achten, dieſe auf Konzerte, Kreis- und Gauſänger-Feſte und ſchließlich auf unſere Deutſchen Sängerbundesfeſte — deren nächſtes wir in Breslau feiern — zu übertragen.

In Breslau ſieht nicht nur Deutſchland, ſondern die ganze ziviliſierte Welt auf uns Sänger. Hier wollen wir auch ſchon rein äußerlich zum Ausdruck bringen, daß wir, als die Hüter

des Deutschen Liedes, geschlossen Mann für Mann hinter unserem Führer Adolf Hitler stehen, aufrecht, in straffster Disziplin, als Soldaten des dritten Reiches.

Obwohl schon vor dem Umbruch eine ungezählte Sängerschar eine bewundernswerte Manneszucht an den Tag legte, so habe ich doch aus meinen Erfahrungen heraus die Überzeugung gewonnen, daß gerade hinsichtlich Disziplin ein Mahnruf für viele deutsche Sänger nicht eindringlich genug sein kann, besonders für diejenigen, die noch immer nicht begriffen haben, worum es heute mehr denn je geht.

Darf die innere und äußere Zucht unseres deutschen Sängers nicht außer acht gelassen werden, so ist der Hauptzweck des Wertungssingens naturgemäß die Erziehung der Vereine zu möglichst guten chorischen Leistungen.

Der Wert, der schon durch das gegenseitige Vorsingen der verschiedenen Vereine gewonnen wird, ist unschätzbar. Wenn auch das verantwortliche Urteil den Wertungsrichtern obliegt, so hat doch jeder im Saale anwesende Sänger und Chormeister die Möglichkeit, seine Beobachtungen zu machen und daraus zu lernen. Ist nun das Wertungssingen in harmonischer Weise verlaufen, so beherrscht nach demselben ein durchaus kameradschaftlicher Geist die mündliche Beurteilung der einzelnen Leistungen durch die Wertungsrichter mit den Chorleitern in Gegenwart der Kreisführung. In aller Ruhe und schlichter Offenheit werden die verschiedenen Leistungen bewertet. Da die Chorleiter das Recht der Gegenrede haben, so ist bisweilen schon eine anschließende kurze Aussprache entstanden, die manchen noch herrschenden Übelstand in dem einen oder anderen Verein näher beleuchtete und zur Behebung beitrug.

Noch gar vieles gäbe es über den außerordentlich hohen Wert und die Bedeutung des Wertungssingens zu sagen. Hier sei nur noch die Auswahl des Liedgutes, besonders von Seiten unserer kleineren und kleinsten Vereine angeführt. Es ist sehr richtig, daß wir unsere überkommenen wirklich guten Chöre pflegen müssen und sie auch bei den Wertungssingen zur Geltung bringen. Aber ebenso falsch ist es, immer und immer wieder die veralteten süßlichen Weisen, nach denen heute kein Hahn mehr kräht, herunterzuträllern, noch dazu bei der vorhandenen Auswahl an zeitnahen Chören, dem großen Schatz an edlem Liedgut älterer und alter Meister und den vielen Volksliedbearbeitungen. —

Mögen diese kurzen Ausführungen zur weiteren Belebung unserer Wertungssingen beitragen und möge diese zweckvolle und segensreiche Einrichtung einem Jungbrunnen gleichen, aus dem wir Kraft und neuen Mut für kommende Taten schöpfen. Und unsere kommende größte Tat sei das

Deutsche Sängerbundesfest in Breslau 1937.

Genug der Schubert-Verschandelung! Ein dringender Mahnruf.

Von Anna Charlotte Wutzky, Berlin.

Nun hat uns auch der deutsche Tonfilm das „Dreimäderlhaus" und damit zugleich die Schwammerl-Gestalt in Wiederauferstehung beschert. Im Berliner Atrium geht in diesen Olympiade-Wochen der Film „Drei Mäderl um Schubert" über die Leinwand, um Einheimischen und Fremden die von der Willkür geformte „Gestalt" eines wehrlosen deutschen Genies, vor dessen Schöpfungen auch die Fernstehenden Bewunderung zu empfinden pflegen, vor Augen zu stellen. Zu spät scheint es eigentlich, Protest zu erheben gegen das Thema dieses „Musikerfilms", viel zu spät, denn Hunderte und Aberhunderte lassen sich Tag für Tag ahnungslos und wohl auch gedankenlos in das um die Handlung gesponnene Netz Schubertscher Melodien einfangen und sehen nun wieder — wie in den unseligen Tagen des „Dreimäderlhauses" — ihren Schubert so und nicht anders. Aber um des Großen willen, der zum dritten Male (Roman, Singspiel und Film eingerechnet) diesen Mißbrauch seines Geistes und seines menschlichen Leids über sich ergehen lassen muß, sei hier doch einmal versucht, eine Abwehr zu sammeln gegen die Verschandelung seines menschlichen Bildes. Im Namen all derer, die wissen und einsehen, was Schubert uns war und ist!

Es soll hier nicht zur Debatte stehen, ob der Film „Drei Mäderl um Schubert" künstlerisch genannt werden kann oder nicht; auch nicht, wie es kam und zu verantworten ist, daß ein musikalisch geachteter Name sich ihm verbunden hat. Es soll hingegen mit allem Nachdruck die Frage aufgeworfen werden: Wie konnte dieses Thema überhaupt hervorgesucht werden?

Es gab einmal eine Zeit, da konnte es geschehen, — teils zur hämischen Freude eines dafür sehr empfänglichen Publikums, teils zur oberflächlichen Genugtuung jener immer gläubigen Massen, die nichts besseres wissen konnten; — daß in dem Programmheft zu dem damals neuen Stummfilm „Die Nibelungen" die alten Germanen auf das gröbste geschmäht und auf die unterste Staffel der kulturlosesten Völker, noch unter die Hunnen und Barbaren verwiesen wurden. Es war eine Zeit, wo selbst die kümmerlichste Frauenzeitung es nicht wagte, einen Protest gegen diese Verhöhnung unserer Ahnen abzudrucken. Ein Jahrtausend scheint zwischen diesem reichlichen Jahrzehnt und dem Heute zu liegen, denn wer dürfte es heute wagen, Händevoll Verunglimpfung gegen unser stolzes Bekenntnis zu unseren Vorfahren zu schleudern? Nicht nur um Gesetzeskonflikte zu vermeiden — o nein, höher, ethischer ist die Abwehr zu bewerten, die heute hervorbrechen würde aus unzählbaren Volksreihen, mit der Kraft der Abwehr uralt verbundenen — darum heilig empfundenen — Blutes.

Aber Schubert?

Willkür, die sich nicht einmal der Mühe unterzog, aus den wenigen erhaltenen, aber in jedem Wort, fast könnte es heißen: in jedem Buchstaben lebendigen Odem ausströmenden Briefmitteilungen des Meisters nach seiner wahren geistigen und seelischen Gestalt zu forschen, hat der deutschen Nation ein „Schwammerl"-Bild geschenkt. Freilich ist es längst zur Tatsache geworden, daß die ernsthaften Musikkreise die Geschehnisse um Schubert, die sich in dem Schwammerl-Roman abspielen, ablehnen; die Gestalt des Meisters in dieser Vertrottelung verurteilen. Nur — diese Kreise sind gering, gar zu gering. Das beweist die Neubelebung dieses Stoffes durch den Film. Nun kann abermals, nachdem Buch und Singspiel glücklich entschlummert waren, der deutsche Liederfürst zur Reise über Länder und Meere hinausgestoßen werden, auf daß draußen sich festige, was sich in einer kleinen, aus dem Jahre 1922 schwarz auf weiß erhaltenen Bezeichnung am deutlichsten ausprägt: Es schrieb da ein Variété-Musiker aus Buenos-Aires an einen deutschen Perückenmacher um die Anfertigung einer Schubert-Perücke für die bekannte „Komponistennummer" und bestellte ausdrücklich die Maske von „Schubert, dem Komponisten des Dreimäderlhauses".

War's nicht genug, übergenug eines beschämenden Schubert-Mißbrauchs?

Noch ein anderes um Schubert dürfte jetzt nicht mehr übersehen werden. Händigen doch heute noch Volksbüchereien den Lesern einen Schubertroman aus, der — in der Zeichnung von Zeit und Menschen ebenso skrupellos unwahr wie in dem Durcheinander der Begebenheiten — ein noch schädlicheres Element enthält als der „Schwammerl". „Schuberts Lebenslied" nennt er sich und — preist und „beweist" in Schubert den „österreichischen Menschen"! Will man ihn auch jetzt noch unbekümmert in weite Volkskreise geben, nachdem die Österreichische Regierung selbst vor aller Welt den deutschen Staat Österreich anerkannt hat? Und Schubert? Dem nie ein anderes Bekenntnis in den Sinn kam, sei es brieflich, sei es im eigenen unbeholfenen, aber tief empfundenen Gedicht, als — „deutsch"? Darf seine Persönlichkeit heute noch als „österreichischer Mensch" dem Volke vorgestellt werden?

Genug damit, übergenug!

Schuberts Werk, sein deutsches Werk, sei uns zu heilig, um es im Reigen von drei „süßen Mäderln" aller Welt darzubieten! Es soll nichts gegen die Verwendung seiner Musik im Film an und für sich gesagt sein. Wenn Benjamino Gigli in dem Film „Vergiß mein nicht" Schuberts Wiegenlied in italienischen Lauten singt, zart und schlicht, daß es aufweht wie aus göttlichen Regionen, dann ist hohe Kunst Mittler der Wahrheit, dann ist Einheit da mit dem tiefsten Schaffen des deutschen Liederfürsten.

Es geht um die Rettung Franz Schuberts vor der Verschandelung seines Wesens und seines Werks! Um die letzte Rettung, ehe es völlig zu spät ist. So darf es nicht weiter mit ihm getrieben werden!

MUSIKBERICHTE

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Konzertwerke:

Carl Schadewitz: Lieder für eine Soloſtimme, Inſtrumentalſtimme und Orgel Werk 37 (Würzburg).

A. Stier: „Zollwächter Tod", für Alt, Flöte und Orgel (Würzburg).

Fritz Werner: „Paſſacaglia u. Fuge" f. Klav. (Potsdam).

Boris Blacher: „Kurmuſik" für Orcheſter (Pyrmonter Muſikfeſt 1936 GMD Fritz Lehmann).

Hermann Erpf: „Märchenwalder-Suite" für Orcheſter, „Nachtmuſik" für Orcheſter (Pyrmonter Muſikfeſt 1936 GMD Fritz Lehmann).

Kurt Fiebig: „Drei Märſche" für Orcheſter (Pyrmonter Muſikfeſt 1936 GMD Fritz Lehmann).

Wolfgang Fortner: „Schwäbiſche Volkstänze" für Orcheſter (Pyrmonter Muſikfeſt 1936 GMD Fritz Lehmann).

Hans Helfritz: „Vier Stücke" für Blasorcheſter, und „Suite kleiner Tänze f. Orch." (Pyrmonter Muſikfeſt 1936 GMD Fritz Lehmann).

Helmuth Jörns: „Eine Gartenmuſik" für Orch. (Pyrmonter Muſikfeſt 1936 GMD Fritz Lehmann).

Ernſt-Lothar von Knorr: „Serenaden-Muſik" für Orch. (Pyrmonter Muſikfeſt 1936 GMD Fritz Lehmann).

Wilhelm Maler: „Der Bär", Tanzdivertimento in 5 Sätzen f. Orch. (Pyrmonter Muſikfeſt 1936 GMD Fritz Lehmann).

Helmut Paulſen: Trio für Flöte, Geige und Bratſche (Reichsſender Hamburg, 17. Juli 1936).

Reinhard Schwarz: „Polonaiſe" f. Orch. (Pyrmonter Muſikfeſt 1936 GMD Fritz Lehmann).

Ulrich Sommerlatte: „Feſtmuſik" für Orch. (Pyrmonter Muſikfeſt 1936 GMD Fritz Lehmann).

J.-H. Therſtappen: Bremiſche Serenade op. 25 (Bremen).

Karl Thieme: „Geſtern Abend war Vetter Michel da". Spielmuſik in Variationen für zwei Holzbläſer und Streicher. (Serenaden im „Gohliſer Schlößchen" zu Leipzig unter Sigfried Walther Müller.)

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Joſeph Haas: „Tobias Wunderlich", Oper (Kaſſel).

Hugo Hermann: „Das Wunder" (Stuttgart).

Hanns Ludwig Kormann: „Belcanto", Oper (Altenburg).

Ottorino Reſpighi: „Lucretia", einaktige Oper (Mailand).

Ludwig Roſelius: „Gudrun" (Heſſ. Landestheater Darmſtadt)

Werner Schwarz: „Ländliches Feſt", Tanzſpiel (Göttingen).

Konzertwerke:

Eugen Bodart: Sinfoniſche Fantaſie (Kaſſel).

Kurt Budde: Orcheſtervariationen (Hagen).

Jean Françaix: Klavierkonzert (Frankfurt).

Gerhard Frommel: „Herbſtſchleier" für Chor (Eſſen).

Gottfried Müller: Sinfonie (Kaſſel).

Rudolf Petzold: Konzertouvertüre (Eſſen).

Hans F. Schaub: „Spielmuſik" (MD Max Kaden, Salzbrunn).

Carl Seidemann: 5. Sinfonie (Hagen).

MUSIKFESTE UND TAGUNGEN

HANS PFITZNER-FEIER DES GAUES DÜSSELDORF DER NSDAP.

Im Anſchluß an die erſte Reichstagung der Reichsfachſchaft Komponiſten auf Schloß Burg (Wupper) fand eine „Hans Pfitzner-Feier" des Gaues Düſſeldorf der NSDAP ſtatt, die unter perſönlicher Mitwirkung des Meiſters in mehreren Orten des Gaues ſein Schaffen in außerordentlich ſtark beſuchten Veranſtaltungen herausſtellte. Mit Freude hatten ſich die einzelnen Orte gemeinſam mit dem Staatl. und Gaumuſikfachberater Erhard Krieger an die Durchführung der Feier gemacht. Folgende Veranſtaltungen fanden ſtatt: 14. 5. Remſcheid: Orcheſterkonzert mit Aufführung der drei Solokonzerte unter des Meiſters Leitung! Soliſten: Maria Greiſer-Kirſer, Anita Pinner, Ludwig Hölſcher. — 16. 5. München-Gladbach: Lieder- und Vortragsabend: Pfitzner-Lieder. Soliſt: H. F. Meyer, der Meiſter am Flügel; Vortrag: „Über muſikaliſche Inſpiration". — 18. 5. Schloß Burg (Wupper): 8. Burgmuſik: Liederabend mit dem Meiſter am Flügel; Soliſt: H. F. Meyer. — 23. 5. Langenberg: 1. Feſtkonzert des „2. Niederbergiſchen Muſikfeſtes" unter des Meiſters Leitung: Webers Oberon-Ouvertüre, Schumanns d-moll-Sinfonie, Pfitzners 2 deutſche Geſänge und Cellokonzert. Soliſten: H. F. Meyer, Ludwig Hölſcher. — Die Preſſe ſtellte übereinſtimmend die außerordentlichen Kundgebungen feſt, die in allen Konzerten Hans Pfitzner bereitet wurden. Kr.

BRUCKNERFEIER IN LINZ UND OBERÖSTERREICH 1936.

Von Paul Günzel, Linz.

Eine ganz beſondere Weihe erhielten die diesjährigen Brucknerfeſttage durch das Wiederinſtandſetzen des Raumes in Ansfelden, in dem Bruckner 1824 geboren wurde. Es iſt damit eine Dankesſchuld erfüllt, an unſerem ganz großen Sinfoniker, deſſen Werke von deutſcher Kultur und nationaler Volkskunſt zeugen. Die Feſttage begannen mit einer Feſtverſammlung des Oberöſterreichiſchen Bruckner-Bundes anläßlich ſeines 10jährigen Beſtehens unter dem Vorſitz von Dr. Hans Ahorner. Eingeleitet wurde dieſer Feſtakt mit dem Requiem in d-moll vom Linzer Domchor unter Franz X. Müller im alten Dom, der ehemaligen Wirkungsſtätte des Florianer Meiſters. In die muſikaliſche Feier führte uns am Vorabend eine Abend-Serenade mit ihrem nächtlich liebenswürdigen Spuk im Landhaushof, deſſen Faſſade mit den Loggiagängen, dem alten Glockenturm und Brunnen wie ein Ausſchnitt aus einer alten Reſidenz wirkte. Die Wiener Sinfoniker unter der Leitung Profeſſor Robert Keldorfers führten Mozarts Serenadenkunſt und die Linzer Sinfonie (1783 in Linz komponiert) auf.

Die Koſtbarkeit des Oberöſterreichiſchen Bruckner-Feſtes ſind die Feſtveranſtaltungen in St. Florian. Der Gottesdienſt in der herrlichen Stiftskirche, umrahmt von der aus Quellen reinſter Gläubigkeit fließenden geiſtlichen Muſik Anton Bruckners, die alles in Schwingung und Klangfanfaren tauchende große Orgel mit ihren 136 Stimmen, die Farbfreudigkeit des Kirchenraumes: alles iſt willige Gabe an den, der empfangen will. MD Adolf Trittinger, eine neue Aera der Chorkunſt in St. Florian einleitend, hat ſich unter Mitwirkung ſeines Chores und der Bläſer der Wiener Sinfoniker durch die Wiedergabe der Meſſe in e-moll ein Denkmal treueſten Dienens am Werke geſchaffen. Im ſtilvollen Barockraum, Marmorſaal des Stiftes, ſang derſelbe Chor neben a cappella-Chören: „Verilla regis", „Tota pulchra" und des gläubigen Meiſters göttlichen Marienhymnus „Virga Jesse", den 112. Pſalm für Doppelchor und Orcheſter, 1863 komponiert; auch hier in der Ausführung eine Großtat des kleinen Stiftschores unter ſeinem ausgezeichneten Chorerzieher. Zwiſchen dieſen vokalen Werken hatte man ſolche inſtrumentaler Natur eingelegt: das Andante aus der Studien-Sinfonie Anton Bruckners in f-moll, und Schuberts B-dur Sinfonie, die — heiter in der Seligkeit ihres Singens, in ihrem echt öſterreichiſchen Humor — noch zwiſchen Haydn und Beethoven pendelt. Unter Robert Keldorfers Führung, Orcheſter der Wiener Sinfoniker, erſtand das Jugendwerk in ſeiner ganzen Friſche. Drei junge, hoffnungsvolle Talente (Oberöſterreicher) Dr. Helmuth Müllner, Organiſt und Anton Schulz, Violine, ſtellten ſich mit einer Orgelfeierſtunde in den Dienſt der Brucknerfeſttage. In dem groß angelegten Präludium und Doppelfuge nach einem Bruckner-thema von Friedrich Kloſe, konnte Helmuth Müllner ſeine Meiſterſchaft als Organiſt aufs neue befeſtigen. Aus einer Suite für Orgel und Violine von Leo Reichl hörte man getragene beſeelte Melodien eines Werdenden.

Bruckners große Inſtrumentalwerke füllten die nächſten drei Tage aus. Hier gaben vor allem die Wiener Philharmoniker hinſichtlich ihrer klanglichen Qualitäten eine überwältigende Leiſtung mit Bruckners gewaltiger 8. Sinfonie, die unter Dr. Volkmar Andreae, dem Schweizer Dirigenten, einen nachhaltigen Erfolg erzielte. Bruckners, noch ſeinem Ruhm fernſtehende g-moll-Ouverture, unter Profeſſor Robert Keldorfer leitete den Monumentalbau der „Achten" mit ihren gigantiſch getürmten Hauptthemen ein. Am Tage vorher im erſten Feſtkonzert dirigierte Eugen Ormandy Bruckners ſiebente Sinfonie mit dem Richard Wagner gewidmeten Adagio. Hier in dieſem ſinfoniſchen Werke, das Bruckners Größe erſtmalig in Deutſchland ahnen ließ — es wurde in Leipzig unter Arthur Nikiſch uraufgeführt — feierten die Wiener Sinfoniker mit ihrem Dirigenten Triumphe. Dieſem populärſten Werke Bruckners war der 150. Pſalm, des Meiſters letztes geiſtliches Chorwerk, vorangeſtellt. Dieſem wurde durch einen ſtarken Chor (340 Singende) unter dem Gauchormeiſter des Oberöſterreichiſchen Sängerbundes Karl Springer eine muſtergültige Aufführung beſchieden. Als Soliſten taten ſich hervor: Steffi Zelenka, Sopran, und Konzertmeiſter Schneiderhan, Violine.

An Bruckners Linzer Feſttage ſchloß ſich eine Erſtaufführung der vierten Sinfonie in der Originalfaſſung im nahen Steyr — dem oberöſterreichiſchen Rothenburg. Unter der temperamentvollen Muſikerſeele Oswald Kabaſtas, der ſich mit dem Orcheſter der Wiener Sinfoniker ein Inſtrument geſchaffen hat, das ſich neben die beſten der kulturellen Welt ſtellen kann, erklang die Romantiſche. Zur Erinnerung an den Aufenthalt Schuberts 1823 in der Eiſenſtadt hatte Oswald Kabaſta die Ouverture zu „Roſamunde" und die D-dur-Sinfonie des Jugendlichen an die Seite der „Vierten" Bruckners geſtellt. Erweitert wurde das Programm durch Schubertlieder, geſungen von dem ausgezeichneten Schubert-Interpreten Hans Duhan, am Klavier Profeſſor Heinz Scholz. Im Schloßpark gab es eine Serenade mit ſtiliſtiſcher Muſik von Mozart und Volkmann unter Profeſſor Albert Weinſchenks umſichtiger Leitung. In der Stadtpfarrkirche wurde Bruckners Andenken geehrt mit der Orgelphantaſie von Franz Xaver Müller, geſpielt vom Regens-

chori Franz Xaver Bayer und der d-moll-Meſſe durch den Steyrer Kirchenchor mit ſeinen Soliſten: Metzger, Sopran, Doppler, Alt, Dr. Loidl, Tenor und Dr. Doppler, Baß, Leitung: Profeſſor Franz X. Müller. So wurde im 40. Todesjahre Anton Bruckner in würdigſter Weiſe in ſeiner Heimat gefeiert.

MÜNCHENER FESTSPIELE 1936.

Von Dr. Wilhelm Zentner, München.

Zum erſten Male in der Geſchichte ihrer Feſtſpiele haben die klaſſiſchen Pflegeſtätten des Richard Wagnerſchen Muſikdramas, Bayreuth und München, ihren Spielplan in gegenſeitiger Rückſichtnahme und damit im Sinne eines vollkommenen Ausgleichs geſtaltet. Ein Hauptverdienſt an der endgültigen Begrabung der alten Streitaxt, kommt der Einſichtigkeit des Münchener Generalintendanten Oskar Walleck zu, der ſeinerſeis für die Münchener Aufführungen auf die in Bayreuth dargeſtellten Werke verzichtete, dafür aber ſämtliche Schöpfungen brachte, die in Bayreuth nicht zu ſehen waren. In ſolcher gegenſeitigen Ergänzung umfaßten die Münchener Wagnerfeſtſpiele diesmal: „Rienzi" (2), den „Fliegenden Holländer" (2), „Tannhäuſer" (3), „Triſtan und Iſolde" (3) und „Die Meiſterſinger von Nürnberg" (6).

Die Wagneraufführungen fanden, nach alter Tradition, ſämtliche im Prinzregententheater ſtatt. Dieſes Haus mit ſeinem verdeckten Orcheſterraum vermag freilich nur jenen Schöpfungen des Meiſters zu wahrhaft idealem Klangerfüllungsort zu werden, die bereits bewußt mit der Möglichkeit des verdeckten Orcheſters rechnen, im diesjährigen Falle alſo für „Triſtan und Iſolde", ſowie „Die Meiſterſinger von Nürnberg". Damit ſteht ernſtlich die Frage zur Erörterung, ob man die früheren Werke nicht beſſer im Nationaltheater mit ſeinem offenen Orcheſter beließe, wo ſie zudem im Laufe der regulären Spielzeit zur Darſtellung gelangen. Beſonders hörbar war die abſchwächende Wirkung durch den Platzwechſel bei „Rienzi", der im Rahmen der Reichstheaterfeſtwoche im Nationaltheater zum hinreißenden Klangerlebnis ward, während er jetzt im Prinzregententheater unter dem gleichen Dirigenten ungleich trockener und klangſtumpfer herauskam. Ähnliche Erfahrungen ließen ſich ferner mit der Holländer-Ouvertüre und dem ganzen erſten Aufzug des „Tannhäuſer" machen. Allerdings hatte man anfangs auch verabſäumt, das Haus, das im Winter den Belangen des Schauſpiels zu dienen hat, von akuſtiſchen Veränderungen zu befreien, die wohl dem geſprochenen Worte dienlich ſein mögen und ſich für die Deklamationsdeutlichkeit der Sänger nicht ungünſtig auswirkten, den Orcheſterklang jedoch weſentlich beeinträchtigten. Insbeſondere jener ergänzungsideale Zuſammenklang von Singſtimme und Inſtrumentalpart, wie wir ihn von früheren Jahren her gewohnt waren, wollte ſich nicht durchweg einſtellen.

Daß man dieſen Umſtand anfangs überhört hatte und verhältnismäßig ſpät zur Abhilfe ſchritt, mag ſeinen Grund darin gehabt haben, daß die Münchener Staatsoper gegenwärtig ohne eigentlichen muſikaliſchen Führer iſt und die Leitung zum überwiegenden Teil in Händen von Gaſtdirigenten lag. Nicht weniger als neun (!) verſchiedene Orcheſterleiter erblickte man im Verlauf der Feſtſpiele am Pulte — eine ungemeine Probenbeanſpruchung des ohnehin höchſtbeſchäftigten Staatsorcheſters, das Großartiges leiſtete. Einen Löwenanteil an den Wagneraufführungen hatte Karl Elmendorff, der mit zahlreichen zu wahrhaft feſtſpielmäßiger Höhe emporreißenden Eindrücken von ſeiner Berufung zu ſolcher Aufgabe zu zeugen vermochte. Ihm verdanken wir vor allem eine der großartigſten Aufführungen des „Fliegenden Holländers", die München je geſehen. Das war wirklich der Stil der dramatiſchen Ballade, von einem einzigen großen und hinreißenden Atemzuge durchweht! Auch über Elmendorffs „Triſtan und Iſolde" lagerte die Weihe unbedingter Wagnernähe. „Die Meiſterſinger von Nürnberg" liegen dem Künſtler vielleicht nicht ebenſo unmittelbar, aber auch hier feſſelte die muſikaliſch wundervoll durchformende, herrliche Stimmungs- und Innerlichkeitswerte ſchaffende Muſikgeiſtigkeit des Dirigenten. Überwältigend wirkte eine Deutung von „Triſtan und Iſolde" durch Karl Böhm, der ſich überdies mit dem hieſigen Vertreter Karl Tutein in die Leitung des „Rienzi" teilte. Eugen Jochum, im Gegenſatz zu den vorgenannten Dirigenten, die ja in entſcheidenden Entwicklungsjahren in München gewirkt haben, in unſerer Stadt noch nie gehört, gab mit „Tannhäuſer" Proben eines in Einzelheiten zwar eigenwilligen, aber ungemein intenſiven Muſikertums, deſſen Bann man im Verlaufe des Abends mehr und mehr verfiel.

Auch die ſängerliche Beſetzung wies die Namen zahlreicher Gäſte. Anni Konetzni (Berlin) war eine ſtimmlich makelloſe, aber etwas geſtaltungskühle Iſolde, die in München unvergeſſene Luiſe Willer eine der Partnerin an Stimm- und Darſtellungswärme überlegene Brangäne, Margarete Teſchemacher (Dresden) als Senta wie als Eliſabeth gleich beglückend. Einer der begnadetſten Baßſtimmen begegnete man in Willi Schirp (Berlin), der Daland, Landgraf, Marke und Pogner ſo ſtimmherrlich ſang, daß man einen bei dem noch jugendlichen Künſtler begreiflichen Mangel an letzter Vertiefung der Geſtaltung ſchier vergaß. Auch bei Torſten Ralf (Dresden), dem

Stolzing unſerer Feſtſpiele, will ſich der zu den Höhen reinſter Kunſt führende Ausgleich zwiſchen Sänger und Geſtalter vorläufig noch nicht einſtellen. Größtes Vorbild in dieſer Hinſicht ward wiederum der Holländer, Kurwenal und Sachs von Wilhelm Rode, den der Münchener noch immer zu den Seinen zählt. Neben dieſen Gäſten behaupteten ſich die enſembleeigenen Kräfte in voller Ebenbürtigkeit: Karin Branzell mit ihrem außerordentlichen Adriano, ihrer herrlichen Brangäne ſowie der feinjüngferlichen Magdalene, Ludwig Weber und Paul Bender als überragende Vertreter des Baßfachs, Hanns Hermann Niſſen, als Kurwenal eindringlichſte Verkörperung der „holden Treue", dazu ein überaus ſinniger, ſtimmberückender Hans Sachs, Fritz Krauß, bewunderswert ſtimm- und darſtellungsüberlegen als Tannhäuſer und Stolzing, der ausdrucksleidenſchaftliche Tannhäuſer und Triſtan von Julius Pölzer, die ſchwelgeriſche Geſangsſchöne, die Georg Hann ſeinem männlich markigen Wolfram einhaucht, und die beſtechende Charakterkunſt unſerer beiden Beckmeſſer, Adolf Vogel und Bertold Sterneck.

Die Mozart-Feſtſpiele bildeten gewohntermaßen Vorrecht des Reſidenztheaters. Dem großen Endziel, ſämtliche Bühnenwerke des Salzburger Meiſters in feſtlicher Folge vorüberziehen zu laſſen, iſt man mit der Einfügung von „Idomeneo" (in der ſtilbewußten Neufaſſung von E. Wolf-Ferrari) und von „Titus" (in der etwas problematiſcheren Neufaſſung von Wilhelm Sieben) um ein entſcheidendes Stück näher gerückt. Die Reihe umfaßt jetzt die Opern von „Gärtnerin aus Liebe" bis „Zauberflöte" in lückenloſer Folge. Aber auch hier ſollte man ſich nicht darauf verſteifen, ſämtliche Schöpfungen im Reſidenztheater, das für „Entführung aus dem Serail", „Figaros Hochzeit", „Don Giovanni" und „Cosi fan tutte" die denkbar einſtimmungsglücklichſte Aufführungsſtätte abgibt, anſiedeln zu wollen. Der nachhaltige Eindruck, den man von der Opera seria „Titus" im großen Hauſe gewonnen hatte, wollte ſich im kleinen nicht völlig wiederholen. Denn hier fehlte es allenthalben an jener Weiträumigkeit, durch die das ſtarke Pathos der Seria erſt die zukommende ſzeniſche Reſonanz erhält. Das Nationaltheater hatte in ſeiner unbedingten Eignung die Schönheiten und Stärken des „Titus" prachtvoll hervortreten, die Schwächen dagegen kaum empfinden laſſen. Im Reſidenztheater ſchien eher das Gegenteil der Fall. Vor allem rückt hier die Unmöglichkeit des Inhaltlichen viel unerbittlicher auf den Hörer zu, während im großen Hauſe ſich dieſe von ihm zu entfernen ſchien. Auch „Zauberflöte" gehört ihrem ganzen Werkcharakter nach ins Nationaltheater. Die Neuinſzenierung, der die Mozartfreunde von Jahr zu Jahr ſehnlich entgegenharren, wird hoffentlich für 1937 Tatſache werden. Der gegenwärtige ſzeniſche Zuſtand des Werkes iſt nicht mehr feſtſpielwürdig.

Die Mozart-Aufführungen zeigten auffallend ſtarke Qualitätsſchwankungen. So erreichte „Gärtnerin aus Liebe" knapp den Durchſchnitt einer Repertoire-Aufführung; auch „Idomeneo" und „Titus" eignete nicht durchwegs jene Vollkommenheit der Wiedergabe, die gerade dieſen weniger bekannten, nur durch vorbildliche Aufführungen durchzuſetzenden Schöpfungen dringend zu wünſchen wäre. Standardmäßig hoben ſich die Aufführungen von „Cosi fan tutte" (obwohl in einer teilweiſe veränderten Beſetzung nicht mehr ganz ſo enſemblegeſchloſſen wie in früheren Jahren) und die in der Reichstheaterfeſtwoche höchſt erfolgreich geſtartete Neuinſzenierung des „Don Giovanni" hervor. Beide Male ſaß kein Geringerer als Richard Strauß am Pulte. Seine Deutung von „Cosi fan tutte" iſt bereits oft bewundert und gerühmt worden; neu war vielen dagegen ſeine ſeit vielen Jahren nicht mehr erlebte Interpretation des „Don Giovanni". Ein unvergleichlicher Eindruck! Und doch bin ich gewiß, Richard Strauß würde, wollte man ihnen in ſeiner Gegenwart Laut geben, alle hohen Worte der Begeiſterung über ſeine Leiſtung mit der beſcheidenen Feſtſtellung zurückweiſen: er habe doch eigentlich gar nichts anderes getan, als ſich nach beſten Kräften bemüht, Mozarts Muſik im Urſinn ihres Schöpfers zum Erklingen zu bringen. Denn das iſt das einzigartig Wundervolle an der Mozartwiedergabe durch Richard Strauß, daß ſie nicht in irgendwelchem virtuoſen Selbſtzweckehrgeiz den Umweg über das Artiſtiſche, Äſthetiſierende, eine „perſönliche Auffaſſung" Erklügelnde, Ergrübelnde nimmt, ſondern mit der ruhigen Sicherheit und Überlegenheit des Mannes, der aus eigener Erfahrung um die tiefſten Geheimniſſe des Schöpferiſchen weiß, nichts anderes ertrachtet als das Werk in ſeiner reinſten und formenklarſten Geſtalt. An dieſem Abend hörte man keinen Ton, keinen Akzent, kein Tempo, die etwa „Straußiſch" geweſen wären; man vernahm lediglich die Stimme des unverfälſchten, unverzärtelten Mozart, deſſen Klarheit Tiefe, deſſen Tiefe Klarheit iſt. Die Beſchwörung dieſer Stimme gelingt freilich einzig dem, in deſſen Adern künſtleriſch wahlverwandtes Blut kreiſt, den ein Hauch wahlverwandten Geiſtes beſchwingt, und ſo war es vielleicht das wunderſam Ergreifendſte an dieſem unvergeßlichen Abend, daß man in der Tat das Grüßen wahlvertrauter Genien über Raum und Zeit hinweg zu ſpüren glaubte und die Auserwählung des zeitgenöſſiſchen Meiſters zum Mozartdirigenten gleichſam durch Geiſtergruß beſtätigt fand. Es bedeutet keinen geringen Ruhm für Meinhard von Zallinger, der die zweite Aufführung des „Don Giovanni" leitete, wenn er ſich durchaus in der Nähe des erſten Eindrucks zu behaupten vermochte. Auch

Paul Schmitz, den bewährten Dirigenten der Münchener Festspiele, lernte man erneut durch seine nervige Direktion von „Figaros Hochzeit“ schätzen, desgleichen Karl Elmendorff, der „Die Zauberflöte“ zügig und auffassungsbedeutend zu gestalten wußte.

Das Mozartensemble setzte sich fast ausnahmslos aus eigenen Kräften zusammen. Freilich fehlt zur Zeit eine Koloratursängerin und Koloratursoubrette von höchstem Rang, eine Bosetti, Ivogün oder Elisabeth Schumann hatte das Ensemble, wie bereits im letzten Jahre, nicht mehr aufzuweisen, dafür entschädigen jedoch so hervorragende Meister des Mozartstils wie Heinrich Rehkemper (Figaro, Don Giovanni, Guglielmo, Papageno), der in den genannten Partien seinesgleichen sucht, Julius Patzak (Belmonte, Oktavio), Fritz Krauß (Idomeneo, Titus, Ferrando, Tamino), Bertold Sterneck (Leporello, Alfonso), Paul Bender (Osmin), Ludwig Weber (Komthur, Sarastro), sowie Felicie Hüni-Mihascck (Konstanze, Gräfin, Donna Anna), Elisabeth Feuge (Sandrina, Fiordiligi, Gräfin), Karin Branzell (Sextus), drei klassische Mozartsängerinnen, denen sich in Maria Reining (Pamina) und Gertrud Riedinger (Blonde, Cherubin, Zerlina, Despina, Papagena) versprechender künstlerischer Nachwuchs gesellt.

Daß die Festspiele auch für den in München lange Zeit über Gebühr vernachlässigten Gluck eine Lanze zu brechen wagten, indem sie des Meisters erhabene „Alkestis“ der Spielfolge einreihten, verdient besondere Anerkennung. Gluck wird übrigens noch auf absehbare Zeit unter der völligen Übergehung im letzten Jahrzehnt zu leiden haben. Denn dadurch, daß man ihn überhaupt nicht mehr aufführte, ist das Wissen von ihm und um sein Werk aus dem Bewußtsein der meisten Opernbesucher bereits geschwunden; man kennt ihn schon fast vom Hörensagen nicht mehr, und was es in dieser Lage nachzuholen, wiedergutzumachen gibt, das ist eine Aufgabe, die weitere Unentmutigtheit (siehe Besuch der Vorstellung!) und Tatkraft erheischt, aber auch wahrhaft des Schweißes der Edlen wert ist. Leider entsprach die Aufführung, trotz des energievollen Mühens des musikalischen Leiters Karl Tutein, nicht in allen Stücken den Erwartungen. Der herrlichen Alkestis von Marta Fuchs hatte man einen nur wenig entsprechenden Admet, einen Gast aus Braunschweig, gegenübergestellt, indes die Frage nach dem einheimischen Vertreter (Patzak) offenblieb. Auch die Chöre, hier so überaus wichtig, litten unter nervösen Schwankungen; die Spielleitung hatte überdies die Massenbewegungen allzu monoton gestaltet. Dafür atmeten Linnebachs Bühnenbilder unmittelbare Glucknähe.

Überaus glücklich stimmte sich Händels „Xerxes“ in den ihm so gemäßen Raum des Residenztheaters ein. Auch die musikalische Leitung von Ferdinand Drost, sehr sauber und präzis, sorgte im Verein mit der vorzüglichen Besetzung (Elisabeth Feuge, Anny van Kruyswyk, Maria Cornelius, Fritz Krauß, H. H. Nissen, Ludwig Weber und Adolf Vogel) dafür, daß es im ganzen Hause nur überraschungsfreudige, strahlende Gesichter gab. Die Staatsoper aber ward durch diesen Erfolg vor eine neue Festspielaufgabe gewiesen; hoffen wir, daß der Ruf „Mehr Händel!“ nicht ungehört verhalle!

Der Besuch der Festspiele war außerordentlich lebhaft; es gab viele ausverkaufte Häuser, in denen der ausländische Gast einen sehr beträchtlichen Teil stellte. Auf einen das äußere Bild beeinträchtigenden Umstand muß abschließend noch hingewiesen werden. Er betrifft die in den letzten Jahren stark ins Wanken gekommene Kleiderordnung, deren teilweise Laxheit verstimmen mußte. Es wird gewiß niemand einfallen, in affigem Snobismus auf Frack und Smoking zu bestehen; auch ein schlichtes Kleid kann durchaus entsprechend und willkommen sein, falls es nur würdig und dem Sinn der Spiele angepaßt ist. Aber man sollte es vermeiden, in einem Aufzuge zu erscheinen, der auf Takt und Geschmack des Betreffenden fatale Rückschlüsse erlaubt. Es ist, so dünkt mich, ein anderes, ob man in die „Meistersinger“ oder auf den Tennisplatz geht, und ich kann die Menschen sehr wohl begreifen, die den Besuch von „Tristan und Isolde“ in der „kurzen Wichs“ oder im „Dirndl“ nicht nur als eine Nachlässigkeit, sondern als eine Unehrerbietigkeit gegen das Kunstwerk und seinen Schöpfer empfinden!

HÖFISCHES MUSIKFEST IN RHEDA.

Von Hans-Heinrich Wolf, Bethel/Bielefeld.

Am 20./21. Juni fand auf Schloß Rheda das zweite kleine höfische Musikfest statt. Es ist sehr erfreulich, daß diese Veranstaltung nun schon eine feste Tradition zu werden beginnt, denn was auf diesen Musikfesten an alter Musik dargeboten wird, ist in technischer Wiedergabe wie musikalischer Durcharbeitung einfach unübertrefflich. Das Programm bot dieses Mal einen Ausschnitt der Musik des ausgehenden sechzehnten Jahrhunderts bis zur zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts, Werke von Monteverdi bis Mozart. Wesentlich war, daß wieder einmal Gelegenheit geboten wurde, diese Musik auf den ihr zugehörigen Instrumenten, z. T. sogar Originalinstrumenten, zu hören, ohne die ja das Eigentümliche der Werke dieser Zeit nie zum Ausdruck kommt. Wenn dann noch die reizvolle Umgebung des fürstlichen Schlosses hinzukommt — für diesen Rahmen haben die Meister dieser Epoche vielfach geschrieben — dann sind alle Voraussetzungen erfüllt, die den eigenartigen Glanz und Reichtum dieser Werke heute

lebendig werden lassen. Das erste Konzert, eine Serenade im Burghof, brachte Werke von Pez, Monteverdi, Prätorius, Vivaldi, Händel, Mozart u. a., in schöner Ausgeglichenheit. Aus der Fülle sei nur einiges herausgehoben. Besonders schön klangen die Blockflöten mit den Violen im Concerto Pastorale von J. Chr. Pez und die Tänze aus der Terpsichore von Michael Prätorius. Die Blockflöten bewiesen damit aufs neue ihre volle Ebenbürtigkeit und Verwendungsmöglichkeit im Zusammenspiel mit anderen Instrumenten. Ferner das Konzert D-dur von A. Vivaldi für Querflöte, Streicher und Continuo, mit dem Gustav Scheck den wunderbar weichen Klang einer Originalquerflöte dieser Zeit zu Gehör brachte, die noch von dem Flötenmacher Friedrich des Großen (Kirse) stammt, und schließlich die sog. Nachtigallenarie von Händel in dem heiteren Wechsel von Singstimme (Adelhaid La Roche) und Querflöte (Gustav Scheck). Die noch folgende Serenata Notturna D-dur von Mozart am Schluß des Konzertes paßte nicht mehr ganz in den Rahmen. Der mit Mozart sich offenbarende Einschnitt in der Musikgeschichte war unüberhörbar.

Die eigentlichen Werke des Generalbaßzeitalters wurden am Sonntagvormittag in der kleinen Kammermusik im Musiksaal des Schlosses gespielt, in erster Linie Werke von Händel, Bach und Telemann. Hervorzuheben ist die Sonate D-dur von J. S. Bach für Gambe und Cembalo, von August Wenzinger in technischer wie musikalischer Hinsicht vorzüglich gespielt, ebenso auch das Konzert von Porpora, dem Lehrer Haydns, für Violoncello am Sonntagnachmittag. Auch die vier Gesänge von Keiser und Telemann, im Grunde keine anspruchsvollen Kompositionen, aber in der Zartheit und Anmut, wie sie von Adelhaid La Roche zu der einfühlenden Cembalobegleitung gesungen wurden, von großer Schönheit, fanden begeisterten Beifall. Der Beifall galt vor allem dieser ausgezeichneten Sängerin für die Solokantate von J. S. Bach für Sopran, Flöte, Streicher und Continuo vom zweiten Sonntagskonzert, vielleicht ein Höhepunkt der ganzen Veranstaltung. Aus dieser großen Kammermusik sei noch erinnert an das Cembalokonzert von J. G. Graun nach dem Autograph der Schloßbibliothek Rheda, gespielt von Fritz Neumeyer, der es verstand, die mannigfaltigen Klangfarben des Cembalos in diesem Konzert wie auch in der Begleitung der übrigen Werke zu entfalten.

Allen Ausführenden, den Mitgliedern des Kammermusikkreises Wenzinger-Scheck, vor allem dem musikalischen Leiter der ganzen Veranstaltung, August Wenzinger, gebührt das höchste Lob und ehrlicher Dank.

Der Dank gilt auch S. D. dem Fürsten zu Bentheim-Tecklenburg, der die Räumlichkeiten seines Schlosses, sowie auch manche Kostbarkeit aus der fürstlichen Musikbibliothek und Instrumentensammlung, freundlicher Weise zur Verfügung stellte.

Daß man sich in der Durchführung der drei Konzerte von einem konventionellen Konzertstil fernhielt, gab der äußeren Form dieses Musikfestes ihr besonderes Gepräge. Es wurde einfach musiziert, und die Hörer saßen im Kreis um die Musizierenden, und gewannen so einen viel unmittelbareren Eindruck von dem musikalischen Geschehen und starke Anregungen für das eigene Musizieren. Es wäre sehr dankenswert, wenn die alljährliche Durchführung dieses Musikfestes möglich würde.

ZOPPOTER WALDFESTSPIELE 1936.

Von Heinz Kühl, Danzig.

Das Programm der diesjährigen Festspiele enthielt zwei Werke denkbar gegensätzlicher Haltung: den „Rienzi" und den „Parsifal" von Richard Wagner. „Rienzi", eine Wiederholung der vorjährigen Aufführung, bestätigte den damals gewonnenen Eindruck: nicht der Zauber der Natur läßt diese Oper für die Waldbühne so geeignet erscheinen (spielt doch die Landschaft mit ihren Stimmungswerten hier keinerlei Rolle), vielmehr sind es die Riesenausmaße dieser Bühne, die der Entfaltung äußerer Wirkung in den zahlreichen dramatischen Massenszenen des Werkes unbeschränkte Möglichkeiten bieten. Diese Massenszenen waren denn auch wieder die unbestreitbaren Höhepunkte der Aufführung: das Friedensfest auf dem Kapitol, vor allem aber der Auszug zur Schlacht und die Siegesfeier des dritten Aktes, sie waren zugleich Glanzleistungen der Regieführung von Generalintendant Hermann Merz. Die musikalische Leitung lag in den Händen von Staats-KM Karl Tutein, unter den Sängern ragten Gotthelf Pistor als Rienzi, Margarete Arndt-Ober als Adriano Colonna und Hilde Singenstreu als Irene hervor. Neben ihnen sind zu erwähnen Sven Nilsson (Stefano Colonna), Viktor Hospach (Orsini), Adolf Schoepflin (Kardinal Raimondo) und Else Blank (Friedensengel).

Im Gegensatz zu „Rienzi" bietet die Waldbühne für viele Szenen des „Parsifal" den natürlichen Schauplatz. So gewinnt etwa der „Karfreitagszauber" durch den nächtlichen Wald mit dem darüber gewölbten Sternenhimmel zweifellos einen eigenen Reiz. Problematisch muß dagegen für diese Bühne das Innere des Gralstempels bleiben, doch ist die von Merz und seiner Gattin Etta gefundene Lösung den Umständen gemäß als gelungen zu bezeichnen. Am Pult waltete mit großer Überlegenheit Prof. Robert Heger, als Darsteller zeichneten sich aus Dr. Julius Pölzer und Carl Hartmann als Parsifal (das Werk wurde in zwei verschiedenen Besetzungen gespielt), Inger

Karén und Göta Ljungberg als Kundry, Viktor Hofpach und Ivar Andréfen (Gurnemanz), Max Roth und Herbert Janffen (Amfortas). Nicht unerwähnt bleiben darf der aus Liebhabern beftehende, von A. Zelasny (Zoppot) gefchulte Chor, der fich in beiden Werken ausgezeichnet bewährte, fowie das ausgezeichnet fpielende Feftfpielorchefter.

Die fechs Aufführungen, die im allgemeinen vom Wetter begünftigt waren, konnten fich eines fehr ftarken Befuches erfreuen. Unter den Befuchern bemerkte man zahlreiche Gäfte aus dem Reich.

KONZERT UND OPER

FÜRSTENFELD / Steiermark. Geiftliche Abendmufik in der evang. Heilandskirche:

Sonnabend, 8. Auguft: Heinrich Schütz: a) Vaterunfer, b) Lob und Preis fei Gott dem Vater, c) Uns ift erfchienen die heilfame Gnade Gottes. — Georg Friedrich Händel: a) Wie lieblich ift der Boten Schritt, b) Ich weiß, daß mein Erlöfer lebet. — Johann Sebaftian Bach: Kantate Nr. 56 „Ich will den Kreuzftab" (vorgetragen von Opernfänger Emerich Schreiner). — Johann Sebaftian Bach: 3 Sätze aus der Motette „Jefu, meine Freude".

BERLIN. (Öffentliches Volksliedfingen.) Unter dem Sinnfpruch: „Wandern durch deutfches Land" fammelte in Berlin-Wilmersdorf auf großem, von Weltftadtnüchternheit umtoftem Platz der Singeleiter Pg. Klugert vom Gau Groß-Berlin eine große Schar zum Teil gänzlich unvorbereiteter Volksgenoffen um fich, die aus der erften oberflächlichen Neugier heraus unverfehens zum Erlebnis des deutfchen Liedes, des Volksliedes, geleitet werden follte. Mit der allbekannten Weife: „Wem Gott will rechte Gunft erweifen" wurden die anfangs Unbeholfenen und Befangenen fehr fchnell hineingeleitet in den Zweck der Veranftaltung, Alltagsgedanken und Erlebniffe jäh abzufchütteln und für ein paar Stunden der Erquickung und der Tiefe heimatlicher Lieder nachzugehen. Die fehr fchlichte und humorvolle, in ihrer Eindringlichkeit und ihrem Erfülltfein aber geradezu fuggeftive Art des Singeleiters brachte das Wunder zuwege, daß in kürzefter Zeit aus Neugier und „Mitmachen" das Erlebnis alt und jung mitriß. Lied 2: „Das Lieben bringt groß' Freud'" und 3: „Geh aus mein Herz" leiteten unter Innehaltung des Wandermottos vollends in Waldrevier: „Trara, fo blafen die Jäger". Im Umfehen war dreiteiliger Kanon angeftimmt, der überrafchend gut ausfiel. Und als nach dem zweiten Jägerlied „Es blies ein Jäger wohl in fein Horn" gar ein Tanzlied an der Reihe war: „Nein, nein, nein aber nein — —" drang fchon kein Weltftadtgetöfe mehr durch, aber die ganze große Volksgemeinde war in fchaukelnder Bewegung. Das vorletzte Lied: „Wenn die bunten Fahnen weh'n" leitete frifch den „Heimweg" ein, und mit dem Schlußliede: „Kein fchöner Land" war der oben angeführte Sinnfpruch auf das fchönfte abgerundet und der große Kreis durch „Hand-in-Hand-halten" eng gefchloffen. Zweifellos hat diefes von der Oberflächlichkeit weit fortführende Volksliedfingen an diefem Platz feinen Zweck voll und ganz erfüllt. Der Gau Berlin ftrebt an, in allen Stadtteilen folche öffentlichen Singeabende nach und nach regelmäßig einzuführen. A. Ch. W.

BREMEN wollte feinen Gäften des Olympiajahres zeigen, daß wir auch kulturlich etwas leiften. Ein Feftfpiel von Bremer Autoren im Rathausfaal: „Eine Phantafie im Bremer Ratskeller"! Hauff gab die Anregung. Der Dichter Friedrich Lindemann fchuf ein künftlerifch hochftehendes Stück. J.-H. Therftappens „Bremifche Serenade" op. 25 (Uraufführung) leitete die Feftabende ein. Zum erften Male ftellte fich damit Therftappen als Orchefterkomponift vor. Daß er gute Einfälle und treffliche Erfindung befitzt, zeigten feine Kammermufikwerke uns Bremern bereits früher. Seine Serenade beweift, daß er auch mit dem Orchefter umzugehen verfteht. Das Werk ift vorzüglich inftrumentiert, klar in der Durchführung (ein marfchartiges und ein lyrifches Thema fallen befonders ins Ohr), und klingt ganz ausgezeichnet. Die Ballade Balthafars trifft den vornehmen Volkston, das Melodrama Hauffs und 2 Ballette (der um diefe Stücke gekürzten Serenade) find feinmufikalifche Gebilde. Das Werk vollftändig im Konzertfaal zu hören, wird der Wunfch aller mufikalifchen Leute fein. Um die Darftellung der Mufik machte fich der junge Kapellmeifter des Staatstheaters, W. Kopf, mit dem Staatsorchefter fehr verdient.

Dr. Kratzi.

BRESLAU. Es ift eine bekannte, und in der Natur der Sache felbft begründete Erfcheinung, daß gegen Ende der jeweiligen Spielzeit die Zahl der bedeutfamen Ereigniffe abnimmt. Immerhin können wir noch von zwei Aufführungen in der Oper berichten, die beweifen, daß hier bis zum Schluß mit Einfatz aller Kräfte gearbeitet wurde.

Neben einer hochwertigen Aufführung der viel befprochenen „Zaubergeige" von Werner Egk, war es Wolf-Ferraris „Sly", der die Zuhörerfchaft in Begeifterung verfetzte. Wir hoffen daher zuver-

ſichtlich, daß die beiden Werke auch im neuen Spielplan wieder erſcheinen. Die „Zaubergeige" war durch Dr. S. Skraup ſorgfältig vorbereitet worden, und ging als „Kaſperl Vorſtellung" in Szene, muſikaliſch betreute ſie GDM. Fr. von Hoeßlin. Von den Sängern und Darſtellern iſt Gutes zu berichten. Theo Lienhard (Kaſper) bot in ſeiner Doppelrolle eine überragende Leiſtung, Grete Scheibenhofer ſang und ſpielte das Gretl mit köſtlicher Naivität, einen ausgezeichneten Marſchall Guldenſack ſtellte Heinrich Pflanzl auf die Beine. Alle anderen Mitwirkenden ſtanden am rechten Platz, reine Freude ſchaffend. Unter ihnen ragen noch beſonders hervor, die rühmenswerten Leiſtungen der beiden Briganten: Paul Schmidtmann und Anton Imkamp. Die Bühnenbilder für die „Zaubergeige" und den „Sly" verdanken wir Prof. Wildermann, und es iſt nicht zuviel behauptet, wenn man ſeinen Entwürfen den Hauptanteil an dem Erfolg der beiden Werke zumißt, zumal heute für einen großen Teil des Publikums das optiſche Erleben, das weitaus ſtärkſte iſt. Wolf-Ferraris „Sly" beſtach durch die Geſchloſſenheit der Inſzenierung, die Dr. Walter Falk erreicht hatte, und die gewiſſenhafte Durcharbeitung der Einzelleiſtungen, wobei gleich der ſchauſpieleriſch und geſanglich überlegenen Darſtellung der Titelpartie durch Rudolf Streletz gedacht ſei. In Anlage und Durchführung war es das Geſchloſſenſte, was ich bisher von ihm erlebt habe. Ihm ebenbürtig zur Seite Richard Groß und Heinrich Pflanzl, die, wie Barbara Reitzner, übrigens auch für alles, was ſie darzuſtellen haben, den richtigen Stil treffen. Mit beſonderer Anerkennung gedenken wir zum Schluß noch der Ausdeutung der Partitur, durch den ſich in merklich auffſteigender Entwicklung befindlichen KM. Richard Kotz.

Aus der Reihe der noch erwähnenswerten Konzertveranſtaltungen ragt die Aufführung der „Jahreszeiten" hervor, mit der ſich Prof. Heinr. Boell (Köln) dem Breslauer Publikum vorſtellte. Prof. Boell wird wie verlautet, im Herbſt die Leitung der im Entſtehen begriffenen „Schleſiſchen Landesmuſikſchule" übernehmen, und das Erbe Prof. Dr. Dohrns in der Singakademie antreten. Schließlich bleibt noch des Chorkreisfeſtes zu gedenken, das der Reichsverband der Gemiſchten Chöre einberief. In Einzeldarbietungen und Geſamtvorträgen der über 800 Mitwirkenden, wurden recht bemerkenswerte Ergebniſſe gezeitigt. Die Vortragsfolge nannte hauptſächlich Volksliedbearbeitungen älterer und neuzeitlicher Tonſetzer. Von den vielen mitwirkenden Chorvereinigungen verdienen eine beſondere Erwähnung, die „Vereinigten Frauenchöre", (Dirigent W. Sträußler) Aſches a-cappella-Chor (Dirigent A. Aſche) und der Sudetendeutſche Heimatchor (Dirigent Gerhard Schnelle). Die Leitung der Geſamtvorträge war dem erfahrenen KM Karl Schmidt-Belden anvertraut worden. Heinrich Polloczek.

COBURG. Auf der neuen Freilichtbühne im Schloßhof der Ehrenburg mit ihrer mächtigen Altane und mit ihrer prächtigen Renaiſſance-Architektonik wurde außer dem „Vogelhändler" auch ein Jugendwerk des 19jährigen Mozart aufgeführt. Es iſt dies die komiſche Oper „Die Gärtnerin aus Liebe" („La finta giardiniera"). Bekanntlich hatte Mozart dieſe dem bayeriſchen Kurfürſten Maximilian III. auf Beſtellung komponiert. Der Text iſt dem damaligen Geſchmack an Liebesintrigen angepaßt, für unſeren Geſchmack jedoch faſt unerträglich. Aber die unerhörte Fülle an muſikaliſchen Einfällen in prächtigen Melodien iſt auch unſerem Ohr noch ein Hochgenuß. Die Aufführung unter Siegfried Meik war geradezu glänzend. Dr. Tr.

ESSEN. Bei der Aufſtellung ſeiner Programme ging MD Johannes Schüler bisher von dem Gedanken aus, von alten Meiſtern vorwiegend ſolche Werke aufzuführen, die ihre Lebensfähigkeit bis auf den heutigen Tag erhalten haben, und von den zeitgenöſſiſchen Tonſetzern nur die zu berückſichtigen, derer man vorausſichtlich auch noch ſpäter gedenken wird. Im neuen Jahre wich er verſchiedentlich, nicht zum Schaden der Sache, von dieſem Grundſatze ab. Schon das vierte Orcheſterkonzert im Jahre 1936 brachte Kompoſitionen, denen man im Eſſener Konzertſaal weniger oft begegnete. Der einleitenden Es-dur-Sinfonie Joſ. Haydns, welche die Überſchrift „Mit dem Paukenwirbel" trägt, folgte ſeine heroiſche Kantate „Ariadne auf Naxos" in einer Orcheſterbearbeitung von E. Frank. Ihr ſtand der kraftvolle „Hymnus der Liebe" von Max Reger gegenüber, der in ſeinen Stimmungen an Dichtungen des jungen Goethe aus der Sturm- und Drangzeit erinnert. Beide Werke, die im geſanglichen Teil eine Künſtlerin erſten Ranges verlangen, fanden in der bekannten Kammerſängerin Emmy Leisner eine muſtergültige Vermittlerin. Auch eine klar und durchſichtig geſtaltete Sinfonietta des jungen Schweden Lars-Erik Larſſen ſowie die trotz ihrer Kürze ungemein feſſelnden Haydn-Variationen in B-dur von Johannes Brahms wurden mit reichem Beifall bedacht.

Während Mozarts große Es-dur-Sinfonie Licht und Schönheit atmet, haben die Symphoniſchen Variationen über ſein Andantethema aus dem E-dur-Trio von Philipp Jarnach wenig mit dem Geiſte ihres Vorbildes gemein, wenngleich ſie die volle Beherrſchung aller modernen Ausdrucksmittel beweiſen. MD Schüler ſtellte die beiden Werke im fünften Vormiet-Konzert zur Erörterung und hob gleichzeitig als jüngſte Schöpfung eines Eſſener Tonſetzers Ottmar Gerſters gefällige „Kleine Sinfonie" aus der Taufe. Weitere Arbeiten zeit-

genöſſiſcher Komponiſten, die, in erſter Linie auf äußere Wirkungen berechnet, mehr gedankliche Arbeit als ſeeliſche Empfindungen verraten, wobei ſie in der Klangſtärke hin und wieder Beſchränkungen vertragen könnten, lernte man zu Karneval in einem Sonderkonzert außer Vormiete kennen. Es waren ein „Freies Tanzſtück“ von Franz J. Schmid-Eſſen, das dreiſätzige „Konzert für Orcheſter“ von Max Trapp und eine „Partita für Orcheſter“ von Ernſt Pepping, denen Johannes Schüler mit ſeinem Orcheſter einen Erfolg zu ſichern ſuchte. Doch ſtanden ſie im Schatten der mit nationalen Elementen durchſetzten „Abenteuer in Spanien“, einer wirkungsvollen Ouvertüre des Holländers Emil Peeters, und der oberbayriſchen Bauernſtücke „Georgika“ von Werner Egk, die beide wegen ihres volkstümlichen Klangkolorits der Mehrzahl der Hörer eingänglicher ſind und ſomit begehrter zu ſein ſcheinen. Zwiſchen der „Symphoniſchen Fantaſie“ Karl Höllers, über deren Uraufführung bereits berichtet wurde, und Beethovens Siebenter ſtand in der nächſten Veranſtaltung Chopins Klavierkonzert in e-moll, dem Walter Rehberg mit ſeinem bedeutenden techniſchen und muſikaliſchen Können auch ſtiliſtiſch gerecht wurde, ohne freilich das große Erlebnis auslöſchen zu können, zu dem wenige Tage vorher ein Klavier-Abend des Chopin-Meiſters Raoul von Koczalski geworden war.

Dem Paſſionsgedanken diente das ſiebte Konzert mit Mozarts „Requiem“. Der Chor des Eſſener Muſikvereins, der noch ein etwas in die Breite gehendes Stabat mater von Franz Schubert ſang, bewies bei dieſer Gelegenheit, daß er unter Schülers Leitung nicht nur in der Tonkultur Fortſchritte gemacht hat, ſondern auch den geiſtigen Gehalt eines Kunſtwerkes im Chorklang auszudrücken vermag. Tüchtige Helfer waren die Soliſten Helene Fahrni (Sopran), Gertrude Pitzinger (Alt), Heinz Marten (Tenor) und Karl Oskar Dittmer (Baß). Ernſt Kaller (Orgel) zeigte ein beachtliches Können in der Es-dur-Tripelfuge von Johann Sebaſtian Bach. — Bruckners unvollendete Neunte bildete den Schluß der diesjährigen ſtädtiſchen Konzertprogramme. Vorher gab es noch das Cello-Konzert in a-moll von Robert Schumann, dem Fritz Bühling (Eſſen) viel Schönes abzugewinnen wußte, und Julius Weismanns Sinfonietta ſevera. Eine Aufführung der Bachſchen Matthäus-Paſſion durch den Kruppſchen Bildungsverein unter Bernhard Bittſcheid litt unter zu ſtarken Kürzungen und blieb auch im Ausdruck zu gleichförmig, trotz der guten ſoliſtiſchen Leiſtungen von Amalie Merz-Tunner (Sopran), Grete Buchenthal (Alt) und Ewald Kaldeweyer (Bariton). Beſſer geriet dem Dirigenten ein vaterländiſches Oſterkonzert des MGV Concordia mit großangelegten Männerchören Richard Trunks nach Dichtungen Baldur von Schirachs, wozu Dr. Gaſton Deymek Chopin und Liſzt ſpielte und Paul Kötter (Frankfurt) Lieder von Paul Graener als Neuigkeiten brachte.

Auserleſene klaſſiſche Kammermuſik boten das Klaviertrio Erdmann-Moodie-Schwamberger, ſowie der Frankfurter Geiger Guſtav Lenzewski mit dem Eſſener Pianiſten Heinrich Nelting. Einen intereſſanten Beitrag zur Kirchen- und Kammermuſik unſerer Zeit gab auch der einheimiſche Organiſt Norbert Foerſter mit eigenen Werken in einem geiſtlichen Konzert in der Reformationskirche und einer Kammermuſikveranſtaltung im Burggymnaſium.

Die Oper brachte in der zweiten Hälfte der Spielzeit zum erſten Male „Friedemann Bach“ von Graener, nach langen Jahren wieder Donizettis „Regimentstochter“ (Titelrolle: Emmy Küſt) und in glänzender Neuinſzenierung Webers „Oberon“ unter der Leitung von Alfons Riſchner. Mozarts „Don Juan“ erſchien in der textlichen Neufaſſung von Siegfried Anheißer. An die Stelle der bisherigen wörtlichen Überſetzungen iſt hier die ſinngemäße getreten; Wortton und muſikaliſcher Akzent ſind zueinander in Einklang gebracht worden, ohne daß dabei die Sprache unnatürlich klingt.

Als das große Ereignis im Theaterleben muß die Aufführung von Wagners „Parſifal“ zur Oſterzeit genannt werden. Die muſikaliſche Leitung hatte der Operndirektor, der klar und durchſichtig die Partitur ausbreitete, verſchiedentlich allerdings die Tempi ungewohnt belebte. Kurt Rodeck, edel und maßvoll in der Titelpartie, Glanka Zwingenberg als leidenſchaftliche und büßende Kundry, Lothar Leſſig als leidender Amfortas und Max Kerner als dämoniſcher Titurel leiſteten ſehr Anerkennenswertes. Der würdige Gurnemanz Erwin Röttgens würde gewinnen, wenn er die Rolle geiſtig mehr durchdränge. Den Bildrahmen hatte Hermann Härtlein geſchaffen, die Spielleitung beſorgte Wolf Völker. Nicht unerwähnt bleiben darf der verantwortungsvolle Chorleiter Hans Dietrich Kindler. Eine beſondere Note erhielt die Aufführung am Geburtstage des Führers durch das erlebnisſtarke Gaſtſpiel der Berliner Sopraniſtin Elly Doerrer als Kundry. — Wie ſich das Eſſener Konzert- und Theaterleben in Zukunft geſtaltet, bleibt abzuwarten, denn Johannes Schüler wurde als Staatskapellmeiſter an die Staatstheater in Berlin berufen und hat ſich bereits von Eſſen verabſchiedet. Zu ſeinem Nachfolger wurde GMD Albert Bittner-Oldenburg gewählt.

Dr. Otto Grimmelt.

FRANKFURT a. Main. Die zweite „Nacht-Muſik“ des Frankfurter Studenten-Orcheſters vermittelte unter Albert Richard Mohrs muſikaliſcher Leitung im Garten des Fr. Nicolas Manskopfſchen Muſikhiſtoriſchen Muſeums in friſch-

lebendig geführter Wiedergabe alte und selten gehörte italienische Kammermusik von Torelli, Alveri und Corelli. Besonders reizvoll wirkte eine choreographische (zum Olympiaprogramm gehörende) Darstellung von 4 Canzonen von Gabrieli durch Sonja Korty, der Ballettmeisterin der Kgl. Flämischen Oper zu Antwerpen und ihrer Gruppe.

Die Serenaden in dem stimmungsvollen Hofe des Karmeliten-Klosters erfreuen sich eines überraschend starken Zuspruchs, ja, man kann sagen, sie haben eine (ständig anwachsende) sehr dankbare Zuhörerschaft gefunden, die, von den winterlichen Konzertsälen kommend, die architektonische und akustische Schönheit dieses einzigartigen Freilicht-Raumes, verborgen als köstliches Kleinod in der Frankfurter Altstadt liegend, immer mehr schätzen lernen, zumal, selbst bei schlechtem Wetter, der Zuhörerraum von der Rasenfläche des Hofes in den überwölbten, lang-breiten Kreuzgang des Klosters ohne weiteres verlegt werden kann. Dem ersten diesjährigen Konzert, vom Frankfurter a cappella-Chor unter Leitung des Freiherrn von Droste geboten, neue und alte Chormusik, ohne Mitwirkung von Instrumenten, vermittelnd, folgte Gustav Maerz mit seinem klangschönen Orchester der Frankfurter Kammermusikfreunde (die jeden Samstag abends 8½ Uhr musizieren werden). Die NS-Kulturgemeinde begann die Reihe ihrer Meister-Konzerte an dieser stimmungsvollen Stätte äußerst erfolgreich mit einem vom Lenzewsky-Quartett und Professor Alfred Hoehn bestrittenen Abend, dem das Wagnis der Aufführung von Klaviertrios und Klavier-Quartetts im Freien (Haydn E-dur, Mozart g-moll) zwar glückte, doch den Charakter des eigentlich Serenadenhaften nicht erfüllte.

Wieder aufgenommen wurden die seit Jahren beliebten Orgelfeierstunden in der alten Sankt Nikolaikirche auf der ältesten Orgel Frankfurts (einem Werk des altfrankfurter Orgelbauers E. Weymann), auf der jeden Dienstag von 18 bis 19 Uhr — bei freiem Eintritt — der bekannte Frankfurter Organist W. H. Simmermacher ausgewählte Werke zum Vortrag bringt, die überraschende Klangfülle des alten Instrumentes meisterhaft vorführend. August Kruhm.

KARLSRUHE. Das Badische Staatstheater hatte in den letzten Wochen der Spielzeit 1935/36 noch drei bedeutende Opernerfolge zu verzeichnen. An deren Spitze steht unstreitig die Erstaufführung von Wolf-Ferraris „Sly". Das faszinierende Werk wurde zu einem nachhaltigen Erlebnis dank der glutvollen musikalischen Interpretation Joseph Keilberths, der für die seiner spezifischen Begabung in besonderem Maße entgegenkommende Oper ein starkes musikantisches Temperament, aber auch eine subtile Kunst der kammermusikalischen Ausfeilung einzusetzen hatte, des weiteren dank der phantasievoll bewegten Inszene Dr. Himmighoffens und nicht zuletzt dank der Wiedergabe der Titelrolle durch Karl Hauß a. G. Wolf-Ferrari selbst hat Hauß, den sich das Staatstheater für eine Reihe von Gastspielen vertraglich sicherte, als idealen Vertreter der Rolle bezeichnet. Denn er ist im vollsten Sinne ein singender Schauspieler, ein Sänger, der mit einem schön durchgebildeten, im Dramatischen wie im Lyrischen ergiebigen Material eine hervorragende Vortragskultur und eine bis ins letzte von geistiger Erfassung und seelischer Spannung erfüllte Darstellung verbindet. Dank dieser Vorzüge konnte der „Sly", zu dessen Gelingen übrigens auch Hedwig Hillengaß, Fritz Harlan und Franz Schuster beitrugen, eine ansehnliche Zahl von Wiederholungen erreichen.

In dieser Hinsicht war die Erstaufführung von Siegfried Wagners Opernmärchen „An allem ist Hütchen schuld" weniger begünstigt, freilich schon dadurch, daß das Werk verhältnismäßig spät herauskam. Die feinen Werte der liedhaft-schlichten Melodik und des ironisch unterlegten musikalischen Humors, die da und dort durch das breite Orchesterpathos beeinträchtigt werden und durch das ad infinitum der Abenteuerfolge des zweiten Akts einiges an ursprünglicher Wirkung einbüßen, wurden unter Karl Köhlers Leitung liebevoll nachgezeichnet. Die Spielfassung, die Hans Herbert Michels einfallsreich gestaltete, blieb dem Märchen nichts schuldig. Die Besetzung zog vorzugsweise jüngere Kräfte heran, die mit viel Lust und Liebe am Werk waren. Else Blanks poesie- und humorvolles Katherlieschen und der frische Frieder Robert Kiefers, Elfried Haberkorn als Trude (und die biegsame Dora Siekmann als Hütchen) ersangen und erspielten dem gehaltvollen Werk einen herzlichen Erfolg.

Für die Neueinstudierung von Bizets „Carmen" bot die Besetzungsmöglichkeit mit Hedwig Hillengaß außergewöhnliche Voraussetzungen. Die Sängerin, die im Verlauf einer Spielzeit von einer erstaunlichen Vielseitigkeit überzeugt hat, besitzt für die Carmen nicht nur die klangvolle Tiefenfundierung ihres leuchtkräftigen Soprans, sondern auch jene Weite und schillernde Wandlungsfähigkeit der Ausdruckscharakteristik, die für eine vollgültige Verlebendigung des von Bizet stilistisch genial variierten „donna e mobile" unerläßlich sind. Dazu ist sie eine Schauspielerin von absoluter Musikalität des Spiels. Wilhelm Nentwigs José hat in der dramatischen Überzeugungskraft des Gesanglichen wie der Darstellung weitere Vorzüge gewonnen. Der Micaela gab Else Blank die feine lyrische Beseeltheit ihrer schönen Stimme, den Escamillo sang biegsam und kraftvoll Helmuth Seiler. Franz Fehringer, Robert Kiefer, Ilse Römer und Ruth Krüger

ſtanden für die ſoliſtiſchen Aufgaben des Schmuggler- und Zigeunermilieus ſehr gewandt ein, ohne freilich die letzten Abſichten der muſikaliſchen Führung Karl Köhlers zu verwirklichen, der über der Farbe das lineare Element der Faktur nicht vergaß, ſondern mit bemerkenswerter Profilierung und prägnanter Pointierung wahrte. Erik Wildhagens Inſzene war in ihren ſtarken Impulſen ſowohl in der ſcharfen Ausfeilung der Soloſzenen wie namentlich in der ſtraffen Führung der großen Enſembles erfreulich wahrzunehmen.

Die Sinfoniekonzerte des Stadttheaters wurden mit einem Beethoven-Abend beſchloſſen, nachdem die gewaltige Arbeit der Aufführung von Pfitzners Kantate „Von deutſcher Seele" (als Feierſtunde zum Geburtstag des Führers) mit den Chorergänzungen des Bachvereins und des Frauenchors des Lehrergeſangvereins erfolgreich geleiſtet war. Keilberths eindringliche Interpretation und ſeine ſichere Beherrſchung des großen Apparats, in deſſen Soloquartett Elſe Blank (neben Elfriede Haberkorn, Wilhelm Nentwig und Franz Schuſter) geſanglich wie durch ihre Vertrautheit mit den weſenhaften Vorausſetzungen hervorragte, ſicherte eine weihevolle und eindruckstiefe Wiedergabe des herrlichen Werks, dem man in Karlsruhe über ein Jahrzehnt nicht mehr begegnet war.

Der Beethoven-Abend, in dem Edwin Fiſcher das c-moll-Klavierkonzert vollendet ſpielte, ließ noch einmal bei der wirklich großen und im interpretatoriſchen Gegenſatz zur Coriolan-Ouvertüre feſſelnden Wiedergabe der Eroica der glänzenden Bewährung Keilberths gedenken, von der die erſtmalige Durchführung der Sinfoniekonzert-Reihe unter ſeiner Leitung — mit Abendroth, Sieben, van Kempen und Herbert Albert in vier Dirigentengaſtſpielen — reſtlos überzeugt hat. Dem oft geäußerten Wunſch, gerade in den Sinfoniekonzerten dem zeitgenöſſiſchen Schaffen weit mehr als die ganzen Jahre her Eingang zu gewähren, wurde im abgelaufenen Spieljahr noch ziemlich behutſam entſprochen. Dagegen beſtärkt ein Blick auf das bereits vorliegende Programm für 1936/37 mit erfreulicher Klarheit die Erwartung, daß Keilberth die nötige Initiative beſitzt, das bisherige Beharrlichkeitsprinzip zu durchbrechen und ſich, der gerade in der Erkämpfung von muſikaliſchem Neuland geſchaffenen großen Tradition Karlsruhes folgend, mutig und tatkräftig auch für zeitgenöſſiſche Werke einzuſetzen.

Hermann L. Mayer.

KOBLENZ. Die Stadt Koblenz hat auf kulturellem, namentlich auf muſikaliſchem Gebiete ſtets einen guten Platz unter den Städten des Reiches eingenommen. Das Muſikinſtitut (gegründet 1808) iſt eine der älteſten derartigen Inſtitutionen; in ihm wirkten hervorragende Künſtler wie Max Bruch, Raphael Maſzkowſki, Konrad Heubner u. a. erfolgreich als Dirigenten. Auch das Theater, vom Kurfürſten Clemens Wenzeslaus 1787 ins Leben gerufen, erfreut ſich einer alten, guten Tradition; viele bedeutende Bühnentalente haben hier den Anfang ihrer großen Karriere gemacht. Dank dieſen Traditionen, dank ſeiner Lage und politiſchen Bedeutung iſt und bleibt Koblenz ein rheiniſches Kulturzentrum, und die hieſigen Behörden und maßgebenden Faktoren werden immer beſtrebt ſein, das künſtleriſche und namentlich auch das muſikaliſche Niveau des offiziellen Lebens der Stadt zu erhalten und zu heben. So ſtand denn die öffentliche Muſikpflege auch während der verfloſſenen Saiſon auf gewohnter traditioneller Höhe. Das Muſikinſtitut brachte diesmal 6 Abonnementskonzerte und 1 Sonderkonzert zu Gunſten des Winterhilfswerkes heraus und betonte in ſeiner Programmgeſtaltung wiederum den völkiſchen Leitgedanken: dem deutſchen Volke zunächſt deutſche Muſik, deutſche Kunſt! Ein Wagner-Abend eröffnete die Spielzeit mit der Ouverture zu „Rienzi", „Wotans Abſchied" und „Feuerzauber", Siegfried-Idyll und Schlußſzenen des 3. Aktes aus den „Meiſterſingern". Als weitere Aufführungen folgten Händels Feſtoratorium und ein Beethoven-Abend mit der Prometheus-Ouverture, dem Violinkonzerte und der 7ten Symphonie. In den übrigen Konzerten kamen folgende Werke zu Gehör: die „Oberon"-Ouvertüre, die hier noch nicht aufgeführte E-dur-Symphonie von Schubert (in Weingartners Bearbeitung), Regers „Einſiedler" und die 2te Symphonie von Brahms (4. Konzert). Sinfonie pathétique von Tſchaikowſky, Richard Strauß' „Don Juan" und Nicolais Ouverture zu den „Luſtigen Weibern von Windſor" (5. Konzert). Klavierkonzert in B-dur von Brahms und Mozarts Meſſe in c-moll (6. Konzert). Klavierkonzert in d-moll von Brahms und Beethovens „Eroika" (Sonderkonzert). Wie aus dieſem Programm erſichtlich, ſtanden Wagner, Beethoven, Händel und Brahms im Vordergrunde des Geſamtbildes dieſer Konzerte; von Brahms wurden außer der 2ten Symphonie beide Klavierkonzerte aufgeführt — ein ſeltener Fall in einer Konzertſaiſon. Der in meinem vorigen Berichte ausgeſprochene Wunſch nach Aufführung zeitgenöſſiſcher Muſik konnte diesmal aus verſchiedenen Gründen nicht erfüllt werden; ihm wird aber laut Veröffentlichung des Programms in der nächſten Konzertſaiſon Rechnung getragen. Alle Veranſtaltungen des Muſikinſtituts trugen, wie immer, den Stempel hochwertiger künſtleriſcher Darbietung und entſprachen im ganzen den Erwartungen und Anforderungen, die man an dieſe größte und vornehmſte Inſtitution des hieſigen öffentlichen Muſiklebens zu ſtellen berechtigt iſt. Der neue Dirigent Dr. Guſtav Koslik, der in Perſonalunion auch als

I. Kapellmeister am Stadttheater wirkt, erwies sich als schwung- und temperamentvoller Musiker, der mit Eifer und Verständnis seine künstlerische Aufgabe betreut. Die Solisten Hilde Wesselmann, Gertrud Becker, Gerda Schüler-Rehm, Helene Bornhausen (Sopran), Bodo Greverus, Hans Sträter, Ludwig Mattern (Tenor), Max Roth, Otto Köhler (Bariton), Johannes Willy (Baß-Bariton), Robert Esser (Baß), Wilh. Stroß (Violine), Elly Ney und Alfred Hoehn (Klavier) trugen durch gute, sehr gute und ausgezeichnete Leistungen wesentlich zum Gelingen dieser Konzerte bei. Überragend war die Mitwirkung von Johannes Willy in Händels Festoratorium, hervorragend die Wiedergabe der Brahmsschen Klavierkonzerte durch Alfr. Hoehn und Elly Ney. Der Chor sang mit Hingabe und Disziplin; auch das verstärkte städtische Orchester zeigte sich seiner Aufgabe vollauf gewachsen.

Der Verein der Musikfreunde bescherte uns, auch unter dem völkischen Leitmotiv, 4 Konzerte. Der Klavierabend von Wilh. Kempff mit Werken von Mozart, Beethoven, Schubert und Brahms wie auch der Kammermusikabend des Elly Ney-Trios (Ney, Strub, Hoelscher) im Vortragsrahmen von Brahms (c-moll-Trio), Beethoven (Es-dur-Trio op. 70/2) und Schubert (B-dur-Trio) hinterließen einen nachhaltigen Eindruck. Noch mehr fesselten das Wendling- und das Dresdener Streichquartett mit der hochkünstlerischen Wiedergabe von Meisterwerken der Klassiker sowie Schuberts Quartett „Der Tod und das Mädchen" und Regers Streichtrio in a-moll. Das Dresdener Quartett überraschte geradezu durch Klangschönheit und Ausdrucksfähigkeit.

Die Intendanz des Stadttheaters hat sich auch in der verflossenen Spielzeit alle Mühe gegeben, den Spielplan der musikdramatischen Veranstaltungen mannigfaltig und interessant zu gestalten und so die verschiedenen Bedürfnisse des Theaterpublikums möglichst zu befriedigen. Hinsichtlich der künstlerischen Qualität der Bühnenkräfte war die Oper entschieden besser vertreten als die Operette. Die gute Opernbesetzung kam vor allem im „Fidelio", „Fliegenden Holländer" und „Freischütz" zum Ausdrucke. Die Fidelio-Aufführung, unter der zielsicheren, kraftvollen musikalischen Leitung von Dr. Koslik, war eine der besten, die je hier erlebt wurden; sie fesselte gesanglich und darstellerisch durch sehr gute, ja hervorragende solistische Leistungen und entsprach auch im Ensemble, in der Inszenierung (Dr. Ludwig Schiedermayr) und im Bühnenbild (Hermann Kühne) hohen Anforderungen. Helene Zogbaum wirkte als Fidelio mit ihrem ausgezeichneten Gesang und ihrem beseelten Spiele packend und fortreißend und bot damit eine Gesamtleistung, die den Anspruch auch größerer Bühnen befriedigen würde. Ebenso erfreute ihr Partner Lars Boelicke in schönster Weise; sein Florestan war, vor allem stimmlich, vorzüglich. Aber auch die übrigen Darsteller: Fritz Bergmann (Pizarro), Adolf Savelkouls (Rocco), Hilde Niemeyer (Marzelline), Fritz Hertling (Jaquino) kamen zur besten Geltung. Der verstärkte Chor (Leitung Hans Adametz) sang tonschön und ausdrucksvoll und fügte sich mit dem Orchester in harmonischer Weise in das künstlerische Gesamtbild ein. Die übrigen Opernaufführungen: „Rigoletto", „Carmen", Verdis „Don Carlos", „Hänsel und Gretel", Lortzings „Wildschütz" und als Neuheit „Der Günstling" von Wagner-Régeny standen mehr oder weniger auf beachtenswerter künstlerischer Höhe. Das moderne Werk „Der Günstling", der Versuch eines neuen musikdramatischen Stiles, konnte mich trotz eines gewissen in ihm vorherrschenden großen Zuges, trotz seiner kompositorischen Vereinfachung nicht erwärmen. In ihm pulst zu wenig natürliches musikalisches Leben; die pathetisch erhabene Geste überzeugt nicht und macht in ihrer Absicht und Übertreibung zu sehr den Eindruck des Gesuchten, Geschraubten. Auf dieser musikdramatischen Basis wird meines Erachtens keine neue deutsche Opernkunst erstehen.

Neben diesen althergebrachten musikalischen und musikdramatischen Veranstaltungen trat zum ersten Male die NS-Kulturgemeinde in der Westmark mit drei Konzerten und folgendem Programm auf den Plan: Der deutsche Tanz im Wandel der Zeiten (Orchesterkonzert), ein Klavierabend und die moderne Kantate „Einer baut einen Dom" von Hans Heinrich Dransmann. Diese Abende wurden künstlerisch bestritten von dem Orchester des Gaumusikzuges Arbeitsgau 24 (Leitung: Obermusikzugführer Pg. Kappelt), der einheimischen Pianistin Emma Sagebiel und dem städtischen Orchester nebst verbundenen gemischten und Männerchören unter der musikalischen Leitung Dr. Kosliks. Das Orchesterkonzert bot uns in geschmack- und stilvoller Wiedergabe eine Reihe von Tänzen nach Zeitfolge, angefangen mit einer Suite von Telemann über Lanner, Strauß Vater und Sohn, bis zu Richard Strauß (Rosenkavalier). Im Klavierabend (Brahms, Schillings, Schumann, Chopin) erfreute uns Emma Sagebiel wiederum durch ihr starkes pianistisches Können. Die Kantate von Dransmann kam im Ganzen gut zu Gehör, konnte aber trotz allen Aufwandes (Soli, Chöre, Sprechchöre) und trotz schöner Einzelheiten nicht begeistern. Außer diesen Abenden veranstaltete die NS-Kulturgemeinde eine Kulturkundgebung in dem musikalischen Rahmen: Euryanthe-Ouvertüre, Arien von Mozart, Beethoven und Gluck und Gebet aus „Lohengrin", unter der musikalischen Leitung von Dr. Koslik und unter Mitwirkung der Bühnenkräfte Helene Zogbaum, Lilly Geyer,

Otto Köhler, Adolf Savelkouls, des ſtädtiſchen Orcheſters und des Theaterchors. Auch dieſer Abend entſprach den gehegten Erwartungen.

Die üblichen Orgelkonzerte der Organiſten Adolf Heinemann in der Florinskirche und Joſef Buſchmann in der Jeſuitenkirche zeigten vor allem die Pflege der Klaſſiker der Orgelkunſt: Bach, Händel, Buxtehude uſw., brachten aber auch andere und neuere Komponiſten wie Schumann, Liſzt, Reger uſw. Buſchmann bewährt ſich nicht nur als Meiſter der Orgel und Chordirigent, ſondern auch als Kirchenkomponiſt. Neben verſchiedenen eigenen Orgelkompoſitionen führte er mit ſeinem klangſchönen, wohldiſziplinierten gemiſchten Kirchenchore eine prächtige Missa brevis nach alten Choralmotiven und ein ſtimmungsvolles „Pie Jeſu" von ſich erfolgreich auf. Seine Orgelvorträge umfaßten die Koloriſten vom 17. Jahrhundert bis in die Neuzeit. Eine intereſſante und ausdrucksvolle muſikaliſche Buß- und Leidensandacht veranſtaltete der Organiſt der St. Joſefskirche Albert Bröker mit ſeinem gemiſchten Kirchen-, Knaben- und Kinderchore mit Werken von Bach, Paleſtrina, Orlando di Laſſo, Mozart, Brahms und Bruckner; Herr Bröker ſpielte ſtilgerecht und farbenprächtig die Orgelfantaſien in g- und c-moll von Bach.

Das Männerchorweſen geſtaltete ſich weiterhin in völkiſchem Sinne und gemäß den Richtlinien der Reichsmuſikkammer. Die Männerchöre „Rheinland" (Chorleiter J. Werth), St. Caſtor (Chorl. W. Schell), „Schenkendorf" (Chorl. Dr. Collignon), „Liedertafel" (Chorl. Georg Graeffe) u. a. haben ſich dementſprechend mehr auf das Volkslied und auf Volkskunſt eingeſtellt und dies in ihren üblichen Konzerten zum Ausdruck gebracht. Das Wertungsſingen hat ſich gut bewährt und als weit beſſeren Erſatz für den ausgearteten Wettſtreit erwieſen. Die ganze Chororganiſation ſtrafft ſich immer mehr nach den völkiſch-äſthetiſchen Leitgedanken. Auf dieſer Baſis kann das Ideal des Männergeſanges erzielt werden.

„Der Tag der Hausmuſik" wurde würdig begangen. Öffentliche Veranſtaltungen ſeitens der Schulen und unter Mitwirkung der Koblenzer Tonkünſtler brachten die kulturelle Bedeutung dieſes Tages ſtil- und ausdrucksvoll zur Geltung.

Schließlich ſei noch ein Konzert des IX. Armeekorps (vereinte Regimentskapellen) zugunſten des WHW im Gau Koblenz-Trier erwähnt, das unter der muſikaliſchen Leitung des Heeres-Muſikinſpizienten Prof. Schmidt und des Obermuſikmeiſters Ernſt Krauße und unter ſoliſtiſcher Mitwirkung des Pianiſten Ludwig Kaiſer ſtattfand und beachtenswerten künſtleriſchen Erfolg hatte. Seine Vortragsfolge enthielt u. a. Werke von Weber (Euryanthe-Ouverture), Beethoven (Klavierkonzert Es-dur), Richard Strauß (Suite aus dem „Roſenkavalier"), Liſzt (Préludes) ſowie Märſche und Fantaſien von Schmidt, Blume u. a.

Ernſt Peters.

KÖNIGSBERG Pr. (Oper) Die Oper in Königsberg entſpricht in ihren Leiſtungen ganz den Forderungen, die man an ein ſolches Kulturinſtitut des deutſchen Oſtens ſtellen muß. Das bewies wiederum die Spielzeit 1935/36. Unter der zielbewußten Führung des Intendanten Klitſch wurden nicht nur die beſten Opern des deutſchen Repertoires gepflegt, ſondern, was noch weit wichtiger iſt, in dieſer Zeit des Rückgangs zeitgenöſſiſcher Neuſchöpfungen, wertvolle Gegenwartswerke gebracht! Hoffen wir, daß dieſe Linie mit Zähigkeit weiter verfolgt wird! In ausgezeichneter Aufführung wurde Wagner-Régenys Oper „Der Günſtling" geboten, namentlich die Titelrolle war mit dem Tenor Poerner hervorragend beſetzt! Es handelt ſich, wie in dieſer Zeitſchrift ſchon mehrfach betont, um ein Werk, das im Bemühen um einen neuen muſikdramatiſchen Stil geſchrieben iſt und an Geſchloſſenheit und Eigenart zum Beſten der zeitgenöſſiſchen Literatur zählt. Auch Vollerthuns „Islandſaga" war eine dankbar begrüßte Neuheit des Spielplanes, freilich eine allzu düſtere Ballade nordiſcher Stimmung, als daß ſie Publikumserfolg ſein könnte. „Der Herr von gegenüber" von Schliepe und „Spiel oder Ernſt" von Reznicek waren weitere moderne Werke. „Friedemann Bach" von Graener leidet ſchon am Textbuch, das einen Künſtler phantaſiert, wie ihn der Geſchmack der Hintertreppe träumt, nicht aber wie gar der Titelheld geweſen. Manches weniger Bekannte oder Vergeſſene wurde wieder ausgegraben, ſo Heubergers reizender „Opernball", oder Adams graziöſe Opéra comique „König für einen Tag" (Si j'étais roi), letzterer klar eingerichtet von Oberſpielleiter Dr. Schröder. Eine prächtige Aufführung erlebte Händels „Julius Cäſar", den Spielcker darſtelleriſch und geſanglich männlich und mit Stilgefühl verkörperte, während die Rolle der Cleopatra durch die ſtimmlich ausgezeichnete Frau Weiſe ſchön wiedergegeben wurde. Die phantaſievollen, etwas ſchweren Bühnenbilder und wirkungsvolle barocke Koſtüme (Bühnenbildner Loeffler) ergaben zuſammen mit der Inſzenierung Dr. Schröders eine Bühnenleiſtung, die ſich ſehen laſſen kann (Berichterſtatter zieht ſie der diesjährigen Berliner Aufführung entſchieden vor). Verdis „Othello" und „Don Carlos", eine ſchöne „Zauberflöte", wie eine repräſentative „Meiſterſinger"-Aufführung von Intendant Klitſch wirkungsvoll inſzeniert, „Roſenkavalier" mit lebendigem Ochs Meindls, „Siegfried", „Holländer", „Aida" mit Kubatzki in der Titelrolle wirkungsvoll und geſanglich ſchön beſetzt, eine hübſche Inſzenierung (Buck)

der „Regimentstochter", welche ergötzlich von Frau Armgard gesungen wurde, u. a. zeigen den Umfang des Repertoires. Außer den schon genannten Kräften sind noch zu nennen die Damen Wollweber, Andrassy, die stimmlicher Erholung bedarf, Düren, Rühl, die Herren, voran der Tenor Krayvanger, eine Siegfriederscheinung der hoffentlich noch ein seinem Stimmglanz würdig zur Seite zu stellendes Gesangspiano finden wird, Frickartz, den nach Nürnberg verlorenen Baritonisten Hermann, die prächtigen tiefen Stimmen Mayr, Schupp, Kapellmeister August Reuß und der gleichfalls nach Nürnberg abgehende Kapellmeister Conz. Prof. Dr. Hans Engel.

LANDAU Pf. Seit 1933 ist das hiesige kulturelle Leben in Konzert, Oper und Schauspiel im Gegensatz zur Nachkriegszeit ganz auf deutschen Wesensausdruck eingestellt. Peter Raabes Forderung: „Weniger Konzerte, aber besser besuchte! Weniger Musik, aber bessere!" wurde auch in diesem Winter erfolgreich durchgeführt, wenn auch noch nicht alle Hemmungen und Hindernisse bezüglich einer umfassenden Besucherorganisation beseitigt werden konnten.

Das vortreffliche Saarpfalz-Orchester, das nunmehr auch am Reichssender Saarbrücken beschäftigt ist, vermittelte unter GMD Prof. Ernst Boehes Leitung in vier (früher sechs) Sinfoniekonzerten beste deutsche Kunst von Mozart bis zu Richard Strauß, ließ die jüngeren Lebenden (Jul. Weismann, Paul Graener u. a.) gebührend zu Worte kommen und gewährte auch den nordischen Sibelius und Emborg, sowie Tschaikowsky und Glazunoff mit je einem Werke Gastrecht. Wir durften erstrangige Solisten hören: Poldi Mildner (Klavier), Cäcilia Hansen (Violine) und Martha Martensen (Sopran). Karl Erb sang mit altbewährter meisterlicher Reife und Verinnerlichung Lieder von Schumann und Schubert im Rahmen eines Chor- und Liederabends des Konzertringes der NS-Kulturgemeinde. Den einzigen Kammermusikabend bestritt wiederum das Münchener Streichquartett (Anton Huber-Quartett) und gewann sich mit seinem vortrefflichen Spiel neue Freunde. Höhepunkt und glanzvollen Abschluß des Musikwinters bildete die festliche Erstaufführung des Volksoratoriums „Die hl. Elisabeth" von Joseph Haas. Dem Gemischten Chor der NS-Kulturgemeinde hatten sich alle kirchlichen und weltlichen Chöre der Stadt kulturfreudig und kameradschaftlich zur Seite gestellt, so daß das neue Werk mit 350 Mitwirkenden zum großen Erfolg wurde und den 1600 Hörern tiefgehende Eindrücke vermitteln konnte. Die Elisabeth sang Adelheid Armhold (Berlin); die Gesamtleitung hatte Philipp Mohler, als Haas-Schüler und temperamentvoll gewandter und sicherer Musiker ein vortrefflicher Vermittler und Künder dieser neuen Kunst.

Die Oper brachte Händels „Xerxes" und Humperdincks „Hänsel und Gretel". „Tristan und Isolde" und „Oberon" mußten wegen technischer Schwierigkeiten leider abgesetzt werden; an ihre Stelle traten Smetanas „Verkaufte Braut" und Verdis „Troubadour". Alle Opernaufführungen sind Gastspiele des Badischen Staatstheaters Karlsruhe in Originalbesetzung und hochstehender Wiedergabe. Vom gleichen Künstlerverband hörten wir als fröhliche Faschingsgabe die „Fledermaus". Die Pfalzoper kommt infolge der langjährigen Theaterverbindung mit dem näheren Karlsruhe nur selten.

Alles in allem (und an der Größe der Stadt gemessen): ein reiches Musikleben, dem — abgesehen von der Oper — eine noch zahlreichere Beteiligung zu wünschen wäre, besonders auch aus der dicht besiedelten und verkehrstechnisch sehr gut erschlossenen Landschaft.

Alexander Franck.

LIEGNITZ. Der erste Bericht über die musikalische Arbeit in Liegnitz erfaßte noch keineswegs die gesamte Tätigkeit auf diesem Gebiete. Den Abschluß der städtischen Sinfoniekonzerte bildete zum Geburtstage unseres Führers eine zweimalige Aufführung des neuzeitlichen Werkes von Dransmann: „Wir bauen einen Dom". Die gesamte Sängerschaft hatte sich zusammengefunden, um eine würdige und eindrucksvolle Aufführung zu gewährleisten. Otto Rudnick und Gerhard Arlt leisteten in selbstloser Hingabe die schwierige Vorarbeit der Choreinstudierung. Die Aufführung leitete einmal der scheidende städt. Kapellmeister Karl Gerigk, dem Stadt und Sängerschaft einen schönen Abschiedsabend bereiteten, das zweitemal stand an der Spitze der neuverpflichtete städt. Kapellmeister Heinrich Weidinger, der bisher in Neiße als 1. Opernkapellmeister tätig war und in gleicher Eigenschaft auch hier wirken wird. Herr Weidinger zeigte sich als zielsicherer Beherrscher eines großen Tonkörpers und als feinsinniger Interpret in der Wiedergabe der „Festmusik" von A. Jung und dem Siegfried-Idyll von R. Wagner. Unser heimischer Sänger G. Arlt war im Dransmannschen Werke ein in jeder Hinsicht ausgezeichneter Bariton. Das städtische Orchester hat sich s. Zt. als Kurorchester in Bad Warmbrunn unter Weidingers Leitung lebhafte Sympathien durch seine wertvollen künstlerischen Leistungen erworben.

Erfreulicherweise ist nach den Zusicherungen des Herrn Oberbürgermeisters Dr. Elsner und des Kämmerers Dr. Hagemann der Fortbestand des Orchesters gesichert. Unter anderen Kapellen erfreuen sich auch die SA-Kapelle und die Militärkapellen großer Beliebtheit. Es ist sehr erfreulich festzustellen, daß die Militärkapelle unter Leitung

von Musikmeister Pischel die 2. Beethovensinfonie und Beethovens Klavierkonzert (Solistin: Nora Walloffek-Breslau) mit stilsicherem Können und großem Erfolge aufführte. Das Männer-Gesang-Quartett, unser Liegnitzer großer Männerchor, veranstaltete einen Volksliederabend, in einer zweiten Aufführung hörten wir unter manchen reizvollen, z. T. schlesischen Kompositionen auch die packende „Vaterländische Hymne" von Jochum für Knaben- und Männerchor und Orchester unter Gerh. Arlts sicherer Stabführung, der auch in Chören von Schumann und Brahms (Leitung Otto Rudnick) sich aufs neue als feinsinniger Sänger erwies. Das MGQu. zeigte ausgeglichenen Stimmenklang, ebenso wie Pflege der Aussprache. Eine schöne Abwechslung dieses Abends boten Jagdstücke für 4 Hörner. Der Bürger-Gesangverein „Liederkranz" hatte unter Alfred Junges Leitung „Das deutsche Bekenntnis" von Spitta einstudiert, das zum erstenmal hier erklang und durch die schwungvolle Wiedergabe der Chöre sichtbaren Eindruck hinterließ.

In der Volksbildungsstätte Liegnitz sprach Otto Rudnick an sechs Abenden über die Bedeutung von „Haydn, Mozart und Beethoven", Gerh. Arlt über deutsche und ausländische Volkslieder. Beide Redner arbeiteten mit ihrer Zuhörergemeinde eng zusammen und führten viele praktische Beispiele am Instrument zur Erläuterung der Vorräge an. Otto Rudnick.

LUDWIGSHAFEN/Rh. (UA neuer Oboenwerke.) Mit großem Erfolg führte das Landessymphonie-Orchester Saarpfalz in Ludwigshafen unter Leitung des Komponisten zwei wertvolle Werke zeitgenössischer Oboenliteratur auf. Einmal das „Concertino für Oboe und Streichorchester" (Werk 102) des saarpfälzischen Komponisten Adolf Himmele, welches erst kürzlich in den Reichssendern Stuttgart, Frankfurt, Saarbrücken, München, Berlin und Hamburg seine Funk-Ursendung fand und weiter das eindrucksvolle Liebeslied für Bariton, Solo-Oboe und Streichorchester „Am Morgen" (Werk 104a) als Konzert-Uraufführung.

Es gelang dem Komponisten, der heute als Zweiundvierzigjähriger in Neustadt an der Weinstraße lebt, die seit vielen Jahrzehnten so spärliche Oboenliteratur nicht nur zu bereichern, sondern dem so beseelten Holzblasinstrument in Verbindung mit dem Streichorchester wie in Verbindung mit einer Solo-Baritonstimme neue, solistisch reizvolle Klangwirkungen abzugewinnen. Das „Concertino" ist viersätzig geschrieben, das „Liebeslied" behandelt sowohl Baritonstimme und Oboe, als auch das Streichorchester solistisch. Unter der beseelten Stabführung des Komponisten fanden die beiden Uraufführungen nachhaltigen Beifall. Die Solo-Oboe blies mit großer technischer Meisterschaft der 1. Oboist Ernst Gruhn vom Landessymphonie-Orchester Saarpfalz. F. Sch.

REGENSBURG. Aus den Sommermonaten kann über zwei erfreuliche Ereignisse berichtet werden. Das erste ist das „Johannis-Singen am Dom". Fanfaren von den Domtürmen unter Musikmeister Maas leiteten dieses Singen ein. Ihnen folgten Chöre aus den „Meistersingern", dem „Liebesmahl der Apostel" und dem „Parsifal" in ausgezeichneter Wiedergabe durch unseren Dom-Chor unter Domkapellmeister Dr. Schrems. Sie bildeten eine Weihestunde für sich und dürften als ein außerordentliches Erlebnis den Zehntausenden von Zuhörern, die sich auf dem Domplatz versammelt hatten, in Erinnerung bleiben. An den Vortrag der Ouvertüre zu „Oberon" schlossen sich Gesänge eines Massenchores von etwa 1200 Mitwirkenden. So vortrefflich der gute Wille hier einen Massenchor zusammenzuschweißen sein mag, so mußte doch leider festgestellt werden, daß durch die Dämmerung des hereinbrechenden Abends und durch sonstige Umstände es schwer wurde, diese zahlreichen Mitwirkenden restlos zu einheitlicher Leistung unter den Stab des Dirigenten zu bannen. Besonders bewegtere Chöre wie Händels „Seht, er kommt mit Preis gekrönt" aus „Judas Maccabäus" erscheinen für diesen Zweck wenig geeignet. Ein Schlußchor „Flamme empor" vereinigte das gesamte versammelte Volk mit den Chören zu einem machtvollen Bekenntnis im deutschen Geist. — Das zweite Ereignis war eine Max Reger-Gedenkfeier, die noch nachträglich für den 20. Todestag des Meisters im Juli veranstaltet wurde. Der erste Abend vereinigte eine zahlreiche Hörergemeinde in der Herz Jesu-Kirche. Prof. Josef Ahrens-Berlin zeigte sich als hervorragender Orgelmeister in der Wiedergabe der zweiten Ogelsonate op. 60 in d-moll und einigen kleineren Orgelwerken, während der Regensburger Domchor unter Domkapellmeister Dr. Schrems 4—8stimmige a cappella-Gesänge und die Choral-Kantate „Meinen Jesum lass' ich nicht" zum Vortrag brachte. Der zweite Abend der Reger-Feier brachte eine Serenade im Park der ehemals königl. Villa. Prof. Wilhelm Stroß, Prof. Valentin Härtl und Prof. Anton Walter vom Stroß-Quartett in München, vereinten sich in der ganz einzigartigen Wiedergabe des Streich-Trios a-moll op. 77b. Es war eine ganz besondere Überraschung dieses Streich-Trio im Freien, am sommerlichen Abend in solcher Vollendung erklingen zu hören. Prof. Valentin Härtl spendete noch eine „Suite" für Bratsche allein, während Prof. Wilhelm Stroß eine „Suite" für Violine mit Klavier (am Flügel Fritz Hübsch) zum Vortrag brachte. Diese prächtigen Darbietungen der Meister ihrer Instrumente waren von Gesangsvorträgen des Domchores unter Dr. Schrems umrahmt.

Wir hörten eine Reihe der Madrigale und Volksliedbearbeitungen Max Regers in entzückender Wiedergabe. Max Regers bekanntes „Maria Wiegen-Lied" hatte man für dreiftimmigen Knabenchor, fünfftimmigen gemifchten Chor, Streichquartett, Solovioline und Klavier bearbeitet. Die Bearbeitung war fo einfach und wohlgelungen, daß diefes anfpruchslofe kleine Werk gerade in der Stimmung einer folchen Abend-Serenade den allergrößten Eindruck machte und damit auch den größten Erfolg erntete. Die Max Reger-Gedenkfeier fand unter dem Protektorat des Oberbürgermeifters Dr. Otto Schottenheim ftatt und wurde von der Konzertleitung Franz Feuchtinger betreut. Ihnen gebührt ein befonderes Verdienft um das Zuftandekommen diefer prächtigen beiden Abende. — Wir möchten von Herzen wünfchen, daß folche wohlabgerundete entzückende Feiern fich in künftigen Jahren wiederholen. Guftav Boffe.

SCHWARZENBERG (Erzgebirge). Groß ift das Verlangen nach edler Mufik auch in Kleinftädten, befonders denen des Grenzgebietes, die fernab liegen von den Mittelpunkten des Mufiklebens. Wille fchafft vieles. Nach mancher Bemühung des Städtifchen Mufikbeauftragten Rudolf Krauß und feiner Helfer ift im letzten Winter dem Ortsverband der NS-Kulturgemeinde ein Konzertring angefchloffen worden. In einer Eröffnungsfeier trat er vor die Öffentlichkeit; die Stadtkapelle unter Rudolf Krauß fpielte Händel, Haydn und Joh. Chr. Bach, Worte der Klärung und Werbung waren eingeflochten.

Drei Höhepunkte mufikalifchen Gefchehens erlebten wir: Am 6. November 1935 meifterte Prof. Karl Hoyer die Orgel in der Georgenkirche und bot Buxtehude, Bach und zwei Orgelkonzerte von Händel. Am 1. März 1936 genoffen wir an der gleichen Stelle ein Konzert des Leipziger Thomanerchores unter Prof. D. Dr. Straube. Bachs „Singet dem Herrn" war Gipfel und Abfchluß diefer herrlichen Feierftunde. Der einheimifche Organift Rudolf Krauß faß an der Orgel. Am 9. Juni 1936 beglückte Elly Ney eine den Feftfaal des Realgymnafiums bis zum äußerften füllende Gemeinde mit Beethoven-Sonaten, nachdem fie am Mittag für die Jugend gefpielt hatte.

Nicht vergeffen fei zweier einheimifcher Veranftaltungen: Zum 1. Advent brachte KMD Fleckeifen mit dem Kirchenchor und der Stadtkapelle den I. Teil des „Meffias" (Soliften: Frau Haffelmann-Leipzig, Frau Seeck-Leipzig, Willy Hennig-Chemnitz, Karl Zinnert-Dresden). Ein Kunfterziehungsabend im Januar verfuchte Beethovenfche Klavierwerke einem größeren Kreife nahezubringen (Lehrer Fritz Schmidt fpielte, Stud.-Aff. Gerhard Eidner fprach).

Unfere Veranftaltungen erfreuten fich zahlreichften Befuches, die befte Rechtfertigung der Unternehmungen. Gerhard Eidner.

SCHWERIN (Meckl.). Als zweite Neuheit brachte die Mecklenburgifche Staatsbühne Egks „Zaubergeige" heraus. Die urfprüngliche, unbekümmerte Frifche diefer Mufik gewann fich auch hier viel Freude zumal in einer fo ausgezeichneten Wiedergabe (KM Seegelken, Int. Deharde und Kafpar Stralendorf). Großen Anklang fanden auch die beiden Neueinftudierungen „Maskenball" und „Verkaufte Braut", beide unter GMD Mechlenburgs belebter Leitung. Im Verdiwerk: Hanna Bauer als Amalia, Minten und Unold alternierend in der Partie des Richard, Ruth Patzfchke als Ulrika, Stralendorf als Renato, alles Leiftungen, die in gefanglicher und darftellerifcher Hinficht ebenfo feffelten wie die Befetzung in der Oper des böhmifchen Meifters durch Condi Siegmund (Kezal), Margarete Wagener (Marie), Dr. Unold (Hans) und Pelzer (Wenzel). Um die Ofterzeit drei Parfifalaufführungen (Minten: Parfifal, Hanna Bauer: Kundry, Stralendorf: Amfortas, Gleß und Seebach abwechfelnd: Gurnemanz, Siegmund: Klingfor) unter Mechlenburg gleich eindrucksvoll wie erftmalig im Schweriner Dom die Matthäuspaffion von Heinrich Schütz (Evangelift: Dr. Hans Hoffmann, Berlin, Jefus: Paul Seebach) und die Abendfeier in der Schelfkirche des Collegium musicum mit Werken von Scarlatti, Locatelli, Buxtehude, Bach und d'Anglebert, Leitung KM v. d. Nahmer, Mitwirkende: Gothe (Orgel), Irmgard Scheidemantel (Gefang), Laufchmann (Oboe). Julius Gleß, der feit 1929 dem Schweriner Theater angehört, feierte fein 25jähriges Künftlerjubiläum. Sein ftarkes darftellerifches Können fchuf Geftalten von fcharf geprägter Eigenart wie den Hagen Hunding, Gurnemanz, Mephifto. Auch als Spielleiter verdanken wir dem Jubilar, dem die Schweriner Kunftfreunde noch manches erfolgreiche Jahr im Dienfte der Kunft wünfchen, eine Reihe anregender Abende von eindringlicher Wirkung. Nach mehrjährigem, erfolgreichem Wirken verlaffen Ruth Patzfchke und Reiner Minten Schwerin. Beide waren fehr zuverläffige Stützen der Oper und in dankbarer Erinnerung wird man hier immer ihrer gedenken. Vermiffen wird man auch Siegmund und Dr. Unold, die zwar nur eine Spielzeit die unferen waren.

Abwechflungsreich waren auch die letzten Orchefterkonzerte unter Mechlenburg in ihrer Vortragsfolge. Unter anderem wurde erftmalig eine Symphonie c-moll von Klußmann aufgeführt, die in ihrer gefunden Haltung und nicht alltäglicher Erfindung ungemein gefiel. Soliftifche Gaben

ſteuerten dieſen Konzerten bei: Meta Hagedorn, Prof. Guſtav Havemann und Karl Freund in vollendeter Form. Die Kammermuſikabende des Pozniak-Trios, des Schweriner Streichquartetts und der Frau Marie Zimmermann bilden ſtets erfreuliche Erſcheinungen im Schweriner Konzertleben. Liederabende von Theodor Werhard, Paul Seebach, Walther Ludwig, Benjamino Gigli, Karl Schmidt-Walter und ein Sonatenabend von Suſanne Fiſcher, Karl Freund ſtanden ſämtlich auf achtenswerter Höhe. A. E. Reinhard.

WIESBADEN. Das „Deutſche Theater" brachte gegen Ende der Spielzeit noch geſchloſſene Folgen von Wagners „Ring des Nibelungen" und eine ganz ausgezeichnete Neuinſzenierung des Verdi'ſchen „Othello". Mit den eindrucksvollen Bühnenbildern Lothar Schenck-von Trapps, der Regie Hanns Friedericis und der muſikaliſchen Leitung GMD Karl Elmendorffs waren die Werke, bei erſter Beſetzung, wahre Spitzenleiſtungen unſrer Bühne. Als Letztes vor ſeinem Abgang nach Mannheim ſchenkte uns Elmendorff des Holländers Brandt-Buys' entzückende „Schneider von Schönau", ſozuſagen als Ergänzung zum holländiſchen Muſikfeſt im Kurhaus. Die feinziſelierte Partitur, die Komik der Handlung und die, der Kleinſtadt abgelauſchten, ſtimmungsvollen Bühnenbilder à la Spitzweg, ſicherten dem liebenswürdigen Werk einen durchſchlagenden Erfolg. Ilſe Habicht, Georg Buttlar, Max Oßwald, Heinrich Schorn und Adolf Harbich bürgten für geſanglich-darſtelleriſche Qualität. — Auf der Durchreiſe ſtieg Georg Baklanoff als Sebaſtiano in d'Alberts „Tiefland" bei uns ab und bewies, daß er nach wie vor vergeiſtigte, die Szene beherrſchende Geſtalten ſchauſpieleriſchen Großformates auf die Bühne zu ſtellen, und Stimmaufwand gelegentlich durch meiſterliche -behandlung zu erſetzen verſteht. — Eine intereſſante Neubekanntſchaft für Wiesbaden war Alfred Schattmanns „Hochzeit des Mönchs". 10 Jahre nach der Dresdener Uraufführung der Oper reiht man das Werk des nunmehr 59-Jährigen entwicklungsgemäß ein in die Linie Rich. Strauß-Max von Schillings. Der Text Arthur Oſtermanns nach der Conrad Ferdinand Meyer'ſchen Novelle läßt naturgemäß manch Wertvolles derſelben, beſonders die ſeeliſche Stimmungsmalerei, vermiſſen. Dafür verſtand Oſtermann jedoch ein bühnenwirkſames Buch voll dramatiſcher Spannungen zu geſtalten. Die Muſik Alfred Schattmanns beweiſt großes techniſches Können, iſt nie banal oder „effektvoll", ſondern wirkt durch impulſiven Antrieb einer reichen vornehmen Empfindungskraft. Stellenweiſe malt das große Orcheſter die Bühnenvorgänge inſtrumental aus, ſich dann wieder zur Selbſtgeltung erhebend. Die Regie Hanns Friedericis verſtand es, die wenigen Perſonen (die Oper verzichtet faſt vollſtändig auf Chor und Maſſenwirkung) lebenswahr in dem von Lothar Schenk von Trapp geſtellten prunkvollen Rahmen zu bewegen. Ernſt Zulauf war der anſpruchsvollen Partitur ein ſorgſamer Betreuer. Von den Soliſten ſeien Hilde Singenſtreu (Diana), Helena Braun (Olympia), Ilſe Habicht (Antiope), Bodo Greverus (Mönch Benediktus), Herbert Alſen (Ezzelin) als verdienſtvolle Hauptdarſteller genannt. Im ganzen ein Werk, dem man gerne wieder begegnen wird.

Grete Altſtadt-Schütze.

ZWICKAU i. S. Gegen Ende der Konzertzeit erlebten wir einen einzigartigen Kunſtgenuß durch einen Chopin-Abend des polniſchen Meiſterpianiſten R. v. Koczalski. Hoffentlich kehren in Zukunft mehr derartige große Soliſten in der Schumann-Stadt ein. Der Zwickauer Lehrergeſangverein trat unter Kantor Kröhnes Leitung letztmalig mit einem großen Konzert hervor, in dem nur Werke eines begabten vogtländiſchen Heimatkünſtlers: Friedrich Glier erklangen. Zu den Draeſekefeiern ſteuerte MD Schanze im Dom eine ausgezeichnete Aufführung vom 3. Teil des Myſteriums „Chriſtus" bei. Die ſoliſtiſche Hauptpartie des Chriſtus ſang wie vor Jahren (unter Prof. Vollhardt) der Berliner Profeſſor Albert Fiſcher. Gerade ſein „Chriſtus" zeigt eine vollendete Darſtellungskunſt. Domorganiſt Zybill brachte zu Regers 20. Todestag (11. Mai 1916) einen Orgelabend mit großen Orgelwerken von Reger.

Die Schumann-Geſellſchaft veranſtaltete neben dem bereits beſprochenen 2tägigen Schumannfeſt (vgl. Juliheft S. 879) eine künſtleriſche Morgenfeier, bei der Schumann in verſchiedenſten Darbietungen als Freund der Jugend herausgeſtellt wurde. Sehr nahe gebracht wurde den Hörern vor allem das leider viel zu wenig bekannte „Liederbuch für die Jugend" op. 79. Zu Schumanns 80. Todestag (29. Juli 1856) ſprach Dir. Kreiſig über „Warum halten wir das Andenken Schumanns lebendig?", Konzertſänger Hs. Kunz ſang einige Schumann-Lieder und die Dresdner Pianiſtin Rita Marga Wüſtner erſpielte ſich einen großen Erfolg mit den Symphon. Etüden op. 13. — Ebenfalls in der Schumann-Geſellſchaft veranſtalteten zwei aus dem Rheinland kommende Muſikerinnen Olga Schwind und Corry de Rijk eine Feierſtunde mit alter Muſik des frühen Mittelalters und Minneſangs, die in ſchlicht-frommer Weiſe durchaus ſtilecht im Geiſt der Zeit zum Vortrag gelangte. Es erklangen dabei ganz ſelten zu hörende Inſtrumente, wie Drehleier, verſchiedene Fideln und Portativ. Gg. Eismann.

MUSIK IM RUNDFUNK

REICHSSENDER HAMBURG. Die letzten Wochen vor den „großen Ferien" brachten noch ein paar beachtliche Dinge. — Daß Ferruccio Busonis Kunst allmählich auch in Programmfolgen eindringt, die auf einen unterhaltenden Zweck abgestimmt sind, gilt uns darum als erfreulich, weil es der beste Beweis für die selbstverständliche Lebenskraft dieser Musik ist. So nahmen sich, mit gutem Gelingen, Richard Beckmann und Gerhard Gregor des zweiklavierigen „Duettino concertante" an, einer Studie über einen Satz aus einem Mozartschen Klavierkonzert, die für die innige geistige Gemeinschaft zwischen „Original" und Bearbeitung einen wunderbaren Ausdruck findet. —

Der große Zyklus „Die Nordische Brücke" hat neben anderen Vorzügen das Gute gehabt, daß wir über die musikalische Phantasie und Gestaltungskraft der skandinavischen Komponisten weitgehende Aufschlüsse erhielten. Wenn wir absehen von den Elementen, die aus dem Volkslied oder Volkstanz entlehnt sind, und denen eine ursprüngliche, starke Kraft innewohnt, ist der künstlerische Ertrag dieser Aufführungen für deutsche Hörer nicht mehr als mittelmäßig. Es ist vieles anzuerkennen; wir haben das wiederholt und aufrichtig geäußert. Aber Eindrücke, wie sie die skandinavische Dichtung (Dänemark, Schweden und vor allem Norwegen) seit Jahrzehnten in Deutschland hervorruft, sind der Musik dieser Länder bisher versagt geblieben. Selbst der liebenswerte Edvard Grieg und der interessante Nielsen zwingen uns nicht auf die Knie . . . Anders ist unser Verhältnis zur Musik Finnlands (dessen Literatur wiederum bei uns kaum eine „Rolle" spielt). Yrjö Kilpinen z. B. ist als Liederkomponist überhaupt die produktivste Natur unserer Epoche. Jan Sibelius vertritt in ihr den Anspruch des echten Symphonikers. Wenigstens bei diesen beiden Männern empfinden wir, daß sie uns etwas zu geben haben, was nur sie uns geben können. Ihre Kunst, die völkisch gedacht ist wie nur irgendeine, hat Inhalte, die auch jenseits ihrer Heimatgrenzen als Bereicherung entgegenzunehmen sind. Bei einer Würdigung ihrer Musik wird man kaum davon zu sprechen haben, daß sie „interessant" in diesem oder jenem Sinne sei; sondern man wird vor allem von ihrer Grundvoraussetzung ausgehen müssen, von ihrer Gefühlsoffenbarung. Um dieser willen vergißt man fast die Kunst, die sie trägt; bei den Vertretern des übrigen Skandinavien beschäftigt man sich (d. h. wir Deutschen) mit den Eigenschaften ihres Könnens. Da diese Musik auf uns nicht elementar wirkt, bedenken wir mehr ihre Gestaltungsprinzipien (d. h. ihr Technisches), als daß wir uns völlig ihrem Ausdruck überlassen. Sie berührt uns teils mehr teils weniger akademisch. . . . Wohl der Zufall hat es mit sich gebracht, daß das letzte Konzert dieser Reihe mit dem unter Thierfelder musizierenden Funkorchester und dem recht matten Männerchor sich im besonderen um finnische Komponisten: Sibelius, Kuula, Palmgren bemühte. Diesen vorläufigen Abschluß möchten wir zum Anlaß nehmen, der Sendeleitung vorzuschlagen, künftig beim Einbau der skandinavischen Kunst dem Verhältnis von Dichtung und Musik im oben angedeuteten Sinne Rechnung zu tragen. Einen Zyklus der Sibelius-Symphonien z. B. hielten wir aus künstlerischen wie kulturpolitischen Gründen für sehr nützlich. Und die literarische Abteilung würde sicherlich in den Werken der skandinavischen Dichter so viel Sendestoff finden, daß auch von dieser Seite her der Hörer an das Bedeutende herangeführt werden könnte, wobei der national entsprechenden Musik eine mehr „dienende" Bestimmung als Umrahmung zukäme.

Einen schönen Erfolg für das wiederum von Thierfelder geführte Orchester und zumal für seinen prachtvollen Solobratscher Ernst Doberitz brachte die Aufführung des „Harold in Italien" von Hector Berlioz, der seitens des Dirigenten allerdings mehr geschmackvoll als tiefschürfend behandelt wurde. (Daß in diesem Jahre dringliche Gründe vorhanden wären, die Hörerschaft eingehend mit Liszt zu beschäftigen, scheint die Hamburger Musikabteilung — im Gegensatz zu der des Frankfurter Senders — übersehen zu haben.) Einem jungen Hamburger, auf den wir große Hoffnungen setzen, Helmut Paulsen, gehört hier das letzte Wort. Die ihm eingeräumte Autorenstunde (Bratschensonate, Trio für Flöte, Geige, Bratsche) stellte seine kompositorischen Fähigkeiten in helles Licht.

Dr. Walter Hapke.

REICHSSENDER LEIPZIG. Ein als Uraufführung gesendetes Klavierkonzert von Friedrich Ewald Müller zeigte den Komponisten als Könner in satztechnischer Beziehung, doch verfährt er noch zu wenig wählerisch bei der Anwendung aller Mittel klanglicher Darstellung, der Gesamteindruck des Werkes ist daher kein geschlossener. Am stärksten verrät sich der Komponist wohl im langsamen Satz, der ausgesprochen im romantischen Ausdrucksbereich wurzelt. Fritz Weitzmann führte den schwierigen Klavierteil sehr gut aus.

Von den Veranstaltungen, die auf vernünftige Sendezeiten fielen, sei ein Franz Liszt-Gedächtniskonzert unter Hans Weisbach mit Josef Pem-

baur als Solisten lobend erwähnt, sowie eine anregende Sendung mit polnischer Klaviermusik, ausgeführt von Zbigniew Drzewiecki; die Humoreske von Jan Ekler sprach mit ihrer lustig-grotesken Haltung am meisten an.

Die akustisch unmögliche Qualität der Wachsaufnahmen des Senders fällt uns seit einiger Zeit auf. Eine „Cosi fan tutte"-Sendung und ein Chorkonzert der Universitätskantorei wurden durch diesen Mangel völlig wertlos.

Es bereitet uns kein Vergnügen, bereits wieder auf einen unverzeihlichen Fehler in der Programmführung hinzuweisen, aber die Art, wie der Leipziger Sender die diesjährige, in seinem Sendebezirk stattfindende Tonkünstlerversammlung des ADMV glaubte „auswerten" zu müssen, stellt dem — Weitblick der Programmverantwortlichen ein sehr eigenartiges Zeugnis aus. Man sah die Mikrophone des Senders ausgerechnet bei den beiden Veranstaltungen, deren Programme nicht unter die Verantwortung des ADMV fielen, die infolgedessen auch nicht die Höhe der sonstigen Veranstaltungen einhielten: die HJ-Veranstaltung und die Abendmusik am Römischen Haus. Von diesen kam die HJ-Musik als Aufnahmesendung im Jugendfunk, wurde also völlig aus dem Rahmen der Tonkünstlerversammlung gelöst, so daß nur die ziemlich nebensächliche Abendmusik als „Kostprobe" für die Hörer übrig blieb. Man nahm die einmalige, kaum wiederkehrende Gelegenheit nicht wahr, aus dieser einzigartigen Heerschau jungen deutschen Musikschaffens breite Ausschnitte zu vermitteln und damit der deutschen Musik, vor allem aber unseren jungen deutschen Komponisten einen eigentlich selbstverständlichen Dienst zu erweisen. Dabei hat der Rundfunk durch seine technische Beweglichkeit — Lautaufnahmen! — die günstigsten Möglichkeiten, das Beste auszuwählen und dann zu senden. Es liegt nahe, zwischen dieser großen Unterlassungssünde und den Vorgängen in der Hauptversammlung des ADMV, bei der die Mentalität zweier Angestellter des Leipziger Senders eine wenig rühmliche Rolle spielte, gewisse Verbindungen herzustellen. Wir tun das jedoch nicht, sondern stellen nur fest, daß der Leipziger Sender eine glänzende Gelegenheit verpaßte, seinem Programm etwas Gesicht zu verleihen — er hat das sowieso nötig — und daß er mit der Übergehung des vielen auf der Tonkünstlerversammlung gebotenen Wertvollen jene Linie in der Behandlung des zeitgenössischen Schaffens erfolgreich fortsetzte, die wir an dieser Stelle mit dem Ausdruck „Kult der Mittelmäßigkeit" zu charakterisieren gezwungen waren. Daß sich der Sender damit als ernstzunehmender Kulturfaktor immer mehr ausschaltet, versteht sich von selbst. Hoffentlich hat die Olympia-Sommerpause die Programmverantwortlichen veranlaßt, einmal über diese Frage nachzudenken. Dr. Horst Büttner.

REICHSSENDER MÜNCHEN. Der Juli stand zu zwei Drittel noch im Zeichen eigener Produktion, um dann im Olympiadienst aufzugehen. Als für die Ostmark wichtigstes Ereignis brachte er die feierliche Indienststellung des Nebensenders Bayreuth. Wir haben also nun in Bayern neben München noch die kleineren Funkstationen Nürnberg, Augsburg und Bayreuth. Wer glaubt, daß diese ein bescheiden Dasein führen, irrt von Grund auf. Zahlenmäßig sichern sich die Drei bis zu 50 Prozent der von auswärts nach München hereinströmenden Sendungen. Das gibt insoferne zu denken, als die Drei damit eine künstlerische Verantwortung zu tragen haben, deren Größe im umgekehrten Verhältnis zum — offen sei es gesagt — gar manches Mal recht nivellierenden Niveau des Gebotenen steht. Wenn nach dem Olympia die Einzelsender wieder zu arbeiten beginnen, werden die drei bayerischen Nebensender kräftig sieben müssen, um ihr Scherflein zur Hebung der künstlerischen Gaben Münchens beitragen zu können! Am Funkhaus der Hauptstadt der Bewegung wird es sein, den Qualitätsstandpunkt unter allen Umständen durchzuhalten.

Fast unmöglich ist es, nach dem nur einstündigen Funkquerschnitt durch Max Bruchs Oper „Die Loreley" endgültig ein Urteil zu fällen. Denn übers Mikrophon kam fast nur Lyrik, untersetzt mit vielfach doch landläufigen dramatischen Akzenten. Zu erwarten steht, daß im Herbst dann die ganze Bearbeitung Pfitzners dieser Oper zur Wiedergabe gelangt. Da wird sich entscheiden, ob das Werk wirklich lebensfähig ist. Ein hohes Lob der Aufführung, die Pfitzner selbst leitete. Müller-Ahremberg, einer der gewiegtesten Funkbearbeiter, über die wir verfügen, hat sich Lortzings „Die beiden Schützen" angenommen; eine harmlos lustige Verwechslungskomödie, deren doch wohl zu lang gesponnene Dialogfäden nicht ganz bis ins Jahr 1936 hinüberreichen. Sie bleiben am Biedermeier hängen. Erstaunlich frisch die so leicht tändelnde Musik Lortzings. Manch behaglich Schmunzeln wird die von Winter geführte Aufführung ausgelöst haben.

Richard Strauß dirigierte seinen „Don Juan"; belebende Tempi, unbeschreiblich schönes Ausschwingen des Werkes. Das Überschriftswort „Zauber" scheint es unserer Programmleitung angetan zu haben! Neben dem „Zauber der Stimme" nun auch der ungleich wertvollere „Zauber der Instrumente". Er stellte unsere Funksolisten — sie sind allesamt erstklassig! — mit Glück heraus. Das Programm band edelste Kunst mit zweckmäßiger Unterhaltung; hielt, was es versprach; Wiederholung somit erwünscht. Dann aber mit spontanem und nicht, nach der Absage mühselig hinter-

herhinkendem Beifall! Auf diese Stimulanz hatte man merkwürdigerweise beim „Zauber der Stimme" vergessen. Die Folge: Stimmungslosigkeit, trotz dem vielversprechenden Koloratursopran Margarete Kießling, trotz Carnuth. Die Reihe der virtuosen Violinkonzerte wurde abgeschlossen mit den wirklich ausgezeichneten Solisten v. Pafztory (Spohr), Stroß (Beethoven) und Stuhlfauth (Bruch). Tiefgehenden Eindruck hinterließ Henny Wolff mit Orchestergesängen Ehrenbergs und Thömassins. Als Gast erschien L. K. Mayer, Königsbergs Funkdirigent, mit eindringlichen Werken Thuilles und Granados'. Leider auch mit einer Niete: der verstimmenden „Lust"spielsuite Milde-Meißners. Alle Achtung vor dem prezid sauberen Musizieren des Schmid-Lindner-Kammerorchesters; die Serenade Karl Haffes hat sich aber doch allzu sehr dem Stile Regers verschrieben. Viel Interesse wußte Büchtgers Kantate „Die Flamme" zu wecken. Ekstatischer Ausdruckswille, der besonders den Chören zu Gute kommt. Die von Haase gesungenen Baritonsoli schürfen indes tiefer und wiegen dadurch manch doch konstruierte Haltung auf. Musikantisch frisch das Klarinettentrio Wallnöfers. Neben spröder Musik weist das Klaviertrio Spillings recht stimmungsvolle Partien auf. Die vom Fideltrio gebrachte Gemeinschaftsmusik aus fünf Jahrhunderten war klanglich wie technisch ein solch fantastisch reiches Erlebnis, daß baldige Wiederholung dringend erbeten. Reizvolles Experiment bot Karl Heinz Weiler mit der Vorführung des Pedalkielflügels von Maendler. Der Pedalbaß müßte sich tonlich noch mehr unterordnen, ohne jedoch die Position als Harmoniestütze zu verlieren. Eine Funkentdeckung ist das auffallend schöne Organ der Sopranistin Hilde Wesselmann, die Lieder von Trunk, Zilcher und Ehrenberg sang.

Man greife zu: Fideltrio; Kantate „Die Flamme" von Büchtger; Sopran Hilde Wesselmann. v. Bartels.

KLEINE MITTEILUNGEN

AMTLICHE MITTEILUNGEN DER REICHSMUSIKKAMMER

Im Einvernehmen mit dem Oberkommando des Heeres hat der Präsident der Reichsmusikkammer bestimmt, daß die Ankündigung von Blasmusikkonzerten als „Militärkonzert" dem Musikkorps der Wehrmacht vorbehalten bleibt. Allen sonstigen Kapellen oder Orchestergemeinschaften ist die Ankündigung einer Blasmusikveranstaltung in dieser Form nicht gestattet.

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Anläßlich der Aufstellung der Bruckner-Büste in der Walhalla bereitet die Stadt Regensburg gemeinsam mit der Internationalen Bruckner-Gesellschaft ein dreitägiges Musikfest vor, das VIII. der IBG. Als Dirigenten werden Präsident Dr. Siegmund von Hausegger, Präsident Prof. Dr. Peter Raabe und Theaterkapellmeister Dr. Kloiber, ferner Domkapellmeister Dr. Schrems, Chordirektor Otto Schleer und Musikmeister Fritz Maas mitwirken. Zur Aufführung sind vorgesehen: die 1. Symphonie in der Linzer Fassung, die 3. Symphonie, die 5. Symphonie in der Urfassung, die 9. Symphonie in der Urfassung, das Te Deum, der 150. Psalm, die e-moll Messe und der Germanenzug (mit neuunterlegtem Text von R. Gottschalk).

Das Leipziger Brucknerfest ist nunmehr für die Tage vom 8. bis 11. Oktober festgelegt. Zur Aufführung kommen u. a. die 5. und 8. Sinfonie und von den Frühwerken Bruckners das Requiem in d-moll. Dirigenten sind Hermann Abendroth, Hans Weisbach, Max Ludwig und Johann Nepomuk David.

Der Württembergische Bruckner-Bund veranstaltet vom 10.—12. Oktober ein dreitägiges Brucknerfest in Stuttgart, das einen Kammermusikabend mit dem Streichquintett, a cappella-Chören und einer Erstaufführung des Intermezzo für Streichquintett, ein Symphoniekonzert mit der 3. in d-moll und der Erstaufführung der f-moll-Symphonie umfaßt. Im sonntäglichen Gottesdienst in der Stiftskirche am 11. Oktober wird die große Messe in f-moll erklingen. Die Gesamtleitung liegt bei Martin Hahn. Ausführende sind das Kleemann-Quartett, der Stuttgarter Kammerchor, der Verein für klassische Kirchenmusik, Liebfrauenchor Cannstatt und das Landesorchester.

Beim kürzlichen Komponistentreffen in Bad Dürkheim/Pfalz unter dem Vorsitz von Professor Dr. Paul Graener kamen Lieder- und Kammermusikwerke der einheimischen Künstler Walter Cropp, Kurt Werner, Hanni Schoen, Otto Reheis, Paul Coenen, Albert Jung, Philipp Mohler, Eduard Bornschein und Carl Schadewitz zur Aufführung.

Auf der Wülzburg bei Weißenburg fand auch in diesem Jahre eine Singwoche statt, die mit einer öffentlichen Schlußveranstaltung in Würzburg endete. Man sah unter den Teilnehmern eine Reihe von Auslandsdeutschen.

Als Auftakt zu den Feiern anläßlich des 150. Geburtstages Carl Maria von Webers, veranstaltet seine Geburtsstadt Eutin am 5. Sept.

ein Festkonzert, bei dem der Präsident der Reichsmusikkammer Prof. Dr. Peter Raabe die Gedenkrede halten und des Meisters Konzertstück f-moll für Klavier und Orchester (Solist: Prof. Andreas Hofmeier-Eutin) und die Ouverture zum „Freischütz" dirigieren wird. Unter Leitung von Prof. Hofmeier kommt die 1. Symphonie in C-dur und die Jubelouverture zum Vortrag.

Für die bereits früher gemeldete Bayreuther Franz Liszt-Festwoche (19.—24. Oktober) liegt nunmehr das genaue Programm vor. Das Fest beginnt mit einer Aufführung der „Heiligen Elisabeth" durch die kgl. ungarische Oper in Budapest, der sich die „Ungarischen Fantasiestücke" und „Pester Karneval" (getanzt vom Ballett der kgl. ungarischen Oper), sowie ein Klavierabend Prof. Pembaurs, anschließen. Am 22. Oktober, dem Geburtstag des Meisters, halten der Präsident der RMK Prof. Dr. Peter Raabe und der Direktor der Musikabteilung des ungarischen Nationalmuseums Prof. Kálmán von Isoz Festvorträge. Weiterhin ist noch die Aufführung von Orgel- und Vokalkompositionen Liszts unter Leitung von Prof. Carl Kittel mit den Solisten Johanna Egli, Andre Kreuchauff und K. S. von Kotzebue, sowie symphonischer Werke unter Prof. Dr. Siegmund von Hausegger durch die Münchener Philharmoniker und mit Prof. Josef Pembaur als Solisten, vorgesehen.

Die NSKG Bonn und Kurverwaltung Bad Godesberg veranstalten vom 5.—6. Oktober ein zeitgenössisches Musikfest, das dem Schaffen rheinischer oder im Rheinland ansässiger Komponisten gewidmet ist. Zur Uraufführung kommen: Wilhelm Malers drei Fest- und Spielmusiken für Streichorchester, Robert Rehans drei Gesänge für Bariton und Kammerorchester, Helmut Degens Continuo für Klavier und Kammerorchester, Franz Stahrs Nachtmusik für Sopran, Klavier und Kammerorchester. Ferner hört man Werke von Hans Wedig, Hugo Lorenz, Gottfried Wolters, Wilhelm Rieth, Karl Hasse, Herm. Unger und Otto Siegl. Die Gesamtleitung liegt bei MD Ernst Schrader-Bonn.

Auch in diesem Jahre fand eine Singwoche auf Burg Hoheneck in Franken statt (Veranstalter NSKG, Abtlg. Volkstum und Heimat, Leiter Bernhard Scheidler-München), die sich mit geistlicher und weltlicher Chormusik (M. Frank, H. Isaac, J. S. Bach, H. Distler), den Liedern des jungen Deutschland, mit Kammermusik (J. S. Bach, Händel, Corelli, Keiser u. a.), Instrumentalmusik (Purcell, Lully, K. E. Fischer) beschäftigte. Eine Kirchenmusik in der Kirche zu Ipsheim und eine Heldengedenkfeier im Heldenhain der Burg beschlossen die Tagung.

Das Städtische Kurorchester in Bad Tölz (Ltg. Dr. Fritz Müller-Prem) nahm den 50. Todestag Franz Liszts zum Anlaß eines Festkonzertes, bei dem „Tasso", das Klavierkonzert in Es-dur und die 1. ungarische Rhapsodie zum Vortrag kamen. Der Klavierpart lag bei Erich Kloß in bewährten Händen.

Der Tag der Hausmusik, an dem im ganzen Reich großzügige Werbeveranstaltungen für die Hausmusik vom Arbeitskreis für Hausmusik durchgeführt werden, findet in diesem Jahr am Dienstag, den 17. November statt.

Die Stadt Hagen i. W. plant vom 11. bis 17. Januar 37 eine Paul Graener-Festwoche anläßlich des 65. Geburtstages des Tondichters mit Lieder-, Chor- und Orchesterkonzerten und der Opernaufführung „Hanneles Himmelfahrt".

Die Verwaltung der Bayreuther Bühnenfestspiele gibt schon jetzt ihre Aufführungspläne für das kommende Jahr bekannt. Die Bühnenfestspiele 1937 werden vom 22. Juli bis zum 20. August acht Aufführungen des „Lohengrin", fünf des „Parsifal" und zwei des „Ring der Nibelungen" bringen. An Spieltagen sind in Aussicht genommen: 22. und 24. Juli sowie 2., 4., 7., 8., 10. und 20. August für „Lohengrin"; 23. Juli und 1., 5., 11. und 19. August für „Parsifal"; 26. Juli und 13. August für „Rheingold"; 27. Juli und 14. August für „Walküre"; 28. Juli und 15. August für „Siegfried"; 30. Juli und 17. August für „Götterdämmerung".

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

In Braunschweig findet vom 5. bis 6. September dieses Jahres die Gautagung des Gaues Niedersachsen im Reichsverband der gemischten Chöre statt. Am Sonnabend, 5. September, wird im „Hofjäger" ein a cappella-Konzert veranstaltet, an das sich das Gauchorfest der 1500 Sänger und Sängerinnen anschließt.

Der Schubert-Bund (Sitz Dresden) führt demnächst unter der Leitung von Alfred Krahl und mit Beteiligung des Bläserquintetts der Sächsischen Staatsopernkapelle eine Ostmarkenfahrt durch. Ziel und Zweck der Reise sind die Betonung der Verbundenheit mit den Volksgenossen jenseits des Korridors. In Schneidemühl, Danzig, Elbing, Allenstein, Lötzen, Königsberg, Cranz, Tilsit, Osterode und Schwiebus werden Konzerte veranstaltet.

Der Bayreuther Bund, der sich in den Jahren seines Bestehens um die Verbreitung des Bayreuther Gedankens hochverdient gemacht hat, hielt unter dem Vorsitz von Bundesführer Christian Lorenz (Karlsruhe) seine 11. Reichstagung in der Festspielstadt ab. Die Schirmherrschaft über die Kulturvereinigung hat Frau Winifred Wagner, das Ehrenpräsidium Prof. Dr. Peter Raabe, der Vorsitzende der Reichsmusikkammer, übernommen. Wie auf der Tagung, die sich eines

ausgezeichneten Beſuches erfreuen konnte, bekanntgegeben wurde, iſt die Deutſche Richard-Wagner-Geſellſchaft in den Bayreuther Bund eingegliedert worden.

Die Regensburger Domſpatzen ſtatteten kürzlich dem Führer auf dem Oberſalzberg einen Beſuch ab, um ihm für die Förderung des Chores zu danken. Die Domſpatzen erfreuten den Führer durch Proben ihrer vortrefflichen Kunſt.

HOCHSCHULEN, KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Gerhard von Keußler wurde mit der Leitung einer Meiſterſchule für muſikaliſche Kompoſition bei der Preußiſchen Akademie der Künſte in Berlin betraut.

Der o. Profeſſor der Muſikwiſſenſchaft an der Univerſität Frankfurt a. M., Dr. phil. Joſeph Müller-Blattau, iſt zum Univerſitäts-Muſikdirektor daſelbſt ernannt worden. Müller-Blattau ging 1935 nach Frankfurt a. M., wo er den lange verwaiſten Lehrſtuhl für Muſikwiſſenſchaft übernahm und 1936 zum o. Profeſſor ernannt wurde.

Kürzlich wurde der Luftwaffenmuſikinſpizient Hans Felix Huſadel zum Profeſſor an der Hochſchule für Muſik in Berlin ernannt. Seit 1. April 1935 wirkte er bereits als Lehrer für Theorie und Kompoſition an dieſem Inſtitut und unterrichtete den Muſikmeiſternachwuchs der jungen Luftwaffe.

Dr. Hans Joachim Therſtappen übernahm die Leitung des Muſikinſtitutes an der Univerſität Hamburg, Dr. Lucie Balmer erhielt eine Privatdozentur an der Univerſität Bern.

Karl Hermann Pillney, Hauptfachlehrer für Klavier an der ſtaatlichen Hochſchule für Muſik in Köln, übernimmt mit Beginn des Winterſemeſters 1936/37 auch die Meiſterklaſſe für Cembalo.

Walter Gieſeking und ſein Lehrer Leimer wurden zu Leitern des Muſikinſtitutes für Ausländer in Wiesbaden beſtellt.

Alberto Uzielli, der in Görlitz wirkende Konzertſänger und Geſanglehrer, iſt von der Regierung der Provinz Tucuman (Argentinien) unter gleichzeitiger Ernennung zum Profeſſor als Leiter der Geſangsabteilung an die ſtaatliche „Academia de Bellas Artos" in Tucuman berufen worden.

Das Potsdamer Muſikinſtitut für Ausländer feierte den Geburtstag Franz Liſzts mit einem Vortrag von Prof. Dr. Peter Raabe und Klaviervorträgen von Prof. Winfried Wolf.

Auf der in München abgehaltenen Raſſekundlichen Schulungstagung, die das Amt für Erziehung des Gaues München-Oberbayern der NSDAP im Einvernehmen mit dem Raſſepolitiſchen Amt veranſtaltete, ſprach u. a. Prof. Dr. B. Iverſen-Kiel über „Artgemäße Muſikerziehung".

Ende Oktober wird in Braunſchweig das Reichsſchulungslager der HJ für Muſik unter Leitung von Bannführer Stumme abgehalten. Auch die Reichsmuſikkammer iſt an der Geſtaltung des Lagers beteiligt. Als Abſchluß des großzügig organiſierten Lagers ſind feſtliche Muſiktage gedacht, bei denen namhafte Perſönlichkeiten des deutſchen Muſiklebens mitwirken werden.

Die erſte Militärmuſikerſchule des Deutſchen Reiches in Bückeburg, hat einen derartigen Zuſpruch aus allen deutſchen Gebieten gefunden, daß ein neuer Flügel angebaut werden muß. Mit den Erweiterungsarbeiten wird ſofort begonnen.

Vor den Schülern der Hochſchule für Muſik in Stuttgart ſprach Dr. Curt Zimmermann, Inhaber des Lehrſtuhls für Richard Wagners Kunſtwerk an der Nordiſchen Kunſtſchule in Bremen über Wagners „Ring des Nibelungen".

Das Muſikſtudio Wien hat ſeinen Sitz nach Salzburg verlegt, wo es in das Internationale Opernſtudio Salzburg umgewandelt wurde.

Die Eliſabeth Duncan-Schule (Ltg. Max Merz) feierte kürzlich in Tutzing ihr Sommerfeſt, deſſen Höhepunkt eine Szenenfolge aus Glucks „Iphigenie" bildete.

Das Deutſche Zentralinſtitut für Erziehung und Unterricht veranſtaltet in Zuſammenarbeit mit dem Schulungsamt der Staatlichen Hochſchule für Muſikerziehung und Kirchenmuſik zu Berlin im Herbſt 3 Muſiklager für Lehrer und Lehrerinnen; eines vom 28. 9. bis 5. 10. in Boberhaus bei Löwenberg/Schleſien, ein zweites vom 8.—15. 10. in der Grenzlandhochſchule Jablonken/Oſtpreußen und ein drittes vom 23.—30. 10. in Rankenheim bei Berlin. Die Leitung liegt jeweils bei Helmut Jörns-Berlin. Anfragen und Anmeldungen ſind zu richten an das Deutſche Zentralinſtitut für Erziehung und Unterricht, Berlin W 35, Potsdamerſtr. 120.

KIRCHE UND SCHULE

In einem Orgelkonzert der St. Marienkirche Berlin unter Mitwirkung von Tiny Debüſer und Heinrich Graupner brachte der Organiſt Hans Georg Görner das Adagio aus ſeinem eigenen Orgelkonzert d-moll zu Gehör.

In der altehrwürdigen Berliner Kloſterkirche, deren Inneres wieder in ſeiner alten Schönheit hergeſtellt wurde, kam eine neue Orgel zur Aufſtellung, ein Meiſterwerk deutſcher Orgelbaukunſt.

Zum Gedächtnis des jüngſt verſtorbenen Leipziger Komponiſten Karl Hoyer ſpielte Gerard Bunk im Rahmen ſeiner Orgel-Feierſtunden in der Reinoldi-Kirche zu Dortmund die Sonate d-moll op. 19, und den Orgelchoral „Seelenbräutigam" des zu früh Dahingeſchiedenen.

Univ.-MD Dr. Hermann Stephani-Marburg brachte in den letzten Monaten je in zwei Doppelaufführungen Joh. Seb. Bachs „Matthäus-Passion", „Kunst der Fuge", „Weihnachts-Oratorium" und „Hohe Messe" heraus.

In der 8. Orgelfeierstunde der NSKG Würzburg brachte Prof. Schindler Karl Schadewitz' Lieder für eine Solostimme, eine Instrumentalstimme und Orgel und A. Stiers „Zollwächter Tod" für Altstimme, Soloflöte und Orgel zur Uraufführung.

Der Nürnberger Organist Rudolf Zartner spielte in den letzten Monaten Orgelkonzerte in München, Regensburg, Schweinfurt, Hof und Leipzig.

Der Leipziger Organist Georg Winkler machte in der Andreaskirche zu Leipzig und in der Stadtkirche zu Greiz mit seiner Suite op. 33 in c-moll für Orgel bekannt.

Meistersprecher Rudolf Friedrich-Leipzig brachte in einer Veranstaltung der NSG KDF Plauen das Melodrama „Wie ein fahrender Hornist sich ein Land erblies" mit Musik von Georg Winkler zur Aufführung.

MD Richard Liesche wird im kommenden Winter im Bremer Dom J. S. Bachs hohe Messe in h-moll und Weihnachtsoratorium Teil I/II, Otto Jochums „Symphonische Messe", Paul Graeners „Marienkantate", Heinrich Kaminskis „Magnificat", Heinz Schuberts „Verkündigung", Kurt Thomas' „Markuspassion" und Ernst Peppings „90. Psalm" zur Aufführung bringen.

Das Lübecker Staatskonservatorium schreibt zum 1. Oktober neue Freistellen für vorzüglich begabte Instrumentalisten aus. Bewerbungen mit Lebenslauf, Zeugnissen und Nachweis der wirtschaftlichen Verhältnisse wollen an die Geschäftsstelle des Konservatoriums, Langerlohberg 24, gerichtet werden.

Die Organistin an St. Nicolai in Mühlhausen, Frieda Mickel-Suck, hat ihre wertvollen geistlichen Abendmusiken wieder aufgenommen. So veranstaltete sie vor mehreren Wochen einen 2. Johann Rudolf Ahle-Abend, ausschließlich mit Vokalwerken, u. a. einem deutschen Magnificat für zwei gem. Chöre und Instrumente. Der Aufführung lagen alte Stimmbücher aus dem Mühlhäuser Stadtarchiv zu Grunde. Im Sommer widmete sie einen Abend zeitgenössischen Orgelwerken, unter denen man auch 2 Gesänge für eine Altstimme mit Orgel aus op. 12 von Alfred Heuß hörte. (Solistin Else Letz.)

Organist Reinhold Klaer, zugleich Direktor eines Konservatoriums in Altona-Blankenese, konnte im August auf eine 40jährige Wirksamkeit als Organist an der Blankeneser Kirche-Altona zurückblicken. Sein Wirken galt zuvörderst dem Lebenswerk Joh. Seb. Bachs, dem er eine treue Gemeinde gewann.

Der „Madrigalkreis Leipziger Studenten" (Ltg. Univ.-Kantor Friedrich Rabenschlag) beging die Feier seines 10jährigen Bestehens im Juni dieses Jahres mit einem festlichen Konzert in der Aula der Universität, das deutsche Lieder und Madrigale, weltliche Konzerte und Kammermusikwerke des 16. und 17. Jahrhunderts bot, wie ja die junge Vereinigung auch in ihren allwöchentlichen Vespern in der Universitätskirche Heinrich Schütz und seinen Zeitgenossen in vorbildlicher Weise dient.

PERSÖNLICHES

Der Münchner Organist Michael Schneider erhielt einen Ruf als Hauptfachlehrer an die Musikhochschule in Köln und als Dirigent des Bach-Vereins.

Die neue Abteilung für das Theaterwesen im Bayr. Staatsministerium des Innern wurde Generalintendant Oskar Walleck übertragen. Er führt die Dienstbezeichnung „Leiter der obersten Theaterbehörde in Bayern".

Der Komponist Hermann Reutter-Stuttgart wurde als künstlerischer Leiter und Direktor der Hochschule für Musik nach Frankfurt am Main berufen.

An das Kasseler Staatstheater wurden neu verpflichtet: Fritz Wieck, Oberspielleiter der Oper; Olga Schnau-Hadwiger, Sängerin; Erika Koch, I. Spielaltistin und dramatische Altistin; Luitpold Ganther, I. lyrischer Tenor; Jakob Sabel, Lyrischer Tenor; Robert v. d. Linde, I. seriöser Baß; Hermann Abelmann, I. lyrischer Bariton; Walter Koks, I. Baßbuffo.

Erwin Häusler wurde von Berlin nach Bochum als Erster Konzertmeister des Städt. Orchesters verpflichtet.

Als Nachfolger des mit Ablauf der Spielzeit ausgeschiedenen Intendanten E. Keller wurde der Direktor des Staatlichen Kurtheaters in Bad Kissingen, Otto Reimann, zum Intendanten der Bühnen in Bad Kissingen und Würzburg ernannt.

Der neue Intendant der Deutschen Musikbühne hat als ersten Kapellmeister Ferdinand Ludwig Hertz verpflichtet. Vom Opernhaus Königsberg wurde der Oberspielleiter Reinhold Kreideweiß berufen, als zweiter Kapellmeister Erwin Jamrosy vom Staatstheater Hamburg.

Walter Herbert, der bekannte Dirigent der Wiener Staatsoper, ist nach Tokio berufen worden, wo er den Posten eines Generaldirigenten des Großen Tokioer Sinfonie-Orchesters übernimmt.

Artur Vallentin, der Kapellmeister der Duisburger Oper wurde mit Beginn der neuen Spielzeit an das Staatstheater Kassel verpflichtet.

Kammersängerin Gertrud Rünger von der Berliner Staatsoper wurde für ein mehrmonatiges Gastspiel an die Metropolitan Opera in New York

verpflichtet. Die Künstlerin wird dort die Isolde, die Brünhilde im „Ring des Nibelungen", die Kundry, Ortrud und Venus singen.

Kammersänger Richard Schubert (Hamburg) wurde als Opernspielleiter nach Stettin berufen.

Oberspielleiter Bozo Miler (Augsburg) wurde nach Danzig berufen.

Karl Laufkötter wurde an die Metropolitan-Oper in New York verpflichtet.

Meinhard von Zallinger ist vom Bayerischen Staatsministerium des Innern zum 1. Staatskapellmeister ernannt worden.

Kammersänger Richard Schubert, der bisherige Heldentenor der Hamburger Oper, wurde als Oberspielleiter der Oper an das Stadttheater Stettin berufen.

Die Münchener Pianistin Hedwig Mößbauer wurde für die Kammerkonzerte auf Schloß Hahlburg bei Volkach am Main verpflichtet.

Der bisherige Frankfurter Regisseur Walter Felsenstein wurde nach Berlin verpflichtet. An seiner Stelle hat die Oper für die kommende Spielzeit Gastinszenierungen mit Rudolf Hartmann von der Staatsoper Berlin, Dr. Bruno Heyn vom Hessischen Landestheater Darmstadt und Siegmund Skraup vom Stadttheater Breslau vereinbart.

Die Dresdener Altistin Mario Hunten wurde an die Frankfurter Oper verpflichtet.

Der städtische Musikbeauftragte in Augsburg, Wilhelm Gundelach, wurde zum Landesleiter der Reichsmusikkammer für den Gau Schwaben ernannt.

Hofkapellmeister Prof. Heinrich Laber, der Leiter der Reußischen Kapelle und des Musikalischen Vereins in Gera, der auch bereits im 4. Jahr als Gauchormeister von Thüringen im DSB tätig ist, wurde mit Zustimmung der Reichsmusikkammer unter Berufung in das Beamtenverhältnis zum Städtischen Musikbeauftragten und damit Ehrenbeamten der Stadt Gera ernannt.

Geburtstage.

Am 8. Sept. feiert der hochverdiente Schöpfer und Leiter des Robert Schumann-Museums Direktor Martin Kreisig seinen 80. Geburtstag (vgl. hiezu S. 1102/3 dieses Heftes).

Dr. Richard Hering, Pianist und Musikschriftsteller in Stuttgart, wurde am 27. Juni 80 Jahre alt.

Seinen 75. Geburtstag feierte am 8. August in seiner Wahlheimat München, wo er seit dem Jahre 1890 ansässig ist, der Komponist Karl Pottgießer. Als Schüler Hugo Riemanns hat sich Pottgießer gleichermaßen mit der Theorie und Praxis seiner Kunst beschäftigt, um sich als Musikschriftsteller wie als Komponist einen hochgeachteten Namen zu erwerben. Kaum ein Gebiet des musikalischen Schaffens, das er sich nicht zu eigen zu machen versucht hätte. Er hat das Lied, die Sonate, die Kammermusik, sinfonische Dichtung und die Oper gepflegt und überall Erfolge aufzuweisen gehabt, die es geboten erscheinen lassen, sich aus Anlaß seines Geburtstages des Tonsetzers in der Weise zu erinnern, die einzig seinem Verdienste ziemt, d. h. seine Werke aufzuführen.

W. Z.

Bruno Ahner, Konzertmeister unter Felix Mottl u. a., Quartettleiter, Dirigent, wurde in München am 7. August 70 Jahre alt.

Franz Herzig, Komponist von fünfzig Orchesterwerken, Sinfonien, Suiten usw., Konservatoriumsdirektor in Waldenburg (Schlesien), feierte am 13. August seinen 70. Geburtstag.

Robert Lienau, Seniorchef des bekannten Musikverlages R. u. W. Lienau vorm. Schlesingersche Buch- und Musikhandlung Rob. Lienau, in Berlin-Lichterfelde, vollendete am 27. Juli sein 70. Lebensjahr.

Carl Boyde, Kirchenmusikdirektor in Halle, Verfasser eines Buches für dreistimmige Choräle, wurde 70 Jahre alt.

Prof. lic. theolog. h. c. Ernst Müller, Leipzig, Organist an der Universitätskirche, Komponist, Schriftsteller, Pädagoge, feierte am 2. August seinen 70. Geburtstag.

Prof. Lula Mysz-Gmeiner, Lehrerin an der Berliner Musikhochschule und hochberühmte Liedersängerin, wurde am 16. August 60 Jahre alt.

Am 5. September begeht MD Rud. Ew. Zingel, Direktor des kirchenmusikalischen Seminars Greifswald und Kantor und Organist an St. Nikolai, seinen 60. Geburtstag. Geborner Schlesier, ist Zingel seit 1907 in der pommerschen Universitätsstadt beamtet, deren Musikleben er mannigfach beeinflußt hat. Er ist als Leiter des Singvereins, als Orchesterdirigent und Veranstalter des ersten Greifswalder Musikfestes ebenso wie als langjähriger I. Kapellmeister am dortigen Stadttheater hervorgetreten. Vortragsreisen und Kompositionen haben seinen Namen auch über Pommerns Grenzen hinaus bekannt gemacht.

Der bekannte Dirigent und Komponist Staatskapellmeister Prof. Robert Heger wurde am 19. August 50 Jahre alt.

Hoforganist Carl Maria Pembaur-Dresden, der Direktor des Opernchores an der Dresdener Staatsoper, feierte am 24. August seinen 60. Geburtstag. Die Chormusik dankt dem ausgezeichneten Dirigenten auch eine Reihe wertvoller Männerchöre und gemischter Chöre.

Am 1. September feiert der bekannte Schweizer Komponist Othmar Schoeck seinen 50. Geburtstag (vgl. hiezu unser Juniheft der ZFM 1932).

Ernst August Voelkel, Komponist, Pianist und Musiklehrer in Breslau, wurde am 18. Juli 50 Jahre alt.

Todesfälle.

† in der Nacht vom 16. zum 17. August nach langem schweren Leiden der Direktor der Berliner Grunewaldkonservatoriums, Komponist und Musikschriftsteller Traugott Niechciol, im Alter von 64 Jahren. Dem aus Schlesien stammenden ehemaligen Meisterschüler der Akademie der Künste und des Institutes für Kirchenmusik (Lehrer Engelbert Humperdinck, Gernsheim, Carl Thiel) verdankt die Musikwelt namentlich vielgesungene Chorlieder. Ganz besonders hat sich der Verstorbene um die Organisation des Musikerziehungswesens verdient gemacht. In den erbitterten organisatorischen Kämpfen, die sich gegen den inzwischen aufgelösten „Reichsverband deutscher Tonkünstler und Musiklehrer" richteten, stand sein Name obenan. Seine Natur hielt den damit verbundenen Aufregungen nicht stand. Er gehörte zu den seltenen Menschen, die eine Sache zu ihrer persönlichen Angelegenheit machen und dafür leiden und sterben. Überall dort, wo Lauterkeit der Gesinnung und Reinheit des Herzens hochgehalten werden, bleibt die Erinnerung an diesen verdienten und zugleich tragischen Kämpfer lebendig.

Dr. F. Stege.

† am 16. August der in Japan seit Jahrzehnten wirkende deutsche Musiklehrer Heinrich Werkmeister in Tokyo, im Alter von 45 Jahren. Er hat sich um die Verbreitung deutscher Musik in Japan große Verdienste erworben.

† am 19. Juli Hauptschriftleiter i. R. Alb. Kohl-Nordhausen, unser mehrjähriger Berichterstatter, langjähriger Kritiker der „Nordhauser Zeitung".

† in Bonn im Alter von 82 Jahren KM Michael Rein, eine bekannte Persönlichkeit der alten Universitätsstadt. Er war der Begründer und langjährige Leiter der Bonner Stadtkapelle.

† Prof. Karl Romagnoli am 23. Juli in Wien. Er war seit 1899 Waldhornist im Wiener Opernorchester und bei den Philharmonikern und gehörte seit 1923 auch dem Vorstande der Wiener Philharmoniker an, durch viele Jahre war er auch im Präsidium des österreichischen Musikerverbandes ersprießlich tätig.

† Mitja Nikisch, Sohn von Arthur Nikisch, Pianist und Kapellmeister, im Alter von 37 Jahren.

† Hermann Sonnett, Chordirigent und beliebter Chorkomponist, in Heidelberg, 55 Jahre alt.

† am 12. August Otto Richter, Prof. Dr. h. c., ehemals Kreuzkantor in Dresden, hochverdient um die Förderung der Kirchenmusik, im Alter von 71 Jahren (vgl. „Kreuz und Quer" dieses Heftes).

† D. Harold Eldredge, Heldenbariton an zahlreichen deutschen und amerikanischen Bühnen.

† Willy Ostermann, der volkstümliche Kölner Karnevalskomponist, im Alter von 59 Jahren.

† Rudolf Krasa, ehem. Berliner Staatsopernsänger, 77 Jahre alt.

BÜHNE

Werner Egks „Zaubergeige" wird im kommenden Winter in Berlin, Bielefeld, Hamburg, Krefeld und München gespielt werden.

Paul von Klenaus „Rembrandt van Rijn" wird neben der Stuttgarter Uraufführung in Berlin zu gleichzeitiger Uraufführung kommen.

Die Stadt Lindau hat mit dem Ulmer Stadttheater ein Abkommen getroffen, wonach dessen Kräfte, die das Städtische Kurtheater Lindau in der Sommerzeit bespielten, auch während der Winterspielzeit nach Lindau kommen.

Das Frankfurter Opernhaus hat die Stelle eines „Direktors im Opernhaus" neu geschaffen und sie für die kommende Spielzeit Bertil Wetzelsberger übertragen. Die Bühne begann ihre Spielzeit mit Mozarts „Figaro". An Neuinszenierungen sind vorgesehen: Verdis „Macht des Schicksals" unter Georg Ludwig Jochum in der Inszenierung von Siegmund Skraup als Gast, Mozarts „Zauberflöte" und „Gomas und Zaide" in der Bearbeitung von Meckbach, C. M. von Webers „Freischütz", Richard Wagners „Rheingold" und „Walküre", Verdis „Maskenball" und Puccinis „Manon Lescout".

Das in Freiburg neuerstandene Kammerspielhaus wurde mit Eberhard L. Wittmers „Festmusik" feierlich eröffnet.

Mit Eröffnung der neuen Spielzeit plant das Staatstheater in Danzig die Herausgabe einer eigenen Theaterzeitung, die ihre Spalten auch einem Gedankenaustausch mit den Zuschauern öffnen wird. Generalintendant Hermann Merz verfolgt damit die Absicht, die Besucher noch stärker mit dem Theater zu verbinden.

Das Deutsche Landestheater in Rumänien versendet soeben den Plan für die neue Spielzeit, die u. a. Shakespeares „Sommernachtstraum" mit der Musik von Rudolf Wagner-Régeny, Flotows „Martha" und Johann Strauß' „Zigeunerbaron", im Rahmen der einmonatigen Festspiele im Naturtheater in Hermannstadt, vorsieht. Auf mehrfachen Gastspielreisen wird das Theater auch Kronstadt, Temesvar, das Banat, Czernowitz, das Burgenland und Bukarest besuchen. Aus einigen Daten ist die erfolgreiche Entwicklung dieses deutschen Theaters im fernen Osten ersichtlich. Von 1933 bis 37 stieg die Zahl der Mitglieder von 38 auf 70, die Zahl der Vorstellungen von 196 auf 300, die Dauer der Spielzeit von 6 auf 10 Monate, die Zahl der Besucher von 62 000 auf über 80 000.

Das Stadttheater Bielefeld verspricht außer Anheißers „Don Giovanni"-Übersetzung Werner Egks „Zaubergeige", Schillings' „Mona Lisa", Strauß' „Rosenkavalier" u. a.

Das Kasseler Staatstheater plant folgende Neuheiten: Händels „Xerxes", Haydns „Die Welt auf dem Monde", Pfitzners „Christelf-

lein", Rossinis „Italienerin in Algier", Graeners „Prinz von Homburg", Wolf-Ferraris „Il Campiello", Schultzes „Schwarzer Peter", Tanzspiele von Boris Blacher und Ernst Roter, und die Uraufführung „Tobias Wunderlich" von Joseph Haas.

Das Staatstheater Stuttgart wird außer der Klenau-Oper noch Hugo Hermann: „Das Wunder" zur Uraufführung bringen.

In der Wiener Staatsoper sind als Premieren angesetzt: „Don Quichotte" von Wilhelm Kienzl, „Die Flamme" von Respighi, „Die Sühne" von Wenzel Traunfels, „Rossini in Neapel" von Baumgartner und „Das Brandmal" von Giannini.

In den Spielplan des Lippischen Landestheaters wird die Oper neueingeführt.

Die im Nachlaß Ottorino Respighis aufgefundene einaktige Oper „Lucretia" wird in der Mailänder Scala die Uraufführung erleben.

Hermann Reutters „Doktor Johannes Faust" wurde an folgenden Bühnen angenommen: Bremen, Coburg, Duisburg, Essen, Freiburg i. Br., München, Oldenburg, Stuttgart, Ulm, Troppau, Mainz, Koblenz, Kiel.

Georg Vollerthuns Oper „Der Freikorporal" wird in Erfurt im Oktober unter Leitung des Komponisten erstaufgeführt. Die Oper ist ferner in Cottbus vorgesehen, die „Island-Saga" in Düsseldorf und Augsburg.

Die Berliner Volksoper wird demnächst die Opern „Lohengrin", „Undine" und „Bohème" in ihren Spielplan aufnehmen.

Nordhausen führte in seinem Sommertheater Shakespeares „Sommernachtstraum" mit der Musik von Julius Weismann auf.

Othmar Schoecks „Massimilla Doni" („Die geheilte Liebesnot") kommt in der neuen Spielzeit an der Dresdener Staatsoper zur Uraufführung.

KONZERTPODIUM

Das NS-Reichssymphonie-Orchester unternahm kürzlich unter seinem neuberufenen Leiter KM Erich Kloß eine Reise durch Mainfranken und Sachsen, die Fladungen, Schweinfurt, Würzburg, Ochsenfurt, Karlstadt, Kahl am Main, Aschaffenburg, Kottbus, Eberswalde und Schneidemühl berührte. Die überaus freudige Aufnahme der Künstler bewies die große Dankbarkeit für die gebotenen Kunstschätze, umsomehr, als auch auf dieser Reise wieder zahlreiche kleinere Orte besucht wurden, die noch keinen großen Klangkörper in ihren Mauern sahen. Nach Abschluß dieser Reise kam dann das lange geplante Konzert in Danzig zur Durchführung, bei dem RKM Franz Adam selbst dirigierte, während Erich Kloß als Solist in Franz Liszts E-dur-Konzert mitwirkte. Anschließend wurde Ostpreußen und Pommern besucht und den Abschluß bildeten fünf große Konzerte in Berlin während der Olympischen Festtage.

Elly Ney veranstaltete kürzlich in Tutzing ein 2. Sommerkonzert, bei dem auch Anni Ney (Sopran) und Rudolf Haym (Baßbariton) mitwirkten.

Nach zweijähriger Pause wurde kürzlich im großen Hof des Klosters St. Mang in Füssen wieder eine Serenade veranstaltet, für die die Sängerin Anny van Kruyswyk von der Bayerischen Staatsoper, der Klarinettist Prof. Steinkamp-Würzburg und der Pianist Carl Bergner, gewonnen waren. Die Künstler brachten Carl Maria von Webers großes Konzert für Klarinette und Klavier und eine Anzahl von Liedern Josef Marx', Richard Strauß', Ludwig Spohrs und Franz Schuberts zur eindrucksvollen Wiedergabe.

Im Nürnberger Burghof veranstaltete kürzlich die KDF-Orchestergemeinschaft unter KM F. Manner und solistischer Mitwirkung Konzertmeisters W. Hemmel und Opernsängers Georg Rinkefeil eine Serenade, die sich großer Beteiligung erfreute.

Die Stadt Gelsenkirchen veranstaltet im kommenden Winter acht große Sinfonie- und Chorkonzerte und eine Reihe von Volkskonzerten, Schulkonzerten und Hausmusiken in den einzelnen Stadtteilen. Die Leitung der Veranstaltungen liegt in den Händen des städtischen MD Dr. Hero Folkerts. Zur Mitwirkung wurde eine Reihe namhafter Solisten gewonnen. Das vorliegende Programm verspricht erfreulicher Weise eine ganze Reihe zeitgenössischer Werke: Hermann Ungers „Landschaften aus dem Faust II", Gerh. Maaß' „Kammermusik Nr. 1", Paul Graeners „Cellokonzert", Max Trapps „Konzert für Orchester", Jean Sibelius' „2. Sinfonie", Werner Egks „Georgica" und Karl Höllers „Orgelkonzert".

Die Bach-Gesellschaft Hamburg sieht für den kommenden Winter 6 Konzerte und 1 Sonderkonzert vor.

Das Staatsbad Norderney hatte eine Reihe auswärtiger Solisten für seine diessommerlichen Veranstaltungen verpflichtet. Man hörte Prof. Gg. Kulenkampff, die Sopranistin Lore Hoffmann, die Altistin Gertrud Schmidt-Gerlach, den Cellisten Steiner, den Bariton Schmitt-Walter, die Pianisten Schäfer und Craney. Ein besonderer Abend galt der Musik am Hofe Friedrich des Großen.

Die Stadt Duisburg veranstaltet im kommenden Winter 9 Hauptkonzerte mit 2 öffentlichen Voraufführungen und 4 Kammermusikabende, die neben den Altmeistern auch Musik der Zeitgenossen zu Gehör bringen, so Karl Marx' „Violinkonzert C-dur" op. 24, Georg Göhlers „Passacaglia für Orchester über ein Thema von G. Fr. Händel", Harald Genzmers „Konzert für Trautonium und Orchester", Helmut Degens „Festliches Vor-

spiel“, Hermann Grabners „Lichtwanderer“ für Männerchor und Orchester, Heinz Schuberts „Hymnus“ für Sopransolo und gem. Chor, Kurt von Wolfurts „Serenade für Orchester“ und „Klavierkonzert“, Max Trapps „Konzert für Orchester“ op. 32 und Hans Pfitzners „Violoncellkonzert“.

In den kommenden Konzerten der Akademie in Mannheim unter Leitung von Carl Elmendorff, Hans Weisbach, Clemens Krauß und Herbert v. Karajan gelangen u. a. „Sinfonische Fantasie“ von Eugen Bodart und eine Sinfonie von Gottfried Müller zur Uraufführung.

In den Frankfurter Museums-Konzerten (Ltg.: Willem Mengelberg, Victor de Sabata, Georg Ludw. Jochum) wird u. a. ein Klavierkonzert von Jean Françaix uraufgeführt.

Der Koblenzer Konzertwinter, den Prof. Dr. Peter Raabe mit einem Vortrag über „Musikpflege im Dritten Reich“ einleiten wird, verspricht außer den klassischen Werken von zeitgenössischen Komponisten „Das Lied von der Glocke“ für gemischten Chor und Orchester von Hugo Distler, Paul Graeners Variationen über ein russisches Volkslied, zwei Werke des auf dem Weimarer Tonkünstlerfest aufgeführten L. Weber sowie eine Sinfonie in D-dur des Koblenzer Musikpädagogen Ernst Peters.

In den Hagener Sinfonie-Konzerten sind als Uraufführungen vorgesehen: Orchestervariationen von Kurt Budde, 5. Sinfonie von Carl Seidemann.

In den Essener Sinfoniekonzerten sind zur Uraufführung angenommen: eine Konzertouvertüre von Rud. Petzold und das Chorwerk „Herbstfeier“ von Gerhard Frommel, weiter kommen an modernen Werken zu Gehör: Weismann: Ouvertüre zu Shakespeare, „Ein Sommernachtstraum“; Robert Heger: Verdi-Variationen; Karl Höller: Kammerkonzert für Cembalo und Orchester; Jean Français: Concertino.

Die Stadt Bonn veranstaltet 1936/37 insgesamt 5 Symphonie-, 3 Chor-Orchesterkonzerte, 4 Kammermusikabende und 3 volkstümliche Sonderkonzerte (Ltg. MD Gustav Classens), die im wesentlichen der Altmeister-Kunst dienen. An zeitgenössischen Werken sind in Vorbereitung: Hermann Ungers „Levantinisches Rondo“, W. Rieths „Passacaglia für großes Orchester“, Hans Pfitzners „Klavierkonzert Es-dur“, H. Lorenz' „Orchesterwerk“ und H. Trapps „Klavierkonzert“.

Der Berliner Lautenist Hans Neemann wurde zur Mitwirkung beim diesjährigen Königsberger Bach-Fest verpflichtet.

Der Leiter des Amtes für Konzertwesen hat im Einvernehmen mit dem Präsidenten der RMK in Berlin eine neue Einrichtung zur Förderung des Nachwuchses geschaffen. Es soll künftig allwöchentlich ein „Konzert junger Künstler“ drei begabte junge Musiker vor die Öffentlichkeit stellen. Den Vorsitz des Verwaltungsrates hat Prof. Dr. Peter Raabe selbst übernommen, und zu seinem Stellvertreter Senator Vagts ernannt. Die Auswahl der Künstler geschieht durch einen Ausschuß. Die Konzerte finden im Meistersaal der Köthenerstraße statt. Der Eintritt ist unentgeltlich. Anfragen sind zu richten an Dr. A. Lohmüller, Berlin-Charlottenburg 4, Mommsenstraße 14.

Curt Becks „Divertimento in D für Orchester“ kam kürzlich unter Leitung von KM Reife mit dem städtischen Orchester Rostock im Kurkonzert Warnemünde zur erfolgreichen Erstaufführung.

Rudi Stephans „Musik für 7 Streichinstrumente“ kam in Bad Pyrmont unter GMD Fritz Lehmann zur Aufführung.

Anton Bruckners große Messe in D gelangte am 2. August in der Stadtpfarrkirche von Bregenz unter Leitung von MD Odo Polzer zur Aufführung. Die Funkübertragung übernahm der Wiener Sender.

Organist J. Tönnes-Duisburg wurde zur Übernahme der Solopartie in Max Regers „Sinfonischer Fantasie und Fuge für Orgel“ op. 57, die die diesjährigen städtischen Veranstaltungen der Stadt Duisburg eröffnet, verpflichtet.

Das Londoner Philharmonische Orchester hat eine Einladung, im November eine Gastspielreise durch Deutschland zu unternehmen, angenommen. Es wird unter der Leitung seines Dirigenten Sir Thomas Beecham in Berlin, Dresden, Leipzig, München, Frankfurt/M., Ludwigshafen und Köln Konzerte geben.

Prof. Heinrich Laber (Gera) hat in seinen im nächsten Winter mit der Brünner Philharmonie zu veranstaltenden Konzerten u. a. folgende Werke auf dem Programm: Peterka: „Triumph des Lebens“, Fritz Reuter (Leipzig): Orgelkonzert, Bruckner: V. Symphonie in der Originalfassung.

In einer Pfitzner-Feierstunde in Remscheid spielte Ludwig Hölscher das Cellokonzert von Hans Pfitzner mit außerordentlichem Erfolg.

Mit der Wiederaufnahme der Oper in den Spielplan des Danziger Staatstheaters wird auch das Konzertleben durch die vom Orchester des Staatstheaters vorgesehenen 8 Sinfoniekonzerte neuen Aufschwung erfahren. Die Leitung liegt in den Händen von GMD Schwieger. Eine Reihe namhafter Solisten ist zur Teilnahme an diesen Konzerten gewonnen.

Willi Sendts Zyklus „Geistlicher Kalender“ für gem. Chor a cappella und sein „Media vita“ wird beim Internationalen Kirchenmusikfest in Frankfurt am Main im Oktober dieses Jahres zur Aufführung kommen.

Eine wichtige Neuerscheinung für den Geiger!

Demnächst erscheint die

NEUAUSGABE der

SONATEN FÜR VIOLINE U. KLAVIER

von LUDWIG VAN BEETHOVEN

herausgegeben und für den praktischen Gebrauch eingerichtet von

PROF. BRAM ELDERING und **RUDOLF MARIA BREITHAUPT**

Köln — Berlin

Preis: 6.— RM

Verlangen Sie bitte Ansichtssendung!

HENRY LITOLFF'S VERLAG / BRAUNSCHWEIG

Soeben erschien die Musik zum „Mädchenreigen" und „Kinderreigen" im Eröffnungsspiel der XI. Olympiade:

OLYMPISCHE REIGEN

von Carl Orff

Ausgabe für zwei und mehr Instrumente von Gunild Keetman

Partitur-Auszug Ed. Schott Nr. 2564 Mk. 1.50
Hierzu drei Stimmblätter (A/B/C) je Mk. —.30

A: Melodie-Instrumente (Sopran-Blockflöten, Geigen u. a.) / B: Mittelstimmen und Baß (Alt- und Tenorblockflöten, Cello, Gambe u. a.) / C: Akkord- und Schlaginstrumente (Klavier, Spinett, Gitarre, Glockenspiel, Pauke, Trommel u. a.)

Die „Olympischen Reigen" sind auch als **reine Spielmusik von zwei Instrumenten an ganz leicht ausführbar.**

Für Schul- und Jugendmusikgruppen ein neues, einzigartiges Musiziergut

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ

KARL HOYER

† 12. 6. 1936

Orgelmusik

Für den Unterricht:

op. 43, Übungen für den Anfangsunterricht im Orgelspiel . . . . RM 1.50
op. 61, Drei kleine Präludien u. Fugen RM 2.—

Für Konzert:

op. 45, Sonate d-moll f. Violine u. Orgel RM 4.—
op. 46, Tokkata u. Fuge für Orgel . . RM 3.—
op. 59, Präludium, Fuge, Chaconne und Doppelfuge . . . . RM 3.50

Für den Gottesdienst:

op. 57, Choralvorspiele f. die Festzeiten des Kirchenjahres nach Melodien des deutschen, evangel. Einheitsgesangbuches. Band 1 . RM 2.—
op. 57, Choralvorspiele nach Melodien des deutschen evangel. Einheitsgesangbuches. Band 2, 3, 4 . . . . . . je RM 2.—

Diese Sammlung dürfte in Organisten- und Kantorenkreisen besonderes Interesse finden, da die in diesen Vorspielen verwendeten Choralmelodien in Rhythmus und Tonart denen des deutschen Einheitsgesangbuches entsprechen (leicht—mittelschwer).

Verlangen Sie Ansichtssendung für Ihre Interessenten!



Fr. Portius, Musik-Verlag Leipzig C1

Gelegentlich der Tagung saarpfälzischer Komponisten, die in Bad Dürkheim unter dem Vorsitz von Professor Dr. Paul Graener stattfand, brachte das Marcelle Bächtold-Quartett u. a. ein Klavierquartett a-moll von Carl Schadewitz zur Aufführung.

Heinrich Lemachers „Kameradschafts-Chor" erklang in Aachen unter GMD von Karajan.

Felix Draesekes „Klavierkonzert" wird im kommenden Winter in Flensburg mit Heda Krimek als Solistin zur Aufführung kommen.

Hans-Heinrich Dransmanns „Fantasie für Orchester" kommt demnächst in Düsseldorf zur Uraufführung.

Hermann Ungers „Altdeutsche Suite", die kürzlich im Rundfunk uraufgeführt wurde, kommt durch MD W. Kraus zur ersten Konzertaufführung in Bad Oeynhausen.

DER SCHAFFENDE KÜNSTLER

Fritz Stege schrieb für chromatisches Piano-Akkordeon eine fünfsätzige Konzertsuite nach norwegischen und schwedischen Volksweisen: „Nordische Tanzfolge", die demnächst in einem süddeutschen Verlag erscheint.

Georg Vollerthun steht vor der Vollendung einer „Barocksuite Danzig", die bei einem Danziger Festkonzert uraufgeführt werden soll.

Toni Thoms (München) vollendete eine Oper „Livia" nach eigenem Text.

Fritz Behrend-Berlin schuf eine neue Märchenoper in 3 Akten „Dornröschen" nach einer eigenen Dichtung.

Hans F. Schaub hat eine „Spielmusik für Flöte, Hoboe, Clarinette, Fagott, Geige und Bratsche" beendet, die von MD Max Kaden in einem Konzert der Salzbrunner Kurkapelle zur Uraufführung kommen wird.

Karl Thieme beendete den ersten Teil einer „Tänzerischen Musik für Orchester", die ihre Uraufführung auf der diesjährigen Darmstädter Musikwoche am 19. Oktober erleben wird.

Der Stuttgarter Komponist Hermann Weidle schrieb eine „Hymne an das Lied" für Männerchor mit Blas- oder Streichorchester, die bei der Nationalen Kundgebung am Schlusse der Lied-Woche des Kreises Stuttgart im schwäbischen Sängerbund erfolgreich aufgeführt wurde.

Bela Bartok hat eine Oper vollendet, deren Text Michael Batis nach einem Drama von Euripides schrieb. Das Werk wird in der kommenden Spielzeit in der Budapester Oper zur Aufführung kommen.

Johann Nepomuk David vollendete ein Konzert für Flöte und Orchester; das Werk ist dem Kammervirtuosen des Gewandhausorchesters Carl Bartuzat gewidmet.

Hermann Grabner vollendete eine Orgelsonate.

KM Hans Leger-Pforzheim hat eine Oper „Dorian" beendet, die vom Staatstheater Karlsruhe für die kommende Spielzeit zur Uraufführung angenommen wurde.

Mark Lothar schrieb die Musik für die Orestie-Aufführungen, die während der Olympiade im Berliner Staatlichen Schauspielhaus geboten wurden.

Hans Lang schrieb eine Jugendkantate „Die Schwelle" nach Worten von Baldur von Schirach.

VERSCHIEDENES

Das Bonner Beethovenhaus erfreut sich stärksten Besuches aus aller Welt. So wurden kürzlich innerhalb 3 Wochen allein 6 200 Besucher aus allen Erdteilen gezählt.

Nach der seit Frühjahr dieses Jahres gültigen Gliederung der Leipziger Messe kommt für die Neuaufnahme von Musik-Instrumenten-Ausstellungen auf der Leipziger Messe nur noch das Meßhaus Petershof in Frage, das 1927 errichtet wurde und das neueste Meßhaus Leipzigs ist. Die Messe-Ausstellungen der Musikinstrumentenindustrie und des Musikinstrumentenmacher-Handwerks sind zum größten Teil im 6. Obergeschoß des Petershofes zusammengefaßt, wo außerdem die Fachgruppe Musik der Wirtschaftsgruppe Einzelhandel in der Koje Nr. 649 eine Beratungsstelle für ihre Mitglieder einrichten wird. Es werden im Petershof zur diesjährigen Leipziger Herbstmesse (30. August bis 3. September) Musikinstrumente in reicher Auswahl ausgestellt. Bemerkenswert ist die lebhafte Beteiligung der Klavierindustrie, die hauptsächlich Kleinklaviere zeigt.

Gauleiter Streicher hielt im Rahmen des Fränkischen Sängerfestes eine Rede, in der er sich gegen die Massenchöre aussprach und den Sängern die Pflege des Volksliedes empfahl.

In Hindenburg (Schlesien) wird von der Stadtverwaltung ein Musikarchiv eingerichtet. Die Bevölkerung wird um Überlassung unbenutzter Notenbestände gebeten.

Eine Geige, die auf elektroakustischem Wege zum Tönen gebracht wird, wurde der italienischen Akademie der Wissenschaften vorgeführt.

In der Hamburger Staatsbibliothek wurde das bisher unbekannte Singspiel „Der Apfeldieb" von Haydn entdeckt, das in deutscher Sprache verfaßt ist.

Der schwedische Musikforscher Olaf Andersen arbeitet an einer ersten vollständigen authentischen Sammlung schwedischer Volksweisen. Bis jetzt ist es ihm gelungen, etwa 18 000 Volkslieder

und Volksmelodien feſtzuhalten, von denen 6000 bereits im Druck ſind. Die Forſcher mußten von Hof zu Hof, von Kirchſpiel zu Kirchſpiel wandern, um von den Bauern die alten Melodien zu hören. Mit großen Schwierigkeiten gelang es, unvergleichliche muſikaliſche Schätze einer alten nordiſchen Volkskunſt zu entdecken. Uralte Spielmannsweiſen, ſeltſame Tonfolgen auf primitiven Stierhörnern, die in die Wikingerzeit hineinklingen, wurden aufgezeichnet und zum Teil auf Platten feſtgehalten.

Die zweite Pariſer Sinfonie von W. A. Mozart, die bisher ſelbſt in der Muſik-Fachwelt nur dem Namen nach bekannt war, iſt jetzt im „Staatskonſervatorium für Muſik und Geſang" in Paris aufgefunden worden. Die Direktion des Konſervatoriums hat die Herausgabe des Werkes Geheimrat Dr. Sandberger (München) übertragen.

Die Eröffnung des Berliner Inſtrumenten-Muſeums nach der Überſiedlung in die Kloſterſtraße 36 fand nicht, wie beabſichtigt war, am 1. Auguſt ſtatt, ſondern iſt für einen ſpäteren Zeitpunkt, der noch bekannt gegeben wird, vorgeſehen.

In Salzburg wurde im Rückgebäude des Mozarthauſes ein Richard Mayr-Zimmer eröffnet, das reiche Erinnerungen an den Sänger enthält.

Aus Prag kommt die Nachricht, daß auch dort ein Mozarthaus einem Neubau weichen mußte. Es iſt das Haus in der Langgaſſe 40, das Mozart oft bewohnte und in dem er den „Don Juan" ſeinen Freunden erſtmals vorſpielte. Auch verſchiedene andere Klavierkompoſitionen, Kammermuſikwerke erklangen dort erſtmals.

Franz Xaver Süßmayer, der oberöſterreichiſche Tondichter, hat nun in Prof. Dr. Cornelius Preiß-Linz ſeinen Biographen gefunden. Der Muſikforſcher ſtellt Schwanenſtadt als Geburtsort Süßmayers feſt und behandelt eingehend ſeine Lebensjahre in Kremsmünſter und Wien, wo er ſtudierte, bis er bei Mozart die Reife ſeines Könnens erreichte. Die Arbeit, die ſich auch eingehend mit den umfaſſenden Werken beſchäftigt und als ein Beitrag zur Mozartforſchung anzuſehen iſt, erſchien als Sonderheft der „Heimatgaue" im Verlag von Pirngruber in Linz.

Hermann Roth bereitet eine neue Ausgabe von Klavierwerken Händels vor, die für den praktiſchen Gebrauch ſehr wertvoll zu werden verſpricht.

MUSIK IM RUNDFUNK

Im Reichsſender Frankfurt ſpielten Otto Friedrich und Ulrich Seeliger Karl Schönemanns Werk 5 „Kleine Suite für Geige und Klavier".

Im Reichsſender Königsberg kam dieſer Tage Carl Maria von Webers „Abu Haſſan" zur Aufführung.

Robert Schumanns 80. Todestages gedachte der Deutſchlandſender mit einer Robert Schumann-Liederſtunde.

Joachim Kötſchaus „Oboen-Divertimento" Werk 12b kam im Reichsſender Hamburg zur Aufführung.

Der Deutſchlandſender vermittelte Hermann Zilchers „Deutſches Volksliederſpiel" für 4 Singſtimmen und Klavier.

Die Reihe der feſtlichen Aufführungen im Reichsſender Berlin anläßlich der Olympiſchen Spiele beſchloß Carl Maria von Webers „Oberon" in der Funkbearbeitung von Heinrich Burkard.

Zum 60. Geburtstag Georg Vollerthuns bringt der Kurzwellenſender am 29. September die Suite aus dem „Freikorporal" und Orcheſterlieder.

Georg Vollerthun dirigierte im Reichsſender Frankfurt ſein Vorſpiel aus der „Island-Saga", „Lieder aus Niederdeutſchland" und die „Freikorporal"-Suite, die auch in den Swinemünder Kurkonzerten unter Leitung von Camillo Hildebrand erklang.

Zum 100. Geburtstag der unſterblichen „Pickwickier" des großen engliſchen Romanciers Charles Dickens ſpielte Walter Niemann (Leipzig) in dieſem Jubiläumsjahre ſeinen Klavierzyklus „Pickwick" op. 93 mit eigenen Zwiſchentexten nach Dickens bisher in den Reichsſendern Stuttgart, München, Königsberg und Breslau.

Die bekannte Münchener Lieder- und Oratorienſängerin Martha Mattenſen iſt von der Reichsſendeleitung zur Teilnahme an den Auslandsaustauſchkonzerten eingeladen worden.

Der Reichsſender Hamburg führte kürzlich Helmut Paulſens „Sonate für Bratſche und Klavier", „Kleine Spielmuſik Nr. 1" und ſein „Trio für Flöte, Geige und Bratſche" auf.

DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND

Elly Ney ſpielte im Anſchluß an ein Konzert in Haarlem in der Konzertreihe „Internationaler Komponiſten" in Amſterdem Johannes Brahms' B-dur-Klavierkonzert und wurde ſtürmiſch gefeiert.

Hans E. Mutzenbecher, der ſtellvertretende Intendant der Königlichen Oper in Antwerpen, beginnt ſeine zweite Antwerpener Spielzeit mit der Neueinſtudierung deutſcher Opern. Es handelt ſich dabei um Wagners „Meiſterſinger", Werner Egks „Zaubergeige" und um den „Roſenkavalier" von Richard Strauß.

Edmund von Borcks „Thema, 4 Variationen und Finale für Orchester“ kam auf dem vom Ständigen Rat für Internationale Zusammenarbeit der Komponisten veranstalteten Musikfest in Vichy zur Aufführung. GMD Carl Schuricht dirigierte das Werk kürzlich auch im Haag.

Prof. Heinrich Laber dirigiert in den nächstwinterlichen Konzerten der Brünner Philharmonie u. a. Folgendes: Orgelkonzert von Fritz Reuter (Solist: Burkert-Breslau), Joh. Christian Bach: Sinfonia für Doppelorchester, Peterka: „Triumph des Lebens“, Beethoven: Es-dur-Klavierkonzert (Solist: Prof. Kerschbaumer-Wien), Originalfassung der V. Symphonie von Bruckner.

Carl Schuricht hatte in seinen letzten Konzerten in Scheveningen mit Werner Egks „Georgica“ und Paul Hindemiths „Symphonie Mathis der Maler“ bedeutende Erfolge.

In Bukarest brachte der Hermannstädter Bach-Chor unter Leitung von Franz Xaver Dreßler Händels „Samson“ erfolgreich zur Aufführung, die durch Rundfunk übertragen wurde.

Paul Graeners „Flöte von Sanssouci“ wurde beim Austauschkonzert des Ständigen Rats der Komponisten in Vichy, und beim Sängerfest des Deutschen Sängerbundes Brasilien in Sao Paulo aufgeführt

GMD Schuricht wird in Budapest Bachs „Kunst der Fuge“ dirigieren. Der Künstler erhielt ferner eine Einladung zur Leitung eines Konzertes im Dezember in Rom.

Otto Siegls „Klingendes Jahr“ für Männerchor, Sopransolo und Streichorchester, wurde kürzlich in Holland zum zweiten Mal aufgeführt.

Die Sächsische Staatsoper und die Sächsische Staatskapelle veranstalten unter der künstlerischen und musikalischen Gesamtleitung von GMD Prof. Dr. Karl Böhm in der Zeit vom 2.—14. November 1936 in der Royal Opera Covent Garden und in der Queens Hall in London ein Opern- und Konzert-Gastspiel mit Werken von Mozart, Wagner und Richard Strauß. Mit diesem Gastspiel wird zum ersten Male ein deutsches Opernensemble mit dem gesamten szenischen Apparat in London auftreten.

Herausgeber und verantwortl. Hauptschriftleiter: Gustav Bosse in Regensburg. — Schriftleiter für Norddeutschland: Dr. Fritz Stege, Berlin-Wilmersdorf, Rudolstädterstraße 2. — Schriftleiter für Westdeutschland: Prof. Dr. Hermann Unger, Köln-Marienburg, Alteburgerstr. 338. — Schriftleiter für Österreich: Univ.-Prof. Dr. Victor Junk, Wien III, Hainburgerstraße 19. — Für die Rätselecke verantw.: G. Zeiß, Regensburg. — Für die Anzeigen verantw.: J. Scheuffele, Regensburg. — Für den Verlag verantw.: Gustav Bosse Verlag, Regensburg. DA 2. Vj. 1936: 2733. — Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

SCHRIFTLEITUNG FÜR NORDDEUTSCHLAND: DR. FRITZ STEGE, BERLIN
SCHRIFTLEITUNG FÜR WESTDEUTSCHLAND: PROF. DR. HERMANN UNGER, KÖLN
SCHRIFTLEITUNG FÜR ÖSTERREICH: UNIV.-PROF. DR. VICTOR JUNK, WIEN

103. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / OKTOBER 1936 HEFT 10

INHALT

Bildbeilagen:

BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitschrift für Musik kostet im In- und Ausland im Vierteljahr RM. 3.60, Einzelheft RM. 1.35

Sie ist zu beziehen: a) durch alle Buch- und Musikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitschrift für Musik" Gustav Bosse Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Postämter (bzw. beim Briefboten zu bestellen). Bei Streifbandzustellung werden Portospesen berechnet. Der Bezugspreis ist im voraus zu bezahlen. Zahlstellen des Verlages (Gustav Bosse Verlag): Bayer. Staatsbank, Regensburg; Postscheckkonto: Nürnberg 14349; Österr. Postsparkasse: Wien 156451.

AUS NEUERSCHIENENEN BÜCHERN

Dr. Paul Bülow: Bayreuth, die Stadt der Wagner-Feſtſpiele. Bibliogr. Inſtitut, Leipzig.
Kapitel IX. Adolf Hitler in Bayreuth.

„Wenn Sie wollen, ſo haben wir eine deutſche Kunſt!“ — dieſer Sehnſuchtswunſch des Schöpfers von Bayreuth hat nach einem halben Jahrhundert ſeine herrlichſte Erfüllung in Adolf Hitlers Bekenntnis zu deutſcher Kunſt und Kultur gefunden. Für Richard Wagners Vermächtnis insbeſondere hat jetzt beglückende Zeitreife begonnen. Der Führer des Landes liebt dieſes Meiſters Perſönlichkeit und Werk wie nie ein Lenker des Deutſchen Reiches zuvor.

In dem denkwürdigen Verweilen Hitlers in der altehrwürdigen Frankenſtadt und ſeiner wahrhaft inbrünſtigen Teilnahme an jenen Kunſtereigniſſen iſt ein tieferes Walten geheimnisvoller Lebensgeſetze ſichtbar: Hitlers innere Treue zu dem von ihm tief nacherlebten Ideal deutſcher Kunſt und ſein genialer, eben in ſeiner künſtleriſchen Natur wurzelnder Inſtinkt für die Erkenntnis des nationalen Grals, der auf jenem Hügel in Deutſchlands Mitten aufleuchtet.

Kaum ein anderer der politiſch führenden Zeitgenoſſen kennt eine ſolche innere Verbundenheit mit dem Genie von Wahnfried wie Hitler: dem Knaben, dem Kämpfer, dem Kanzler bedeutet das Schaffenswerk Richard Wagners Gipfelpunkt im Erleben deutſcher Kunſt.

Es iſt ein weiter Weg von jener Stunde, da der zwölfjährige Knabe Adolf Hitler im Theater der oberöſterreichiſchen Landeshauptſtadt als erſte Oper ſeines Lebens den „Lohengrin“ hört. Dieſer Abend in Linz gewinnt ihn für immerdar als treuen Anhänger und begeiſterten Verehrer jenes Meiſters, deſſen ſonnigſtes und deutſcheſtes Werk ihm auf den Gipfelhöhen ſeines Kampfesweges einen beglückenden Gegengruß aus der Landſchaft deutſcher Kunſt bedeutet. Im Arbeitsraum der Landsberger Feſtungshaft aber ſchweifen die Gedanken zurück ins Jugendland. Vor dem inneren Auge erſtehen wieder die ſtrahlenden Bilder jenes „Lohengrin“-Abends: „Mit einem Schlage war ich gefeſſelt. Die jugendliche Begeiſterung für den Bayreuther Meiſter kannte keine Grenzen. Immer wieder zog es mich zu ſeinen Werken, und ich empfinde es heute als beſonderes Glück, daß mir durch die Beſcheidenheit der provinziellen Aufführung die Möglichkeit einer ſpäteren Steigerung erhalten blieb.“ („Mein Kampf.“)

Durch verſchiedene Augenzeugen erfahren wir von des Kämpfers Verbundenheit mit der Geiſteswelt Wagners während der ernſt-beſinnlichen Monate der Landsberger Feſtungshaft: bei muſikaliſchen Veranſtaltungen im Kreiſe ſeiner Kameraden hat Hitler am liebſten Wagnerſche Kompoſitionen gehört.

Der Kanzler Adolf Hitler, der bei dem erſten weithin beachteten Beſuche der nationalen Regierung anläßlich der Leipziger Wagner-Feier am 12. Februar 1933 im Gewandhaus neben den Familienangehörigen des Hauſes Wahnfried zu erblicken war, bekennt während eines Geſpräches im Wahnfried-Kreiſe dieſe Worte einer gleichſam ſchickſalhaft beſtimmten Zugehörigkeit zum Bayreuther Kulturwerk: „Ich begreife heute, weshalb mir in meiner Jugend gerade Wagner und ſein Schickſal mehr ſagten als ſo viele andere große Deutſche. Es iſt wohl die gleiche Not eines ewigen Kampfes gegen Haß, Neid und Unverſtand. Es ſind dieſelben Sorgen.“

Immer wieder betont der Führer das Sieghafte im kämpferiſchen Lebensrhythmus bei Wagner: „Richard Wagner iſt mehr als nur ein großer Künſtler. In ſeiner Perſönlichkeit und in ſeinem Werk hat die Sehnſucht der Deutſchen nach der endlichen Einheit ſymboliſche Geſtalt gewonnen. Wenn das einige deutſche Volk ihn heute ehrt, ſo verehrt es in ihm aber auch den Meiſter, der an ſeinem gigantiſchen Beiſpiel gezeigt hat, daß echtes Schöpfertum ſcheinbar unüberwindliche Widerſtände am Ende doch zu bezwingen vermag.“

Als ſieghaftes Fanal leuchtet dieſes aus glühender Begeiſterung erwachſende Eintreten des Knaben, Kämpfers und Kanzlers Adolf Hitler für Wagners künſtleriſches Vermächtnis über das Kulturleben unſerer Nation. Wer vergäße je den Augenblick, da er im Bayreuther Feſtſpielraum die Botſchaft des anweſenden Kanzlers an die Beſucherſchaft der „Meiſterſinger“-Aufführung vom 21. Juli 1933 vernahm: „Es gibt keine herrlichere Äußerung des deutſchen Geiſtes als die unſterblichen Werke des Meiſters ſelbſt!“

Das iſt das erſchöpfende, weithin verpflichtende Bekenntnis Hitlers zu Richard Wagner — gewonnen aus einer tiefen Verſenkung in die Geheimniſſe und Offenbarungen dieſes Genius.

EHRUNGEN

Alexander Curth, Berlin, dem verdienten Organiſten an St. Nicolai und Geſanglehrer des Staats- und Domchors, iſt in Anerkennung ſeiner Verdienſte um die Pflege und Förderung der Kirchenmuſik der Titel Kirchenmuſikdirektor verliehen worden. Alexander Curth war bis 1932, 18 Jahre lang, auch Chordirektor an der Staatsoper neben Prof. Rüdel.

Die Londoner Philharmoniſche Geſellſchaft wird Richard Strauß die Große goldene Medaille in dem Konzert am 5. Nov., das der deutſche Komponiſt dirigiert, überreichen.

Am Geburtshauſe Leo Slezaks in Mähriſch-Schönberg wird eine von den Verehrern des Künſtlers geſtiftete Gedenktafel enthüllt werden. U.

PREISAUSSCHREIBEN U. A.

Das diesjährige Wettſpiel um den Walther Bachmann-Preis (Rm. 500.—) findet am Sonntag, den 18. Oktober ds. J. im großen Saal der Dresdner Kaufmannſchaft, Dresden-A., Oſtra-Allee ſtatt. Schluß der Anmeldungen, die an Hofrat Schambach (Dresden-Blaſewitz, Hochuferſtr. 9) zu richten ſind, am 10. Oktober ds. J.

Gräfin Johanna Hartenau-Battenberg hat im Einvernehmen mit Frau Lilly Schalk eine Franz Schalk-Stiftung errichtet, aus der jährlich am Geburtstag des Generalmuſikdirektors, am 27. Mai, junge, begabte, mittelloſe Geſangskünſtler unterſtützt werden ſollen. Das Vermögen hat die Stifterin aus der Veranſtaltung von Gedächtniskonzerten gemeinſam mit Spenden in unermüdlicher Arbeit zuſammengebracht.

VERLAGSNACHRICHTEN

Gerhard F. Wehles „Zweite Symphonie in H" und ſein Orcheſterwerk „Am Ehrenmal für die Gefallenen des Weltkrieges", erſcheinen demnächſt in dem Verlag von Philipp Groſch in Leipzig.

Hermann Roth bereitet eine neue Ausgabe von Händels Klavierwerken vor, die im Verlag von B. Schotts Söhne in Mainz erſcheinen wird.

Das bei der Weimarer Tonkünſtler-Verſammlung uraufgeführte Konzert für 2 Klaviere von Ceſar Bresgen iſt im Muſikverlag Willy Müller in Karlsruhe erſchienen.

Hermann Grabners neue Orgelſonate in F-dur op. 40 erſchien ſoeben im Verlag von Kiſtner & Siegel in Leipzig.

Dem heutigen Heft liegen folgende Proſpekte bei, die der Beachtung der Leſer empfohlen werden. Die Stadt Bayreuth ladet die Muſikfreunde durch einen wirkungsvollen Proſpekt mit den Zeichnungen von Sepp Frank zu ihrer Franz Liſzt-Woche in der Zeit vom 19.—24. Oktober ein. — Anläßlich des bevorſtehenden 60. Geburtstages des Meiſters Walter Niemann gab der Verlag N. Simrock, Leipzig einen Sonderproſpekt „Ein Deutſcher Klavier-Poet" heraus. — Die Fa. Henry Litolff's Verlag zu Braunſchweig weiſt in einem wohlgelungenen Proſpekt auf die in ihrem Verlage erſchienenen Werke von Walter Niemann hin.

ZEITSCHRIFTEN-SCHAU

AUS NEUEN ZEITUNGEN

Karl Foeſel: „Sängernachwuchs und Singſchule". („Fränkiſcher Kurier", 18. Juli 1936).

„Es iſt kein Geheimnis, daß im Chorweſen, vor allem im Männerchorweſen, in den vergangenen Jahren mancherlei Kriſenſtimmung zu überwinden war. Vor allem ein Sonderproblem war es, das ſich ſchlechterdings zu einer Exiſtenzfrage für viele alte, traditionsreiche Sängervereinigungen auszuwachſen drohte: das Kapitel „Sängernachwuchs". Es gibt heute noch Männerchöre, die trotz aller Bemühung nicht genügend junge Kräfte für ihre Arbeit gewinnen konnten. Und ein Chor ohne Sängerjugend geht zwangsläufig über kurz oder lang der Auflöſung entgegen — mag die Treue der alten, ſtandfeſten Aktivitas zu ihrer Singgemeinſchaft, die mit ſo viel idealem Einſatz, ſo viel ehrlichem Enthuſiasmus und ſo viel Liebe zur Sache geſchmiedet wurde, noch ſo ſtark und feſt gegründet ſein.

Die Gründe für dieſen allen Geſangvereinen ſo unerträglichen Tatbeſtand des Nachwuchsmangels ſind viel und lebhaft diskutiert worden. Man glaubte in dem ſtarken Überhandnehmen der mechaniſchen Muſik, in der Zeit- und Kraftbeanſpruchung der Jugend durch Organiſationen, in einer Verminderung des kulturellen Intereſſes überhaupt die Urſachen erkennen zu müſſen. Man vergaß übrigens dabei meiſtenteils, daß wir gerade jetzt in der Zeit leben, in der ſich der außerordentliche Geburtenausfall der Weltkriegsjahre zwangsläufig auch im Sängerweſen auswirken muß: Die Siebzehn-, Zwanzig- und Dreiundzwanzigjährigen, deren unverbrauchte, friſche Stimmen den Materialfundus der Chöre ſtets vorteilhaft beeinflußten, ſind eben zur Zeit Jahrgang 1913 bis 1919. Es mußten ſchon mehrere und ſchwerwiegende Faktoren zuſammentreffen, um das deutſche Sängerweſen ernſteren Komplikationen nahezubringen. Denn die Liebe zum Gemeinſchaftsſingen, zum innigen, gemütsſtarken Volkslied und zum lebensvollen, von Meiſterhand gefügten Kunſtlied wird kaum in einem Volk tiefer verwurzelt ſein als dem deutſchen.

Die nationalſozialiſtiſche Regierung hat vom erſten Augenblick an die hohen ethiſchen Werte des deutſchen Volksgeſanges im vollen Umfang erkannt. In intenſivſter Organiſationsarbeit wurde dem drohenden Verfall entgegengewirkt. Alle deſtruktiven Elemente, alle Anſätze zu kultureller Entartung wurden ausgemerzt. Die Reichskulturkammer erwirkte bei den Organiſationen den Schutz der für kulturelle Zwecke notwendigen Freizeit. Singwochen, Sängerfeſte und Tagungen fanden die Hilfe und tatkräftige Unterſtützung höchſter Stellen.

Wohl eine der begrüßenswerteſten Maßnahmen iſt in der ſtarken Förderung zu erblicken, die gegenwärtig dem Singſchulgedanken zugewandt wird. Sie iſt eine Maßnahme auf weite Sicht; ihre Auswirkungen werden das geſamte Kulturniveau des Volkes einbeziehen. Die ſtädtiſchen Singſchulen, die nach dem Muſter der Augsburger Singſchulen allenthalben entſtehen, bedeuten praktiſch auch die reſtloſe Löſung der für die Geſangvereine immer noch dringlichen Nachwuchsfrage. Denn hier wird nicht „nebenbei ein wenig geſungen“ — hier wird begabte Schuljugend ſtimmlich und muſikaliſch, geiſtig und ſeeliſch zum echten Gemeinſchaftsſingen ſyſtematiſch erzogen.

Die Jugend, die in den Singſchulen aufgewachſen iſt, wird alle Vorausſetzungen für eine gedeihliche choriſche Arbeit mitbringen. Ihr iſt über die primitive Kenntnis der Noten hinaus das ABC des muſikaliſchen Wiſſens geläufig, ſie iſt erzogen zur ſängeriſchen Einordnung in die Einheit eines Vokalkörpers, ihre Stimmen ſind geübt, ihre Ohren geſchult. Sie kennt nicht nur einſtimmigen Gebrauchsgeſang; ihr wird die ſtrenge Polyphonie des Mittelalters und die harmoniſche Breite der Romantik ebenſo nahegebracht wie die einfacheren Formen des zeitgebundenen Stiles.

Das pſychologiſche Moment gewinnt hier Bedeutung: Dieſe Jugend, der bereits in der Volksſchulzeit der choriſche Geſang zum künſtleriſchen Erleben wurde — ihr wird in den ſpäteren Jahren des Erwachſenſeins das Singen im gutgeleiteten, leiſtungsfähigen Geſangverein Bedürfnis ſein. Sie wird jenes Gemeinſchaftsgefühl, jene Neigung zur gemeinſamen künſtleriſchen Geſtaltung beſitzen, die erſte Vorausſetzungen aller wahren Chorkultur darſtellen. Und neben dieſer Steigerung des kulturellen Bewußtſeins und der kulturellen Leiſtung wird es dann auch keine Sängernachwuchskriſe mehr geben.

Allerdings werden alle Chorvereine gut daran tun, wenn ſie ihrerſeits Maßnahmen treffen, die geeignet ſind, einen unmittelbaren Kontakt mit der Singſchulbewegung herzuſtellen. Die Chöre ſollten Jugendgruppen einrichten, in denen die heranwachſende Generation Aufnahme findet, ſobald ſie die Volks- und damit auch die Singſchule verläßt. Dieſe Jugendgruppen müßten vor allem die Pflege des Allgemein-Muſikaliſchen als ihre Aufgabe betrachten — denn in der Zeit des Stimmbruches iſt für das Singen ſelbſt Vorſicht geboten. Sie müßten lebendige Beziehungen ſchaffen zwiſchen dem jungen Menſchen und der Singgemeinſchaft des Chorvereins, und ſie müßten das früh erworbene Intereſſe für Muſik — nicht zuletzt durch den Gemeinſchaftsbeſuch wertvoller Aufführungen — ſolange wach halten, bis der ſtimmlich, körperlich und menſchlich Ausgereifte in den Vokalkörper aufgenommen werden kann, und damit den unmittelbaren Anſchluß an eine der bedeutſamſten deutſchen Kultur-Großbewegungen findet.

Ein ſolches Zuſammenwirken zwiſchen Singſchule und Chorgemeinſchaft wird eine nie erreichte Hochblüte des Chorweſens zur Folge haben. Es wird dem deutſchen Menſchen eine beinahe am Verſiegen geweſene Quelle ſeeliſcher Kraft, reinen Glaubens und mutiger Zuverſicht ungeahnt reich weitererſchließen: den „Deutſchen Sang“.

AUS TAGESZEITUNGEN:

Prof. Dr. Hermann Unger: „Die ſchaffenden Muſiker an die Front!“ (Leipziger Neueſte Nachrichten, 26. Auguſt).

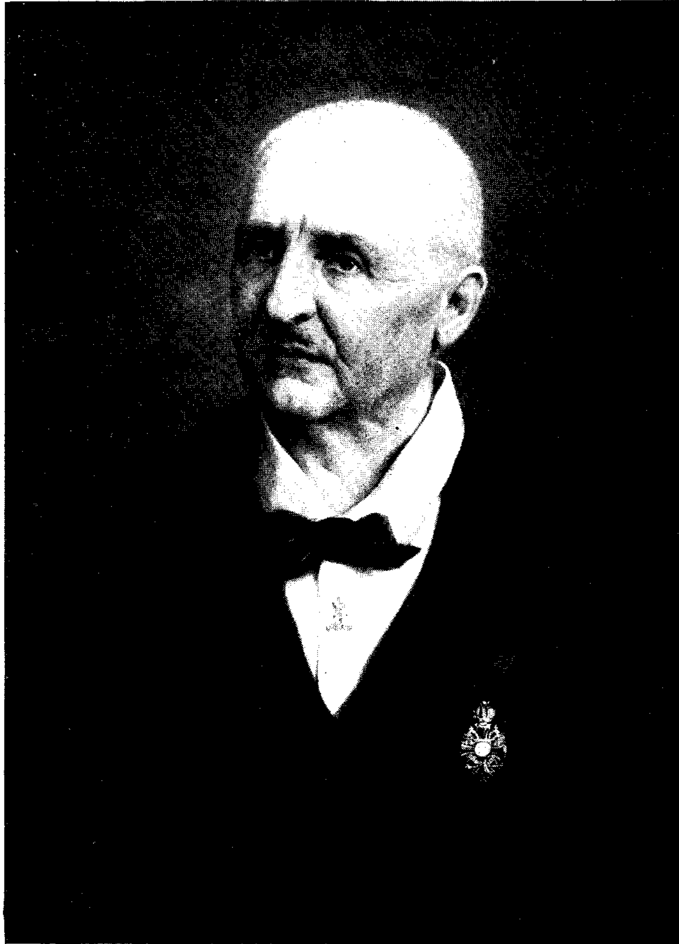
Wer ſich in ſeine Dichtermanſarde flüchtet, verliert die Fühlung mit ſeiner Volksgemeinſchaft, und das gleiche tut, wer ſich einen vom Zeit- und Publikumsgeſchmack errichteten Thron erſehnt und dieſen mit der Mauer der befliſſenen Parteigänger oder Bewunderer umgibt. Wenn heute unſere Dichter, Hanns Johſt ſo gut wie Blunck, durch das Reich ziehen und von ihrer ſchöpferiſchen Kraft ſpenden, ſo wie ſie neue Kraft in dem Zuſammenſein mit ihren Volksgenoſſen finden, ſo gilt ein gleiches für die ſchaffenden Muſiker. Damit erhebt ſich aber auch die Verpflichtung der Nachſchaffenden, ob groß ob klein, ob berühmt ob unbekannt, ſich einzuſetzen für ihre ſchöpferiſch tätigen Kunſtgenoſſen, wie dies ihnen als leuchtende Vorbilder ein Franz Liſzt, ein Hans von Bülow vorgetan haben. Und auch als Berater und Mitarbeiter im Muſikleben der Städte, der Standes- und Parteigliederungen werden die ſchaffenden Muſiker Platz und Tätigkeit finden, ſie werden in kameradſchaftlicher Zuſammengehörigkeit mit der Preſſe, nicht als deren Gegner oder Opfer die neuen Ziele und Ideen des Reiches, des Volkes und voran des Führers ſuchen und

durchſetzen müſſen. Hinweg mit der überlebten und typiſch liberaliſtiſchen Vorſtellung vom Gegenſatz der Generationen, der Stile, der Perſönlichkeiten. Es gibt nur ein Kriterium: deutſch oder undeutſch, gekonnt oder ſtümperhaft, echt oder vorgetäuſcht. Dem Unwahren aber, wie es der Führer in ſeiner Nürnberger Kulturrede gefordert hat: Kampf bis zum äußerſten!

GMD Hermann Stange: „Muſikerziehung durch den Rundfunk“ (Berliner Börſenzeitung, 18. 8.).

Kaum eine andere Kunſt vermag ſo unmittelbar die Regungen der Seele auszudrücken und zu beeinfluſſen wie die Muſik Daher gilt es vor allem, jene Werke auszuwählen, die in den Empfindungen des deutſchen Menſchen verankert ſind und ſo die Vorausſetzung bieten, verſtanden zu werden und ſtarke Eindrücke zu hinterlaſſen. Die durch den Rundfunk aufzuführenden Werke müſſen einer beſonders gründlichen Prüfung unterzogen werden, da ſie den weiteſten Kreiſen der deutſchen Bevölkerung zugänglich gemacht werden. Es iſt dringend erforderlich, daß nur wirkliche Meiſterwerke der Muſik der Hörerſchaft geboten werden. Werke, die einer modiſchen und intellektuellen Richtung angehören, ſind verderblich für die Geſchmacksbildung, denn Mode und Intellekt ſind die größten Feinde der Kunſt.

Hans Joachim Moſer: „Der tote Bruckner lebt“ (Weſtfäliſche Zeitung am 5. Sept.).



Archiv Bosse-Verlag

Anton Bruckner mit Franz Josef-Orden
(1886)

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsſchrift für eine geiſtige Erneuerung der deutſchen Muſik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitſchrift für Muſik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Muſikaliſchen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

Nachdrucke nur mit Genehmigung des Verlegers. — Für unverlangte Manuſkripte keine Gewähr

103. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / OKTOBER 1936 HEFT 10

Anton Bruckner.

Von Max Morold, Wien.

„Der Deutſche hat ein Recht, ausſchließlich mit „Muſiker" bezeichnet zu werden; denn von ihm kann man ſagen: er liebt die Muſik ihrer ſelbſt willen, nicht als Mittel, zu entzücken, Geld und Anſehen zu erlangen, ſondern weil ſie ihm eine göttliche, ſchöne Kunſt iſt, die er anbetet, und die, wenn er ſich ihr ergibt, ſein ein und alles wird. Der Deutſche iſt imſtande, Muſik zu ſchreiben bloß für ſich und ſeinen Freund, gänzlich unbekümmert, ob ſie jemals exekutiert und von einem Publikum vernommen werden ſolle. Die Begierde, mit ſeinen Produktionen zu glänzen, erfaßt ſelten den Deutſchen, die meiſten wüßten es gar nicht einmal, wie anfangen?" Mit dieſer Erſcheinung hat Wagner 1840 jenes ältere deutſche Muſikweſen gekennzeichnet, dem dann freilich, wie Wagner 1871 dazu bemerkte, „das elegante neuere Muſikdeutſchland" ſo ziemlich den Garaus machte. Aber mitten in dieſem, auf Geld und Anſehen gerichteten, geſchäftigen und geſchäftsmäßigen muſikaliſchen Treiben, das der echteſten Begabung und der edelſten Perſönlichkeit, wenn ſie ſich auf dem Markte zur Geltung bringen wollten, viel unkünſtleriſches Bemühen und manches Opfer der Überzeugung aufnötigte — mitten in der allgemeinen Veräußerlichung und Entſeelung des Kunſtbetriebes und dem Feilſchen mit Berühmtheit lebte und ſchuf ein deutſcher Muſiker, der noch völlig jener altehrwürdigen, menſchlich rührenden Gattung angehörte, die Wagner in ſeiner Jugend erlebt hatte.

Der am 4. September 1824 zu Ansfelden in Oberöſterreich geborene Anton Bruckner, von Bauern und Dorfſchullehrern ſtammend, Sängerknabe im Stifte St. Florian, dann ſelbſt Lehrer und Stiftsorganiſt, bei kärgſtem Lohne, abhängig von den Grundbeſitzern und der Geiſtlichkeit, hierauf Domorganiſt in Linz, wo er die bewundernde Freundſchaft des Biſchofs Rudigier gewinnt und dieſen durch ſein Orgelſpiel tröſten und erbauen darf, endlich Lehrer am Konſervatorium und Hoforganiſt in Wien, er bleibt bis zuletzt — auch als Ehrendoktor der Wiener Univerſität — der ſchlichte Mann aus dem Volke, dem jeder ſeine Herkunft und ſeine geringe Bildung anſieht, der nur in einer „Wiſſenſchaft" zu Hauſe iſt, in der Muſik, und dem dieſe, der er ſich ganz ergeben hat, ſein ein und alles iſt. Genau ſo, wie es Wagner ſchildert. Die Tonwerke Bruckners blieben ſeinen Zeitgenoſſen bis zu ſeinem 60. Lebensjahre ſo gut wie unbekannt. Nur als Organiſt hatte er, ſogar im fernen Auslande, Triumphe errungen. Das Phantaſieren und Improviſieren an der Orgel war auch lange Zeit das Einzige geweſen, was er zur Betätigung ſeines tondichteriſchen Vermögens brauchte und begehrte. Die vielſtimmige Pracht des Inſtrumentes und die Fähigkeit, dieſe Töne und Farben zu großartigen künſtleriſchen Gebilden zu verflechten, erhob und beglückte ihn. Durch die Andacht der Gläubigen, die ſein Spiel durchſchauerte, durch den Beifall einzelner Muſikverſtändiger — der aber nur dem Organiſten galt — und durch den perſönlichen Dank des befreundeten Kirchenfürſten

sah er sich reich belohnt. Spät erwachte in ihm, was man das Bewußtsein des schaffenden Künstlers nennen könnte. In dieser Verspätung lag die eigentliche Tragik seines Künstlertumes.

Die Wirkungen seines Spieles hatten jenes Bewußtsein in ihm geweckt. Alle Kunst ist Mitteilung. Auch der harmlos-weltvergessene deutsche Musiker Wagners schreibt für sich und seinen Freund. Der beste und verständnisvollste Freund ist aber vielleicht gar nicht in der Nähe, vielleicht überhaupt nicht erreichbar, vielleicht noch nirgends vorhanden. Der Künstler selbst hat ihn erst zu erschaffen, indem er seine Werke schafft. Bruckner fühlte, daß auch ihm die Gabe verliehen war, durch Raum und Zeit in die Ferne zu wirken; daß er, wenn er vom Herzen zum Herzen reden wollte, nicht auf seine zufällige Umgebung und auf die kurze Dauer seines Spieles beschränkt war; daß er Partituren schreiben konnte, geheimnisvolle Zauberbücher, aus denen sein Geist Jahrhunderte lang zu allen sprechen durfte, welche Ohren hatten, zu hören. Diese Partituren mußten mit Notwendigkeit Orchesterpartituren werden. Zu solchen Fernwirkungen taugte nur der mannigfaltig gegliederte und unendlich ausdrucksfähige Instrumentalkörper des modernen Orchesters mit seiner beseelten Rhythmik und Dynamik und mit der Möglichkeit der feinsten Abstufungen und Schattierungen, die, in klare Zeichen gebannt, den Willen des Tondichters auf der ganzen Welt und in aller Zukunft deutlich erkennen lassen. So begann denn Bruckner seine Improvisationen zu fixieren, wie Wagner von Shakespeare sagte, der als Schauspieler zum Bühnendichter wurde. So wurde Bruckner als Orgelspieler zum Sinfoniker. Was er in früheren Jahren, hauptsächlich zum gottesdienstlichen Gebrauche, zu Papier gebracht hatte, vorwiegend Chorwerke, bei deren Niederschrift er an kein Publikum von Kennern und Gönnern dachte, das verwarf er zur Gänze, vernichtete er zum Teile. Beim Theaterkapellmeister Otto Kitzler in Linz studierte er Formenlehre und Instrumentation, wie er vordem schon bei Simon Sechter in Wien, mit Unterstützung des Bischofs Rudigier, die Geheimnisse der Harmonielehre und des Kontrapunktes, zur Vollendung seines Orgelspieles, ergründet hatte. Beethoven und Wagner waren seine Meister und Vorbilder, aber auch der Orgelklang und die besondere Art, wie der Organist aus den Gegebenheiten seines Instrumentes einen tönenden Wunderbau errichtet, blieb grundlegend für sein Schaffen und ist bei ihm stets herauszuhören. So entstanden die Messen, die Sinfonien, das Streichquintett, das Tedeum, das Lebenswerk Anton Bruckners.

Diese große Wendung vollzog sich in seinem 40. Lebensjahre, in einem Alter, in dem sonst der Künstler, der Schöpfer bedeutender Werke, sich nun endlich auch nach reinen, unentstellten Wirkungen auf wahlverwandte Geister und empfängliche Gemüter sehnt. Aus solcher Sehnsucht entsprang die Idee von Bayreuth. Bei Bruckner aber war es umgekehrt. Die Wirkungen hatte er erprobt. In jeder Kirche mit einem „anständigen" Instrumente konnte er sein Bayreuth aufschlagen. Wenn er — als Orgelspieler — seine inneren Gesichte zur Schau stellte, wozu er keiner anderen Hilfe als der des Bälgetreters bedurfte, so kam eine Ergriffenheit und Erleuchtung über alle Zuhörer und die Hallen des Gotteshauses umschlossen eine Bruckner-Gemeinde, der die „göttliche, schöne Kunst", verkündet von einem ihrer begnadetsten Jünger, ihr „ein und alles" war. Aber nun wollte er auch Werke hinterlassen, wollte die Fortdauer und Wiederkehr der erprobten Wirkungen gesichert haben und — wußte es nicht, wie anfangen? Nun nahm er alle die Leiden und Gefahren auf sich, die sonst im gleichen Alter teils überwunden, teils immerhin gewohnt sind. Und der alle seine Kräfte aus einfachen und natürlichen Verhältnissen und aus den Wäldern und Fluren der Heimat geschöpft hatte, war hilflos im städtischen Verkehr, im Bereiche der internationalen Zivilisation, in einer Welt der Sensationen und Spekulationen, der Vorurteile und Zugeständnisse. Kein höheres Wissen, keine gesellschaftliche Gewandtheit stand ihm führend und stützend zur Seite, keine noch unverbrauchte Jugendkraft stählte ihn zum Kampfe. Denn er war ja schon ein gereifter, schon ein alternder Mann. Als er die Höhe seines Schaffens erklommen hatte, als das Bewußtsein der Meisterschaft ihn mit Stolz und Seligkeit erfüllte, da nagte doch auch der Zweifel an ihm, da brachten seine Mißerfolge immer wieder Trauer und Bangigkeit in sein glaubensstarkes und hoffnungsfrohes Gemüt. Darum finden wir in seinen Werken neben der innigsten Zwiesprache mit Gott, dem reinsten Ausdruck wahrer Frömmigkeit, neben dem mächtigsten Aufschwunge erhabener Weltvergessenheit, neben glanzvoller, zauberhafter Romantik und behag-

lich-träumerischer Naturschwärmerei auch die Klänge des tiefsten Schmerzes, ja der Verzweiflung. Wenn je ein Künstler ein Martyrium erlitten hat, so war es Anton Bruckner.

Erst in der Mitte der 80er Jahre des vorigen Jahrhunderts begannen seine Erfolge. In Leipzig und in München weckte seine siebente Sinfonie Begeisterung und dies rüttelte nun auch die maßgebenden und verantwortlichen Persönlichkeiten Wiens aus ihrer Teilnahmslosigkeit empor. Dann freilich stieß die Achte wieder auf Ablehnung und Widerspruch. Aber es ging doch rasch und steil aufwärts, Berlin wetteiferte mit Wien in Huldigungen für den neuen großen Tondichter und sogar jenseits des Weltmeeres leuchtete jetzt das Licht seines Namens. So breitete sich, wie am Schlusse eines langen, hemmungsreichen, sich den Sieg erkämpfenden Brucknerschen Finales, eine majestätische Glorie über sein Dasein aus. Die Hof- und Staatsbehörden, sein Heimatland Oberösterreich, Kunst und Wissenschaft überboten einander in Ehrungen und Auszeichnungen des arg Verkannten und leidenschaftlich Verfolgten. Doch all dies vermochte die Müdigkeit seiner Seele nicht mehr zu bannen. Auch sein körperlicher Verfall war nicht mehr aufzuhalten. Es ging zu Ende. Am 11. Oktober 1896 starb Anton Bruckner. Bis zuletzt war er der Mönch in seiner Zelle geblieben, der weltabgewandte Einsiedler, der zwar, wie es Möncheswe ise ist, an harmlosen irdischen Freuden vergnügten Anteil nahm, sonst aber nichts gemein hatte mit dem Treiben der Welt und am wenigsten mit ihren oft so eigensüchtigen und unehrlichen geistigen Kämpfen. Alle Höhen und Tiefen des Daseins offenbarten sich ihm nur in der künstlerischen Schau des Tondichters und was er da auszudrücken vermochte, das sagt auch uns mehr, als Worte sagen können.

Eine kleine Schar treuer Jünger, hervorgegangen aus dem Wiener Akademischen Wagner-Vereine, der schon zu des Meisters Lebzeiten eifrig und wirksam für ihn eingetreten war, vollendete im ersten Jahrzehnt nach seinem Tode den Bau seines Ruhmes. Josef und Franz Schalk, Ferdinand Löwe, August Göllerich, August Stradal haben in Wort und Schrift und künstlerischer Tat ihrem geliebten Lehrer und Freund den Platz erobert, auf dem der bescheidene „deutsche Musiker" heute steht, höchstes Ansehen genießend, der Fortsetzer und Vollender jener sinfonischen Kunst, die zuerst in Beethoven ihren ragenden Gipfel erreichte, der dann Schubert verheißungsvolle neue Triebe aus dem Garten der Romantik zuführte. Das Schubertsche, das Österreichische, das Blühende und Heitere, das Üppige und Schwelgerische, das Zärtliche und Heimliche ist bei Bruckner ebenso vorhanden, wie herbe und schroffe Reckenhaftigkeit, trotziges Heldentum, gebieterische Willenskraft — eine Kraft, die vor allem auch in der Arbeit, in dem unablässigen Ringen um die letzte Vollkommenheit zur Geltung kommt — und wie das mystische Versenken in den innersten Kern des Menschlichen und des Göttlichen, das ihn mit Johann Sebastian Bach und mit dem Schöpfer des „Parsifal" verbindet. Eine solche Fülle des Inhalts, ein so überquellender Mitteilungsdrang konnte nicht in herkömmlichen Formen und in kleinen Maßen Platz finden. Die alte Form mußte gesprengt werden und eine neue erstehen, in der das alles nicht nur Raum hätte, sondern auch wieder ein Ganzes, eine Einheit bildete. Schon die Anfangsthemen der Brucknerschen Sinfonien sind von einem so breiten melodischen Atem und einer so starken harmonischen Spannung, daß die durch sie geforderte sinfonische Entwicklung nur in entsprechenden Gegenthemen und Seitenthemen, nur in einer entsprechenden „Durchführung", nur in einer gewaltigen Coda, die eigentlich schon eine Art Finale ist, nur in einer wuchtigen Vergrößerung aller Teile der Sinfonie und besonders in der riesenhaften Steigerung des Schlußsatzes, dem keine Spur eines gefälligen Rondos, eines gemütlichen Kehraus mehr anhaften durfte, der vielmehr als der Abschluß eines Dramas, als der Ausklang eines Heldenliedes wirken mußte, daß sie nur so ausschwingen und zur Ruhe kommen konnte. Was einst begreiflicherweise als Übermaß und als Formlosigkeit empfunden wurde, das ist uns heute die wahre Bändigung unerhörter Gewalten, die in der Brust eines „deutschen Musikers" lebten, dem die Musik sein ein und alles war. In den vierzig Jahren seit seinem Tode hat sein Name alle Erdteile durchdrungen und die Internationale Bruckner-Gesellschaft darf sich ihrer Weltgeltung und ihres weit ausgedehnten Wirkens freuen. Am unmittelbarsten aber spricht Bruckner zu uns Deutschen, wir sind die echten Herzensfreunde, denen der deutsche Musiker seine Träume und Gesichte offenbart. Süddeutsches und Norddeutsches, Barock und Gotik, Sieg-

fried und Fauſt, Prometheus und der deutſche Michel ſind in ihm vereint, ohne daß er je nach ſolchen Begriffen gefragt hätte, ohne daß er je etwas anderes hätte ſein wollen als ein Muſiker und Organiſt, der in chriſtlicher Demut zur Ehre Gottes ſpielte.

Das „non confundar“ Motiv in Bruckners Werk.

Von Oskar Lang, München.

Es iſt bekannt, daß das glanzvoll triumphale Thema, das Bruckner im Te Deum für die Schlußworte „non confundar in aeternum“ („ich werde nicht zuſchanden werden in Ewigkeit“) erfand und in der krönenden Fuge verarbeitete, auch im Adagio der 7. Symphonie Verwendung fand, wo es im Lauf der Entwicklung des Satzes — bei den großen Steigerungen bis auf die Höhepunkte in G und C immer dominierender in den Vordergrund tritt.



Da die erſte Faſſung des Te-Deums ins Jahr 1881 fällt, während das Adagio der 7. Symphonie erſt zwei Jahre ſpäter, 1883, vollendet wurde, ſo iſt, entgegen anderen Darlegungen, mit Sicherheit anzunehmen, daß die Wortfaſſung die ältere iſt, daß alſo das Thema aus dem Textgebundenen ins frei Symphoniſche übertragen wurde. Nicht um ein Zitat im gewöhnlichen Sinn handelt es ſich hier, wie man fälſchlicherweiſe oft vermeinte, ſondern um eine Wiederaufnahme und grandioſe Wiederausbreitung dieſer ganzen machtvollen Ideenwelt, der der Erlöſungs- und Unſterblichkeitsgedanke zugrunde liegt. Daß dieſer Kerngedanke der chriſtlichen Heilslehre eine ſo tief religiöſe Natur wie Bruckner aufs allerſtärkſte bewegte, iſt nur allzu begreiflich. Der Sieg des Unvergänglichen in der menſchlichen Seele über das Vergängliche — in dieſem zentralen Glaubenserlebnis war ſeine ganze Gefühlswelt ſo recht eigentlich verankert.

Bedenkt man dies, ſo kann kaum mehr überraſchen, was im weiteren Verfolg dieſer Zuſammenhänge ſich ergibt: daß nämlich das „non confundar“-Motiv keineswegs allein im Adagio der Siebenten Aufnahme fand, ſondern, daß es, verſchiedentlich variiert und abgewandelt, auch in zahlreichen anderen Schöpfungen des Meiſters miteinverwoben iſt. Es iſt dies ein Umſtand, dem man bisher nur wenig Beachtung ſchenkte und doch iſt er von keineswegs untergeordneter Bedeutung. Denn er bekundet eine ſeltene Einheitlichkeit und Geſchloſſenheit des geiſtigen und ſeeliſchen Weltbildes Bruckners. Keine törichtere Mißdeutung gäbe es, als hierin etwa Erfindungsarmut erblicken zu wollen; ein ſo überragender Erfinder wie Bruckner — einer der Größten in der Muſikgeſchichte — hatte es wahrlich nicht nötig, um Einfälle verlegen zu ſein. Wenn er trotzdem das monumentale Urthema des „non confundar“ immer wieder zum Klingen brachte, ſo war es deshalb, weil es ihm im übermächtigen Ringen der elementaren Lebensmächte und ihrem Spannungsausgleich Sinnbild und Gleichnis der Herrſchaft des Ewigen über das Irdiſche ſchlechthin bedeutete. Ihm als Myſtiker war es um die Totalität des Seins zu tun, um das „All — Eine“, das er immer aufs neue verkünden mußte, ſo wie auch im chriſtlichen Dogma die Botſchaft vom Reiche Gottes immer wieder verkündigt wird. So allein wird die mehrmalige Wiederkehr des Themas im Geſamtwerk Bruckners richtig verſtändlich.

Noch einem Einwand ſei begegnet: daß nämlich jene aufſteigende Dreitonfolge in Sekundſchritten ja auch bei anderen Komponiſten häufig genug vorkomme und ſomit gar nichts Beſonderes und gerade für Bruckner Bezeichnendes darſtelle. Nun iſt gewiß alle Intervallik, wie immer ſie beſchaffen ſei, das gegebene Urmaterial für jegliches Thematiſche; allein ent-

ſcheidend und ausſchlaggebend iſt die Art, wie der einzelne Meiſter damit ſchaltet und waltet, welche Folgen er wählt und bevorzugt, und vor allem, welchen Sinn, welchen Gefühlsgehalt er dem einzelnen Motiv verleiht. Und da iſt nun außer allem Zweifel, daß Bruckner gerade dieſer thematiſchen Folge eine ſo übergeordnete und inhaltsſchwere Bedeutung gegeben hat, wie ſie in ſolcher Weiſe in keines anderen Meiſters Werk zu finden iſt. Nicht die Tonfolge an ſich iſt weſentlich, ſondern immer nur ihr innerſymboliſcher Ausdruck. Dieſer offenbart ſich eindringlich genug einmal durch die Art, wie das Thema vorgetragen wird: im ſpeziellen Fall des „non confundar"-Motivs faſt durchweg im Fortiſſimo durch die Blechbläſergruppen oder das ganze Orcheſter. Schon das iſt unmißverſtändliche Charakteriſierung. Von höherer Wichtigkeit iſt aber noch, in welchem Zuſammenhang das Thema auftritt: bezeichnenderweiſe ſind es meiſt ſolche Stellen, an denen nach langem erbitterten Kampf eine letzte Entſcheidung errungen wird, die dann das Thema jubelnd wie ein Fanal des Sieges verkündet. Wo es ausnahmsweiſe ruhiger gehalten iſt, hat es meiſt einen auf jene Glanzpunkte vorbereitenden Sinn, der ſich ſpäter erſt erfüllt.

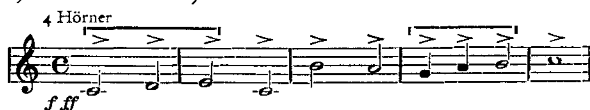
Bereits in der 1. Symphonie findet ſich das einprägſame Thema und zwar an markanteſter Stelle: im Finale bei dem Übergang von c-moll nach C-dur, der den triumphalen Schluß einleitet (Buchſtabe M):*)



Dreimal im *ff* wiederholt! Es leitet ſich hier organiſch aus dem Hauptthema des Satzes ab, in dem es, rhythmiſch verändert, ſchon darinſteckt.



Ebenſo beim himmelſtürmenden Ausklangshöhepunkt der Coda, wo es die Hörner im jubelnden *fff* verkünden (15. Takt nach P):

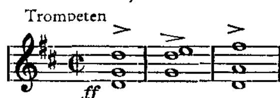


Auch in der zweiten Symphonie ſteht es, wenngleich innig verſchmolzen mit dem Finalethema, an genau gleicher Stelle, beim Einſatz des C-dur der Coda (viermal nacheinander in den Trompeten und Poſaunen):





Bei der 3. Symphonie weiſt das heroiſche Hauptthema in ſeinem zweiten Teil eine entſchiedene Verwandtſchaft auf. In reiner Geſtalt leuchtet das Thema in der großen Schlußapotheoſe des Werkes auf (23. Takt nach Z):

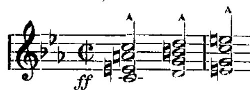


4. Symphonie Finale: Hier entringt ſich das Thema den furchtbar entfeſſelten Wettern der dritten Gruppe (4 Takte vor H), wie ein Rettungsruf in höchſter Not:



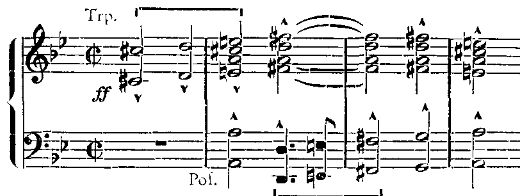
*) Angaben nach den alten Partituren.

und in der Wiederholung (7 Takte nach M):

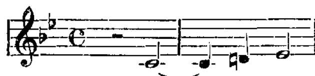


Auch auf die Choralſtelle im erſten Satz (23. und 31. Takt nach K) ſei hingewieſen!

Die 5. Symphonie läßt das Thema gleich zu Beginn im Urchoral, motiviſch erweitert, in majeſtätiſcher Pracht erſcheinen:



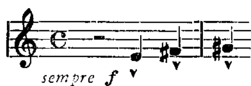
(Ferner 13 Takte nach A, 8. Takt vor G, 8. Takt nach M). Auch den Anfang des Nebenthemas beſtreitet es (bei D):



Daß es im Adagio gleichfalls vorkommt, überraſcht nicht, da das Hauptthema desſelben aus den Baßgängen des Urchorals gebildet iſt (Siehe oben); auch hier entwickelt es ſich zu höchſter Strahlungskraft (2 Takte vor F und bei G *ff*!). Im Scherzo ſei die Coda-Stelle (14. Takt nach Q) erwähnt, im Finale die entſprechende, weil der gleichen Funktion der Zuſammenballung letzter Kraft dienende: 12 Takte vor Schluß.

Einen auffällig ſtarken Beziehungsreichtum weiſt das Finale der 6. Symphonie auf; es iſt in gewiſſer Weiſe ſchon Vorwegnahme und Annäherung an die Adagiowelt der Siebenten. Nicht vereinzelt nur tritt hier das Thema auf, ſondern als eins der beſtimmenden Grundmotive.

2. Takt nach B ff





2. Takt nach B etc., 1. Takt nach Q etc.; dann groß ausgebreitet und abſolut herrſchend, in 17maliger Wiederholung vorgetragen, in der machtvollen Steigerung von R—S, ſchließlich noch am Schluß 2 Takte nach Z *ff*. Die Erklärung für das betonte Herausſtellen des Themas gerade in dieſer Symphonie iſt nicht ſchwierig; fällt doch die Conception dieſes Satzes und des „Te Deums" in das gleiche Jahr 1881.

Zu der 7. Symphonie wäre nach dem oben bereits Geſagten nur noch nachzutragen, daß außer dem Adagio auch die übrigen Sätze direkte und indirekte Verarbeitungen des Themas enthalten. So im 1. Satz das Seitenthema bei C, die choralartige Ausweitung 7 Takte vor T und — als einzige Unterbrechung der reinen E-dur-Tonika in der 30taktigen Coda, dieſer monumentalen Lichttreppe in Tönen! — die Dominantwendung (1 Takt vor Z):



Im Finale: der 2. Teil des Hauptthemas (Takt 2) und das choralartige Seitenthema (bei C) in ſeinem aufſteigenden Aſt. Im übrigen verweiſe ich auf meine thematiſche Analyſe der 7. Symphonie („Die Muſik" XXI. Jahrgang Heft 11).

Nach der erſchöpfenden Behandlung des Themas in der 7. Symphonie iſt es nicht mehr verwunderlich, daß Bruckner in den zwei folgenden Symphonien kaum mehr darauf zurückgreift. (Nur im Finale der achten verdient noch folgende Stelle Beachtung: 6. und 17. bis 20. Takt vor N, 5. Takt vor W!). Dagegen finden ſich in der ſchon im Jahre 1864

componierten f-moll-Messe zahlreiche motivische Relationen, deren Analogie unmittelbar evident ist. So setzt das Gloria ohne Vorbereitung folgendermaßen ein:



Das Credo beinahe correspondierend:



In der Gloriafuge wiederholt sich das Motiv ständig auf die Worte „patris amen" in ansteigender Folge:



Auch im Credo erklingt es noch an zwei besonders aufschlußreichen Textstellen, nämlich da, wo das Wunder der Auferstehung oder die Hoffnung darauf verkündigt wird — also unmittelbarste ideelle Beziehung zum Grundgedanken des „non confundar"! bei F: „et resurrexit" und bei O: „et expecto resurrectionem". Wenn am Schluß der Messe noch einmal das Thema auf die Worte „pacem" mild aufleuchtet (Agnus Dei: 6 Takte vor D, 16 Takte nach D), so kommt darin derselbe Sinn zum Ausdruck, der tröstende Glaube auf den ewigen Frieden. (Vgl. auch das „Sanktus"-Thema der d-moll-Messe!) —

Wir sahen, welche bedeutsame Rolle das „non confundar"-Thema im Schaffen Bruckners spielt; wie eine Art Leitmotiv ist es, das immer wieder seine sieghaft stählende Kraft bewährt. Noch einmal sei betont, daß jede abwertige Deutung dieses Phänomens schlimmste Verkennung wäre! Im Gegenteil, es beweist die unbewußt wirksame Einheitlichkeit von Bruckners auf feste Glaubenswahrheiten wie auf Pfeiler gegründetem Weltbild, das aus jenen tief mystischen Bezirken der Seele sich formte, die den meisten seiner Zeitgenossen nicht mehr zugänglich waren. Und wie das Denken und Fühlen der Mystiker immer wieder um bestimmte feste Grundvorstellungen kreist, so ist auch bei Bruckner die oftmals wiederholte Verkündigung des „non confundar"-Themas in seinem Gesamtwerk als aus einer verwandten Seelenhaltung heraus entsprungen zu begreifen.

Die neue Brucknerbewegung.

Eine Erwiderung von Robert Haas, Wien.

Mein Wirken um Anton Bruckner beginnt sich in der Öffentlichkeit immer nachhaltiger Geltung zu verschaffen, häufig auch da, wo mein Name gar nicht genannt wird, denn die reiche Fülle meiner neuen Forschungsergebnisse hat in Wissenschaft und Praxis eine empfindliche Umwälzung der Vorstellungen zur Folge. Die Auswirkung wird von 1934 an eine stetig steigende, denn in diesem Jahr erschien (in Potsdam, ak. Verlagsges. Athenaion) mein heute weitverbreitetes Buch über Bruckner, in dem ich zum erstenmal eine verläßliche quellenkundliche Sichtung seines Lebenswerks, zumal des symphonischen, aufgebaut habe, und seit 1934 brachte der rasche Fortgang der von mir geleiteten Gesamtausgabe der Werke Bruckners (im Wiener Musikw. Verlag) eine ganze Reihe neuer Texte zu den Symphonien heraus, zur 1., 4., 5., 6. und 9., die bei den nach ihnen veranstalteten Aufführungen allgemeines Erstaunen erregt haben. Man steht vor einem neuen Bild der künstlerischen Persönlichkeit des verehrten Meisters und weiß sich dann keinen Rat, wenn man es unterläßt, die von mir gegebenen Aufklärungen heranzuziehen, oder wenn man sie nicht versteht.

So hat sich denn gelegentlich an den neu vorgelegten Texten ein hitziger Streit der Meinungen entfacht, bei ihrer Beurteilung sind neben einer Mehrzahl von begeisterten, ja überschwänglichen Zustimmungen auch zurückhaltende, ablehnende und unfreundliche Stimmen

laut geworden, beſonders zu erwähnen iſt, daß durch ein Übermaß an Gehäſſigkeit die Wiener Preſſe gezeichnet iſt (mit wenigen, aber gewichtigen Ausnahmen), und nun wurde auch in dieſer Zeitſchrift von Wien aus gegen mich Stellung genommen. Einer Antwort muß ich vorausſchicken, daß mir Gegenmeinungen deshalb wertvoll erſcheinen, weil ſie zwar unbeabſichtigt, aber völlig eindeutig die enge Lebensnähe meiner wiſſenſchaftlichen Arbeiten dartun, ſowie daß es ſich nun nur mehr um Rückzugsgefechte handelt, denn eine Entſcheidung, der gefährliche, aber der Öffentlichkeit verborgene Kämpfe vorangingen, war zu dem Zeitpunkt gewonnen, zu dem es mir gelungen war, die Texte zum Klingen zu erwecken und Bruckner ſelbſt ſo muſizieren zu laſſen, wie er ſich ſeine Tonſprache gebildet hat.

Im Maiheft dieſer Zeitſchrift beſchäftigen ſich nicht weniger als vier Beiträge mit meinem Brucknerwirken, der erſte von Max Morold richtet ſich mit Schärfe gegen meine Auffaſſungen, der zweite von Max Auer tritt dagegen dankenswert warm für dieſe ein, der dritte von Victor Junk nimmt eine Doppelſtellung ein, im Muſikaliſchen iſt kräftig meine Anſicht vertreten, daneben ſtehen aber polemiſche Ausfälle, der vierte endlich bringt an verſteckter Stelle (S. 583 f.) eine ſachkundige Beſprechung meines Brucknerbuchs von Fritz Oeſer. Auf dieſe kann ich ſo manchen, der ſich kundig dünkt, nachdrücklich verweiſen, denn ich glaube, es ſollte eine ſelbſtverſtändliche Pflicht ſein, ehe man jemand angreift, ſich über deſſen Tätigkeit und Anſichten im vollen Umfang zu unterrichten. Was ſoll man aber dazu ſagen, wenn in angreifenden Artikeln oder Aufſätzen Ungenauigkeiten und Fehler aufmarſchieren, die durch einfache Seitenverweiſe aus meinem Schrifttum berichtigt werden könnten?

Nun gehen weder Morold noch Junk etwa von meinen großen Veröffentlichungen aus, die ſie mit keiner Silbe erwähnen, ſondern von einem kurzen Einführungsvortrag zur Wiener Erſtaufführung der Fünften, bei dem ich mich auf einige allgemeine grundlegende Aufklärungen beſchränken mußte und mit voller Abſicht jede perſönliche Spitze vermieden habe. Morold, der anweſend war, beſtätigt es ſelbſt, daß ich keine Namen genannt habe. Verſchiedene Wiener Zeitungsfalſchmeldungen wußten nun die Tatſachen geradezu umzukehren und von böswilligen Angriffen gegen Franz Schalk zu berichten, das hat wiederum Junk veranlaßt, obwohl er bei meinem Vortrag gar nicht zugegen war, unangenehme Gegenvorſtellungen zu erheben, die ich als vollſtändig unzutreffend und überflüſſig zurückweiſen muß. Ein Blick in meinen Vorlagenbericht zur Fünften hätte ihn eines Beſſeren belehren können, denn ich bin in meinen Ausführungen in keiner Weiſe über das dort Geſagte hinausgegangen und habe nur einiges aus dem Vorlagenbericht zur vierten Symphonie hinzugenommen, was wieder von Morold gründlich mißverſtanden worden iſt. (Das gröbſte Mißverſtändnis iſt die mir untergeſchobene Behauptung, Bruckner „ſei an der Veröffentlichung der Fünften geſtorben", während ich die Erlebniſſe mit der Achten und die Vorgänge bei Veröffentlichung der Vierten mit der Nervenkriſe von 1890 in Verbindung gebracht habe!)

Ich ergreife hier gern die Gelegenheit voll dafür einzutreten, daß die Erinnerung an Franz Schalk nicht durch unbewieſene Behauptungen getrübt werden darf, ich kann faſt all dem, was Junk über Schalk ſagt, beipflichten und die Kränkung von Frau Lilly Schalk über ungerechtfertigte Kritiken voll und ganz verſtehn, ſie ſtammen nicht von mir und ich verurteile jede ungebührliche Verunglimpfung, denn nach meiner Überzeugung muß ein dicker Strich zwiſchen gewiſſen menſchlichen Unvollkommenheiten und Franz Schalks Verhältnis zu Bruckner gezogen werden. Allerdings bin ich ebenſo überzeugt, daß Franz Schalk mit dem Erſtdruck der Fünften nichts zu tun hat, wie er ja auch bei der Teſtamentsvollſtreckung ganz unbeteiligt war. Eben darum erſcheint mir aber die Förmelung von Frau Lilly Schalk über die 5. Symphonie, die Junk wieder abdruckt, weder glücklich noch überhaupt nach den Tatſachen möglich. Die Abweichungen im Erſtdruck ſind ſo weitgehende, daß „eigenhändige Korrekturen und Änderungen" Bruckners an einer anderen Vorlage keineswegs ausreichen, das wird jeder, der die Partituren kennt, beſtätigen, Bruckner hätte die ganze Partitur neu ſchreiben müſſen. Die erwähnte Förmelung trifft aber wohl auf die 3. Symphonie zu, bei der Franz Schalk zur Mitwirkung herangezogen wurde, und ich ver-

mute, daß mit dieser eine leicht verständliche Verwechslung unterlaufen sein dürfte. Hinzufügen möchte ich, daß ich selbst mit Franz Schalk mehrmals über die Fünfte sprechen konnte, ohne je von ihm eine solche Darstellung gehört zu haben, wie sie jetzt vertreten wird, und daß ich diese auch nie zuvor von Frau Schalk mitgeteilt erhalten habe, sonst hätte ich sie natürlich (mit den nötigen kritischen Bemerkungen) in den Vorlagenbericht aufgenommen.

Daß ich nun den Text des Erstdrucks überhaupt anzuzweifeln wage, ist für Morold das große Rätsel, in seinem Aufsatz bildet diese Frage den Leitgedanken und er versucht aus innerlicher Verbundenheit mit der Überlieferung eine Ehrenrettung des Textes der Erstausgabe, leider ohne sich um meine philologische Beweisführung zu bekümmern. Nach seiner Meinung sollte ich diesen Text ohne weiteres in die Gesamtausgabe aufnehmen, durch die Erklärung der Witwe Franz Schalks sei er genügend gedeckt, sonst gerate man in die „gröbsten Unwahrscheinlichkeiten und psychologischen Unmöglichkeiten".

Das entspricht nun allerdings einer allgemeinen Formel: der Erstdruck erschien 1896, da hat Bruckner noch gelebt, also ist er eine Quelle erster Ordnung, und es deckt sich auch schön mit der üblichen Anbetung vor allem Gedruckten, wie sie in der musikalischen Herausgeberarbeit so viel Unheil angerichtet hat, trotzdem muß ich nur staunen, wenn heute immer noch so leichthin gerade über Brucknertexte geurteilt werden kann und wenn man heikle Quellen- und Textfragen von oben her durch ein paar allgemeine Redewendungen regeln will. So einfach und formelhaft geht das leider nicht, sofern auf Gewissenhaftigkeit der geringste Wert gelegt werden soll. Weiß Morold denn nicht, daß durch die Quellenlage bei der 9. Symphonie vor aller Welt handgreiflich bewiesen worden ist, wie stark das Partiturbild Bruckners nach seinem Tode ganz uneingestanden beim Erstdruck abgeändert worden ist, und zwar in einer Weise und in einer virtuosen Sicherheit, die dem Bearbeitungssystem der Fünften auffallend nahesteht? Daß der Text der Sechsten nach Bruckners Tod mit fremden Zutaten versehen wurde, hier allerdings ohne Instrumentationsumguß und mit wenig Sorgfalt oder Begabung, aber doch auch wieder unbedenklich vor der Welt mit der Marke: Bruckners Text? So unbedenklich ist also die Sachlage doch ganz und gar nicht, noch dazu wenn man die höchst merkwürdigen Vorgänge bei der Herausgabe der Vierten Symphonie von 1888/89 mit berücksichtigt, auf die ich im zugehörigen Vorlagenbericht zu sprechen komme. Vorsicht ist auf der ganzen Linie notwendig, zumal sich die gedruckten Texte sogar rein äußerlich zuweilen geradezu als Kuriosa der Editionstechnik vorstellen (z. B. bei der Vierten), ohne daß man diese Kuriositäten Bruckner anlasten darf.

Es kommt dazu, daß durch Bruckners Testament den Handschriften eine besondere Bedeutung zuerkannt ist, sie sind als Endfassungen abgeliefert worden und waren zur Herausgabe bestimmt, wurden aber jahrzehntelang einfach mit den Erstdrucken gleichgesetzt. Bei der Testamentsvollstreckung haben Josef Schalk und Ferdinand Löwe, die verantwortlich waren, aus den von Bruckner zur Ablieferung an die Hofbibliothek bereitgestellten versiegelten Paketen statt aller auf die namentlich genannten Werke bezüglicher „Originalmanuskripte" nur zu einem jeden „die Endfassung" ausgefolgt. Aber selbst diese waren nicht vollständig, es fehlten zwei Sätze zur Sechsten, die nachträglich abgegeben wurden, die ersten drei Sätze zur Dritten und die ganzen Partituren zur f- und zur e-Messe. Trotz der Verpflichtung, diese Handschriften stellig zu machen, ist das nicht geschehen, die Handschrift der f-Messe tauchte 1922 unter romanhaften Umständen in Wien auf und konnte von mir 1923 nach einem Prozeß zurückgewonnen werden. Auch diese Tatsachen zwingen zu großer Vorsicht in jeder Beziehung und ich traf in der Gesamtausgabe für alle Möglichkeiten Vorsorge, indem ich sogar ein späteres Auftauchen verschollener Handschriften bei der 4. und 5. Symphonie offen gelassen habe. Solange solche aber nicht gefunden sind, ist nur der Text der vorhandenen Handschriften bindend, die quellenkritisch mit äußerster Sorgfalt zu untersuchen waren, zumal die Stichvorlagen zur 4. und 5. Symphonie fehlen und der Erstdruck zur Vierten als offenkundig getrübte Quelle entlarvt werden konnte.

Bei der Fünften sind es besondere Tatsachen, die Berücksichtigung heischen und der Tat-

bestand der äußeren Quellenkritik ist nach meinem Vorlagenbericht schon von Max Auer (S. 451) wiederholt worden, leider nicht vollständig. Aus Kalendereintragungen Bruckners konnte ich den Nachweis erbringen, daß Bruckner die Handschrift 19477 im Jahr 1894 in vier Bänden einbinden ließ und sie 1895 selbst zum Stich an Eberle ausgefolgt hat; daß es sich um diese und keine andere Handschrift handelt, geht aus Einzeichnungen von Bruckners Greisenhand auf den Vorsteckblättern zum 1. und 3. Satz unzweifelhaft hervor. Die innere Quellenkritik wiederum ergab die auffallende Feststellung, daß im Erstdruck nur aufführungspraktische Zutaten und Änderungen gegenüber der Handschrift vorliegen, hingegen keine einzige kompositionstechnische Umprägung oder Neugestaltung; somit wäre hier der einzige Fall zu verzeichnen, daß Bruckner, noch dazu in so später Zeit, bei einer Umarbeitung bloß die klangliche Einrichtung ausgewechselt hätte, ohne dabei das Gefüge anzutasten, also anders gesagt, daß er rein mechanisch und mit Ausschaltung der Phantasie beim Werk gewesen wäre. Diese handwerksmäßige Auffassung erscheint mir aber als ein viel größerer psychologischer Widerspruch als ein fremdes Eingreifen. Erhöht wird dieser Widersinn durch die starken Striche im Finale, deren Wesen ich grundlegend anders beurteile, als man es bisher getan hat. Hier äußert sich unbedingt ein äußerer Zwang, dem Bruckner schon bei der Vierten voll ausgesetzt war. Er selbst hat ausdrücklich für Striche den vollen Text und Vi-de-Zeichen verlangt, wie das sonst selbstverständlich ist, nur bei seinen großen Symphonien nicht! Die ganzen Erörterungen über die Finaleform der Fünften, die Morold zitiert und die er um eine wirklich nicht glückliche und verworrene neue bereichert (S. 534 f.), hätten unterbleiben können, wenn ein Blick in die Partitur die rein mechanische Art der Kürzung entdeckt hätte, die für jedermann verdächtig sein muß. Oder soll man gerade bei Bruckner die Stellen höchster Steigerung ohne Grund durch einen ewigen Bannfluch vernichten? Jede Aufführung gibt meiner Überzeugung Recht und ich frage Morold, als Wagnerfreund, ob er die alte Wagnersche Strichpraxis auch so verherrlichenswert finden würde, wenn sie zufällig durch gedruckte Ausgaben gedeckt wäre? Bruckner ist immerhin im Oktober desselben Jahres gestorben, in dem der Erstdruck im April angezeigt worden ist, das heißt, dieser dürfte erst im Herbst vertrieben worden sein. Niemand weiß, ob der Meister bei seinem schweren Leiden die Erstausgabe in der Hand gehabt hat, hingegen erfuhr ich wieder durch den verstorbenen Anton Meißner so manche Einzelheit aus diesen letzten Jahren, die Allzumenschliches betrifft. Bruckner hat Josef Schalk nach den Vorgängen beim Erstdruck der Vierten nicht mehr zur Mitarbeit herangezogen, er hat bei der Dritten dann mit Franz Schalk gearbeitet und später Cyrill Hynais und Max v. Oberleithner verwendet, Ferdinand Löwe aber nicht. Für die Fünfte läßt sich vorläufig kein Name anführen, immerhin hat Ferdinand Löwe nachweisbar mit Finalestrichen experimentiert (siehe meinen Vorlagenbericht). Mit der Zeit wird sich auch dieses Geheimnis enthüllen lassen, jedenfalls muß ich Morold mit allem Nachdruck entgegenhalten, daß sämtliche von ihm aufgeworfenen Fragen und Folgerungen genau so bei der Neunten zutreffen, über die die Akten schon geschlossen sind.

Zum Schluß noch ein Wort über den Wert der Erstdruckbearbeitung. Während ich im Vorlagenbericht ein Werturteil zu fällen ablehnen mußte, kann mir doch niemand ein Recht zu einem solchen bei einem Einführungsvortrag zu einer Aufführung der Originalfassung absprechen (den falschen Ausdruck „Urfassung" mußte ich schon wiederholt scharf zurückweisen, ich stehe ihm ganz fern und vertrete bei der Fünften die Ansicht, daß es überhaupt nur eine Fassung gibt). Da muß denn doch die genaue Kenntnis von Orchestersatz und Zeichengebung bei Bruckner eingesetzt werden, wie sie nur aus der Untersuchung seines ganzen künstlerischen Werdegangs geschöpft werden kann, also aus größtenteils bisher eben nur von mir beachteten Quellen, über die nun die Gesamtausgabe in breiter Fülle Auskunft gibt. Diese Zeichengebung ist so klar und sinnvoll durchdacht, daß bedenkliche Eingriffe sich ohne weiteres selbst melden. Als wichtiges Erziehungsergebnis konnte ich bereits wiederholt mit Freude verschiedene Anfragen entgegennehmen, die Stellen aus noch nicht in der Gesamtausgabe erschienenen Werken betrafen und eine sichere Einfühlung in diese grundmusikalischen Fragen offenbarten. Morolds Satz, man könne bei der Fünften, wenn man „nicht ein geübter

Dirigent ist, schwerlich sagen, welcher Schluß gespielt wird", richtet sich selbst, die Antwort darauf gibt er mit den vorausgehenden Worten: „Wer völlig ungestört sein will, der schließe die Augen". Der Herausgeber einer Gesamtausgabe darf das natürlich nicht tun, denn es geht um die Reinheit unserer Tonkunst, die lange nicht so strahlend erhalten wird, wie viele glauben. Wo sind denn die Vorlagenberichte zu den meisten Meisterwerken unserer deutschen Musik, die den von mir vertretenen Grundsätzen gerecht werden? Es ist aber Aufgabe der hohen Wissenschaft, die mein Beruf ist, da ergänzend einzugreifen, ich gehe nur beispielgebend auf zu viel gemiedenen Wegen voraus. Für die besonderen enormen Schwierigkeiten wie für die außerordentlichen Leistungen an Arbeit, Geist und Methodik muß ich indes Anspruch auf Anerkennung und Förderung erheben, schon um des erhabenen Zieles willen. Ich bin aber auch jedermann für sachliche Beiträge dankbar und bitte darum, insbesondere wiederhole ich hier meine Bitte an jeden, der etwas von oder um Brucknerhandschriften weiß, um Verständigung und Beihilfe.

Noch einiges zur Bruckner-Frage.

Von Max Morold, Wien.

Im Mai-Hefte dieser Zeitschrift hat auch Prof. Max Auer sich zur Bruckner-Frage geäußert und hiebei (auf S. 544) ausdrücklich festgestellt, daß der zweite Druck der dritten Sinfonie nicht nach der Endfassung der Brucknerschen Handschrift gestochen worden sei. Dem widerspricht jedoch die Tatsache, daß die Witwe Franz Schalks die Stichvorlage besitzt und daß diese zahlreiche handschriftliche Änderungen enthält, die mit dem Druck übereinstimmen. In diesem Falle kann unmöglich behauptet werden, daß der Druck nicht auf den Willen des Meisters zurückgehe. Es liegt hier aber durchaus keine Überraschung oder Enthüllung vor, sondern Prof. Robert Haas selbst hat in seiner im Athenaion-Verlag erschienenen Bruckner-Biographie (auf S. 117) folgendes erklärt:

„Zur Endfassung ist ausnahmsweise die Stichvorlage im Nachlaß Franz Schalks überliefert. Sie besteht in den drei ersten Sätzen aus dem Partiturdruck von 1878, in dem die Änderungen sorgfältig eingeschrieben oder übergeklebt sind, gelegentlich auch eingelegte Blätter füllen, im vierten aus einer Abschrift von der Hand Franz Schalks aus dem Jahr 1888, die Bruckner zur Arbeit benützt hat, mit vielen Verbesserungen und Überklebungen sowie Anmerkungen Bruckners durchzogen, bei Buchstaben W durch einen Einschub von vier Partiturblättern, die Bruckner allein geschrieben hat, ergänzt. Aus häufigen Zeitangaben wird ersichtlich, daß Bruckner sich mit der Durchsicht des ersten Satzes im Herbst 1888 (24. September bis 17. November), mit der des zweiten Satzes im Feber (17. bis 27.) 1889, mit der des dritten im Frühjahr 1889 (10. Feber bis 4. März) beschäftigt hat, während der vierte schon im Spätsommer 1888 (1. August bis 17. September) in Wien und St. Florian „reguliert" worden war. Es bedeutet eine große Auszeichnung für den jüngsten „Gesellen" und bezeugt zugleich Bruckners richtiges Urteil, daß Franz Schalk zur Mitarbeit herangezogen wurde, die Korrekturen besorgte dieser im Sommer 1889, ein Stempel von Eberle zeigt den 17. August 1889 an. Schalk hatte damals seine schwere Erkrankung kaum überstanden und trat im folgenden Herbst den Kapellmeisterposten in Graz an. (Frau Lili Schalk hat in alle ihre Schätze freundlichst Einsicht gewährt.)"

Wir sehen also hier, genau so wie es Frau Schalk von dem vierten Satze der fünften Sinfonie berichtet hat, daß als Stichvorlage eine von Franz Schalk besorgte Abschrift diente, die Bruckner mit den für den Druck gewünschten Änderungen versah. Auers „Feststellung" trifft demnach nicht zu und es ist auch nicht einzusehen, weshalb ein Vorgang, der bei der Dritten einwandfrei nachgewiesen ist, bei der Fünften, wenige Jahre später, auf einmal unwahrscheinlich oder unmöglich geworden sein soll. Prof. Josef v. Wöß, der über die Drucklegung aller von 1890 bis 1896 erschienenen Werke „so ziemlich erschöpfende Auskunft" zu geben vermag, da er zu jener Zeit vorerst als Korrektor und sodann als Leiter der

einschlägigen Abteilung in der Offizin Waldheim & Eberle in Wien tätig war, teilt in einem Briefe, dessen Benützung er gestattet hat, folgendes mit:

„Alle hieher gehörigen Werke" — es sind die Sinfonien I, II, V und VI, die drei Messen und „Helgoland" — „gingen durch meine Hand. Die Stichvorlagen der Brucknerschen Partituren waren, mit Ausnahme des Scherzo der I. Sinfonie, Abschriften von der Hand Josef Schalks, Löwes, Franz Schalks oder Cyrill Hynais'. Nach erledigter Korrektur unsererseits wurden sämtliche Abzüge mit den Vorlagen stets Meister Bruckner zugestellt und von ihm nach Durchsicht seinerseits mit der Bezeichnung „druckreif" zurückgesandt. Er hat also (mit Ausnahme der IX.) alle seine Werke gestochen vor Druck erhalten." Die Sinfonien III, IV, VII und VIII, das Te Deum, das Quintett und einzelne kleinere Kirchenstücke waren schon vor 1890 erschienen. Wöß fährt dann fort: „Ob er die Schlußkollationierung selbst vorgenommen oder teilweise von seinen Getreuen besorgen hat lassen, kann ich heute nicht mehr sagen; doch glaube ich mich erinnern zu können — freilich vermöchte ich dies nach mehr als 40 Jahren nicht zu beeiden — Eintragungen von der Hand Bruckners sowohl in den Vorlage-Partituren als in den Druckabzügen hie und da gesehen zu haben. Ist es da, unter solchen Umständen, wahrscheinlich, daß dem Auge des Meisters willkürliche, von zweiter Hand herrührende Änderungen am Inhalt seiner Werke, an deren Instrumentation, Vortragsbezeichnung usw. nicht sofort aufgefallen wären? Und ferner: ist es denkbar, daß seine Schüler und begeisterten Apostel in ihrem reinen Idealismus sich Fälschungen am Inhalte zuschulden kommen lassen konnten . . . . ? Ich wenigstens meine solches . . . . für vollkommen ausgeschlossen halten zu müssen. Übrigens weiß ich aus Erfahrung . . . ., wie schwer, oft geradezu heftig er sich gegen Änderungszumutungen von anderer Seite zur Wehr setzte. Es ist wohl da oder dort einmal vorgekommen, daß er sich solche Vorschläge überlegte, diese auch mitunter akzeptierte, wenn sie ihm als Verbesserungen einleuchteten; das kam aber äußerst selten vor und löste vorher stets ein langes Widerstreben seinerseits aus. Wer darf demnach heute behaupten, daß solche vom Komponisten angenommene und durchgeführte kleine „Änderungen" — selbst wenn sie noch festzustellen wären — fremdes Gut seien?"

Hier wird demnach ausdrücklich bezeugt, und zwar von dem einzigen zuverlässigen Zeugen, der dafür heute in Betracht kommt, daß die Fünfte, so wie sie gedruckt worden ist, den Willen Bruckners darstellt und daß überhaupt kein Fall bekannt wurde, der die Vermutung rechtfertigen könnte, daß Einzelheiten in den gedruckten Partituren Bruckners Willen widersprechen. Jedenfalls sind die Behauptungen von Haas und Auer eben nur Vermutungen oder Annahmen, für die bisher keine solche Zeugenschaft erbracht wurde, wie sie in dem Briefe des Prof. Wöß vorliegt. In diesem Briefe wird noch gesagt: „Bruckner hat — mit Ausnahme jener der V. und IX. — alle Wiener sowie manche auswärtigen Aufführungen seiner Werke, darunter auch solcher, die bis dahin veröffentlicht, also „verfälscht" waren, gehört und miterlebt, kein einziges Mal aber sich dahin geäußert, daß an dieser oder jener Stelle etwas geändert, uminstrumentiert oder sonst wie nicht seinen Intentionen entsprechend zu Gehör gebracht worden sei. Das gibt doch auch zu denken; denn er liebte in seiner Ausdrucksweise die allergrößte, urwüchsig oberösterreichische Deutlichkeit und hätte sich kaum vor irgend jemandem ein Blatt vor den Mund genommen!" Schließlich weist Wöß darauf hin, daß Bruckners Lust am Ändern und Verbessern keine Grenzen kannte. Er hat „in seinem Quintettmanuskript sogar nach der Drucklegung des Werkes noch retouchiert und geändert! Das weiß ich zufällig ganz genau. Als Musik-Redakteur der Universal-Edition wurde mir vor Jahren die Aufgabe, das Quintett (mit Revisionsbericht, also „historisch") neu herauszugeben. Zu diesem Behufe verglich ich den alten Druck mit dem in der Nationalbibliothek verwahrten Original-Manuskripte. Da erlebte ich manche Überraschung. Am viel klobigeren Duktus der Notenschrift, an der Verschiedenheit der verwendeten Tinte, an den häufig vorkommenden Rasuren war ohne weiteres deutlich zu erkennen, daß nicht unbedeutende Änderungen in viel späteren Jahren, somit nach der Drucklegung durchgeführt worden waren. Ja sogar eine ganz abweichende Neufassung des

Finaleſchluſſes zeigte das Manuſkript. Ich habe demnach auch beide Schlußfaſſungen in meine Neuausgabe damals aufgenommen."

Durch dieſe und ähnliche Ausſagen auch anderer Schüler und Freunde Bruckners iſt die im allgemeinen ſelbſtverſtändliche und bisher nur bei Bruckner ſo ſchroff in Zweifel gezogene Vorausſetzung, daß die gedruckte Ausgabe eines Werkes dem Willen ſeines Schöpfers entſpricht, ausgiebig erhärtet. Natürlich handelt es ſich immer nur um die zeitliche Übereinſtimmung mit der jeweiligen Drucklegung, denn der zweimalige Druck der Dritten und die von Wöß nachgewieſenen Änderungen am bereits gedruckten Quintett zeigen deutlich, daß der Wille des Meiſters ſich durch den Druck nicht feſſeln läßt und in Gedanken unabläſſig weiterarbeitet. Umſo befremdender iſt es, wenn nun plötzlich behauptet wird, Bruckner habe vom Jahre 1888 angefangen nichts mehr ändern wollen und jede Abweichung der ſpäteren Drucke von den früheren Handſchriften ſei ſchon eine „Fälſchung". Dabei läuft es ſo ziemlich auf dasſelbe hinaus, ob Bruckner einfach getan hat, was ihm ſeine Schüler „nahelegten", oder ob er ſie frei ſchalten ließ. In jedem Falle hat er überhaupt keinen Willen mehr gehabt oder nicht die Kraft beſeſſen, ihn durchzuſetzen, und das wäre ein Zuſammenbruch geweſen, für den in der bisherigen Überlieferung und den vorhandenen Zeugniſſen nicht das geringſte Anzeichen auffindbar iſt. Gelegentliche Äußerungen des Unmuts über ſeine Lage und ſelbſt der Unzufriedenheit mit ſeinen Freunden, wozu wohl jeder Menſch und vor allem ein ſo großer und tiefer Menſch wie Bruckner oft genug Anlaß haben wird, können doch nicht als Beweis für eine völlige Knickung des Geiſtes und Zerſtörung des Gemütes angeſehen werden, wenn andererſeits das von den Zeitgenoſſen überlieferte Bild des Meiſters in eben dieſen Jahren k e i n e Trübung und Entſtellung aufweiſt, wenn vielmehr in der Mehrzahl nur Äußerungen ſeines Künſtlerſtolzes und ſeines Lebensmutes gerade auch im Verkehre mit allzu eifrigen Freunden, die manches beſſer wiſſen wollten, auf uns gekommen ſind.

Auer weiſt mit Vorliebe (ſo auch auf S. 543 des Mai-Heftes) auf eine Verſtimmung oder Entfremdung hin, die zwiſchen Bruckner und ſeinen Schülern eingetreten ſei. Demgegenüber veröffentliche ich hier einige kennzeichnende Stellen aus dem mir von Frau Lili Schalk gütigſt zur Verfügung geſtellten Briefwechſel zwiſchen Joſef und Franz Schalk.

Joſef Schalk an Franz Schalk vom 26. November 1888: „Vor allem benachrichtige ich Dich im Auftrage Bruckners, daß er Dich vielmals herzlich grüßen läßt. Als ich neulich abends bei der Kugel ganz allein mit ihm beiſammen war, wurde er nicht müde, von Dir und ſeiner herzlichen Neigung zu Dir zu ſprechen, ſo daß ich ganz gerührt war. Jede der vielen Änderungen, die er jetzt mit außerordentlich angeſtrengtem Fleiße an der VIII. oder III. vornimmt, wünſcht er vor allem Dir und Deinem Urteil zu unterbreiten. Ich ſoll Dir auch ſchreiben, daß im Finale eine größere Anzahl Bogen zwiſchen dem E-Dur und Deiner Lieblingsſtelle (wie er ſagt) ganz entfallen. Ich zweifle, ob das hilft. Aber man muß ihm beim Glauben laſſen, die Hauptſache iſt ſeine gute Stimmung, ſchreibe ihm jedenfalls jetzt einmal einen ordentlichen Brief." — Joſef Schalk an Franz Schalk vom 3. März 1889: „Bruckner iſt recht gut aufgelegt und machte vorgeſtern mit Samiel[1] eine Schlittenpartie nach Mayerling." — Joſef Schalk an Franz Schalk vom 9. Dezember 1889: „Am wohlſten iſt mir, daß das früher getrübte Verhältnis zu Meiſter Bruckner nun vollſtändig wieder hergeſtellt iſt, ja einen viel innigeren Charakter erfahren hat. Er iſt jetzt überaus lieb und gut mit mir und ſpricht, wie immer, auch viel von Dir. Deine Verehrung habe ich ihm ausgedrückt. Er läßt Dich vielmals grüßen und küſſen und Du ſollſt ſein Franziſce bleiben. Er iſt rieſig fleißig, meiſt bis zehn Uhr abends und dann guten Mutes und noch immer hoffend. Wer doch ſolche Kraft beſäße! Doch immerhin richtet man ſich ſchon bei ſeinem Anblick auf. Alle Freitag ſind wir jetzt meiſt . . . bei Kühfuß, vielleicht denkſt Du an einem ſolchen Abend an uns und ſei verſichert, daß Du im Geiſte in unſerer Mitte weileſt. Dieſe paar Stunden ſind mir die erquicklichſten der ganzen Woche. Man ſchüttelt dabei das Übergewicht der erdrückenden übrigen tauben Welt ab; wir dürfen uns wahrlich glücklich preiſen, der einzigen letzten Rieſengeſtalt unſerer

[1] Friedrich Eckſtein.

Kunst so innig vertraut und nahe zu stehen. Schau doch auch wegen Bruckner, daß Du zu Weihnachten kommst." — Josef Schalk an Franz Schalk, vermutlich zu Weihnachten 1889, mit Büchern und Noten: „Die Partitur der „Romantischen" ist voll Druckfehler. Nach einigem Streite hat Gutmann diese Auflage zurückgezogen und veranstaltet eine neue. Zugleich sende ich Dir die Korrekturbogen des Finales der III., welches ich Dich sobald als möglich durchzuschauen bitte. Bruckner hat auf Grund Deiner Beurteilung eine Menge Stellen noch geändert, ja ganz neu hinein komponiert, wie Du sehen wirst. Schreibe mir ausführlich Dein Urteil darüber. Besonders auch wegen der Geigenstelle, Seite 152/53, die jedenfalls sehr gewagt ist und von der wir, d. h. ich und Löwe einen gräulichen Effekt erwarten. Diese Symphonie kommt vielleicht schon im Jänner bei den Philharmonikern zur Aufführung, worüber ich sehr froh bin. Die I. hat Bruckner zurückgezogen, weil er sich selbst von der Notwendigkeit einer Bearbeitung überzeugte." — Josef Schalk an Franz Schalk vom 26. Dezember 1889: „Wir werden den Sylvester mit Bruckner beim Igel begehen, erinnere Dich unser." — Josef Schalk an Franz Schalk vom 29. April 1891: „Bruckner entsetzte sich zwar sehr über die weite Reise, die sein Franzisce machen soll, ist aber mit Freuden bereit, Dir alle möglichen Zeugnisse auszustellen."[2] — Franz Schalk an Josef Schalk vom 23. September 1892: „Noch etwas und eine recht wichtige Angelegenheit. Ließe es sich nicht machen, daß die neuen Stimmen für die Fünfte in Wien ausgeschrieben werden könnten und zwar vielleicht (durch) ihre zukünftigen Editeure. Könntest Du Dich mit Herrn Eberle, resp. dessen Vertreter ins Einvernehmen setzen? Mir fällt es schwer, die Kosten der Kopiatur hier zu bestreiten. Aufführung entweder November oder März." — Josef Schalk an Franz Schalk vom 28. Dezember 1895, Löwe betreffend: „Seine Kapellmeistersehnsucht ist durch die bitteren Erfahrungen in Pest vorläufig etwas abgedämpft. Das Orchester revoltierte nämlich förmlich gegen die Symphonie und nur durch große Bemühungen der Besonnenen, insbesondere Gianicellis ging es schließlich doch zusammen. Publikum und Kritik hat sich auch meist ablehnend verhalten, so daß der Erfolg keineswegs der Anstrengung die Waage hielt. . . . Bitte schreibe zu Neujahr ein paar Zeilen an Bruckner (nicht vergessen!). Er fragt jedesmal um Dich und hat mir seine besten Glückwünsche für Dich aufgetragen. Die Siebente hat jetzt in Frankfurt und die Achte in Dresden großen Erfolg gehabt. Bruckner gibt seinem Behagen darüber Ausdruck in den Worten: Es freut mich, daß meine Sachen jetzt so ansprechen, es muß doch was dran sein!"

Aus diesen Briefstellen geht klar hervor, daß Bruckner sich in Feilen und Umarbeiten nicht genug tun konnte und dabei auf den Rat seiner Freunde, besonders Franz Schalks, hörte; daß Josef Schalk das Schaffen Bruckners nicht immer verstanden hat, daß manches in dessen Schreibweise ihn befremdete und ihm bedenklich schien; daß Bruckner sich aber in solchen Fällen nicht dreinreden ließ und daß Josef Schalk selbst es sorgfältig vermied, den geliebten Meister zu ärgern oder zu kränken; daß er unglücklich war, als Bruckner für kurze Zeit im Jahre 1889 auf seine Freunde schlecht zu sprechen war, weil — wie aus anderen Briefstellen hervorgeht — sie auch eine lebhafte Tätigkeit für den neu entdeckten Hugo Wolf entfalteten, auf den Bruckner vorübergehend eifersüchtig war; daß das wiederhergestellte ungetrübte Einvernehmen bis in das letzte Lebensjahr Bruckners dauerte; und daß von einer Verzagtheit oder Gebrochenheit der „Riesengestalt" nirgends die Rede ist. Der Brief vom 28. Dezember 1895 belehrt uns darüber, daß Löwe mit der von ihm angeblich „verbesserten" oder verböserten Fünften in Pest keinen Sieg erfochten hat, daß also die ihm zur Last gelegte eigenmächtige „Hilfe" für Bruckner doch nicht so geschickt und erfolgreich gewesen sein muß, wie dies Auer, zu seiner Entlastung, geltend machte. Besonderen Wert hat jedoch der Brief Franz Schalks vom 23. September 1892, da aus ihm das Vorhandensein einer neuen, geänderten Partitur der Fünften schon im Jahre 1892 unzweifelhaft hervorgeht und ebenso die Tatsache, daß diese Partitur für den Stich bei Eberle bestimmt war, da es sonst gar keinen Sinn hätte, das Ausschreiben der Stimmen just von Eberle zu verlangen. Die von Haas aufgeworfene Streitfrage ist demnach keineswegs entschieden. Die Wahrscheinlichkeit, um mich vorsichtig auszudrücken, spricht gegen ihn.

---

[2] Es handelt sich um eine Bewerbung Franz Schalks im Auslande.

Der Streit um den „echten" Bruckner.

Von Max Auer, Vöcklabruck.

II.

Von den beiden Parteien, die in dem Streit einander gegenüberstehen, können wir ruhig annehmen, daß es für die meisten nur die Liebe zum Meister ist, die ihnen die Feder führt. Der Zweck der Auseinandersetzungen aber ist die Ergründung der Wahrheit.

Was die Bekämpfer der Originalfassungen bisher vorgebracht haben, waren meist Behauptungen, die in der Luft hängen; bemerkenswert ist dagegen, was Josef V. v. Wöß-Wien, der ehemalige Korrektor der Firma Eberle u. Co. und ihrer Nachfolgerin, der Universal-Edition, veröffentlichte. Als solcher hat er manches Frühwerk und auch das Streichquintett A. Bruckners herausgegeben und auch die Revision der ersten Druckausgaben des Meisters geleitet. In einem von Frau Dr. Elsa Bienenfeld angeregten Brief an Dr. Furtwängler, der vielfach veröffentlicht wurde, schildert er zunächst die furchtbare Lage des Meisters in Wien und die großen Verdienste Joseph Schalks und Ferdinand Löwes um die Propagierung der Werke ihres Lehrers und Meisters, womit sie bei der damaligen Lage geradezu ihre künstlerische Zukunft aufs Spiel setzten. Dann aber erklärt Wöß, daß alle nach 1890 zum Druck beförderten Werke Bruckners durch seine Hand gegangen seien und fährt fort:

„Die Stichvorlagen der Brucknerschen Partituren waren mit Ausnahme des Scherzo der ersten Symphonie Abschriften von der Hand Joseph Schalks, Ferd. Löwe's, Franz Schalks oder Cyrill Hynais. Nach erledigter Korrektur wurden sämtliche Abzüge mit den Vorlagen stets Meister Bruckner zugestellt und von ihm nach Durchsicht seinerseits mit der Bemerkung ‚druckreif' zurückgesandt. Er hat also (mit Ausnahme der IX.) alle seine Werke vor dem Druck vorgelegt erhalten. Ob er die Schlußkollationierung selbst vorgenommen, oder teilweise von seinen Schülern hat besorgen lassen, kann ich heute nicht mehr sagen, doch glaube ich mich erinnern zu können, — freilich vermöchte ich auch dies, nach 40 Jahren nicht zu beeiden — Eintragungen von der Hand Bruckners sowohl in den Vorlage-Partituren als in den Druckabzügen hie und da gesehen zu haben."

Bei der hochachtbaren Persönlichkeit Prof. Wöß's kann man an der Wahrhaftigkeit seiner Meinung gar nicht zweifeln.

Aber, was wird hier eigentlich festgestellt? Es wird bestätigt, daß als Druckvorlagen Abschriften gedient haben, auch nach Abfassung des Testaments vom 10. November 1893, das ausdrücklich die Originalpartituren als Druckvorlagen bestimmt, und u. a. von Ferd. Löwe als Zeugen unterfertigt ist.

Wenn wir hier zunächst nun nur die bisher in Originalfassung erschienenen Symphonien heranziehen, so ergibt sich Folgendes: Die I. Symphonie in der Wiener Fassung wurde bei ihrer Uraufführung am 13. Dezember 1891 noch aus dem Manuskript gespielt, weil der Vertrag mit Eberle erst 1892 zustande kam. Die geringfügigen Abweichungen der von Bruckner selbst geschriebenen Endfassung und dem Erstdruck können sehr wohl während der Drucklegung erfolgt, vielleicht mit Berücksichtigung des Rates seiner Schüler, vom Meister selbst vorgenommen worden sein. Es kann also die erste Druckfassung dieser Symphonie als Originalfassung gelten und es wurde deshalb davon abgesehen, auch von der Endfassung dieses Werkes, die in der Gesamtausgabe veröffentlicht ist, eine praktische Partitur mit Stimmen herauszugeben.

Die Sechste kam erst nach des Meisters Tod nach einer veränderten Abschrift durch Hynais zum Druck; dieser Stich und auch der der Neunten kann von Bruckner nicht als druckreif erklärt worden sein, weil er schon tot war. So verbleiben für unsere Untersuchung die IV. und V. Symphonie. Für letztere wurde, wie ich im Maiheft ausführte, vom Meister selbst die Originalpartitur „zum Stich an Eberle" ausgeliehen, wie es im Testament festgelegt worden war, und zwar ein Jahr nach der Grazer Uraufführung des Werkes durch Franz Schalk. Das Werk erschien nun im Druck erst im Todesjahr des Meisters. Wenn Bruckner hier die Schlußkolationierung und den Vermerk „druckreif" selbst

gemacht haben sollte, so müßte er dies im guten Glauben getan haben, daß eben die Originalpartitur als Stichvorlage gedient hat. In jener Zeit aber war Bruckner schon so verloren und an seinen Werken uninteressiert, wie Dr. Kluger mitteilt, daß er zu einer Vergleichung des Stiches mit dem Original gar nicht mehr fähig war. (Göllerich-Auer, Bruckner-Biogr. Bd. IV/34.)

Franz Schalk selbst teilte Göllerich (Bd. IV der großen Biographie) einmal mit, daß, wenn man Bruckner (und das bezieht sich nicht auf das letzte Jahr des Meisters) Partiturstellen aus eigenen Werken zeigte und man ihn über Einzelheiten fragte, er diese wohl ansah, man aus seinen Reden aber erkennen mußte, daß er sich mit ganz Anderem beschäftige. 1894 spielte Felix Weingartner dem Meister in Berlin den Anfang des Adagio der Achten am Klavier vor. Bruckner sagte darauf: „Sö, dös is' aber schön", was is' denn dös?" Als der junge Kapellmeister darauf erstaunt erwiderte, das sei doch sein eigenes Adagio und es zur Bekräftigung nochmals spielte, meinte Bruckner: „Na ja, so geht's einem mit dö ledigen (unehelichen) Kinder!" (Göllerich-Auer Bd. IV/3 S. 274.) Da diese krankhaften Zustände den Schülern bekannt waren, so gingen sie eben bei der Drucklegung — immer in der besten Absicht dem Meister zu dienen — selbständig, allzuselbständig vor.

Was nun den von Franz Schalk beigefügten Bläsersatz im Finale anlangt, so gibt es heute noch Augenzeugen, die bestätigen, daß dieser in Graz dem Orchester angereiht und nicht „höhergestellt" war. Diese Vorschrift kam also ebenfalls erst später in die Partitur. Außerdem ist Schalk selbst zuletzt von dieser Vorschrift abgegangen.[1]

Die vierte Symphonie erschien in Partitur 1890, doch waren bei der Aufführung des Werkes in München am 10. Dezember 1890 die gedruckten Stimmen noch nicht fertig. Es mußte aus den geschriebenen Stimmen gespielt werden. Diese unterschieden sich aber von der gedruckten Partitur so stark (G.-A. Bd. IV/3 S. 80), daß die erste Probe abgebrochen werden mußte. Sollte Bruckner zum Druck der Vierten selbst die Druckgenehmigung gegeben haben, dann tat er dies wohl im Vertrauen auf das damals noch ungetrübte Verhältnis zu den genannten Schülern und ohne zu vergleichen. Die erste Druckfassung der Vierten hörte Bruckner zuerst am 15. Juni 1892 in der Musik- und Theater-Ausstellung unter Joseph Schalk in Wien. Darauf muß sich sein Ausspruch beziehen, der uns von einem noch lebenden Freund des Meisters überliefert ist, sich auf Joseph Schalk und F. Löwe bezog und lautet: „Was dö aufführ'n, dös kenn' i' ja nöt!". Von da an dürfte des Meisters Mißtrauen gegen die beiden Schüler eingesetzt haben. Daraus ergibt sich, daß die Druckgenehmigung bei keinem der Werke sichergestellt ist und wenn sie erfolgt wäre, dies im vollen Vertrauen auf seine Helfer geschehen ist.

Wenn Wöß sich zu erinnern „glaubt" hie und da in den Vorlagen und Stichen Eintragungen von der Hand des Meisters gesehen zu haben, ist dazu zu sagen: Entweder waren die Abschriften genaue Kopien der handschriftlichen Endfassungen des Meisters, dann könnten sie durch Eintragungen, die der Meister „hie und da" gemacht hat, nicht in der Weise verändert worden sein, wie sie tatsächlich im Druck erschienen sind; waren die Abschriften aber von den Schülern geändert, und von Bruckner geprüft worden, dann hätte er, der sich wegen einzelner Takte und Versetzungszeichen mit den Schülern herumschlug, diese als Druckvorlagen eben nicht anerkannt. Wenn aber, was Herr Wöß nicht beeiden kann, die Vorlagen und Stiche von des Meisters Hand geheiligt dessen Handschrift aufgewiesen haben, wie konnten alle diese Vorlagen spurlos verschwinden?

Ferner verweist Wöß darauf, daß Bruckner mit Ausnahme der Neunten und Fünften, alle

[1] Einer Mitteilung von Prof. H. Damisch-Wien zufolge hat Schalk später geäußert, er würde gern die fehlenden Takte wieder ins Finale einfügen, doch glaubte er sich daran gebunden, daß der Meister den Strich — aber wie wir aus anderen Fällen wissen — eben nur für die damalige Aufführung, gebilligt habe. Das war überhaupt das Mißverständnis, daß man Kompromisse, die Bruckner für damals und für einzelne Aufführungen zuließ, dann verewigen zu müssen glaubte. Dazu ist auch der zusätzliche Bläserchor zu rechnen, denn die heutigen Orchesters können doch nicht für die Unzulänglichkeit der Grazer Bläser für alle Zukunft verantwortlich gemacht werden. Die bisherigen Aufführungen haben erwiesen, daß eine Verstärkung der Bläser durchaus überflüssig, dagegen eine sehr starke Streicherbesetzung wünschenswert ist.



Archiv Bosse-Verlag

Ferdinand Löwe



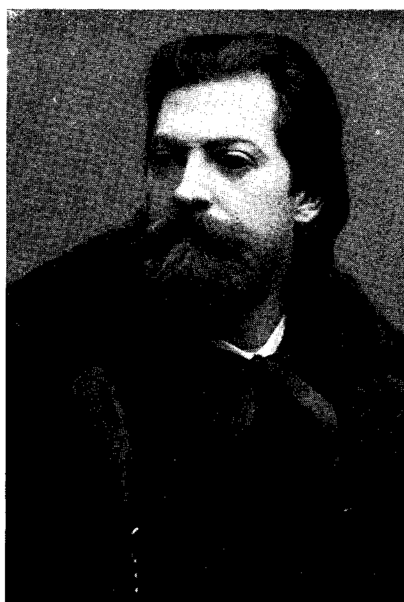
Archiv Bosse-Verlag

Joseph Schalk



Archiv Bosse-Verlag

August Stradal



Archiv Bosse-Verlag

August Göllerich

Die Vorkämpfer für Anton Bruckners Werk



Archiv Bosse-Verlag

Hans Richter



Archiv Bosse-Verlag

Arthur Nikisch



Archiv Bosse-Verlag

Siegfried Ochs



Archiv Bosse-Verlag

Felix Mottl

Die Vorkämpfer für Anton Bruckners Werk

in Wien und auch einige im Ausland aufgeführten Symphonien gehört und niemals bemerkt habe, daß dieſe oder jene Stelle geändert worden ſei. Dazu iſt zu ſagen: Mit Ausnahme der Dritten und Siebenten wurden bis 1892 alle anderen Symphonien aus dem Manuſkript geſpielt. Die III. Symphonie erklang niemals in ihrer Urfaſſung (Wagner-Symphonie) von 1873/74, ſondern erſt in ihrer zweiten Faſſung (Erſtdruck ab 1878) in Öſterreich, Deutſchland, Holland und Amerika. Sie wurde 1890 durch die dritte vom Meiſter ſelbſt umgearbeitete zweite Druckfaſſung abgelöſt. Dieſe hörte Bruckner zuerſt am 21. Dezember 1890 unter Hans Richter in Wien. Ob und wieweit ſich dieſe Druckfaſſung von der vom Meiſter ſelbſt bearbeiteten handſchriftlichen Endfaſſung unterſcheidet, iſt, da die Originalfaſſung noch nicht vorliegt, unbekannt. Die IV. Symphonie hörte Bruckner erſt aus der Druckfaſſung 1892, worauf ſich der oben zitierte Ausſpruch bezieht. Von da an taucht plötzlich auch Cyrill Hynais als Helfer für die Drucklegung des 150. Pſalms und für „Helgoland", und Max v. Oberleithner für die Achte auf. Die II. Symphonie klang aus der Druckfaſſung erſt am 25. November 1894 an das Ohr des Meiſters. Von der VI. Symphonie hörte er nur die Mittelſätze 1883 aus dem Manuſkript. Die VII. Symphonie, deren Originalpartitur als Stichvorlage diente und deren Druckkorrekturen 1885 Joſeph Schalk genaueſt beſorgte, iſt jene Symphonie, die im Druck nur geringfügige Änderungen aufweiſt, weshalb die erſte Aufführung aus der Druckfaſſung 1886 in Graz keine Überraſchung für Bruckner bringen konnte. Die VIII. Symphonie erklang in ihrer vom Meiſter ſelbſt beſorgten Faſſung aus dem Erſtdruck zuerſt am 18. Dezember 1892 in Wien unter Richter. Inwieweit ſich der Druck von der handſchriftlichen Endfaſſung entfernt hat, iſt noch unbekannt, da die Originalfaſſung noch nicht vorliegt.

Endlich ſtellt Profeſſor Wöß die Frage, wo und ob, wie ihm Löwe verſicherte und wie es auch in Auers Biographie mehrfach erwähnt iſt, von einzelnen Symphonien mehrere Faſſungen beſtünden und wer ſie beſitze. Iſt das richtig, ſo könnten ja die ſo arg verunglimpften Drucke nach ſolchen Neufaſſungen hergeſtellt worden ſein. Auch darauf kann mitgeteilt werden, daß dieſe Faſſungen frühere Niederſchriften der I. bis IV. Symphonie ſind, ſo daß es abgeſehen von der erſten Druckfaſſung von der erſten und zweiten Symphonie je eine frühere Faſſung von der Dritten außer der bisher gültigen Druckfaſſung von 1890 eine ungedruckte (Urfaſſung) und eine gedruckte frühere Faſſung, von der Vierten zwei frühere Faſſungen und eine dritte frühere Faſſung des Finale gibt, die alle ſichergeſtellt ſind. Die V. bis VII. Symphonie haben (abgeſehen vom Erſtdruck) nur eine Faſſung, die aber z. B. bei der Fünften im Lauf der jahrelangen Ausgeſtaltung vielfache Veränderungen erfahren haben, bis ſie dem Meiſter genügten. Auch von der VIII. Symphonie würde wohl nur eine Faſſung beſtehen, wenn der Meiſter nicht nach Vollendung der erſten vollſtändigen Niederſchrift durch Levi und unmittelbar durch Joſeph Schalk zu einer völligen Neufaſſung beſtimmt worden wäre. Von dieſer Endfaſſung von der Hand des Meiſters in der Nationalbibliothek weicht aber die Druckfaſſung wieder ab.

Alle früheren Faſſungen können nur für die kritiſche Geſamtausgabe in Betracht kommen, während die handſchriftlichen Endfaſſungen, alſo nicht die Urfaſſungen, mangels einer Beglaubigung der bisherigen Druckfaſſungen künftighin auch für die Aufführungspraxis Geltung haben müſſen. Auch von der VI. und VII. Symphonie haben ſich einzelne Bogen gefunden, deren Inhalt von dem Endtext abweicht, was beweiſt, daß auch dieſe beiden Werke, die man am eheſten als „Urfaſſungen" anſprechen könnte, während ihrer Ausarbeitung Wandlungen durchgemacht haben. Alſo nirgends „Urfaſſung"!

Als Bruckner ſich anſchickte, die Erſte umzuarbeiten, wurde er vom erſten Parſifal-Dirigenten Hermann Levi geradezu gewarnt, ſie einſchneidender zu ändern: „I. Symphonie wundervoll!! — Bitte ändern Sie nicht zu viel — es iſt alles gut, wie es iſt, auch die Inſtrumentation. Nicht zu viel retouchieren, bitte, bitte!" Wenn alſo nach Levis Urteil Bruckner ſchon 1865 die Kunſt des Inſtrumentierens verſtand, wenn Bruckner ſeiner Technik in allen von ihm ſelbſt geſchriebenen Endfaſſungen treu geblieben iſt, bis zur Neunten, dann können die dem Wagnerſchen Klangideal angenäherten Erſtdruckfaſſungen nicht vom Mei-

ſter ſtammen. Hätte Bruckner z. B. die Fünfte vor der Kompoſition der Neunten in der Weiſe umgearbeitet, wie ſie zuerſt im Druck erſchien, ſo hätte er bei der Schaffung der Neunten einen ataviſtiſchen Rückfall in den Urzuſtand ſeiner Erſten und Fünften erlitten. Das iſt doch nicht möglich! Dazu kommt, daß die Finale der IV. und V. Symphonie in den Brucknerſchen Endfaſſungen auch der vom Meiſter in allen anderen Sätzen geheiligten Form gerecht werden, ſo daß ſelbſt ein Hanslick daran nichts auszuſetzen hatte. Daran ändert nichts, daß in den bisherigen Büchern über Bruckner auch die verſtümmelte Form der Finale zu rechtfertigen geſucht wurde. Es hat eben doch der Meiſter Recht.

Zum Schluß muß noch darauf verwieſen werden, daß Ferdinand Löwe überhaupt gern an den von ihm zur Aufführung angenommenen Werken änderte und feilte. Ein junger Komponiſt, der heute noch in München lebt, hatte Löwe ein Werk eingereicht. Es war ſein ſehnlichſter Wunſch, einmal aufgeführt zu werden. Bei der letzten Probe aber fand er ſeine Kompoſition ſo geändert, daß er Löwe bat, ſie nicht aufzuführen, da er das Stück nicht mehr als ſeine Schöpfung anerkennen könne! Ebenfalls in München wurde Löwe befragt, wie er es mit der Interpretation Bruckners halte, worauf Löwe antwortete, das ſei ſein „Geheimnis". Er könne aber ſagen, daß, wenn etwas in den Holzbläſern nicht klinge, er es den Streichern gebe, ebenſo umgekehrt etc.

Aber auch die Erſtdruckfaſſungen der Symphonien Bruckners waren für Löwe nicht Geſetz. Ein noch in Wien lebender Dirigent, der viel Bruckner aufführte, bekam bei einer Probe einmal eine Löwe gehörige Partitur in die Hand. Sie war gegenüber den Orcheſterſtimmen ſo verändert, daß ſie der Dirigent nicht benützen konnte und gezwungen war, auswendig zu dirigieren.

Endlich verdanke ich einem langjährigen Mitarbeiter Ferd. Löwes in Wien einige Berichtigungen zu meinem Artikel im Maiheft und andere intereſſante Mitteilungen, die für die ganze Angelegenheit bemerkenswert ſind.

Es ſei hier richtiggeſtellt, daß der Celliſt des Wiener Konzertvereins, von dem in jenem Aufſatz die Rede iſt, nicht Laſer, ſondern Lasner heißt und den Titel Profeſſor nicht führt. — Zu Gunſten Löwes hatte ich angenommen, daß zuerſt bei den Proben zur Neunten aus den nach der Originalpartitur geſchriebenen Stimmen geſpielt worden ſei. Es ſind in Wien aber geſchriebene Stimmen vorhanden, die nur wenige Korrekturen enthalten. Das iſt begreiflich, denn, wenn auch urſprünglich aus den nach dem Original geſchriebenen Stimmen geprobt wurde, ſo mußten in dieſelben ſo viele Änderungen eingetragen werden, daß eine neue Abſchrift notwendig wurde. Dieſe Abſchrift befindet ſich wohl in Wien. Wäre dieſe Annahme unrichtig, dann müßte Löwe die Original-Partitur kurzerhand, ohne ſie auch nur einmal zum Erklingen zu bringen, neu bearbeitet haben.

Was oben über die Vertauſchung der Holzbläſer mit den Streichern geſagt wurde, trifft z. B. im Scherzo der Neunten buchſtäblich zu. Prof. Anton Konrath-Wien hat feſtgeſtellt, daß nicht nur zwiſchen den beſagten Stimmen und der Originalfaſſung, ſondern auch gegenüber der von Löwe herausgegebenen Faſſung Abweichungen beſtehen, daß ſomit drei verſchiedene Texte. vorliegen.

Weiters teilt mir der genannte Gewährsmann noch folgendes mit: „Als Löwe wieder einmal anläßlich der Aufführung einer Bruckner-Symphonie ſich alle Stimmen in die Kanzlei kommen ließ, und an einem Nachmittag ſtundenlang daran arbeitete, unterbrach ich ſeine Tätigkeit mit dem Bemerken: Sagen Sie mir, lieber Herr Direktor, jetzt führen Sie dieſe Symphonie doch ſchon zu wiederholtenmalen auf, warum, was und mit welchem Recht machen Sie da irgend etwas an den Stimmen? Iſt denn ſo etwas überhaupt zuläſſig? — Da iſt mein guter Ferdinand Löwe beinahe bös geworden und erwiderte mir: Ja, glauben Sie denn, daß ich mir anmaße, die Kompoſitionen von Bruckner zu ändern, oder daß ich ſie verbeſſern will? Was ich tue, iſt ſozuſagen das Ausmerzen von immer noch vorhandenen Fehlern, ſind dynamiſche Ergänzungen, die nur im Sinne Bruckners geſchehen und vom Meiſter beſtimmt gebilligt oder ſelbſt vorgenommen worden wären, hätte er ſeine Werke, die er ſo ſelten gehört hat, ſo oft zu Gehör bekommen wie ich. —"

Diese Episode beweist, daß Löwe davon überzeugt war, im Sinne des Meisters zu handeln, aber auch, daß er in dieser Überzeugung eben *viel zu weit* sich von den letzten Handschriften entfernt hat. Unter der Hand führte er vielleicht ganz unbewußt das herbe, knorrige, naturhafte, vom Urerlebnis des Orgelklanges beeinflußte Klangbild Bruckners in jenes seiner Zeit über und gestaltete durch die vielen agogischen und dynamischen Zusätze das Werk zu subjektiv, so daß dadurch sogar das formale Verständnis für andere Dirigenten erschwert wurde. Einer der bedeutendsten Bruckner-Dirigenten unserer Zeit erklärte mir, erst jetzt sei ihm, wegen des Wegfalles der vielen agogischen und dynamischen Vorschriften der Druckfassung die richtige Erkenntnis für die Gestaltung des *Finale* der *Sechsten* aufgegangen.

Erst die große geniale Einfachheit der Originalfassungen in jeder Beziehung hat uns Bruckner ganz entschleiert.

*

Im geistigen Kampf um den Besitz des „echten" Bruckner sind auf Seite der Verteidiger der Originalfassungen bedauerliche Entgleisungen vorgekommen, die den Streit ins Persönliche zu übertragen geeignet sind. Schon nach der Uraufführung der Originalfassung der IX. Symphonie am 2. April 1932 in München fielen von Seite der Kritiker harte, verletzende Worte für den Herausgeber *Ferdinand Löwe*. Die Erstaufführung in Wien im Oktober desselben Jahres ließ den Meinungsstreit wieder aufleben, doch verebbte er bald angesichts der unumstößlichen Tatsache, daß die erste Druckausgabe eben eine *Bearbeitung* von fremder Hand ist. Auch nach der überzeugenden Uraufführung der V. Symphonie in der Originalfassung durch Hausegger am 23. Oktober 1935 in München und den folgenden Aufführungen im Deutschen Reich hagelte es in den Blättern Vorwürfe und Schmähungen für den als Herausgeber des Werkes irrtümlich verantwortlich gemachten *Franz Schalk*. Aber erst ein Vortrag des hochverdienten Bruckner-Forschers und Herausgebers der kritischen Gesamtausgabe, Univ.-Prof. Dr. *Robert Haas*, vor der Wiener Erstaufführung des Werkes am 13. März d. J. entfesselte durch teilweise auch mißverstandene Bemerkungen einen Proteststurm der Anhänger, Freunde und Verehrer der Brüder Schalk und Ferd. Löwes, der angesichts der Schmähungen dieser um Bruckner hochverdienten Männer menschlich durchaus begreiflich ist.

Aus den von mir im Maiheft dieser Zeitschrift festgelegten Tatsachen und noch weiteren Mitteilungen sind die Indizien dafür, daß die ersten Druckfassungen von *fremder* Hand, aber wohlgemerkt *in bester Absicht* gegenüber den letzten handschriftlichen Partituren des Meisters geändert wurden, so stark, daß es wohl niemals gelingen dürfte, den Gegenbeweis zu erbringen.

Heute fehlen alle jene Voraussetzungen, welche seinerzeit dazu geführt haben, daß der Meister selbst für gewisse Aufführungen in Kompromisse eingewilligt hat, daß die Schüler ihm solche vorschlugen, weil die Orchesterverhältnisse damals eben anders lagen, wie heute, daß sie als der Meister schon krank und mühselig war, das ihnen geschenkte absolute Vertrauen wieder nur in der Absicht, sein Werk überhaupt durchsetzen zu können, des Guten zu viel taten.

An den edelsten Absichten der Herausgeber der Erstdruckfassungen kann gar nicht gezweifelt werden und daher ist es ungerecht und verwerflich, die Ehre dieser Männer anzutasten.

Unsere heutigen Orchester sind inzwischen durch die Technik der Werke von Richard Strauß bis Strawinsky ganz anders geschult, die seinerzeitigen technischen Schwierigkeiten der handschriftlichen Endfassungen der Werke Bruckners bestehen heute nicht mehr, es fehlt jeder Grund, diese bei einer Neuausgabe zu ignorieren, ja es besteht für uns die *Verpflichtung*, den im Testament ausdrücklich ausgesprochenen *Willen des Meisters* durchzuführen. Dieser Genius wußte genau, was er wollte! Nicht umsonst soll er, der bescheidenste aller das stolze Wort gesprochen haben: „Was *meine Finger* spielen, wird vergehen, was sie aber *geschrieben* haben, bleibt bestehen."

Angesichts des Siegeszuges der Originalfassungen durch die Konzertsäle, der sich auch bei dem denkwürdigen VI. Internationalen Brucknerfest in Zürich an vier Symphonien des Meisters erneuert hat, angesichts der nicht hinwegzuleugnenden „Echtheit" dieser von den

eigenen Fingern des Meisters niedergeschriebenen Partituren, haben die bisherigen Kompromißfassungen ihre Daseinsberechtigung verloren. Weitere Forschungen und wissenschaftliche Erörterungen werden dann aber dazu beitragen, die ganze Frage zu bereinigen.

Was die Schüler für ihren Meister zu ihrer Zeit und für weitere Jahrzehnte getan haben, war mehr Verdienst als Schuld. Möge daher in den weiteren Erörterungen alles Persönliche ausgeschaltet und nur rein sachlich vorgegangen werden.

Eine unbekannte Hymne von Anton Bruckner.

Veröffentlicht von Karl Wendl, München.

Zu den in der breiten Öffentlichkeit soviel wie unbekannten Frühwerken kirchlicher Gebrauchs- und Gelegenheitsmusik Anton Bruckners zählt ohne Zweifel seine ebenso anspruchslose wie bescheidene Engelshymne. Außer einigen wenigen Ordensangehörigen in Österreich, die mit dem frommen Meister vielleicht noch zu seinen Lebzeiten in naher Verbindung gestanden, dürfte es wohl wenige Fachleute oder sonstige musikbeflissene Anteilnehmende geben, die sich so glücklich schätzen dürfen, die fragliche Partitur oder auch nur die einzelnen Singstimmen davon schon jemals zu Gesicht bekommen oder gar das so ungemein anziehende Chorwerk selbst bei einer Aufführung im Gotteshaus oder Konzertsaal schon einmal gehört zu haben.

Als ich meine letzten Urlaubstage in der schönen Heimat des unvergleichlichen Gottesmusikanten verbrachte, hatte ich dort unter anderem vielfach günstige Gelegenheit verschiedene ansehnliche Klosterstifte kennen zu lernen, die mit ihrem großen Landsmann jahre- und jahrzehntelang gastfreundliche und mehr oder weniger auch musikalische Beziehungen mannigfachster Art unterhalten hatten. Auf solche Weise lernte ich auch durch einen glücklichen Zufall dort den bewußten Engelshymnus kennen.

Das von Meister Bruckner im besten Mannesalter geschaffene Hymnenwerk hat in der mir unterbreiteten Ausgabe 2 volle Überschriftsganzseiten. Auf der äußeren Umschlagseite der Chorpartitur stehen folgende Zeilen in lateinischer Großdruck-Letternschrift:

> Reverendissimo ac amplissimo Domino Domino Aloisio Dorfer Monasterii B. M. V. de Hilaria Abbati Sodalitatis S. S. Angelorum Custodum Praesidi etc. etc. etc. — D. D. D. P. Robertus Riepl, qui hymnum recensuit; Antonius Bruckner, qui eundum cantu instruxit.

Die erste Vollseite des zweiten Innenblattes nehmen nachstehende Aufschriften ein:

> In S. Angelum Custodem Hymnus quem Cantu ornavit Antonius Bruckner. Cum Adprobatione Episcopi Linciensis — Lincii MDCCCLXVIII — Sumptibus Monast. Hilar. Typis Hered. J. Feichtinger.

In der etwas breitspurigen Widmungsform bringt hier Meister Antonius, wie auch sonst so oft in seinem arbeits- und ergebungsvollen Leben, die ihm von frühester Kindheit auf anerzogene, gleichsam zur zweiten Natur gewordene Ehrerbietung gegenüber geistlichen Standesträgern mit dem Dichtermönche vereint zum Ausdruck: „Dem Ehrwürdigsten und Hochansehnlichen". Die dem damaligen Zeitgeschmack entsprechende verdoppelte Höflichkeitsbezeugung „Herrn Herrn" ist wohl noch ein rührendes Überbleibsel des eben verflossenen Biedermeierzeitalters. Der von dem tonlichen „Ausschmücker" und seinem ordensbrüderlichen Dichtersmann erwählte „Angewidmete" war der damals leitende Klosterabt Aloys Dorfer des Zisterzienser-Ordensstiftes Beatae Mariae Virginis in Wilhering, der zugleich auch die Würde des Vorstehers der in der ihm unterstehenden Lehranstalt eingeführten Schutzengelbruderschaft der dort studierenden Jugend bekleidete. Das Zisterzienser-Stift Wilhering nebst der Ortschaft gleichen Namens liegt am rechten Ufer der Donau oberhalb der oberösterreichischen Bundeshauptstadt Linz schräg gegenüber dem am jenseitigen Stromgestade befindlichen Marktflecken Ottensheim, wo die geschichtliche Sage die Geburtsstätte des deutschen Kaisers Otto I. gefunden haben will, am Fuße des Kettensteins, ist Dampfschiffahrts-Haltestelle und ein beliebtes

Ausflugsziel der Linzer Bevölkerung. In dem ausgedehnten Klostergebäude ist u. a. ein Gymnasium mit Schülerheim untergebracht, wo seit jeher Gesang und Musik eine besonders aufmerksame Pflege genießen. Zum Besitztum der dortigen Abtei gehört außer einer Bierbrauerei und einem stattlichen Park mit sehenswerten Gewächshäusern auch noch ein beträchtlicher Bestandteil des sogenannten Kürnberger Forstes. Ein gern begangener Waldweg führt vom Dorfe Wilhering aus über den wildromantischen Kürnberg fast bis zum Linzer Landhausviertel am Römerberg. In dieser geschichtlich denkwürdigen Umgegend hauste im frühen Mittelalter das uralte Rittergeschlecht derer von Kürenberg. Ein Ritter von Kürenberg ist wohl auch der älteste unter den Minnesängern, deren Name uns überliefert ist. Vermutlich schuf er um die Mitte des 12. Jahrhunderts seine kleinen Liebeslieder, die durchaus volkstümliches Gepräge tragen und zum Teil in der Form der Nibelungenstrophe abgefaßt sind.

Hier im tiefen Forste des Kürnbergs liegt auch jene idyllische Waldhaus-Einkehrwirtschaft „zum Jäger", wo am 10. Juni 1863 der dankbare Schüler Anton Bruckner als nahezu Vierzigjähriger auf seinen halb ernsthaften, halb übermütigen Wunsch hin bei einem feuchtfröhlichen Festschmausgelage nach gutem altherkömmlichen Handwerkerzunftbrauch als wohlbeschlagener „Geselle" Frau Musikas „freigesprochen" wurde, und zwar durch seinen letzten Lehrmeister Otto Kitzler, den Kapellmeister am landschaftlichen Theater der Landeshauptstadt Linz, den er samt Frau Gemahlin zu einem gemeinsamen Ausflug mit Lohnfuhrwagen hierher eingeladen, nachdem er nun unmittelbar vorher bei ihm einen 19 Monate dauernden Theoriekursus über Komposition, musikalische Formenlehre und praktische Instrumentation zurückgelegt hatte.

Die dreifachen Wiederholungen von „et cetera" sollen allem Anschein nach noch manche andere Würden und Ehrenämter des vermeinten Klosteroberen andeuten. Die dreimalige Nebeneinandersetzung des Großbuchstabens D aber ist die altehrwürdige Abkürzung für die gemeinschaftliche Zueignungsabsicht der beiden unterzeichneten Urheber zur huldigenden Weihung: Decuria, Decurio, Dedicavit = sie haben gewidmet. Etwas altertümelnd und umständlich muten uns heutzutage auch die den Namen der beiden Verfasser folgenden Beziehungssätze an. Soviel ich in Erfahrung gebracht, ist der geistliche Schöpfer der Dichtung unserer Engelshymne gleichfalls Ordensmitglied des Zisterzienserkonvents in Wilhering gewesen. Er soll später Professor in Linz geworden sein und ist auch hier mit Meister Antonius in Verkehr gestanden, der zur gleichen Zeit als Domorganist in der oberösterreichischen Bischofsstadt gewirkt.

Da die römisch-katholische Kirche für alle Schriften und Werke, mögen sie nun von Geistlichen, Mönchen oder Laienbrüdern verfaßt sein, vornehmlich natürlich für Gebets- und Gesangstexte, die beim Gottesdienste gebraucht werden sollen, die obrigkeitliche Approbation für sich in Anspruch nimmt, so mußte sich selbstverständlich auch der als Textdichter angeführte Zisterzienserpater die vorgeschriebene bischöfliche Genehmigung hierzu zuvor einholen. Die Chorpartitur in kleiner Bogengröße selbst ist zudem mit einer einfachen Bildzeichnung geschmückt, welche ein von einem Schutzengel an der Hand geführtes Kind darstellt und wurde im Jahre 1868 in der Druckerei Feichtingers Erben zu Linz auf Kosten des Klosterstifts Wilhering hergestellt. Die ganze Hymnendichtung umfaßt acht Strophen, deren letzte mit dem üblichen „Amen" ausklingt, dem bekannten hebräischen Bekräftigungswunsche. Doch ist dieses Schluß-Amen seitens des Meisters nicht vertont worden. Ob aus Versehen oder mit Absicht, bleibe dahingestellt.

Der aus tiefstem Herzensgrunde wahrhaft kindlich-fromme Tonschöpfer, der ja bekanntlich seine letzte Symphonie dem lieben Herrgott selber geweiht, hat auch auf seinen eigenen Schutzgeist zeitlebens gar große Stücke gehalten. So schloß er u. a. auch gern seinen täglichen Gebetsverrichtungen ein besonderes Schutzengel-Sprüchel an, das er wie bezeugt, bereits als blutjunger Schulgehilfe seinen Schulkindern als Stoßgebetlein eingelernt und auf den Lebensweg mitgegeben hatte. Es ist folgender glaubensinniger Vierzeiler:

„Heiliger Schutzgeist, deinem Schutze bin ich
von Gottes Güte übergeben:
Erleuchte, schütze, führe mich
durch dieses vielbedrohte Leben!"

In S. Angelum Custodem

Hymnus

quem cantu ornavit

ANTONIUS BRUCKNER.

oder:



Soprani
Alti

Tenori
Bassi

1. Jam lu - cis or - to si - de - re Dig - na - re, cu - stos An - ge - le!

Men - tis fu - ga - re nu - bi - la et al - ma fer - re lu - mi - na; me rec - ta

pru - dens e - do - ce, ut ex - se - quar me com - mo - ne.

Erſt auf der vierten Seite ſteht in zweizeiligem Partiturſyſtem der vierſtimmige Notenſatz a cappella mit der dabei unterlegten erſten Strophe. Die ſieben anderen Textſtrophen befinden ſich erſt auf der nächſtfolgenden Seite. Merkwürdigerweiſe ſind in den beiden oberſten Doppel-Notenſyſtemzeilen die Fachausdrücke „Tenori" und „Bassi" vorgeſetzt ſtatt der zweifelsohne richtigen Bezeichnungen „Soprani", „Alti", „Tenori" und „Bassi". Dieſe unbedingt falſchen Aufſchriften, die offenbar auf einem Verſehen beruhen, müſſen wohl ein Irrtum ſein; denn die angewandte Tonſatzweiſe iſt ja keinesfalls für Männerchor gedacht, ſondern vielmehr ausgeſprochener Chorſatz für vier gemiſchte Jugendſtimmen. Dies zeigt ſelbſt ſchon auch bloß ein flüchtiger Blick auf die angefertigte Vollſatz-Partitur. Denn auch ein nur halbwegs gewiegter Tonſetzer wird beiſpielsweiſe beim mehrſtimmigen Männerchorſatz die zweite Tenorſtimme doch unmöglich auf die Dauer tiefer als den erſten Baß führen und ſie etwa gar wie hier beim Ruhezeichenabſchluß im vierten Takt ſelbſt ſogar noch unter den zweiten Baß gehen laſſen, wodurch ja ein ſo ungeſchicktes Quartſextakkord-Gebilde zuſtande kommen würde, wie es kaum einem begabten Muſenſäugling zugemutet werden dürfte. Nun entſpricht aber der dabei angewandte Stimmenumfang im Sopran, Alt, Tenor und Baß geradezu vorbildlich dem jugendlichen Studentenalter der in Frage kommenden Lehranſtalts-Singchöre, dem das zugedachte Tonwerk auch noch nach der Schwierigkeitsſtufe hin und in Rückſicht auf geiſtig-muſikaliſche Auffaſſungsmöglichkeit durchaus angemeſſen iſt. (Die übergeſetzte 2. Faſſung des 7. Taktes bedeutet eine von Bruckner ſelbſt eingeſetzte, nach Belieben zu benutzende Wendung.)

Was nun den vollendet gearbeiteten vierſtimmigen Chorſatz der religiöſen Jugendhymne ſelber anbelangt, ſo muß zunächſt außer der Strenge des dafür angewandten alten Kirchentonartſtils die einfach-leichte Sangbarkeit und ſchlichte Ausdrucksſchönheit auffallen, welche

Kennzeichen die tiefe Hinneigung zu den klassischen Großmeistern der mittelalterlichen Kirchenmusik verraten. Unter den gesamten Schöpfungen seiner erhabenen Muse dürfte wohl kaum eine mit bescheideneren Anforderungen aufzuspüren sein, was ihre Bestimmung als liturgische Gelegenheitsarbeit gleich unverkennbar zum Ausdruck bringt. Gleichwohl wird eine stimmungsvolle Aufführung dieses unscheinbaren musikalischen Kleinods den Beweis erbringen, daß auch kleinere Musenkinder eines gottbegnadeten Künstlers zu entzücken und die Anteilnahme für seine größeren und größten Werke nur noch mehr zu steigern vermögen. Für Anfänger, Musikfreunde und -liebhaber, die Großmeister Bruckners gewaltiger Höhenkunst erst nahetreten wollen, werden daher gerade derlei schlicht-einfache Chorsätzchen die untersten Stufen bilden, die allmählich auch an den erhabenen Hochaltar seiner gottbegnadeten Höhenkunst heranführen. Im seelischen und geistigen Entwicklungsgange Anton Bruckners jedoch, dem seine Muse zeit seines ganzen Lebens eine hehre Künderin göttlicher Gunst und Gnade gewesen, sind solche gewissermaßen kleinmeisterliche und wenig umfangreiche Schaffenswerke wohl die besten Rückversicherungen seines menschlichen und künstlerischen Erlebens. Deswegen sind sie ja gerade auch dem tiefer schürfenden Forschergeiste so außerordentlich wertvoll, da sie klar und deutlich erkennen lassen, wie er auch in kleiner und kleinster Form mit dem Ernste und der Begeisterung des tiefgläubigen Bekenners zu den herrlichen Hochzielen und Riesenmaßen seiner großen und unvergleichlichen Orchestermessen emporstrebte. Darum war wohl auch nie eine deutsche Kirchenmusik in wahrem Sinne religiöser als die seine, die jeden empfänglichen Hörer mit sich emporzieht und ganz gefangen nimmt. Es ist nur ewigschade, daß die verantwortlichen Führerköpfe der damalig herrschenden kirchenmusikalischen Richtungen es nicht verstanden, eine solche einzig überragende Größe gebührend zu würdigen und womöglich auch für ihre Kreise zu sichern.

Wie vorher schon öfters, weilte Anton Bruckner im Herbste 1892 wieder einmal in Kremsmünster, der altberühmten Benediktinerabtei mit Obergymnasium, auf einer Anhöhe über dem gleichnamigen Marktflecken der oberösterreichischen Bezirkshauptmannschaft Steyr gelegen. Die für Meister Bruckner und seine einzigartige große Stegreifspielkunst auf der Orgel begeisterten Studenten des auch von vielen Wiener Söhnen besuchten Stiftsgymnasiums baten ihn nun inständig, er möge doch am nächstfolgenden Sonntag bei ihrem Studiengottesdienste in der Akademischen Kapelle das Orgelspiel übernehmen. Nun war aber damals der bereits kränkelnde greise Meister erst kurz vorher von seinem ärztlich verordneten Kuraufenthalt aus Karlsbad zurückgekehrt, den er wegen seines fortgeschrittenen Leber-, Magen- und Fußleidens zu nehmen veranlaßt war. Insbesondere litt er dessenungeachtet immer noch an empfindlichen Schwellungen und Aderausdehnungen seiner Beine. So vermochte er zu seinem eigenen Leidwesen der eindringlichen Bitte der jugendlichen Schwärmer nicht mehr nachzukommen, doch versprach er ihnen aber dafür nach seiner erfolgten Heimkehr von Wien aus eine für sie geeignete Arbeit seiner Muse übermitteln zu wollen. Und hierzu hatte der von ihnen so warm und stürmisch verehrte Wiener Musikprofessor eben unsern wundervollen Schutzengelhymnus ausersehen, der ja gerade inbezug auf Stimmumfang, Auffassungs- und Aufführungsmöglichkeit dem jugendlichen Studentenalter aufs beste angemessen war. Tatsächlich schickte er in Bälde die vor beinahe einem vollen Vierteljahrhundert geschaffene Meisterhymne umgehend an seinen „Hochverehrtesten, edelsten Freund", den jungen Benediktinerpater Oddo Loidel zu Kremsmünster, einen seiner bevorzugtesten Lieblinge des dortigen Klosterstifts, mit einem liebenswürdigen Begleitschreiben, dessen erste paar Einleitungssätze anmit wörtlich wiedergegeben seien: „Hier sende ich Ihnen den Choral (Hymnus zum heiligen Schutzengel) zur heiligen Messe meiner lieben jungen Freunde, die ich alle herzlichst grüße. Wäre der Text nicht genehm, so könnte leicht ein anderer gedichtet werden."

Um nun ihre Erkenntlichkeit hierfür zum Ausdruck zu bringen, übersandten die Herren Oberklassisten — in Österreich besitzen die humanistischen Gymnasien bekanntlich nicht wie alle höheren Lehranstalten in Deutschland neun, sondern bloß acht Klassen — anfangs November folgendes Sammelschreiben an den Altmeister nach Wien:

„Hochverehrtester Herr Doktor! Gestatten Sie, hochverehrtester Herr, daß Ihre jungen Verehrer am Gymnasium zu Kremsmünster ihren innigsten Dank aussprechen für das sinnige

Geschenk, welches auch noch für spätere Jahre ein angenehmes Gedenken an Ihre liebe Freundlichkeit für Kremsmünster und seine Schulen sein und bleiben wird. — Mit dem wärmsten Danke zeichnet in geziemender Hochachtung die gesamte 8. Klasse."

Schon kurze vier Jahre darauf ward der allezeit unvergeßliche Gottesmusikant Anton Bruckner von seinem himmlischen Weltenmeister in die ewige Sphärenharmonie abberufen — nach einem mühseligen Künstlerwallen, das wohl vielfach ein langwieriger Kreuzweg gewesen, aber auch die wohlverdiente Krone des würdigen Berufenen und Auserwählten verhieß und dem Vollendeten verlieh für alle Zeiten und Geschlechter.

Meine Begegnungen mit Anton Bruckner.

Von Amalie Klose, Karlsruhe.

Es war im Frühjahr 1887, als ich zum ersten Male studienhalber nach Wien kam. Mein Bruder — schon seit mehr als einem Jahre Schüler von Bruckner — erbot sich, mich mit seinem Meister bekannt zu machen und schlug mir zu diesem Zwecke vor, ihn von seiner Stunde bei Bruckner abzuholen. Mit Freuden war ich dazu bereit: erblickten wir Anhänger der damaligen „modernen Musikrichtung" in Bruckner doch eine Parallelerscheinung zu Wagner und Liszt, den Neuerern auf musikdramatischem und musikprogrammatischem Gebiete, ungeachtet er in seinen Schöpfungen in rein formaler Hinsicht die klassischen Vorbilder nicht aufgegeben hätte.

So ging ich denn eines Nachmittags in froher Erwartung nach der von meiner damaligen Behausung nicht weit entfernten Heßgasse. Unwissentlich hatte ich mit diesem Besuch den Meister in eine kleine Aufregung versetzt. Es war ein sehr heißer Tag und Bruckner hatte es sich mit seiner Toilette etwas leicht gemacht. Als mein Bruder gegen Ende der Stunde bemerkte: „Meine Schwester wird mich nachher abholen", rief Bruckner: „Jessas, jessas, das Fräul'n Schwester kommt, das hätten's mir gleich sagen sollen" und eilte in das Nebenzimmer, um sich für den „Damenbesuch" herzurichten, den mein Bruder nicht so ernst genommen hatte. Ich wurde darauf sehr liebenswürdig empfangen und nach kurzer Besichtigung des Studier- und Schlafzimmers in den angrenzenden Raum geführt, dessen einzige Ausstattung in einer Chaiselongue, sowie in einer Büste der „frommen Helene" bestand, welche Bruckner einmal bei einer Verlosung im Prater gewonnen hatte. Daß diese humorvolle Darstellung impertinentester Weiblichkeit sehr im Widerspruch zu des Meisters ganzem Wesen stand, läßt sich denken, vielleicht war sie aus diesem Grunde in dies selten benützte Zimmer verbannt worden, aus welchem sie später spurlos verschwand.

Alle Einzelheiten des Gespräches sind mir nicht mehr gegenwärtig. Da ich in den darauffolgenden Jahren 1888—89 meinen Bruder noch manches Mal nach der Stunde abholte, so vermischen sich in der Erinnerung unsere verschiedentlichen Unterhaltungen. Meistens handelte es sich dabei um musikalische Tagesereignisse, Aufführungen Brucknerscher Werke, gemeinsame Entrüstung über die Wiener Presse, welche sich, mit Ausnahme der „Deutschen Zeitung" Bruckner gegenüber im besten Falle kühl, meistens aber gehässig und feindselig verhielt. Manchmal fielen auch harmlos-lustige Bemerkungen über gemeinsame Bekannte, über Wagenfahrten, welche Bruckner besonders liebte usw.

Einmal in besonders aufgeräumter Stimmung setzte sich Bruckner ans Klavier und spielte uns den zweiten Satz seiner achten Sinfonie, mit deren Umarbeitung er damals beschäftigt war. Sein Spiel war leider durch ein starkes nervöses Zittern seiner Hände beeinträchtigt; trotzdem gewann ich von dieser Wiedergabe seines Werkes einen lebhaften Eindruck. Er begleitete das bald trotzige, bald übermütige Auftreten des charakteristischen Hauptthemas oft mit heiterem Lachen und rief dann und wann: „Hören's den Micherl, hören's sein Hörndl?" Auf mein Befragen wurde mir zur Antwort, daß es sich bei diesem „Micherl" um den Urtypus des Deutschen handelte. Als ich viele Jahre später endlich Gelegenheit hatte, die herrliche „Achte" vom Orchester zu hören, stand beim Scherzo die ganze Szene wieder deutlich vor meiner Erinnerung. Ich sah und hörte den Meister in heller Schaffensfreude; zugleich auch erkannte ich mit gereifterem Verständnis, daß keiner diesen vielbesun-

genen „Michel“, den Inbegriff unſerer Volksweſensart, unmittelbarer erfaßt und geſtaltet hat, als es der kerndeutſche Oberöſterreicher Anton Bruckner getan. Will man ſeiner genialen Schilderung gerecht werden, ſo darf man, trotz der Bezeichnung „Scherzo“ das Tempo dieſes Satzes nicht überhaſten. Bruckner ſelbſt ſpielte ihn „mäßig bewegt“ (allegro moderato), eher etwas ſchwergewichtig, als ſpieleriſch, er ſchien ſich dabei gleichſam an den kecken Sprüngen eines ungeſchlachten jungen Rieſen zu ergötzen. Das Zeitmaß des innigen verträumten Mittelſatzes ergibt ſich von ſelbſt.

Eines Abends, als wir uns zu einer Aufführung des „Streichquintettes“ in den kleinen Muſikvereinsſaal begaben, trafen wir Bruckner auf der Straßenbahn. Auf meine Frage nach ſeinem Befinden fiel ſtatt ſeiner mein Bruder in ärgerlich-luſtigem Tone ein: „Der Herr Profeſſor iſt ſtändig auf der Oktavenjagd“. Bruckner lachte herzlich über die etwas reſpektloſe Bemerkung, mit welcher es folgende Bewandtnis hatte: Bruckner, als gewiſſenhafter Polyphoniker, wollte nicht dulden, daß eine Begleit- oder Füllſtimme irgendeinmal, wenn auch nur vorübergehend, mit einer thematiſchen Stimme eine Oktavenparallele bilde und verſteifte ſich darauf, ſolche „Parallelen“, der Sauberkeit halber, aus ſeinen Partituren auszumerzen. Daß bei der Vielſtimmigkeit ſeiner Partituren ſolche Übergewiſſenhaftigkeit die Inſtrumente oft zu den kurioſeſten, unangemeſſenſten Sprüngen nötigte, läßt ſich denken. Bruckner geriet denn auch bei dieſem Unternehmen oft in gelinde Verzweiflung und ließ manchmal durch ſeine Wirtſchafterin, Frau Kathi, meinen Bruder zu Hilfe holen. Lehrer und Schüler nahmen am Klavier Platz, der eine ſpielend, der andere nachleſend, ob ſich eine Oktavenparallele in der oben angeführten Weiſe entdecken ließe. Oft geſchah es, daß durch Beſeitigung des Mißſtandes an *einer* Stelle ſich eine Parallele mit einer thematiſchen Stimme anderswo ergab. Angeſichts der Zwecklosigkeit der mühevollen Arbeit unterließ es mein Bruder manchmal, Bruckner auf die zu beanſtandenden Stellen aufmerkſam zu machen. Konnte doch das ſchärfſte Ohr bei einem Orcheſter-Tutti keine ſolche Oktavenparallele wahrnehmen. Einmal ertappte Bruckner den Schüler bei ſolch vermeintlicher Nachläſſigkeit und ſagte ärgerlich: „Sie paſſen ja gar net auf“. Auf den Einwand meines Bruders, daß Wagner im Lohengrin in einem Tutti Flöte und Tuba eine der übelſten Parallelen — die einer Mittelſtimme zum Baß — machen ließe, erwiderte Bruckner: „Ja der Wagner hat ſich das erlauben können, der war ein *Meiſter*, ich aber bin nur ein *Schulmeiſter*!“ Glücklicherweiſe gab Bruckner bald dieſe einer krankhaften Manie ähnliche Oktavenjagd auf.

Manchmal ſah ich Bruckner auch nur aus der Ferne im großen Muſikvereinsſaal, wenn dort — was leider nur ſelten geſchah — eines ſeiner Werke zur Aufführung gelangte. Die damalige „Brucknergemeinde“ beſtand zum großen Teile aus Muſikſtudierenden und Hörern der Univerſität; ſie pflegten ſich bei ſolchen Anläſſen auf den Stehplätzen zu hinterſt im Saale zu verſammeln. Auch Hugo Wolf ſah man öfters unter ihnen. Mit einiger turneriſcher Gewandtheit konnte man ſich manchmal durch einen kühnen Schwung einen Sitzplatz auf der Marmorplatte eines ſich ganz rückwärts befindlichen Buffetts erobern. Doch nicht immer glückte dies. Aber alle durch langes Stehen hervorgerufene Ermüdung verſchwand, wenn die unvergleichlichen Philharmoniker unter der überlegenen, von keinerlei Reflexion oder Komödiantentum beeinträchtigten Leitung Hans Richters eine Brucknerſche Sinfonie ertönen ließen. Welche Plaſtik im Vortrag, welche ideale Klangſchönheit. War der letzte Akkord verhallt, ſo brach unſer begeiſterter Beifall los, der ſich noch verdoppelte, wenn endlich der Meiſter ſelbſt auf dem Podium erſchien und unter tiefen Verbeugungen den Dank ſeiner Hörer entgegennahm.

*

Als ich im Frühjahr 1895 zu kürzerem Aufenthalt nach Wien kam, ſuchte ich natürlich den verehrten Meiſter wieder auf. Mit einem Blumenſtrauß bewaffnet wanderte ich nach der Heßgaſſe, wo mich Bruckner mit gewohnter Liebenswürdigkeit empfing. Eine große Veränderung war mit ihm vorgegangen: die kräftige Geſtalt war verfallen, das ſtark abgemagerte Geſicht trug einen Ausdruck ſtiller Reſignation; deutlich ſtand der „Abſchied vom Leben“ in dieſen Zügen geſchrieben. Verehrung und Anerkennung wurden ihm ſchon damals in weit höherem Maße zuteil, als ſechs Jahre zuvor; zu ſpät, nach meinem Gefühl — denn Bruckner ließ ſich ſelbſt nie entmutigen — um ihn für all die Enttäuſchungen zu

entſchädigen, welche er in ſeinem einſamen Künſtlerleben erleiden mußte. Er zeigte mir mit der alten Freude an guten Kritiken einige ſehr ſchöne Beſprechungen über die Aufführungen einer ſeiner Sinfonien in Monte Carlo. Dann ſetzte er ſich an ſeinen alten Flügel und ſpielte mir die überleitende Muſik von dem Adagio ſeiner Neunten Sinfonie zum Te Deum, welches er damals dieſem Werk angliedern wollte, da er fürchtete, bei ſeinem leidenden Zuſtande das begonnene Finale nicht mehr vollenden zu können. Wie zu Andern vorher und nachher ſagte er auch zu mir: „Dieſe Sinfonie will ich dann Gott widmen, wenn er's annimmt". Dem Spiele Bruckners war noch weniger zu entnehmen als in früherer Zeit. Zu dem nervöſen Zittern der Hände geſellte ſich noch die körperliche Schwäche des Greiſes. Trotzdem entſinne ich mich noch gut, daß in dieſer Überleitung die in Quart-Quinten abſteigende Begleitungsfigur zu Anfang des Te Deums mit andern Themen verarbeitet war. Bruckner kam ſpäter von dem Gedanken ab, die Sinfonie mit dem Te Deum zu ſchließen und arbeitete bis zu ſeinem Todestage an einem Finale, von welchem nach Joſef Schalks Bericht in ſeinem Nachlaſſe fünfundſiebzig Partiturſeiten gefunden wurden.

Bei meinem zweiten Beſuche traf ich Bruckner, obwohl die Uhr ſchon 3 Uhr zeigte, noch vor dem gedeckten Tiſche ſitzend, ſein Mittagsmahl erwartend. Gleich darauf trat ſeine Haushälterin, die wohlbekannte Frau Kathi, mit einer dampfenden Suppenſchüſſel herein und ſchöpfte dem Meiſter ein großes Quantum Milchſuppe heraus. Es war ein ſehr heißer Junitag. Bruckner betrachtete das Gebräu etwas mißtrauiſch, roch daran und wandte ſich dann zu mir: „I' mein', die Supp'n riecht net gut!" Aber energiſch fiel Frau Kathi ein: „Die Supp'n *is* gut, Herr Doktor, und die wird 'geſſ'n!", worauf der Herr Doktor gehorſam nicht nur den einen, ſondern noch einen zweiten Teller Suppe auslöffelte und nachher noch, ebenfalls auf höheren Befehl, eine große Portion Milchnockerl verzehrte. Unſere Unterhaltung beſchäftigte ſich zumeiſt mit Bruckners bevorſtehender Überſiedlung nach Schloß Belvedere, woſelbſt ihm Kaiſer Franz Joſeph auf Fürſprache der Erzherzogin Marie Valerie ein Heim für ſeinen Lebensabend angeboten hatte. Da mir Frau Kathi ſchon bei meinem Eintritt bedeutet hatte, ich möchte nicht zu lange bleiben, denn um 4 Uhr bete der Herr Doktor, ſo verabſchiedete ich mich bald, mit dem wehmütigen Gefühl, den Meiſter nicht mehr wiederzuſehen. Meine Abreiſe von Wien ſtand bevor; wann ich dahin zurückkehren würde, das lag in weiter Ferne, und Bruckner war ein ſchwer Leidender, deſſen Leben ſich raſch dem Ende zu neigte. Lange, lange ſtand mir noch ſein Bild vor Augen mit dem Ausdruck ſtiller Ergebenheit, ruhiger Erwartung der letzten Stunde. Ich überdachte ſein langes ſchweres Künſtlerleben. Widerſtände und Enttäuſchungen hatten ſeine Schaffensfreude nicht lähmen können; unbeirrt ſchritt er ſeinen Weg weiter. Nun ſtand er am Ziele ſeiner Tage. Die Erkenntnis ſeiner Bedeutung hatte ſich in der muſikaliſchen Welt immer mehr Bahn gebrochen, den *vollen* Sieg konnte er aber nur noch ahnen, nicht mehr erleben.

Ob es ihm heute beſſer gegangen wäre? Ich glaube kaum. Man bringt jetzt freilich den Lebenden weit größeres Intereſſe entgegen, als dies in früherer Zeit der Fall war, aber dies auch nur wieder bedingt. Sie müſſen ſich in ihrem Schaffen dem ſogenannten Zeitgeiſt anpaſſen, müſſen *Neues vom Tage* bringen. Ein Genie, welches, dem Seher gleich, ſich allein von der eigenen inneren Stimme leiten läßt, wird immer ſchwer zu kämpfen haben und erſt bei einer ſpäteren Generation *den* hohen Rang einnehmen, welchen ihm die ſtets im Alltag befangenen Zeitgenoſſen ſtreitig gemacht haben.

Die Brüder Bruckner.

Eine Bruckner-Novelle von Hans Watzlik, Neuern i. B.

Die Orgel des Stiftes Sankt Florian iſt gründlich und großzügig umgebaut worden. Morgen ſoll ſie geweiht werden, und der Hoforganiſt Anton Bruckner in Wien iſt eigens eingeladen worden, daß er ſie zum erſtenmal vor den Gläubigen ſpiele.

Es iſt ein kühler, ſonniger Oktobertag. Anton Bruckner weilt allein in der Stiftskirche. Er will nicht, daß andere Leute dabei ſeien, wenn er die erneute Orgel verſuche und ſich daran für das Feſt vorbereite.

Vom Chor aus betrachtet er wieder einmal den altverehrten, hochherrlichen Raum, den eine überirdische Klarheit, ein frohlockendes Leuchten durchwittert. Gewaltige goldschimmernde Säulen tragen die himmelssehnsüchtigen Wölbungen; die schwarzmarmorene Kanzel, das dunkle, geschnitzte Chorgestühl prunkt. Gemälde brennen, Altäre funkeln. Hier ist das würdige Empfangszimmer des himmlischen Kaisers.

Anton Bruckner beugt demütig das Knie und schlägt ein lateinisches Kreuz.

Dann kehrt er sich zur Orgel. Wie eine silberne Burg bäumt sie sich auf. Aus den zwei steilen Seitenflügeln blinken riesige Zinnpfeifen. Engel stehen in ungestümer Gebärde, die Tuba vor dem Mund, auf den Wipfeln dieser Flügel. Von edlen Urnen fallen Blumengewinde nieder, und lieblich geflügelte Knaben fangen sie auf.

Der Meister setzt sich an den Orgeltisch. Er staunt. Alles ist funkelnagelneu. Vier Manuale! An die fünftausend Pfeifen in das Werk eingebaut! Endlos die Zahl der Stimmzüge! Er liest hastig ihre Namen ab. Prinzipal, Trompete, Viola baritona, Violoncello, Doppelflöte, Spitzflöte, Traversflöte, Salizet! Nassard, Orpheon, Dolzquint, Gamba, Klarinett, Äoline, Sirene! Flautino, Philomela, Echo, Musette! Und so weiter, und so weiter! Das Herz lacht ihm, er schnalzt mit der Zunge. Gesegnet sei der Überfluß! Herrgott, und jetzt horch herunter! Jetzt sollst du erfahren, was der Bruckner vermag!

Fern irgendwo hüstelt jemand.

Der Meister schrickt auf. Das ist sein Bruder Ignaz, der ihm die Bälge treten soll. Der Ignaz ist wohl schon ungeduldig. Vielleicht friert ihn. Es ist ja schon Herbst.

Anton Bruckner reißt sich den Rock herunter und wirft ihn neben sich auf die Bank. Er weiß, es wird jetzt heiß zugehen. Und er fährt gleich ins Volle. Mit einem Gewitter hebt er an. Seine Finger arbeiten blitzschnell, seine Arme sind behend. Er spielt, als sei ihm das erneute Werk schon seit Kindstagen her vertraut. Das Alleluja von Händel ist ihm plötzlich eingefallen, er fängt frei darüber zu schwärmen an. „Wunderschön! Wunderschön!" lobt er die Orgel. Nur mit dem Pedal ist er nicht zufrieden: es spricht etwas schwer an. Mit aller Wucht seines kurzen, gedrungenen Leibes tritt er es nieder. Bald hat er sich daran gewöhnt, und er übt darauf einen Fußspitzentanz.

Inzwischen hat sein Bruder Ignaz in der Bälgestube zu schaffen, dem übermächtig arbeitenden Werk die Luft zuzuführen. Sechs Blasbälge muß er bedienen. Er springt von einem Balken auf den anderen und zwingt sie nieder. Aber in atemloser Hast gehen sie wieder hoch.

Der Ignaz macht sich seine besonderen Gedanken. „Dasmal treibt es der Herr Bruder gar zu arg", meint er. „Vielleicht ist der Tonerl wirklich ein fertiger Narr, wie es einzelne Leute behaupten. Aber die andern meinen, so ein Orgelmeister wie er steht nimmermehr auf. Wer kennt sich in dem Tonerl aus? Aber jetzt? Die Orgel wackelt. Er haut ja das ganze schöne Werk in Grund und Boden. Und es ist doch mit so hohen Unkosten hergerichtet worden!"

Gehetzt tritt der Ignaz auf das Gebälk, den Lufthunger des Ungetümes zu stillen.

Sein mürrisches Gesicht verzieht sich plötzlich zu einem vergnügten Grinsen. Er erinnert sich an eine derbe Kirchensage. Irgendwo im Mühlviertel hat sich der Leibhaftige in ein Hochamt eingeschlichen; aber der Schulmeister, der dort die Orgel geschlagen hat, ist ein recht elendiger Musikant gewesen; und wie der Teufel das gemerkt hat, hat er einen grimmigen Gestank von sich gelassen und hat dazu gebrummt: ‚Zu einer solchen Musik ziemt sich ein solcher Weihrauch!'

Aber so eine Schande kann dem Tonerl nicht geschehen. Der Tonerl, der weiß, wohin man auf der Orgel greifen muß! Nur zu viel Luft verbraucht er beim Spiel, grausig viel Luft. Wenn ein anderer orgelt, so rinnt es dahin wie ein dünnes, verzagtes Brünnlein. Dem Bruder seine Kunst schießt daher wie der geschwellte Donaustrom im März. Aber ihn zu bedienen, verflucht noch einmal, das ermattet einen! Das kostet Achselschmalz! Das geht in die Waden! Den Krampf könnte man kriegen. Der Herr Bruder schont einen nicht.

Der Ignaz horcht hoch. Er atmet auf. Jetzt auf einmal läßt der Orgler es wieder zärtlicher gehen. Sanfte Stimmen beginnen. Töne trippeln zierlich. Die Rehkuh tritt aus dem

Wald und milcht der wandernden Muttergottes ins Krüglein. Engel singen ein wunderfeines Lied. Das mag sich wie süßer Weihrauch jetzt in die Hölle hinunter gießen, daß die verdammten Seelen drunten sehnsüchtig schnuppern und der alte Teufel argwöhnisch witternd den schwarzen Kopf aufreckt. O weh, jetzt hat der Satan die fromme List gemerkt, und er kreischt darein und poltert, und die Orgel erkracht. Welch ein Getöse! Wie ein Erdbeben tut es. Das ganze Münster wankt. Der Teufel liegt auf dem Rücken und reckt die gespreizten Krallen gegen den Stahl des Engelritters.

Hollah, und jetzt scheint der Herr Bruder wirklich einmal daneben gegriffen zu haben! Und jetzt — um Himmels willen! — jetzt ist der Tonerl verrückt geworden! In die Zwangsjacke mit ihm! Er erschlägt die Orgel!

Keuchend tritt der Ignaz das irrsinnig jagende Gebälk nieder. Er stöhnt: „Wenn der Mensch dort noch eine Weil so fort tut, geb ich ihm keine Luft nimmer. Ich laß ihn sitzen. Soll er dazu schauen, wie er ohne mich fertig wird!" — — —

Anton Bruckner ist schon längst aus dem Jubel des Allelujas herausgeglitten und fährt seine eigene Straße.

Er hört geheimnisvolle Quellen in der Urtiefe murmeln und zum Aufstieg rüsten. Er spielt: und weiche Flöten klagen, Harfen flüstern im Nachtwind, ein fröhlicher Waldbach rieselt, ein Bergstrom brüllt auf, aus unzugänglicher Höhe stürzend, es erdröhnt die Posaune des Boten des letzten Gerichtes.

Ein Gebirge hat sich aufgerissen und läßt seine edelsteinernen Tiefen schauen.

Ein riesiger flammender Dornbusch, blüht das Spiel. In kühn-wilden, neuen Harmonien bricht es aus. Die Fuge stürmt.

Dem hemdärmeligen Orgler tropft der Schweiß aus den Brauen. Alles rührt sich an ihm, Arme, Beine, Kopf; seine Stirn zuckt, seine Augen stechen ins Nichts, die Lippen bewegt er wie ein Beschwörer, die mächtige Nase schnaubt.

Die Fresken an den Wölbungen beleben sich, werden Wandel, Tanz, Flug. Die heiligen Martersleute, die ihre Treue mit dem Blut beteuert haben, sie winken von den Wänden und lächeln. Wunden blühen und Wunder. Die Leiber der Seligen flackern, es flattern die schneeweißen Gewänder. Die Engel der Hölle lauschen — und weinen — und bereuen. Eine große Stimme verkündet: ‚Heil dem Geschöpf des sechsten Tages! Ihm ist es gegeben, Gott zu ahnen und zu preisen!'

Aus dem grundlosen Abgrund steigt der Geist. Klang wird zu Licht. Urlicht strahlt und wird aller Welt gewaltig.

„Ich weiß nicht, was ich tue," stammelt der Orgler. „Ich weiß nur, o Gott, daß du mich führst. Und ich will nichts als dir dienen!"

Er fühlt die festliche Erde zu seinen Füßen zurücksinken. Die Orgel schlägt mit den silberflammenden Flügeln, sie fliegt. Die Wölbung droben flieht zurück, bricht auf. Die Orgel schwingt sich, ein tönender Adler, von Ring zu Ring höher und höher ins Höchste. Überwindend die Vergänglichkeit, strömt Anton Bruckner in seinem Spiel über die Grenzen der Welt hinaus und mündet in etwas selig Fremdes. Das Grenzenlose ist sein Haus geworden.

Und wie er nun das volle Werk brausen läßt und mit allen zehn Fingern in die Tasten sich verbeißt und beide Füße ins Pedal stemmt zu einem übergewaltigen, wirren und seligen Donnerklang, da — ein häßliches Geräusch, ein wüstes Gekreisch, und das Werk steht still.

Der Meister taumelt auf. Er sucht sich zu fassen. Ihn fröstelt. Er schlüpft in den Rock. Ihm ist, als habe ihn eine wilde, schöne Woge getragen, und nun liege er auf einmal ausgeworfen auf dem dürren Schutt des Gestades.

Da steht sein Bruder Ignaz vor ihm.

Dem Meister schießt der Zorn in den Kopf. Er schilt: „Du Schlankel du! Du eigensinniger, boshafter Mensch! Warum hast du die Luft ausgehen lassen? Gehört sich das? Ist das brüderlich?"

Er ſchaut dem Bruder ins Geſicht. Jetzt erkennt er darin die gehetzte Mühſal, er gewahrt die blaſſe, ſchweißbedeckte Stirn, den verzerrten Mund, die jagende Bruſt. Der Mann da vor ihm iſt völlig erſchöpft: er kann nicht mehr!

„Wie ungleich ſind die Loſe verteilt!" denkt der Meiſter. „Mein Herz iſt von Gott hoch geſegnet. Der Bruder aber iſt arm geblieben und muß mir dienen als Knecht. Und wir ſtammen doch aus derſelben Wiege und ſind mit demſelben Brot aufgezogen worden. Gott, warum gibſt du mir ſoviel und ihm nichts?"

Die Brüder ſtehen einander gegenüber, beide die Stirnen triefend von der Plage des leiblichen Dienſtes, beide mit keuchenden Munden, beide einander unheimlich ähnlich, ſowohl körperlich als auch in ihren dunkeln, feierlichen Gewändern, denn der Hoforganiſt ſchenkt ſeine Kleider immer wieder dem bedürftigen Bruder, der in Sankt Florian aushilfsweiſe die Bälge treten muß und die Glocken läuten und die Turmuhr richten.

Ein ſchmerzliches Mitleid mit dem andern überfällt den Meiſter, und als wolle er das eigene Glück ſühnen mit einer guten, wenn auch lächerlich geringen Tat, tappt er in die Taſche und reicht in linkiſcher Güte ſeine Doſe hin. „Da ſchnupf, Nazel!"

Der Ignaz nimmt andächtig eine Priſe Bahiatabak. Er ſagt ernſthaft: „Gelt, Tonerl, ich treff' meine Sache ſo gut wie du. Gelt, jetzt hab' ich dir feſt geholfen! Und der neuen Orgel, der haben wir zwei es gezeigt!"

Dieſe Rede beruhigt Anton Bruckner in ſeinen Bedenken. Und in ſeinem ſchwerfälligen Gehirn dämmert langſam die Erkenntnis auf, daß der Einfalt in ihrer kindlichen Hingabe ebenſo der Himmel offen ſtehe wie dem höchſten Künſtlertum. Und er umarmt überſchwänglich den verdutzten Bruder.

Er muß an die ſteinerne Inſchrift denken, die im Prälatengarten angebracht iſt, und die er oft geleſen und deren Sinn ihm erſt jetzt voll aufgeht. Sie lautet: „Nur ein Geiſt belebt uns alle, und nur ein göttlicher Arm umfängt uns. Was wollen wir mehr?"

Walter Niemann.

Zu ſeinem 60. Geburtstag am 10. Oktober 1936.

Von Horſt Büttner, Leipzig.

Walter Niemann ſechzig Jahre? Ach ja, das iſt doch der „Miniaturiſt", der „Impreſſioniſt", der „Klavierſpezialiſt" — und wie dieſe feſtlegenden Bezeichnungen ſonſt noch heißen mögen, die wohl alle eine Seite von Niemanns Eigenart treffen, die aber auch in dem Sinn, in dem ſie meiſt gebraucht werden, falſch verallgemeinernd, um nicht zu ſagen ſchabloniſierend wirken. Der erſte Eindruck, der aus einer genaueren Beſchäftigung mit dem Werk und der Perſönlichkeit Walter Niemanns erwächſt, geht dahin, daß auch dieſe ſcheinbar unkomplizierte Natur viel zu reich und vielſeitig veranlagt iſt, als daß ihr eine ſchlagworthafte Abſtempelung auch nur entfernt gerecht werden könnte. Sie berührt ſich darin mit allen wertvollen deutſchen Komponiſten der Vergangenheit und Gegenwart, deren vielſchichtiges Seelenleben oft in Werken unterſchiedlichſter Ausdruckshaltung wiederklingt und mit einem Begriff nicht erſchöpfbar iſt. Nicht anders bei Walter Niemann, denn die an ſich treffende Bezeichnung „Klavierkomponiſt" bedarf der Ergänzung durch den nachdrücklichen Hinweis, daß dieſer Komponiſt ein ſehr enges Verhältnis zum Streich- und Kammerorcheſter hat; die Bezeichnung „Miniaturiſt" oder „Genrekomponiſt" darf nicht vergeſſen laſſen, daß Niemann auch die Sonatenform gepflegt hat und daß viele dieſer „Genreſtücke" zu Zyklen zuſammengeſchloſſen ſind und erſt in dieſem großformalen Rahmen wirklichen Sinn erhalten. Vor allem aber wird der Begriff „Impreſſioniſt" vielfach zu ſtark in den Vordergrund gerückt; dabei wird überſehen, daß Niemann durch Herkunft und Bildungsgang zunächſt feſt in der hohen Kultur und den edlen Gemütswerten der bürgerlichen Romantik des 19. Jahrhunderts wurzelte, daß er dieſe Herkunft auch nie verleugnet hat und daß die Klangwelt des Impreſſionismus an ſich nur eine Erweiterung des vorhandenen Ausdrucksbereiches im Geſamtſchaffen Niemanns bedeutet. Die Bezeichnung „Impreſſioniſt", die bei einſeitiger Anwendung den Betroffenen nur

allzu leicht in den Ruf eines geschmäcklerischen Klangvirtuosen bringt, überschattet oft auch eine andere Eigenart Niemanns, sein von jeher bestehendes enges Verhältnis zum Volkslied, zum Einfach-Volkstümlichen schlechthin. Erst diese Zweiheit von höchster künstlerischer Reife und schlichter, volksliedgebundener Ausdruckshaltung — die sich mehr als einmal in seinem Schaffen zur innigen Einheit binden — ergibt den ganzen Niemann.

Die Bezeichnung „Klavierkomponist" hat nun insofern einen richtigen Kern, als Niemann tatsächlich ein höchst ursprüngliches und heute fast einzig dastehendes enges Verhältnis zum Klavierklang hat, was sich in einem vorzugsweisen, aber, wie gesagt, nicht ausschließlichen Schaffen für das Klavier äußert. Das Elternhaus ist wohl der entscheidende Richtweiser für diese Entwicklung gewesen, war doch der Vater Rudolph Niemann ein angesehener Pianist, Klavierpädagoge und Klavierkomponist; kein Geringerer als August Wilhelmj, neben Joachim der bedeutendste Geiger seiner Zeit, wählte ihn zum ständigen Konzertbegleiter. Dieses Elementarerlebnis des Klaviers konnte bei Walter Niemann weder durch die Schule Humperdincks und Riemanns noch durch eine langjährige Tätigkeit als Musikkritiker und Musikschriftsteller wesenhaft abgeändert oder gar unterdrückt werden, und so hat dieser nunmehr Sechzigjährige in erster Linie ein „Leben für das Klavier" geführt, dieses Leben erhält Sinn und Rechtfertigung vor allem durch diese Tatsache. Eine anhaltende Beschäftigung mit der Literatur seines Instrumentes hat Niemann eine Kenntnis auf diesem Gebiet vermittelt, wie sie derart umfassend wohl nur ganz wenigen Menschen zur Verfügung steht; hoffentlich ist es Niemann möglich, diese Kenntnisse einmal zu Nutz und Frommen der Musikwelt in Buchform niederzulegen, denn eine solch überlegene Beherrschung eines riesigen Stoffgebietes darf nicht mit dem Träger dieses Wissens untergehen; das leicht verständlich gehaltene und als Hausbuch gedachte „Klavierbuch" (bei C. F. Kahnt, Leipzig) möchten wir nur als Verheißung des Kommenden betrachten.

Daß auch der Komponist Niemann mannigfache Anregungen aus seiner reichen Kenntnis der Klaviermusik aller Zeiten und Völker schöpft, darf nicht Wunder nehmen. Doch ist die Gestaltungskraft Niemanns so beträchtlich, daß ein Musizieren „im alten Stil" nicht ein bloßes Archaisieren bedeutet — es sei denn, es werde einem bestimmten Klaviermeister eine bewußte Huldigung dargebracht, wie etwa Domenico Scarlatti in den „Scarlattiana-Sonaten" (op. 126, Litolff), oder es werden bestimmte Stilrichtungen überlegen charakterisiert wie in den „Masken" (op. 59, Peters). Spielt man jedoch die „Suite in d-moll" (op. 87, Simrock), die „Galante Musik" (op. 109, Peters) oder die Kleine Suite im alten Stil „Das Haus zur Goldenen Waage" (op. 145, Litolff), so zeigt sich ohne weiteres, daß Niemann die an sich schon große Spielfreudigkeit dieser alten Formen durch reichere Harmonik, vielfach auch durch vollere Griffigkeit reizvoll zu beleben weiß; auf der Grundlage dieser Formen, ihrer ausgeprägten Rhythmik und Melodik, entsteht so etwas Neues, Eigenschöpferisches, dessen anziehender Charakter ebenso aus der Frische der Erfindung wie der ideal klaviermäßigen Gestaltung herrührt. Ein ausgesprochenes Gefühl für den Rhythmus und seine mannigfaltigen Feinheiten ist für Niemann überhaupt besonders bezeichnend und findet in der tänzerischen Haltung vieler Stücke seinen Ausdruck.

Ist in den genannten Suiten diese rhythmisch-tänzerische Haltung das hauptsächlich bestimmende Prinzip, so ist sie in einer anderen Gruppe des Niemannschen Schaffens neben anderen Gestaltungselementen einem höheren Sinne untergeordnet; in jener Gruppe, die man wohl am besten mit dem Begriff „Heimatkunst" erfaßt und die in erster Linie durch die Werke „Hamburg" (op. 107, Peters), „Phantasien im Bremer Ratskeller" (op. 113, Peters), „Aus einem alten Patrizierhause" (op. 121, Peters), „Die alten Holländer" (op. 134, Peters), „Janmaaten" (op. 136, Peters) und „Kocheler Ländler" (op. 135, Peters) gebildet wird; im weiteren Sinne darf man ihr auch die „Hebbel-Suite" (op. 23, Kahnt) zurechnen. Der innere Zusammenhang dieser Werkgruppe mit der von Adolf Bartels „Heimatkunst" benannten Strömung der deutschen Dichtung ist offensichtlich, da die Schriftsteller dieser Strömung — Löns, Kröger, Fehrs, Stavenhagen, Sohnrey, Polenz u. a. — mit Niemann fast alle ungefähr gleichaltrig sind. „Klingende Heimatkunst" sind diese Reihen, vor allem aus der Liebe zur norddeutschen Heimat ziehen sie ihren besonderen und starken inneren Gehalt. Durch die Fähigkeit, auch das

Volkstum anderer deutscher Landschaften aufzunehmen und zu erfassen, sind aber auch die „Kocheler Ländler" zu einem schönen Zeugnis klingender deutscher Heimatkunst geworden; in der Fassung für Orchester sind sechs von ihnen gegenwärtig wohl das bekannteste und meistgespielte Werk Niemanns. Daß Volkslied und Volkstanzweise in dieser Werkgruppe eine wichtige Rolle spielen, versteht sich von selbst; doch handelt es sich hier erfreulicherweise um kein oberflächliches, konjunkturbedingtes Drapieren mit musikalischem Volksgut. Ein zurückhaltendes kunstmäßiges Durchdringen dieses Volksgutes gibt ihm eine reizvolle persönliche Färbung, man ziehe etwa die harmonischen Feinheiten der Kocheler Ländler Nr. 6, 8 und 11 zum Vergleich heran.

Neben tänzerischer Grazie und Beschwingtheit sowie edler Volkstümlichkeit sind diese norddeutschen Heimatmusiken besonders durch elegische langsame Sätze gekennzeichnet, und durch diese Begabung für tiefempfundene, manchmal fast schmerzlich durchklingende Lyrik erweist sich Niemann als echtes Kind gefühlsbetonter Romantik, ohne jedoch in Gefühlsseligkeit zu verfallen. Das „Notturno" der „Hebbel-Suite" oder die von leiser Trauer um Vergangenes getragene „Sarabande" der „Phantasien im Bremer Ratskeller" sind Beispiele für diese Gemütswerte von Niemanns Musik. Aus romantischem Geist sind auch die drei großen Sonaten erwachsen, die „Romantische Sonate in a-moll" (op. 60, Kahnt), die „Nordische Sonate in F-dur" (op. 75, Kahnt) und die „Elegische Sonate in d-moll" (op. 83, Kahnt); romantisch, ja geradezu biedermeierlich-romantisch ist die Liebe zur Welt des Kleinen, zum In-sich-Versponnenen, wie es so anheimelnd und gemütsbetont in der „Suite nach Bildern von Carl Spitzweg" (op. 84, Leuckart) oder in dem „Pickwick"-Zyklus (op. 93, Simrock) zutage tritt. Die „gute, alte Zeit" ist selten so humorvoll und poetisch, dabei aber auch charakteristisch besungen worden wie in diesen beiden Suiten. Ein romantischer Zug liegt schließlich auch jenen Stücken zugrunde, in denen sich der Komponist zu fernen Ländern und Menschen träumt; denn was wäre romantischer als die Sehnsucht in die Ferne? Ein hochentwickelter Sinn für die Vielfältigkeit des Klavierklangs sowie eine urwüchsig-musikantische Spielfreudigkeit gibt diesen Werken das Gepräge: der Suite „Alt-China" (op. 62, Peters), dem „Orchideengarten" (op. 76, Simrock), dem „Pharaonenland" (op. 86, Simrock), dem Zyklus „Japan" (op. 89, Simrock), dem „Exotischen Pavillon" (op. 104, Simrock) und dem Zyklus „Bali" (op. 116, Peters). Die hohe klangliche Kultur dieser Stücke ist aus dem Klavier heraus empfunden und huldigt nicht irgendwelchem verkappten Orchester-Klangideal. Wie schon diese ausschnittweise Anführung zeigt, ist die Zahl der Werke, die vorwiegend vom Klang und der Spielfreudigkeit her bestimmt sind, ziemlich groß; von den Werken dieser Gattung seien noch die bekannte „Singende Fontäne" (op. 30, Kahnt), die „Suite nach Worten von Hermann Hesse" (op. 71, Kahnt), die „Impressionen" (op. 112, Peters) und die „Gartenmusik" (op. 117, Peters) genannt. Auch die Ausdruckswerte der „Heiteren Sonate" (op. 96, Simrock) liegen vorwiegend in der klanglich-spielerischen Gelöstheit.

Das Bild des Klavierkomponisten Niemann rundet sich ab durch die für den Klavierunterricht geschriebenen Werke, in denen der Komponist mit feinem Verständnis für die Seelenlage des Jugendlichen den lehrhaften Zweck gegenständlichen, dem Jugendlichen ohne weiteres faßbaren Vorwürfen unterstellt wie in den zwei Heften der Sammlung „Mein Klavierbuch" (op. 114, Peters), in der Sammlung „Der lustige Musikmeister" (op. 123, Peters) und in dem nicht nur äußerlich bunten Heft „Spielt das mal!" (op. 142, Kahnt).

All diese Eigenschaften Niemanns — kultivierter Klangsinn, Spielfreudigkeit, rhythmische Begabung, echt volkstümliche Haltung — binden sich nun zu einer besonders engen und fruchtbaren Gemeinschaft in einer bestimmten Musikgattung, die heute besonders wichtig ist und auch immer wichtiger wird: in der künstlerisch wertvollen Unterhaltungsmusik. Daß vielen Werken Niemanns ein Unterhaltungswert im besten Sinne des Wortes innewohnt, ist frühzeitig erkannt worden, und diese Einsicht hat auch die Instrumentierung mancher Klavierstücke zur Folge gehabt, zuletzt die der Kocheler Ländler. Niemann hat auch selbst Klavierstücke mit feinem Klangsinn für Streichorchester oder Kleines Orchester instrumentiert, so „Zwei Elegien" aus op. 80 und op. 102 (Peters), „Zwei Stücke für Streichorchester" aus op. 80 und 108 (Peters), die „Kleine Suite" op. 102 (Peters), „Vier alte Tanzstücke" aus verschiedenen Wer-

ken (Peters) — eine befonders fchöne Folge! — fowie Stücke aus „Pompeji" op. 48 (Kahnt). Auch Originalwerke für Kleines Orchefter hat Niemann bereits gefchaffen, fo die „Rheinifche Nachtmufik" op. 35 (Tifcher und Jagenberg). Wie wenige ift Niemann in der Lage, den beiden naheliegenden und auch immer wieder auftretenden Mängeln der Unterhaltungsmufik zu entgehen; denn fein naturgewachfener und nicht konjunkturgebundener Sinn für fchlichtes Mufikempfinden bewahrt ihn davor, etwa „zu fchwer" zu fchreiben, und feine aus Abftammung und Bildungsgang erwachfene kultivierte Haltung bewahrt ihn vor allem davor, flach oder gar ordinär und kitfchig zu werden. So betrachten wir die bisher vorliegenden Orchefterwerke unterhaltenden Charakters — mögen fie an fich auch ausgezeichnete Stücke ihrer Gattung darftellen — doch vor allem als Verheißung des noch Kommenden. In der Erfüllung diefer Sendung, zu einer volkstümlichen deutfchen Mufikkultur feinen Teil beizutragen — mag diefer Teil im großen Ganzen diefer Kultur auch befcheiden fein — hat das Leben des nunmehr fechzigjährigen Walter Niemann auch noch einen Sinn, der in die Zukunft weift.

Hermann Unger zum Dank.

Von Friedrich Stichtenoth, München.

Im Mufikerverzeichnis eines recht bedeutenden neueren Sammelwerkes lieft man bei Hermann Unger: Mufikgelehrter und Komponift. Damit erfchöpft fich die gezwungenermaßen kurze Charakteriftik und überläßt es dem Ernft des Lefers, nachzuforfchen, ob und wieweit der hier angedeutete Dualismus fich in Werk und Wefen Hermann Ungers ausdrückt.

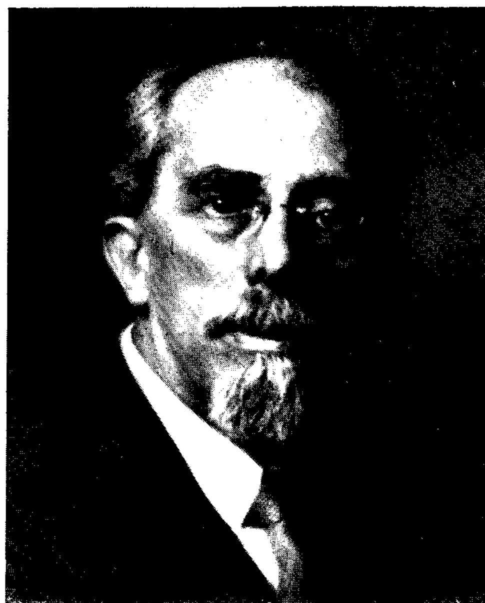
Damit wir es gleich vorweg fagen: das Buch handelt — wie die meiften feiner Art — leichtfertig, wenn es folche Erkennungsmarken unter die Leute bringt. Mufikgelehrter und Komponift — das find einzelne Teile im Gefamtbild des Mufikers und Menfchen, deffen fünfzigften Geburtstag wir am 26. Oktober feiern. So bedeutend folche Einzelzüge für ein Leben fein mögen, fie bleiben bezweifelbare Werte, wenn fie nicht in eine bedeutende Zielrichtung eingeordnet find.

Unfere Frage nach den höheren Sinn eines Lebensabfchnittes wird fich alfo zunächft an das Ziel wenden, das diefem Stück Dafein gefteckt wurde.

Viele von denen, die wegen des einen oder andern Werkes hochgeehrt worden find, müßten befchämt fchweigen, wenn eine folche Frage nach dem Ziel geftellt würde. Hermann Unger hat darauf nie gewartet; er hat die Frage felbft geftellt und für fich (andern zum Vorbild) gelöft. Das ift wichtiger als der fchlagerartige Erfolg der einen oder andern Kompofition, von der die jeweilige Gegenwart fo laut fpricht, daß fie fchon eine nahe Zukunft, um zeitgemäß zu bleiben, zu den Reftbeftänden der Vergangenheit zählt. So etwas ift mit Werken möglich, aber nicht mit Zielen, wenn fie feft gefteckt find und ohne Tadel beftehen.

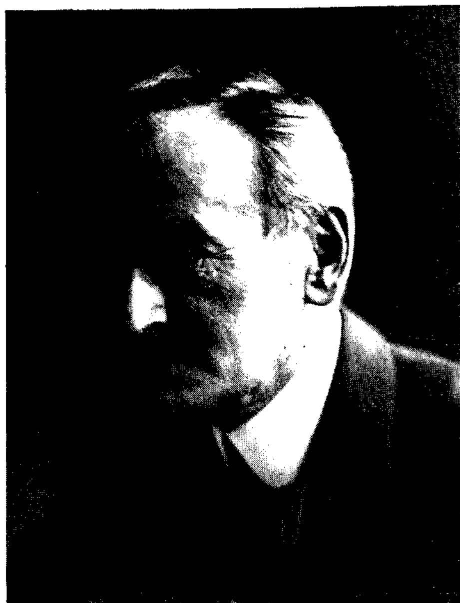
Wegen folcher Ziele verehren wir Hermann Unger und wir beglückwünfchen ihn, weil es ihm vergönnt war, fein Leben bis jetzt auf mehreren gleichgerichteten Straßen führen zu können und Werk auf Werk als fichern Markftein aufzurichten. Über Weg und Werk hat die ZFM im April 1931 ausführlich und mit folcher Geltung berichtet, daß wir hier nichts zu wiederholen brauchen, fondern höchftens das in den letzten Jahren Gefchaffene nennen könnten, wenn nicht wichtigeres zu fagen wäre.

Das Wichtigfte ift uns die Feftftellung, daß Hermann Unger in den fchönften Jahren feines Lebens die Beftätigung erhalten hat für die unbeftreitbare Richtigkeit feines ganzen Wirkens. Das konnte ohne Bruch und Biegung weitergehen, während fich in Deutfchland die große Wandlung vollzog. Und das fcheint uns das Entfcheidende zu fein, daß Ungers Vorkämpferfchaft fich nicht nur in feiner Mufik oder nur in feinen Gefechten mit der Feder ausgedrückt hat, fondern in feiner ganzen Perfönlichkeit. Und weiter: daß diefer Kampf mit Waffen geführt wurde, die blitzfauber waren und in allen Ehren gezogen werden konnten. Billige Taktiken hat Hermann Unger nie gekannt, an bedeutungslofe Gegner hat er fich nie verfchwendet. Wo er einen Feind zu fehen glaubte, griff er mit offenem Vifier an, ohne fich lange beim lauten Kampfruf aufzuhalten. Das hat manchen überrafcht, aber es war immer gut fo, denn die Kämpfe gingen niemals um perfönliche Geltung oder Eitelkeit, fondern immer



Aufnahme Fayer, Wien

Franz Schalk †
Ehrenpräsident der I. B. G.



Aufnahme Dührkopp, Hamburg

Dr. Karl Muck
Ehrenpräsident der I. B. G.



Archiv Bosse-Verlag

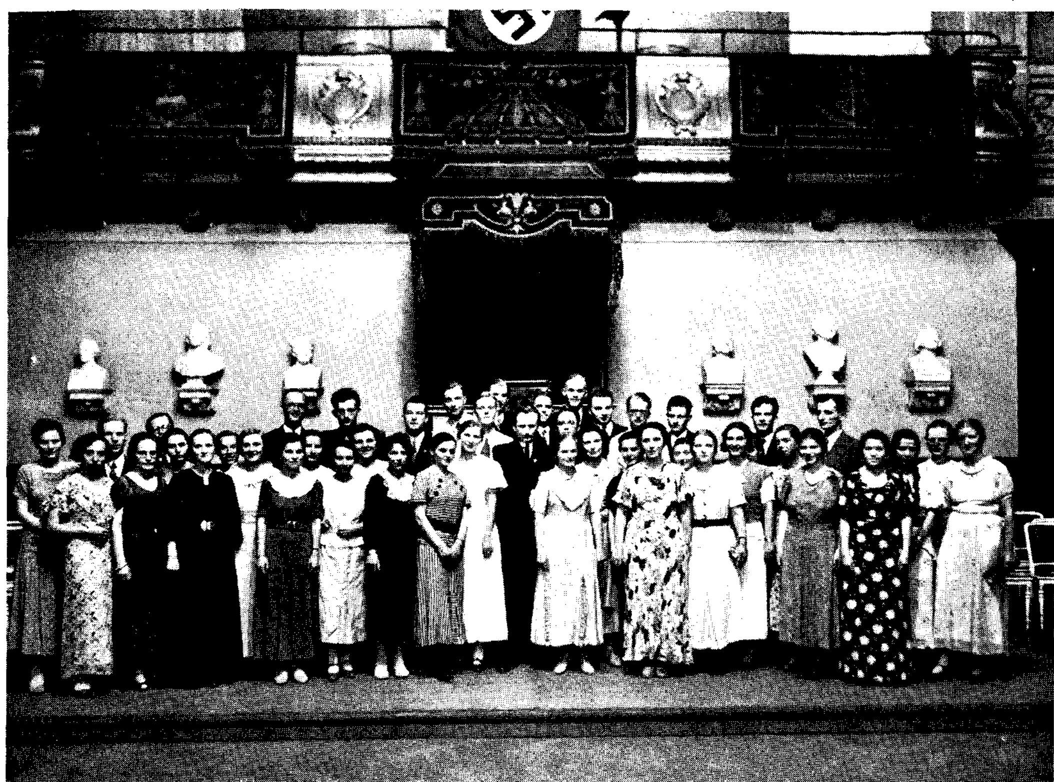
Prof. Max Auer
Präsident der I. B. G.



Archiv Bosse-Verlag

Geh.-R. Dr. Siegmund v. Hausegger
Präsident der I. B. G. Sektion München

Die Präsidenten der „Internationalen Bruckner-Gesellschaft“



Aufnahme E. Hoenisch, Leipzig

Der Madrigalkreis Leipziger Studenten

(Leitung: Friedrich Rabenschlag)

um die große Sache: um die Reinheit der deutschen Musik und um ihr Eindringen in das deutsche Volk.

Deshalb sah sich Hermann Unger den unterschiedlichen Fronten gegenüber, mußte gegen eine undeutsch gewordene Musikerziehung ebenso vorgehen wie gegen einen international betonten Konzertbetrieb, mußte sich mit der Kritik ebenso auseinandersetzen wie mit der Musikpolitik des Staates. Immerhin: das hat auch mancher andere, wenn auch kaum in solcher Unerbittlichkeit, getan. Bei Unger kommt hinzu: daß über allem Hinweis auf Schäden und Fehler die eigne schöpferische Arbeit steht, daß zum Wegweisen auch die Kraft kommt, auf den gewiesenen Wegen selbst voran zu gehen.

Wer als Führer an der Spitze marschiert, hat den ersten Stoß der Gegner aufzufangen. Hermann Unger hat das mehr als einmal erfahren. Er, vielmehr ein anderer an seiner Stelle, hätte sich zwischen vielen Klippen hindurchschlängeln können, wenn ihm nicht der Wille, alles zu sprengen, was sich dem gesunden Ablauf des deutschen Musiklebens hemmend in den Weg stellte, stärker gewesen wäre als eigenbrödlerische Erfolgssucht.

Seine Werke haben es dem Kritiker nicht immer leicht gemacht, denn nur auf die frühen Schaffensperioden läßt sich das bequeme Schlagwort „Regerschüler" im Sinne einer direkten Nachfolgeschaft mit einiger Berechtigung anwenden. Wer den Regerschüler in Ungers Reifezeit sucht, muß schon mehr von Reger wissen, als auch heute noch Allgemeingut der Musiker ist. Kennt er aber Reger, dann zeigt sich dem kundigen Hörer das in der Menschheitsgeschichte immer wieder neu erstandene Wunder von der Vermählung einer gewaltigen Anregung mit der schöpferisch arbeitenden Kraft eines hochbegabten Charakters. Dieser Vermählung entspringt die neue, eigene Persönlichkeit.

Wer sie bei Unger erkennen will und den beschwerlicheren Weg über seine Musik scheut, der nehme seine Bücher zur Hand und suche nach seinen Aufsätzen oder Kritiken — da steht der ganze Hermann Unger mit dem, was er will. Aber es gibt noch einen leichteren Weg, an Unger heranzukommen: man setze sich zwischen seine Schüler und lasse sich überfallen von diesen durch keine Schulmeisterei getrübten Ausbrüchen und Deutungen, dann weiß man, wer Unger ist. Im Unterricht: die Persönlichkeit als Treuhänderin des lebendigsten Erbes, das mit allem Reiz starken Menschentums zelebriert werden will, im Buch: der methodische Lehrer von größter Formstrenge und Sicherheit im Führen. Beides gehört untrennbar zusammen. Daneben steht, novellistisch eingefärbt, eine Reihe kultureller Charakterbilder jeden Formates, von der schmissig hingeworfenen Skizze bis zum reich ausgemalten Musikerbekenntnis, das vor dem ganzen Volke abgelegt wird.

Bei solchen Feststellungen haben die Einzelheiten zurückzutreten und dem Dank Platz zu machen, den die deutsche Musik und nicht zuletzt die deutsche Musikerschaft Hermann Unger schuldet. Ob sich beide heute schon dieser Dankespflicht voll und ganz bewußt sind, ist nicht ausschlaggebend, aber etwas anderes verdient alle Betonung: das Beste von Hermann Ungers Kämpfen und Können ist, ohne viel Aufsehen zu machen, hineingeströmt in das Kulturbewußtsein des Dritten Reiches, dem es ein unbeirrbarer Wegbereiter war.

Musiker als Gestalten der Dichtung.

Über das Problem des Musikerromans.

Von Erich Valentin, Magdeburg.

Das Recht des Dichters ist die Freiheit, die „dichterische Lizenz", die je nach Maßgabe von Aufbau, Handlung und Idee des dichterisch behandelten Stoffes ändert, hinzufügt oder nimmt. Zahlreiche Beispiele der Literatur, fast die gesamte Dramatik, etwa Schillers, weisen diese Freizügigkeit auf, die irgendeine der großen historischen Persönlichkeiten anders sieht und wiedergibt, als sie die Wirklichkeit und das geschichtliche Urteil darstellen und darstellen müssen. Wesentlich ist allerdings dabei, daß das dichterische Element, das die historische Gestalt abseits von ihrer wahren Existenz wiedergibt, so groß und überzeugend ist, daß kraft der im Werk der Dichtung verkörperten Idee jeder pedantische Einwand von selbst in sich zusammen-

fällt. Aus dieser Feststellung ergeben sich zwei Forderungen: einmal die, daß der Dichter, der sich an das Genie heranwagt, aus gleichem Holz geschnitten ist, zum andern die, daß der gedankliche Grundkern, der im geschichtlichen Handeln und Tun der betreffenden Persönlichkeit nachweisbar ist, auch in der Dichtung auftritt.

Niemand wird vom biographischen Roman, von der Novelle oder vollends vom Drama verlangen, daß sie sich als wissenschaftliche, historische Abhandlungen repräsentieren. Das widerspräche dem Ethos der Dichtung, wie uns die Unzahl der historischen Jambentragödien aus der Vorkriegszeit beweist. Im Gegenteil, das ist bedingend, daß der Dichter, der — wie schon Wagner unterscheidet — eine ganz andere Einstellung hat als der Denker, die geniale Erscheinung „durch seine Brille" sieht, sich, auf Grund seiner Anschauung, mit ihr, positiv oder negativ, auseinandersetzt. Beim Drama ergeben sich andere Umstände als beim Roman oder bei der Novelle. Das Drama bietet als nicht zu unterschätzende Hilfsmittel den dekorativen Rahmen, die Kulisse, das Kostüm (ähnlich wie der Film). Hier wirkt das Auge bestimmend mit.

Problematischer und dringlicher ist die Frage bei der erzählenden Dichtung. Denn hier ist nur das Wort ausschlaggebend und mit ihm die das Werk durchziehende Idee. Verdichtet aber ist diese Problematik beim Musikerroman.

Die Ursache liegt klar auf der Hand. Ist es schon kritisch, einen Musiker, überhaupt einen schöpferischen Künstler auf die Bühne zu bringen (nicht jedem ist es gegeben, einen Sachs oder einen Palestrina so mit menschlichen oder ideelich großen Zügen auszustatten, wie es bei Wagner und Pfitzner der Fall ist), so wird die Frage fast noch schwerwiegender beim Roman. Man weiß nicht, was peinlicher ist: die schändliche Frechheit des „Dreimäderlhaus" oder Bartschs „Schwammerl". Wir fragen uns: woran liegt es, daß solche und ähnliche Versuche als Entgleisungen anzusehen sind?

Fragen wir zunächst nach dem Thema derartiger Dichtungen! Meist ist es der „berühmte Komponist" als leicht vertroddelter Liebhaber, besonders beliebt in der schmerzlichen Entsagung, in der er sich dann beim Mondschein an den Flügel setzt und fantasiert. Als Pointe steht dann am Schluß: so entstand das „berühmte" Werk. Das ist das gängigste Rezept und das billigste. Abgesehen von der Geschmacklosigkeit an sich ist meist ein bemitleidenswerter Dilettantismus in musikalischen Dingen zu beobachten. Das ist ungefähr so, wie es früher beim stummen Film war: der Held der Handlung begleitet „sie" zu einem Schubertlied am Flügel und spielt, da das dem Regisseur so ungemein gefällt, dauernd mit übergreifenden Händen (ist geschehen!). Der Vergleich will besagen, daß das Gefahrvolle solcher Verständnislosigkeiten eben das Jonglieren mit Fachbegriffen ist, die dem Autor im Grunde seines Herzens völlig unbekannt sind. Das mögen Kleinigkeiten sein. Entscheidender noch ist der Wille, hinter das Geheimnis des Schöpfungsvorgangs zu kommen. Gerade das bedarf der dichterischen Kongenialität. Wo sie nicht vorhanden ist, wächst sich das noch so ehrliche Bemühen zur Satire aus. Der moralische Endeffekt ist vollends der, daß der harmlose Leser, der die wahren, sachlichen Hintergründe nicht kennt, darauf hineinfällt und nun auf alle Zukunft jenes Bild des Komponisten oder jenes in der Dichtung geschilderten Werkes in seinem Herzen trägt, das ihm der Verfasser vorgegaukelt hat. Die Anekdote, die meist einen charakteristischen Kern in sich trägt, soll keineswegs abgelehnt werden; aber die eigentliche Kunst des Romanschriftstellers ist doch die, Dichtung und Wahrheit so auszugleichen, daß sein Werk als Kunstwerk wie als Lebensbild vollwertig ist.

Aus der gesamten Literatur von Griepenkerl, Ortlepp, Richard Wagner („Eine Pilgerfahrt zu Beethoven"!) und aus dem Schumann-Kreis bis zu Hans Franck gibt es positive und negative Beispiele genug. Nehmen wir drei kleine Dichtungen heraus, die als beste Musterbeispiele, als Meisterwerke im Sinne des Wortes anzusehen sind: E. Th. A. Hoffmanns „Ritter Gluck", Eduard Mörikes „Mozart auf der Reise nach Prag" und Hans Francks Bach-Novelle „Eine Pilgerfahrt nach Lübeck". Hier sind Dichter am Werk. Das heißt: die seelische und geistige Gleichgestimmtheit bewirkt, auch da, wo „nur" gedichtet wird, den überzeugenden Eindruck, daß sich der Dichter gleichsam als Apostel, als Diener des Genies fühlt, von dem er spricht. Das ist die rücksichtsvolle, sich nicht selbstherrlich in den Vordergrund stellende dichterische Umkleidung des eigenen, persönlichen Bekenntnisses, das aus dem

ſich bemühenden Wiſſen um Werk und Leben des Meiſters geboren iſt, dem der Dichter ſeine Huldigung zudenkt. In ſolchen Fällen wird die Dichtung zur Notwendigkeit. Wer ſich in ſie vertieft, hat die beſeligende Genugtuung, eingedrungen zu ſein in die Welt, die unantaſtbares Geheimnis iſt. Und ſelbſt die Diskuſſion hat ein Reſultat; man begeiſtere ſich einmal an Ortlepps oder Griepenkerls Beethoven-Deutungen!

Je größer die dichteriſche Form iſt, deſto ſchwieriger wird natürlich die Bewältigung des Stoffes: im Roman ſelbſt, da hier noch ſtärker das äſthetiſche Moment hineinſpielt. Die nüchterne Biographie wird durch die dichteriſche Interpretation aufgelockert. Geſchmack und Feingefühl ſind die einzigen Geſetze. Wer die nicht kennt und befolgt, möge ſich nicht die Finger verbrennen! Denn die moraliſche Verantwortung iſt größer, als derjenige denkt und ahnt, der ſich an die Sache heranwagt. Auf Schritt und Tritt können wir die Folgen ſpüren, derart, daß, ähnlich wie beim „Dreimäderlhaus", mit dem der arme Schubert als Operettenkomponiſt populär (und Herr Berté reich) geworden iſt, die unbefangenen Leſer Dinge ſich zurechtbuchſtabieren, die unwahr ſind und darum ein völlig ſchiefes Bild ergeben.

Wie der gute Muſik- und Muſikerroman ausſehen ſoll, das ſagen uns Söhle, das ſagen uns Elbertzhagen, Richter, Janetſchek, Wurm, Findeiſen und Moſer. Wie es nicht gemacht werden darf, das beweiſt uns das Schulbeiſpiel von Brachvogels ſpannend geſchriebenem „Friedemann Bach".

Und, als neueſtes Produkt, Hans Bethges „Mondſchein-Sonate".

Es iſt nur eine kleine, kurze Skizze, eine „Frühlings-Epiſode", wie ſie der ſonſt ernſt zu nehmende Dichter nennt. Jeder Muſiker weiß, daß der Titel „Mondſcheinſonate", der Beethovens ſchönem cis-moll-Werk beigegeben iſt, von Rellſtab herrührt, nachdem man ſie gelegentlich ſchon zur „Laubenſonate" abgeſtempelt hatte (weil Beethoven ſie in einer Laube begonnen habe). Dieſe romantiſchen Auslegungen, denen Thomas-San Galli in ſeiner nicht ganz einwandfreien Beethoven-Biographie den Vergleich mit Goethes „Wahlverwandtſchaften" (ſieben Jahre nach der Sonate entſtanden) hinzufügt, mögen als nun einmal vorhanden, aber keineswegs authentiſch, angehen. Angehen aber kann es nicht, daß man dieſen Titel zum Thema einer poetiſchen Darſtellung über die Entſtehung der Sonate erhebt. Dem Dichter mag alles erlaubt ſein; ſeine Freiheit darf indeſſen nicht über die Unumſtößlichkeit der Tatſache hinausgehen.

Der Inhalt iſt nun der:

Beethoven, wie immer die Hände auf dem Rücken, ſpaziert durch den Frühling, läßt ſich auf einer Bank nieder. „Melodien ſtrömten ihm aus dem Gewoge des Lenzes zu, aufwühlend, doch ungeordnet, er wußte nicht, wie er ihrer Herr werden ſollte." Da hört er aus einem kleinen Haus die Klänge einer bisher unveröffentlichten Klavierſonate, dringt in das Haus ein. „Ein junges Mädchen in hellem Kleid ſaß am Klavier, ein junger Mann lehnte zwanglos an dem Pfoſten einer Tür." Beethoven, incognito, ſpielt dem Mädchen die von ihr nur bruchſtückweiſe beherrſchte Sonate, die ſie vor Beethovens Fenſter gehört hatte, vor. Das Mädchen, das blind iſt (wie die Melitta in Elbertzhagens „Die Neunte"), erkennt natürlich ſofort am Spiel den Meiſter. „Beethoven überfiel es mit ſchmerzlich-untergründigem Empfinden. Der Mondſchein lag ſilbern auf dem Geſicht des Mädchens und flimmerte über die armen Augen hin. Es iſt ein überirdiſcher Abend, dachte der Meiſter, und ſie ſpürt nichts von dem himmliſchen Glanz. Auf Ihrem Geſicht liegt Mondſchein, ſagte er, ich will Ihnen etwas vom Mondſchein ſpielen." Geſagt, getan. Und nachdem er's getan, eilt er mit den Worten „Ich komme wieder" nach Haus, ſetzt ſich ans Klavier, komponiert, während draußen in den Büſchen die Nachtigallen ſchlagen und das Mondlicht magiſch über Rotdorn und Flieder flutet.

„So entſtand die Mondſchein-Sonate." Das iſt der letzte lapidare Satz, der alle Forſchungen tief beſchämt. Denn nun wiſſen wir endlich, warum Rellſtab auf die Idee gekommen iſt, die von Beethoven rückſichtsloſerweiſe namenlos belaſſene Sonate Mondſchein-Sonate zu nennen.

Im übrigen halten wir es in ſolchen Fällen beſcheiden mit Goethe und rufen denen, die glauben, ſich auf dieſe Weiſe dem Genie verpflichten zu müſſen zu: der Mann iſt euch zu groß!

Berliner Muſik.

Von Fritz Stege, Berlin.

Nach der Uraufführung von Graeners „Prinz von Homburg" hat die Berliner Staatsoper eine frühere Schöpfung Graeners, die 1920 in Dresden uraufgeführte heitere Oper „Schirin und Gertraude" für wert befunden, an die Spitze des Winterſpielplanes zu treten. Die bekannte Luſtſpieldichtung von Ernſt Hardt, die das tragikomiſche Schickſal des zwiefach beweibten Grafen von Gleichen behandelt, liegt der Oper zugrunde. Mit ſtillem Schmunzeln folgt man den Bühnengeſchehniſſen, wenn der Graf in ſeinen Erwartungen enttäuſcht wird und anſtelle zweier liebender Frauen zwei gegen ihn verbündete Freundinnen antrifft, die weder durch Macht noch durch Liſt zu ehelicher Unterwürfigkeit zu bewegen ſind und die den Gatten ſogar dazu zwingen, einſam und allein das nächtliche Schlafgemach aufzuſuchen.

Graeners Muſik iſt in ihrer Feinſinnigkeit und Seelenhaftigkeit weitab von allen erfolghaſchenden Äußerlichkeiten entfernt. Die weltabgewandte, verträumte Natur des Tondichters wirkt ſich vornehmlich in idylliſcher Beſchaulichkeit aus, die gern auf ſchlagkräftige dramatiſche Spannkraft verzichtet. In behaglicher Breite vereint Graener die Blüten ſeiner reichen volkstümlichen Melodik zu einem duftenden Strauß, um ihn der deutſchen Frau zu Füßen zu legen, deren Weſen er in der Geſtalt der Gertraude verherrlicht. Eine aparte fremdländiſche Note erhält ſeine Muſik durch die Gegenüberſtellung der zweiten Gattin, der Türkin Schirin, deren Welt durch reizvolle exotiſche Anklänge gekennzeichnet iſt. Somit fehlt es dem Werk trotz der Vorherrſchaft weicher, faſt weichlicher Stimmungen nicht an muſikaliſchen Gegenſätzlichkeiten. Graener iſt ein Meiſter der Kleinkunſt, der Einzelſchilderung. Aber ſein niemals derb in Erſcheinung tretender Humor iſt von leiſer Wehmut überzogen und offenbart ſich gerade dadurch als Niederſchlag echt deutſchen Weſens in der Kunſt. Zu den rauſchenden Bühnenerfolgen wird dieſe Schöpfung Graeners freilich niemals zählen, weil ſie in der ungehemmten Muſizierfreudigkeit einer ſchönheitſuchenden Seele nur diejenigen Hörer in Feſſeln ſchlägt, die gleich Graener den romantiſchen Hauch ſchwelgeriſcher Melodienpracht als Inhalt und Aufgabe der tönenden Kunſt betrachten.

Die Aufführung der Staatsoper, die dementſprechend eine nicht mehr als ſehr freundliche Aufnahme fand, war mit viel Liebe und Verſtändnis vorbereitet. Die in der Wirkung nie übertriebene, gehaltvolle Inſzenierung des Joſef Gielen verband ſich mit farbenfrohen, ſtilvollen Bühnenbildern Benno von Arents. Ganz hervorragend war die muſikaliſche Darſtellung mit der ſchauſpieleriſch wie geſanglich lieblichen Käte Heidersbach und der ſtimmbefähigten Ruth Berglund in den Titelrollen. Der Graf des Jaro Prohaska entſprach reſtlos den an ihn geſtellten Erwartungen, eine köſtliche Type ſtellte Erich Zimmermann als Burgvogt auf die Bühne, einen friſchen, natürlichen deutſchen Jungen ſpielte die treffliche Carla Spletter. Dazu Eugen Fuchs als türkiſcher Diener, der ſeine wirkungsvolle Ballade vom Paſcha mit den vielen Frauen ſehr gewandt vortrug.

Die muſikaliſche Leitung hatte erſtmalig der aus Eſſen neuverpflichtete Johannes Schüler inne. Bereits das Gertrauden-Vorſpiel der Oper mit ſeinen feinen orcheſtralen Abtönungen ließ günſtigſte Rückſchlüſſe auf ſeine Dirigenten-Eignung zu. Im Verlauf der Aufführung bekundete Schüler reiches Verſtändnis für die Eigenheiten der Partitur in ſtilvollem Einfühlungsvermögen. Selbſtverſtändlich wird eine ſtärkere Verbundenheit mit den anvertrauten Künſtlern erſt im Laufe der Zeit errungen werden. Sein erſtmaliges Auftreten am Dirigentenpult der Staatsoper überzeugte jedoch hinlänglich von ſeiner ſtarken Begabung. Schüler wurde gemeinſam mit dem Komponiſten und Regiſſeur vor den Vorhang gerufen, bereits vor Beginn des dritten Aktes begrüßte ihn lebhafter Beifall.

Dieſes erſte Ereignis der neuen Saiſon bleibt einſtweilen noch ohne Nachfolge. Berlin muß ſich erſt von den Anſtrengungen der olympiſchen Muſikveranſtaltungen ein wenig erholen. Kaum zwei oder drei Konzerte ſind im Monat September zu erwarten. Einen höchſt erfreulichen Eindruck hinterließ der Beſuch eines engliſchen Chores, der ſich nur aus Preſſevertretern zuſammenſetzt: Der Fleet-Street-Choir, der mit einem reichhaltigen Pro-

gramm unter Leitung von T. B. Lawrence aufwartete und ungewöhnliche Stimmen in vollendeter chorgesanglicher Schulung herausstellte.

Der erste Ansturm der Konzerte ist erst ab Oktober zu erwarten. Wie eine kleine Umfrage unter den Berliner Konzertvermittlern ergab, wird die kommende Saison eine solche Fülle von Veranstaltungen bringen, wie sie seit Jahren nicht mehr zu verzeichnen war. Die Gefragten äußerten sich sehr befriedigt über die Saisonaussichten, und mein Notizzettel bedeckte sich in kurzer Zeit mit fast zweihundert Ankündigungen von Konzerten, die in den nächsten Monaten bevorstehen. Der zweitgrößte Konzertsaal Berlins ist heute schon bis zum nächsten Frühjahr fast allabendlich besetzt. Kaum ein Künstler von Ruf, der nicht in der kommenden Saison in Berlin konzertiert. Viele von ihnen sind gleich mit einer Reihe zyklischer Veranstaltungen vertreten, die sich den ganzen Winter hindurchziehen. Auch das Ausland ist an der Gestaltung des Berliner Konzertlebens nicht unerheblich beteiligt. Italien, Polen, England, Holland, Schweiz, Frankreich entsenden ihre namhaftesten Musiker.

Musik in Köln.

Von Hermann Unger, Köln.

Die sommerliche Ferienzeit wurde in der Rheinischen Musikschule der Stadt Köln dazu benutzt, einen namhaften italienischen Meister des bel canto einen Kursus abhalten zu lassen, der stärkste Nachfrage fand und den besten Gewinn brachte. Gino Scolari, von Mussolini zum Leiter der Meistergesangsklasse an der Kgl. Oper und am Kgl. Cecilia-Konservatorium bestimmt, kam, einer Anregung Prof. Hasses, Prof. Ungers und des Gesanglehrers der Rheinischen Musikschule Baumöller folgend nach Köln und wird, wie man hoffen darf, noch des öfteren bei uns weilen und lehren. Zu seinen bekanntesten Schülern gehörten der Tenor Ceciliani, der durch den Tonfilm zu Ruhm kam, die Mitglieder der Scala Mafalda Favero, Giuseppina Cobelli, Ettore Parmeggiani und Bruno Castagna. Scolari selbst war Meisterschüler des, gerade in Köln geschätzten Ermanno Wolf-Ferrari. Das Kölner italienische Petrarca Kulturinstitut unterstützte die Leitung der Schule bei ihrem Plan, den rheinischen Sängern und Sängerinnen diesen bedeutenden Lehrmeister nahezubringen, aufs beste. Noch ein anderer namhafter Gast weilte in diesen Sommermonaten hier: der Engländer Leigh Henry, der, ebenso wie Scolari ein Verehrer Deutschlands, vom Reichssender Köln zu einem Gastspiel als Dirigent gewonnen wurde und Werke volksnaher Art, Lieder und Tänze in künstlerischer Nachgestaltung bekannter Komponisten in lebendigster Weise den Hörern des Westens wie seiner Heimat vorführte, darunter solche von John Bull, Byrd, Farnaby, des großen Händelvorläufers Purcell, des Händelfreundes Arne und der Neueren Howells (Puck Menuett), Byrson (Tondichtung „Stimmen") wie den Empire March des noch lebenden Edward Elgar, Musik deren Volksverbundenheit von vorbildlicher Bedeutung ist. In der wertvollen Reihe „Schatzkästlein" hörte man alte Duette, von Grete Avril-Kreuzhage und Helene Rott (Sopran und Alt) ausgefeilt dargeboten, desgleichen J. J. Walters C-dur Violinsonate (Grete Heukeshoven) und Musik des jüngsten Bachsohnes Joh. Christian, der Erich Rummel als Pianist ein ausgezeichneter Interpret war. Elisabeth Schmidt sang Beethovens schottische Lieder und, von dem Abteilungsleiter Gehly wieder feinsinnig eingeführt, erklangen Beethovensche Quartette im zyklischen Verlauf, vom Quartett des Reichssenders dargeboten.

Musik in Leipzig.

Von Horst Büttner, Leipzig.

Zehn Jahre Madrigalkreis Leipziger Studenten. Vor zehn Jahren fand sich in Leipzig ein — zunächst kleiner — Kreis von Studenten und Studentinnen zusammen, die alle von dem Gedankengut der Singbewegung stark erfaßt waren und in dem damaligen Studenten der Musik Friedrich Rabenschlag ihren geistigen Führer hatten. Aus diesem Kreis, also nur aus dem Idealismus einiger weniger heraus, hat sich jene musikalische Körperschaft entwickelt, die heute aus dem Musikleben Leipzigs nicht mehr wegzudenken ist:

Die Universitätskantorei und der Madrigalkreis Leipziger Studenten. Lediglich aus Freude am Singen kam man zunächst zusammen, ergriffen von der Schönheit des altdeutschen Chorliedes, vor allem ergriffen von den mächtigen religiösen Werten der altkirchlichen a cappella-Chormusik. Bald erweiterte sich der Kreis, bald stellte sich die Notwendigkeit heraus, aus der Abgeschlossenheit hervorzutreten und die musikalische Öffentlichkeit an den erarbeiteten musikalisch-seelischen Werten teilnehmen zu lassen. Bezeichnenderweise geschah dies zuerst auf zwei Singfahrten in die deutsche Ostmark und ins Baltikum, 1927 und 1928. Langsam begannen dann auch die öffentlichen Veranstaltungen in Leipzig und fanden steigende Beachtung. Krisen, die durch den häufigen Wechsel der Mitglieder eines studentischen Chores bedingt waren, wurden überwunden. Die jahrelange erfolgreiche Arbeit fand 1933 Anerkennung und Stützung durch die Universität, indem der Leiter des Chores zum Universitätskantor ernannt und der Chor dem Kirchendienst der Paulinerkirche als Universitätskantorei eingegliedert wurde. Als Folge dieser Neuordnung wurden im Jahre 1935 die sonnabendlichen Vespern eingerichtet, denen seitdem die Hauptarbeit des Chores gilt.

Musik der Niederländer, Musik der Reformationszeit und Musik des Barock bis zu Buxtehude, bis an die Schwelle der Bachzeit: dieser gewaltigen, unendliche Werte enthaltenden Stoffgebiete hat sich Rabenschlag mit seinem Chor in erster Linie angenommen, und über die zehn Jahre seiner bisherigen Wirksamkeit geben die mir vorliegenden Programme denkbar günstigen Aufschluß. Auch in Leipzig bedeutete es zunächst ein Wagnis, ein Kirchenkonzert mit lediglich Schützschen Werken zu veranstalten, und gar eine Kühnheit, ein solches nur Werken von Josquin einzuräumen. Heute ist Schütz in der hiesigen Kirchenmusik „stehende Erscheinung" wie Bach; allein das Weihnachtsoratorium wurde von Rabenschlag viermal aufgeführt. Von zahlreichen Schützschen Werken mußte in opfervoller Arbeit erst das Aufführungsmaterial hergestellt werden, da praktische Ausgaben noch nicht vorhanden waren. Im Bach-Händel-Schütz-Jahr fand diese Arbeit für den großen Barockmeister eine wahrhaft würdige Krönung durch sechs Abendmusiken und eine Anzahl Rundfunksendungen mit Schützschen Werken; auch die festliche Vesper zur Zehnjahrsfeier war sinnvoll Heinrich Schütz gewidmet. Für die hingebungsvolle Liebe zur Sache, die bei den Chormitgliedern herrscht, ist wohl am besten die Tatsache bezeichnend, daß allwöchentlich zwei ausgedehnte abendliche Chorproben, eine ausgiebige Vorprobe zur Vesper sowie die Vesper selbst völlig freiwillig und unentgeltlich geleistet werden; dazu kommt aller vierzehn Tage eine sonntägige Kirchenmusik im Gottesdienst. Seit einem Jahr ist in den Kreis der gepflegten Musik auch das zeitgenössische Schaffen eingegliedert worden, und gleich die erste Tat auf diesem Gebiet war ein Volltreffer: eine Reihe von Choralsätzen aus dem „Spandauer Chorbuch" von Ernst Pepping.

Neben der festlichen Vesper wurde das zehnjährige Jubiläum durch ein festliches Konzert in der Aula der Universität begangen, das deutsche, italienische und englische Vokalkunst der Reformationszeit, Musik der Barockzeit — darunter zwei Hochzeitskonzerte von Heinrich Schütz — sowie Werke für Kammerorchester in der gewohnten stilsicheren, dabei belebten Ausführung brachte und damit den Urgrund symbolisch andeutete, aus dem diese Vereinigung musikwilliger Menschen das Vermögen zur stetig sich erneuernden Liebe zur Sache zieht: die kraftvolle, in sich geschlossene, dabei unendlich weitgespannte Welt vergangener abendländischer und besonders deutscher Kulturepochen, denen ja schließlich die gleichen bewegenden Kräfte zugrunde liegen, durch die auch die Gegenwart in ihren wertvollsten Erscheinungen getragen wird.

Thomanermotetten. In friedlichem Wettstreit, bei dem die Musikfreunde die lachenden Dritten sind, steht die Universitätskantorei mit dem altberühmten Thomanerchor, der durch seine Knabenstimmen in der glücklichen Lage ist, dem alten a cappella-Chorideal noch näher zu kommen, und dessen allwöchentliche Motetten unendliche seelische Werte für zahlreiche Menschen vermitteln. Nach wie vor ist Karl Straube darauf bedacht, das zeitgenössische Schaffen gebührend zu berücksichtigen. Geht man über ein recht bedeutungsloses Magnificat von Niels O. Raasted hinweg, so verbleibt die Luthermesse von Hermann Simon, die in ausgezeichneter Wiedergabe ihre Uraufführung erlebte. Der Ruf eines sehr

ernst zu nehmenden Komponisten, der Simon vorausgeht, zeigte sich in diesem Werk — dem ersten größeren Werk, das wir hier in Leipzig kennen lernten — als durchaus begründet. Die bei aller festen Verankerung im Christlich-Religiösen vorhandene gestalterische Überlegenheit erweist sich einmal in der selbständig planenden Anlage des Ganzen: Den fünf Hauptstücken aus Luthers „Kleinem Katechismus", die in vier- oder fünfstimmig polyphonem, nur selten zwei- oder dreistimmigen Satz vertont sind, folgt jeweils eine Strophe des Chorals „Aus tiefer Not schrei ich zu dir"; die erste Strophe stimmt ein Solo-Bariton an, die weiteren sind duettisch für Solo-Alt und Solo-Bariton angelegt, im Schlußgesang „Ob bei uns ist der Sünden viel" vereinigen sich cantus-firmus-Chor und Solostimmen zu einer Choralphantasie. Als Choralweise ist nicht die bekannte phrygische mit dem Quintsprung am Anfang verwendet, sondern die andere, wohl weniger bekannte Weise zu diesem Text. Das „Vaterunser" bezieht außerdem den Choral „Vater unser im Himmelreich" in das polyphone Geschehen ein. Die Musik Simons ist vor allem außerordentlich gekonnte Linienpolyphonie, die aber nie eigenherrlich wuchert, sondern immer streng ihren Sinn aus den Textstellen herleitet, deshalb jederzeit überzeugt und keineswegs den Eindruck eines polyphonen Artistentums erweckt. (Auch das gibt es ja heute!) Diese Polyphonie archaisiert auch nicht, sondern geht, bei steter Sangbarkeit jeder Linie, keineswegs Herbheiten des Zusammenklangs aus dem Wege, eben weil die Ausdruckswerte ganz vorwiegend in der Linie liegen. Da außerdem der Komponist bestimmte Satztechniken dem Text entsprechend anwendet — so fugierter Satz beim „Gesetz", stark akkordisch gebundene Polyphonie beim „Taufbefehl", schwebende Akkordwirkungen beim „Abendmahl" — ergibt sich im Ganzen genommen ein Werk, das Wollen und Vollbringen in einem recht glücklichen Verhältnis vereinigt. Gewinnen würde das Werk sicher, wenn der liturgische Charakter, der hier doch stark ausgeprägt ist, durch Einbeziehung des Geistlichen in irgend einer angemessenen Form noch stärker betont würde, oder wenn das Predigtwort in kurzer, aber treffender Form zwischen den einzelnen Hauptstücken vermittelte; hierfür käme natürlich nur ein musikalischer, einfühlsamer Geistlicher in Frage. Durch eine solche Auflockerung würde die Aufnahmefähigkeit für die einzelnen Teile sicher wesentlich gesteigert werden. (Das Werk erschien bei Ries & Erler, Berlin.)

Von älteren Werken verdienen zwei Chöre aus den „Centurien" von Dulichius Erwähnung, und die Choralmotette „Unser Leben ist ein Schatten" von Johann Bach (1604—1643) führte in den Kreis der Ahnen des großen Johann Sebastian. Klanglich wundervoll ausgewogen waren die drei Chöre aus Regers op. 138.

Gohliser Schlößchen. Der etwas wetterwendische Sommer dieses Jahres vermochte die Durchführung der Park-Serenaden wohl etwas zu hemmen, aber nicht zu verhindern; keine Veranstaltung brauchte auszufallen. Wie hoch die Qualitäten Sigfrid Walter Müllers als Orchestererzieher einzuschätzen sind und wie wertvoll sie für das Leipziger Konzertorchester sind, wurde — leider — sehr deutlich, als zwei Serenaden vertretungsweise von einem anderen Kapellmeister geleitet wurden, der den grotesken Ehrgeiz entwickelte, ein Mozart-Divertimento für Bläsertrio „dirigieren" zu wollen und ganz allgemein nur bewies, daß er zu dieser feinen alten Gesellschaftsmusik nicht die geringsten inneren Beziehungen hat; die Art, wie eine der schönsten Haydnsinfonien in einer lieblosen und unsauberen Manier heruntergespielt wurde, wirkte angesichts des wundervollen Rahmens, in dem sie erklang, geradezu widerwärtig. Umso mehr erfreute man sich dann wieder an dem kultivierten Musizieren unter Müller, der besonders mit dem 11. Mozartdivertimento und der 2. Lodronischen Nachtmusik Vorzügliches leistete; ein Sonderlob dem trefflichen Konzertmeister Willy Schrepper. Von zeitgenössischen Komponisten war Walter Niemann mit seinen „Vier alten Tanzstücken" vertreten, die nach Klavierstücken instrumentiert sind und bei vollster Ausnutzung des Streichorchesterklangs edelste Unterhaltungsmusik bieten. Als in einer Serenade der Thomanerchor unter Karl Straube alte Weisen von Haßler, Senfl, Gastoldi und Schein sang, fanden sich zahllose Musikfreunde ein, die den berühmten Chor auch einmal „im Freien" hören wollten. Straube ließ die alten Gesänge ganz schlicht und objektiv — fast zu objektiv — singen, lediglich mit Kontrastdynamik, erzielte dadurch aber einen sehr schönen und geschlossenen Eindruck. In der letzten Serenade sang der Riedelverein unter Max

Ludwig ebenfalls Muſik des 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts; doch ſcheinen für einen ausgeſprochenen Oratorienchor gewiſſe Schwierigkeiten zu beſtehen, zu dieſer Muſik das richtige Verhältnis zu bekommen; auch war der Chorklang nicht recht ausgeglichen. Weiterhin erſchien im Rahmen der Serenaden das Stadt- und Gewandhausorcheſter unter GMD Paul Schmitz, der Mozart und Haydn mit Sorgfalt und Sauberkeit dirigierte und den glücklichen Einfall hatte, Giovanni Gabrielis „Sonata pian e forte" als Freiluftmuſik zu bieten; die feierlichen Bläſerklänge dieſes Werkes machten in dem abendlichen Park einen tiefgehenden Eindruck, und der Gedanke liegt wohl nahe, Barockmuſik dieſer Art — alſo etwa Pezels Alt-Leipziger Turmmuſiken — in Zukunft in die Serenadenprogramme mit einzubeziehen.

Als an einem ſchönen Septemberabend Haydns „Abſchieds-Sinfonie" die diesjährigen Serenaden „ausmuſizierte", verließ — wie damals bei der Uraufführung — ein Muſiker nach dem anderen ſein Pult, nicht ohne zuvor die lichtſpendende Kerze ausgepuſtet zu haben. Wie aber alles, was im Gohliſer Schlößchen geſchieht, nicht toter Hiſtorismus iſt, ſondern in lebendigſter Beziehung zur Gegenwart ſteht, ſo erſchöpften ſich auch diesmal die Geſchehniſſe nicht in der Nachahmung des einmal Geweſenen; denn einer der Muſiker löſte beim Verlaſſen des Pultes mit lautem Geklirr den Zylinder, der die Kerze liebevoll umhüllt, in mehrere Beſtandteile auf. Da aber Scherben bekanntlich Glück bringen, konnte er gar nichts Beſſeres tun, um einen geſchichtlichen Vorgang reizvoll zu beleben.

Es ſoll Leute geben, die der Anſicht ſind, die Wiederherſtellung eines alten Schlößchens, ja überhaupt ein „Haus der Kultur" ſei doch heute eigentlich eine Sache „für den alten Fritzen". Damit beſagte Leute auch einmal Recht behalten — warum ſoll man ihnen das Vergnügen nicht gönnen? — veranſtaltete die NS-Kulturgemeinde in beſagtem Schlößchen eine Gedächtnisfeier für Friedrich den Großen anläßlich ſeines 150. Todestages; dieſer Abend gehörte zu den ſchönſten Erlebniſſen, die uns bisher dort zuteil wurden. Was für ein hochachtbarer Muſiker der große Preußenkönig als Komponiſt wie als Flötenſpieler war, davon legte das Dritte Flötenkonzert klingendes Zeugnis ab; Carl Bartuzat blies es mit gewohnter Virtuoſität und Klangſchönheit, trefflich unterſtützt von einem Kammerorcheſter, das ſich aus Mitgliedern des Gewandhausorcheſters zuſammenſetzte. Was für tüchtige Komponiſten Friedrich im damaligen Preußiſch-Berlin zu verſammeln wußte, davon zeugten Cembaloſtücke von Georg Benda, Karl Heinrich Graun, Kirnberger und Philipp Emanuel Bach, die Friedrich Högner mit überlegener Spielfreudigkeit meiſterte. Für Friedrichs Wertſchätzung Johann Sebaſtian Bachs, aber auch für die Verehrung, die der große Thomaskantor dem großen Preußenkönig entgegenbrachte, legten ſchließlich Trioſonate und Ricercare aus dem „Muſikaliſchen Opfer" Zeugnis ab, aus jenem Werk, das wohl das großartigſte und lebendigſte Denkmal für die geiſtig-künſtleriſche Perſönlichkeit Friedrichs darſtellt. Der einleitende Vortrag von Dr. Bruno Golz gab eine Deutung Friedrichs von dem Schickſalsjahr 1757 aus; man kann ſich aber vorſtellen, daß ein Vortrag, der ſtärker auf die dann gebotene Muſik eingegangen wäre, dem Abend eine noch größere Geſchloſſenheit verliehen hätte. Die Veranſtaltung, die ihren beſonderen Reiz wieder durch den zur Muſik wunderbar „paſſenden" Oeſerſaal erhielt, fand ſolchen Zuſpruch, daß ihre Wiederholung angeſetzt werden mußte.

Theater. Man proklamiert das heroiſche Theater, und zum Vorſchein kommt — das Biedermeier. Die beim Deutſchen nun einmal nicht totzukriegende Liebe zur Welt des Kleinen, zum Idyll, verſchaffte dem muſikaliſchen Luſtſpiel „Das kleine Hofkonzert" einen durchſchlagenden Erfolg. Der glückliche Gedanke, um bekannte Spitzwegſche Bilder eine locker gefügte Handlung zu entwerfen, die ihre beſondere Eigenart aus der Geſamtſtimmung, dem „Milieu" zieht, iſt von den Verfaſſern Paul Verhoeven und Toni Impekoven mit geſchickter Hand und ſprachlicher Gewandtheit verwirklicht worden. Da zudem Edmund Nick eine Muſik fertig brachte, die mit klingendem Mondſcheinzauber, graziöſen Tanzrhythmen und einem wehmütigen Liedchen ſich behutſam in dieſe altväteriſche Welt hineinfühlt, kam ein unterhaltſames Theater zuſtande, von dem man nur wünſchen kann, daß es Schule macht. Denn wenn ein derart kultiviertes Unterhaltungstheater ſolchen An-

klang findet, so ist das doch wohl ein Beweis dafür, daß der Geschmack breiterer Kreise des Volkes gar nicht so schlecht ist, wie er vielfach gemacht wird, und daß es ohne blöde Plattheit auch geht. — Sigurd Baller, den wir bisher nur als Bewegungsregisseur modernsten Typs kannten, hatte das Spiel der Situation entsprechend zart abgestimmt; nur die Szene des Hofkapellmeisters war vielleicht etwas übertrieben. Von den zahlreichen Mitwirkenden seien wenigstens Erhard Siedel als Serenissimus sowie Alfred Schlageter als armer Poet genannt, die beide sehr geschlossene, überlegene Leistungen boten; das gleiche gilt von der Christine Ellen Winters. Joachim Popelka besorgte zuverlässig und geschmackvoll die musikalische Leitung.

Die Oper begann mit einer Neugestaltung des „Troubadour", die aber anscheinend den Zweck hatte, das Ensemble sich zusammenspielen zu lassen; es fragt sich nur, ob das nicht besser unter Ausschluß der Öffentlichkeit geschieht. In dem im allgemeinen recht aussichtslosen Kampfe, der auf der Bühne mit dem Verdischen Melos und Rhythmus geführt wurde, vermochte sich nur die neuverpflichtete Gretl Kubatzki achtunggebietend zu behaupten. Vor allem wurde der Abend fragwürdig durch eine geradezu lachhafte Azucena. Im „Rigoletto" erreichte Horst Falke in der Titelrolle noch nicht die letzte Größe dieser nun einmal höchstes Können voraussetzenden dramatischen Gestalt. In der stimmlichen Kultur ließ Lilli Trautmann als Gilda viele Wünsche offen. In Straußens „Salome" war der Herodes mit Alfred Bartolitius neubesetzt; die überragende Befähigung dieses Sängers, scharf geprägte Menschentypen überzeugend darzustellen, erwies sich auch an dieser Aufgabe mit bestem Gelingen.

MUSIKALISCHE RÄTSEL-ECKE

Musikalisches Silben-Preisrätsel.

Von Alfred Umlauf, Radebeul.

Aus den Silben:

a — al — bruck — che — cre — de — de — en — en — en — fo — fro — ge —
ha — hoch — i — in — kla — li — li — länd — ma — na — ne — nen — ners —
nie — on — pa — pe — pen — re — ri — rier — rold — sin — ta — te — te —
tem — tes — trä — um — un — vier — voll — wohl — zeit — zep — zi

sind die Titel von 10 Werken berühmter Komponisten zu bilden:

1. Sinfonische Dichtung von Berlioz
2. Ouvertüre von Cherubini
3. Sinfonische Dichtung von Franz Liszt
4. Eines deutschen Romantikers Werk
5. Sinfonie von Franz Schubert
6. Oper von Richard Wagner
7. Lied von Franz Schubert
8. Berühmtes Klavierwerk von Joh. Seb. Bach
9. Sinfonie von Richard Strauß
10. Sinfonische Dichtung von Goldmark

Die Anfangsbuchstaben von oben nach unten, und die Endbuchstaben von unten nach oben der Reihe nach gelesen, ergeben eine zeitgenössische Suite für Klavier und den Namen des Komponisten.

Die Lösungen dieser Aufgabe sind bis 10. Januar 1937 an Gustav Bosse Verlag in Regensburg zu senden. Für die richtige Lösung sind sieben Buchpreise aus dem Verlag von Gustav Bosse (nach freier Wahl der Preisträger) ausgesetzt, über die das Los entscheidet und zwar:

ein 1. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—,
ein 2. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—,
ein 3. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—,
vier Trostpreise: je ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 2.—.

Für richtige Lösungen, die in eine besonders hübsche Form, sei es nun kompositorischer, dichterischer oder zeichnerischer Art eingekleidet sind, behalten wir uns eine Sonderprämierung (gegebenenfalls auch Veröffentlichung) vor. Z.

Die Löſung des muſikaliſchen Silben-Preisrätſels

von Bruno Wamsler, Lauſcha (Juniheft 1936).

Folgende 14 Worte waren aufzufinden:

1. Zugtrompete
2. Wilhelm
3. Arrau
4. Natale
5. Gabrilowitſch
6. Violoncello
7. Oeſterreich
8. Leitzmann
9. Laute
10. Eitz
11. Parlow
12. Loewe
13. Akuſtik
14. Gudok

Lieſt man nun die Anfangs- und Endbuchſtaben der Reihe nach ab, ſo findet man die Klage Mimes:

„Zwangvolle Plage, Müh ohne Zweck".

Die Durchſicht der vielen Einſendungen war höchſt heiter. Denn neben dem Wettſtreit um die richtige Löſung lief noch gewiſſermaßen ein kleiner Privatkampf mit Herrn Bruno Wamsler, ob ſeiner Verbindung der obigen Klage mit der Rätſelecke der ZFM! Und der zeitigte eine ganze Menge beluſtigender Muſiken und Verſe! Unter den insgeſamt 102 richtigen Löſungen entſchied nun das Los:

den 1. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Rm. 8.—) erhält Organiſt Georg Winkler, Leipzig;

den 2. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Rm. 6.—) Victor Schwinghammer, Konzertpianiſt, Dresden;

den 3. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Rm. 4.—) Margarete Bernhard, Radebeul;

und je einen 4. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Rm. 2.—): Ferdinand Auer, Muſiklehrer, Heidelberg; M. Berta Betz, Muſiklehrerin, München-Nymphenburg; W. Seehafer, stud. paed., Heiligenbeil/Oſtpr.; H. von Steuber, Emden.

Daneben verdienen aber eine ganze Reihe der „ausgeſchmückten" Einſendungen eine beſondere Erwähnung. Ein köſtliches kleines Gedicht ſandte Studienrat Carl Berger-Freiburg, das wir unſeren Leſern nachſtehend im Original bekanntgegeben:

Dem erſten Teil ſtimm' ich wohl zu,
„Zwangvolle Plag" und keine Ruh'
Hat man, bis alles richtig —
Doch immerhin, es iſt doch wichtig,
Was alles da man repetiert
Und wieder mal aufs neu' ſtudiert.
„Müh' ohne Zweck" 's iſt nicht umſunſt,
Denn ein bißchen — mit Vergunſt —

Heimlich nach dem Preis man ſchielt,
Wie wenn in Lotterien man ſpielt.
Und gibt es nichts, ſo ſteht man doch
Ja bei den Rätſellöſern noch.
Das iſt auch ſchön, man zeigt's dem Sohn,
— Leſen kann der Junge ſchon —
Der reißt die Augen auf und guckt:
„Mutti, do iſcht d'r Vati druckt"!

Nicht minder originell ſind die Verſe von Oberlehrer Martin Georgi-Thum, der ſeiner Mißbilligung über die Wahl des Spruches in kräftigen Mundart-Verſen Ausdruck gibt und Rektor Richard Gottſchalks „Thema mit Variationen", die ebenfalls in der Feſtſtellung gipfeln:

„Das war keine Plage, das hatte wohl Zweck!"

Ein treffliches kleines Präludium und Fuge für Violine allein über das Thema der Aufgabe ſandte KMD Richard Trägner-Chemnitz, mit dem er ſich auch als Beherrſcher dieſes Inſtrumentes ausweiſt; ein Werk, das jedem Geiger aufrichtige Freude bereiten würde. Karl Meinberg-Hannover ſtellte ſich mit einem Scherzo für Klavier zu 2 Händen ein, eine geſchickte Verarbeitung des Rätſelmotivs, dem der Komponiſt im Trio das Schmiede-Motiv wirkſam entgegenſetzt. Eine hübſche Beigabe iſt auch die „Elegiſche Improviſation" für Violine allein von Paul Zoll-Darmſtadt, mit der ſich der Komponiſt als ein guter Geiger und geſchickter Improviſator zeigt, der alle Möglichkeiten des Inſtrumentes auszunützen weiß. Das kleine Stück iſt nicht nur eine gute, ſondern auch eine wirkungsvolle und dankbare Arbeit. Alle dieſe Einſendungen ſeien mit einem Sonderbücherpreis im Werte von je Rm. 8.— bedacht.

Eine ganze Reihe weiterer Dichtungen (Lehrer Hans Becker-Unterteutſchenthal, Martha Brendel-Augsburg, Amalie Kloſe-Karlsruhe, KMD Arno Laube-Borna, Studienrat Ernſt Lemke-Stralſund, Dominik Muffelek-Wittlich) beſchäftigt ſich damit, den Aufgabenſteller davon zu überzeugen, daß die Plage nicht „zwangvoll" und die Mühe nicht „ohne Zweck" ſei. Hauptlehrer Otto Deger-Neuſtadt/Schwarzw. findet herzliche Worte für Carl Eitz' Bedeutung in der deutſchen Muſik-

geschichte. Auch Lehrer Max Jentschura-Rudersdorf hat seinen Beitrag auf diesen Musikpädagogen eingestellt. Einen reizenden Einfall hatte Lehrer Rudolf Kocea, der in einem kleinen Duett den Pessimisten und den Optimisten gegeneinander stellt, MD Bruno Leipold-Schmalkalden stimmt einen Kanon für 3 Stimmen an, der das Rätselwort geschickt verarbeitet, H. Kautz-Offenbach führt den „zwangvoll geplagten" Rätselrater in einem lustigen achtstimmigen Chor zu Altmanns „Tonkünstler-Lexikon" hin, als den Helfer aus den Nöten und beschließt seine „Rettung" mit dem Jubelgesang „Freut euch des Lebens". Dr. Otto Chmel-Mannheim verarbeitet das Rätselmotiv in humorvoller Weise mit mehreren Abwandlungen anderer Mime-Motive für Klavier. Studien-Assessor Helmut Fritsche-Bautzen legt hübsch gearbeitete Variationen und Fuge für Klavier über das Rätsel-Wort vor. Und Walter Rau-Chemnitz sendet ein originelles, kleines Solostück „Heiteres Rondo" für Trompete mit Begleitung von Flöte, Oboe, Klarinette und Fagott. Allen diesen Einsendungen gebührt ein Sonderbücherpreis im Werte von je Rm. 6.—.

Und schließlich halten wir noch für die kurzen Dichtungen und Musiken von Kurt Arpke-Rositz, Studienrat Georg Amft-Bad Altheide, Studienrat Dr. K. Forster-Bergedorf, Walter Heyneck-Leipzig und Fr. Rebling-Wilhelmshaven je einen Sonderbücherpreis im Werte von Rm. 4.— bereit.

Die Aufgabe wurde außerdem noch richtig gelöst von:

H. Anke, Leipzig — Henry Apelles, Diakon, Stettin — Franz Appel, Freising —
Walter Baer, Kantor, Lommatzsch — Adelheid Bamberg, Naumburg — Hans Bartkowski, Berlin-Friedenau — Günther Bartkowski, Züllichau — P. Biedermann, Guben — Elfriede Birkenstock, Saarbrücken — Eva Borgnis, Koenigstein — Dr. O. Braunsdorf, Frankfurt/Höchst — Prof. Georg Brieger, Jena — Frau H. Brieger, Saarau — R. Büttner, Jena
Studienrat Ernst Dahlke, Dortmund — Paul Döge, Borna b. Leipzig —
Erika Ferber, Jena — Manfred Fladt, Stuttgart — Irma Freckmann, Hagen — Annemarie Frische, Camburg —
Amtsgerichtsrat G. Gland, Schlotheim — Arthur Görlach, Postinspektor, Waltershausen/Th. — Günther Grenz, Seminaroberlehrer, Altkemnitz —
A. Hacklinger, Landshut — Gret Hein-Ritter, Pianistin, Stuttgart — Heller, Karlsruhe — K. Heßler, Gronau — Gerda Hick, Soenoenz/Niederl. Indien — Schwester Lotte Hollenbach, Jena — Ilse Hoppe, Altenburg —
Heinrich Jacob, Domorganist, Speyer —
Grete Katz, staatl. gepr. Musiklehrerin, Hagen — Emma Krenkel, Musiklehrerin, Michelstadt — Studienrat Dr. Hans Kummer, Köln — Paula Kurth, Heidelberg —
MD H. Langguth, Meiningen — MD H. Lenz, Wernigerode — St. Lindedal, Göteborg —
Max Menzel, Kantor, Meißen —
Amadeus Nestler, Leipzig —
Paul Oehme, Kantor, Leipzig — Frau Hedwig Oksas, Budwethen —
Prof. Eugen Püschel, Chemnitz — Pastor i. R. Johannes Peters, Hannover —
Oberamtsanwalt Dr. Max Quentel, Wiesbaden —
Hermann Richter, Jena — Theodor Röhmeyer, Pforzheim —
Robert Schaar jun., Delmenhorst — Oberlehrer Oskar Schäfer, Leipzig — Kantor Walther Schiefer, Hohenstein-Ernstthal — Hedwig Schmidt, Lehrerin, Jena — Alfred Schmidt, Dresden — Hans Schmidt, Pianist, Hagen — H. Schönnamsgruber, Nördlingen — Ernst Schumacher, Emden — Anton Schütz, Chordirektor, Böhm.-Leipa — Pastor Paul Schwarz, Glogau — Kurt Sipeer, Jena — Hans Sorzig, Jena — Albert Staub, Hamburg — Wilhelm Sträußler, Breslau — Vera Suter, St. Gallen —
Paul Türke, Kantor, Oberlungwitz —
Alfred Umlauf, Radebeul —
Marlott Vautz, stud. mus., Kaiserslautern — Hilde Vogler, Jena —
Erika Wanderer, Lehrerin, Bismarckshall — Prof. Theodor Wattolik, Warnsdorf — Otto Wiegand, Kiel —
Dr. Hans Joachim Zingel, Halle

*

Herr Prof. Dr. Kratzi bittet uns um eine Berichtigung der Silben seiner im Septemberheft veröffentlichten Aufgabe. Wir wiederholen sie insgesamt: a — a — be — ben — bert — ca — che — chel — da — der — dur — e — ed — ge — gel — ges — gi — gi — hu — im — kehl — kopf — la — le — mann — mar — mi — mo — mus — na — ni — nis — o — o — or — or — pe — pres — ri — rie — si — si — schu — ta — ta — te — the — ten — ter — terz — terz — tiv — to — vet — ward — y — zei.

NEUE BÜCHER UND MUSIKALIEN

NEUERSCHEINUNGEN

J. S. Bach: Vier Stücke aus dem Klavierbuche der Anna Magdalena Bach. Bearbeitet für kl. Streichorch. u. Klav. von G. Strecke. Kistner & Siegel, Leipzig.

Dénes von Bartha: Franz Liszt. Sein Leben in Bildern. 46 S. mit 46 Abbildungen. Bibliographisches Institut, Leipzig.

L. J. Beer: Concertino d-moll für Viol. u. Klav. Rm. 2.50. Bosworth & Co., Wien.

L. van Beethoven: V. Klavierkonzert Es-dur op. 73; bearb. von E. von Sauer. 71 S. Universal-Edition, Wien.

Paul Bülow: Richard Wagner. Sein Leben in Bildern. 42 S. mit 45 Abbildungen. Bibliographisches Institut, Leipzig.

Franz Burkhart: Ich bin ein Musikant! Kinderlieder für Klav. oder Gesang u. Klav. 63 S. Rm. 2.—. Universal-Edition, Wien.

Robert Carl: Im Dreitakt der Drescher für 4st. Männerchor. P. J. Tonger, Köln.

Fritz Dietrich: Sonatine in C für Blockflöte u. Klav. 15 S. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Fritz Dietrich: Der Hohenfriedberger und andere alte Märsche für Klav., 4händig gesetzt. 15 S. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Georg Donderer: Kleine Etüden f. Trompete, Flügelhorn, Althorn u. Baßtrompete. D. Rather, Leipzig.

Hubert Eckartz: „Wohlan mit Horn und Geigen" f. 3st. Männerchor. P. J. Tonger, Köln.

K. F. Fischer: Spielstücke für 1 Blockflöte u. Klav., I. Folge, herausgeg. von W. Woehl. 16 S. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

K. Geiringer (Wien) - E. von Sauer: Die alten Meister. 105 S. Universal-Edition, Wien.

C. H. Grovermann: II. Suite f. Klav. 13 S. Afa-Verlag, Berlin.

Willib. Gurlitt: Joh. Seb. Bach. Der Meister und sein Werk. 78 S. Rm. 1.80. Furche-Verlag, Berlin.

H. Haag: „César Franck als Orgelkomponist". Band 4 der Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft. 71 S. Rm. 4.—. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Heinz Hamm: Fröhliche Volkslieder des Niederdeutschen. 31 S. Rm. —.45. Otto Meißner, Hamburg.

Hans Keßler: Mosel- und Moselwein-Lieder. 48 S. Rm. —.50. Hans Keßler, Trier.

Albert Kranz: Rund um Deutschland. Eine Sammlung von Volkstänzen. Band I, 39 S. D. Rather, Leipzig.

Max Kronberg: „Feuerzauber". Ein Lebens-Roman Richard Wagners. 285 S. Rm. 2.85. Koehler & Amelang, Leipzig.

Ferd. Küchler: Concertino D-dur. Rm. 2.50. Bosworth & Co., Wien.

Heinrich Lemacher: „Drei Lilien" — „Die Sonne scheint nicht mehr". Volksliedbearbeitungen für 3st. Männerchor. P. J. Tonger, Köln.

Hans Friedrich Micheelsen: Kleine Spielmusik für Klav. 15 S. Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg.

J. Mokry: Concertino G-dur. 11 S. Rm. 2.50. Bosworth & Co., Wien.

L. G. Newton-F. Campbell Young: The Book of the School Orchestra. 159 S. Oxford University Press, London.

Alfred Orel: Anton Bruckner. Sein Leben in Bildern. 38 S. mit 47 Abbild. Bibliograpisches Institut, Leipzig.

Karl Pilß: Konzert B-dur für Trompete u. Orch. 40 S. Universal-Edition, Wien.

Margret Raba: Spielstücke aus dem Fritzwilliam Virginal-Book f. Blockflöte u. Tasteninstrumente. 15 S. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Christa Maria Rock-Hans Brückner: Judentum und Musik. 2. Auflage des Juden-ABC. 248 S. Hans Brückner-Verlag, München.

Carl E. Seashore: Psychology of the Vibrato in Voice and Instrument. 159 S. University Press, Iowa City, Iowa.

Willy Sendt: „Der geistliche Kalender" f. gem. Chor a cappella op. 7. P. J. Tonger, Köln.

H. W. Schmidt: „Uns geht die Sonne nicht unter". Lieder der Hitler-Jugend. Neue Folge I. 47 S. P. J. Tonger, Köln.

Helmut Schultz: Ludwig van Beethoven. Sein Leben in Bildern. 40 S. mit 46 Abbild. Bibliographisches Institut, Leipzig.

J. A. Schmikerer: Spielstücke aus Suiten für f- u. c-Flöte. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Heinrich Schütz: „Gutes und Barmherzigkeit werden mir folgen mein Leben lang". Sechsst. Motette, eing. von H. J. Moser. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Bruno Stürmer: 3 Volksliedbearbeitungen für vierst. Männerchor. P. J. Tonger, Köln.

G. Ph. Telemann: Ausgewählte Menuette für f- u. c-Flöte. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Roland Tenschert: Joseph Haydn. Sein Leben in Bildern. 38 S. mit 45 Abbild. Bibliographisches Institut, Leipzig.

A. Thausing: „Die Heilkraft der Stimme bei chronischen Leiden, besonders des Atmungsorgans". 43 S. Boysen-Verlag, Hamburg.

Richard Wagner: Briefe an Judith Gautier. Herausgeg. v. Willi Schuh. 200 S. mit 8 Bildtafeln. Rm. 2.50. Rotapfel-Verlag, Zürich.

W. G. Whittaker-A. G. Latham: Arien aus den Opern G. F. Händels. 2 Bände. Oxford University Press, London.

R. V. Williams: Riders To The Sea - Concerte f. Pianoforte u. Orch. Oxford University Press, London.

Felix Woyrsch: Drei 8st. Motetten für gem. Chor op. 69. Partitur: Heft 1 u. 3 je Rm. 1.50, Heft 2 Rm. 1.—. Kistner & Siegel, Leipzig.

A. Ch. Wutzky: „Das war eine köstliche Zeit". Ein Lortzing-Roman. 352 S. Rm. 4.80. Koehler & Amelang, Leipzig.

BESPRECHUNGEN

Bücher:

HANS JOACHIM MOSER: Heinrich Schütz. Sein Leben und sein Werk. XVI u. 648 Seiten, 35 Bildtafeln, 3 Handschriftenfaksimiles und einer Notenbeilage. Im Bärenreiter-Verlag zu Kassel, 1936. Geh. 18.— Rm., Ganzleinen 22.50 Rm.

Als verspätete Festgabe zum Schütz-Jahr 1935 ist nun Mosers Werk, die erste monumentale Schützbiographie, erschienen, die allseitig mit Spannung erwartet wurde, zumal der Verfasser selbst seit Jahresfrist mehrfach in Zeitschriften Gelegenheit nahm, anzuzeigen, was ihm bei der Abfassung dieses stattlichen Werkes „Neues zur Hand oder in den Sinn" gekommen ist. Und das war nicht wenig, wie man jetzt nachprüfen kann — besonders jenes, was ihm „zur Hand" kam. Mit dem ihm eigenen Spürsinn konnte Moser die Zahl der verschollenen Schütz-Werke von etwa 20 auf rund 60 erhöhen, aus anonymen Beständen vermochte er 5 vollständig erhaltene Kompositionen Schütz zuzuweisen, unvollständig Überliefertes konnte er durch Neufunde in größerem Umfang als bisher gebrauchsfähig machen usw. Als unwiederbringlich verloren müssen wohl die zahlreichen „theatralischen Komödien" des Meisters gelten, die als unmittelbares Eigentum der Höfe in Dresden und Kopenhagen, für die sie großenteils geschrieben waren, bei den großen Schloßbränden wohl allesamt vernichtet worden sind. Trotzdem ist der Verfasser bestrebt, auch diese Seite der Schützschen Muse mit Hilfe der erhaltenen Texte und zeitgenössischen Aufführungsberichte zu beleuchten und so weit wie möglich zu interpretieren. In der Heranziehung des gesamten erreichbaren zeitgenössischen Urkundenmaterials zur Erhellung des Lebens und Schaffens beruht überhaupt ein großer Vorzug der Arbeit. All die Widmungsgedichte (u. a. der bedeutendsten deutschen Barockdichter), Adressen, Werktitel, Nekrologe, Leichenpredigten usw., die auf Schütz und seine Familie irgendwie hinweisen, werden herangeholt und ausgewertet. Daß die eigenen Briefe Schützens als wirkungsvolles Instrumentierungsmittel für die Darstellung dienen, bedarf kaum der Erwähnung.

Mit großer Anteilnahme liest man zunächst den ersten Hauptteil des Buches, der das Leben behandelt. Nach einem geistesgeschichtlichen Rundgang durch die „deutsche Welt, als Schütz geboren wurde", wendet sich der Verfasser den biographischen Anfängen seines Helden zu. Hier war er in der glücklichen Lage, über das bis vor kurzem bekannte Tatsachenmaterial hinaus die neuesten familiengeschichtlichen Forschungen O. Michaelis' und E. Reinhardts mitverwerten zu können, wonach u. a. die Familie Schütz fränkischer Herkunft ist und aus Nürnberg stammt. Besonders beipflichten möchte ich Mosers Vermutung, daß die Musikbegabung des Meisters ein Erbteil von Mutterseite her sei. Offenbar war es die Großmutter mütterlicherseits, auf die ja auch Heinrich Albert seinen Stammbaum zurückführt, die die Begabungsquelle in musikalischer Hinsicht darstellt, womit Robert Sommers These eine erneute Bestätigung fände, daß die Mutter der Mutter erbbiologisch von großer Bedeutung sei. In anregender Darstellung — oft wie ein Roman lesbar — schildert Moser dann den Gymnasiasten Schütz in Kassel, der sich uns als lateinischer Rhetor vorstellt, den Marburger Studenten und den Venezianischen Gabrielischüler, indem er die für Schütz jeweils unmittelbar bedeutsamen Persönlichkeiten stets eindrucksvoll würdigt, überall die geistige Umgebung, „Land und Leute" abtastet und so in einer allerorts auf Schütz ausgerichteten Darstellung treffliche kulturhistorische Ausschnitte gestaltet. Es ist hier nicht im entferntesten möglich, all die neu entdeckten Einzelzüge und Besonderheiten im einzelnen hervorzuheben. Man muß das selber lesen, um mit Genugtuung feststellen zu können, wie hell und klar dieses Leben trotz der relativ kurzen Geschichte der Schütz-Forschung heute schon vor uns liegt. Das gilt besonders für das bislang noch recht undurchsichtige Vacuum zwischen Venedig und Dresden. Weiter erlebt man die wechselvollen Schicksale des Dresdener Hofkapellmeisters in den Jahrzehnten des großen Krieges, sein Verhältnis zum sächsischen Kurfürsten, das eine sachlich einleuchtende Würdigung erfährt, wie auch jenes zu seinem großen Dresdener Konkurrenten Michael Praetorius, wo mir Moser aus der Seele spricht, wenn er sagt, daß beide einander wohl aus allzugroßer Verschiedenheit der Temperamente nicht sonderlich geliebt haben. Die Darstellung des zweiten Italienaufenthaltes nimmt Moser zum Anlaß einer ebenso ausführlichen Schilderung des „Monteverdischen Venedig", wie ihm der erste dazu diente, das „Gabrielische Venedig" fesselnd

zu beleuchten, wenn man dabei auch die etwas merkwürdige Etikettierung der G. Gabrielischen Mehrchörigkeit als „verhältnismäßig unpersönlichen Hochrenaissance-Prunk (!), über den die aufsteigende Barockbeleuchtung bereits buntere Lichter gießt" mit einem Fragezeichen wird versehen müssen. Ob man aus dem dänischen Brief von 1633 herauslesen darf, daß Schütz in Venedig 1639 bereits eine à la modische Oper komponiert habe (S. 122), kann bezweifelt werden. Auch sind wir über die ihn in jener Zeit interessierende italienische Musikliteratur (S. 117) einigermaßen im Bilde durch den Brief N. 39 bei E. H. Müller. Ein kleines Versehen auf Seite 83 wo es sich um die „Ständische" (nicht Hessische) Landesbibliothek handelt, sei vorübergehend berichtigt. Nicht zum Vorteil der sonst plastisch-zielstrebigen Darstellung schiebt Moser bei der Behandlung von Schützens Verhältnis zu seinem Reußischen Landesvater Heinrich Posthumus eine (übrigens widerspruchsvolle und nicht überzeugende) Textanalyse ein, die zweckmäßigerweise im zweiten Hauptteil Platz gefunden hätte. Auch die plötzliche und deshalb unorganisch wirkende Einfügung eines fertigen Schemas der Schützschen Schaffensetappen in den biographischen Zusammenhang (S. 158) wäre besser unterblieben, weil damit das Steuer der Darstellung ohne Grund herumgeworfen wird. Auf Flüchtigkeit dürfte wohl beruhen, wenn Moser (S. 195) die drei Passionen in die Jahre 1664—66 setzt. Die S. 229 genannte Komposition von Monteverdi findet sich nicht in der „Hymnodia" des M. Praetorius. Doch das sind kleine Schönheitsfehler, die nicht entscheidend ins Gewicht fallen. Die Kennzeichnung der Spätzeit des Meisters gestaltet der Verfasser im übrigen zu einem wirkungsvollen Schlußcrescendo im Rahmen der Gesamtdarstellung des Schützschen Lebens. Plastisch tritt uns da der „eisgraue Senior und Vater der deutschen Musikanten" entgegen, zu dessen ehrfurchtgebietender Erscheinung die Mitwelt emporblickte — die große Zahl der Schüler nicht minder, wie die ihm befreundeten Fürsten und Großen der damaligen Welt, deren Rolle in Schützens Leben Moser sorgsam nachprüft. Aber sehr beachtenswert ist auch jener Brief des Hofkantors Hofkonz (S. 162), in dem er Schütz den Vorwurf macht, daß er die Italiener bevorzuge und die Deutschen ins Hintertreffen geraten lasse. Hält man dazu noch Schützens Verhalten in dem Streit Siefert-Scacchi, wo er sich zugunsten des Italieners erklärt, so versteht man die leisen Zweifel Mosers, ob der sonst so Weitschauende und politisch Denkende, bei allem Wehrwillen gegen das Fremde, die „welsche" Gefahr ganz erkannt hat, die da für die deutsche Musik im eigenen Vaterland heraufzog.

Zwei Drittel des Moserschen Buches sind der Werkbetrachtung gewidmet. Eine erdrückende Fülle von kunstgeschichtlichen Dokumenten, Namen, Ereignissen gewinnt Gestalt und Sinn vor unsern Augen. Es ist nicht verwunderlich, wenn es da trotzdem oft mit bloßer Namensnennung sein Bewenden haben muß, so bei den gattungsgeschichtlichen Abrissen (besser: bibliographischen Zusammenstellungen), die der Verfasser einzelnen Werkanalysen vorausschickt. Die Arbeit wäre wohl auf ein zweibändiges Werk angeschwollen, wenn Moser hier etwa im Sinne H. Aberts hätte verfahren, und die Geschichte der Gattungen, die Schütz gepflegt hat, im einzelnen hätte verfolgen wollen. Bei der Betrachtung der „Sinfoniae sacrae I" spricht Moser von einer „liebevoll musternden Wanderung durch die Schatzkammer". Diese Methode der fortlaufenden Werkbeschreibung, die sich bei Moser, schon auf Grund seiner reichen praktischen Musiziererfahrung, durchaus fruchtbar gestaltet, wendet er auch bei den übrigen Werken an und bespricht auf diese Weise sämtliche Psalmen von 1619, Cantiones sacrae von 1625 usw., wobei er freilich nicht immer der Gefahr entgeht, mehr eine Summe, denn ein Ganzes gegeben zu haben. Sein besonderes Augenmerk wendet er auf die klare Veranschaulichung des Wort-Tonverhältnisses, die sehr ins einzelne gehende Aufweisung der „Madrigalismen", die Gestik der Schützschen Motivsprache, die harmonischen Phänomene, die Formgestaltung und vor allem — in sehr dankenswerter Weise — die Aufführungspraxis. Anstatt der Stoffmenge, die der Verfasser (durch zahlreiche gute Beispiele unterstützt) hier ausbreitet, hätte man lieber oft eine Straffung und vor allem eine systematische Darstellung der leitenden Stilkategorien gewünscht. Auch vermißt man nur ungern einen ausführlichen Stilvergleich etwa der italienischen Madrigale und der großen Psalmen mit den Protagonisten dieser Gattungen in Italien, um von hier einer Lösung des Problems „Deutsch und Italienisch bei Schütz" wirklich näher zu kommen. Auch wird man sich mit der Moserschen Auffassung des jungen Schütz als eines „selbstherrlich-absoluten Artisten" nicht zufrieden geben können. Der Begriff des Artistischen besitzt den Beigeschmack des virtuos Könnerischen und Gekonnten, der bei der ganz spezifischen Artung der Schützschen Persönlichkeit in keinem Stadium seines Schaffens anwendbar ist — auch beim jungen Schütz nicht. Sagt doch Moser selbst sehr schön (S. 239), daß der geistig-seelische Zustand, in dem der junge Meister seine italienischen Madrigale geschrieben haben mochte, einem „übersinnlichen Glühen und Brennen in der geistdurchflammten Region der Leidenschaft an sich" vergleichbar sei.

Zu vielfältig sind die Anregungen, die Mosers Darstellung der Schützschen Werke austeilt, als daß hier auch nur eine annähernd vollständige Übersicht gegeben werden könnte. Sehr verdienst-

lich ist u. a. der kräftig geförderte Versuch, in die Chronologie der Schützschen Kompositionen eine sinnvolle Ordnung hineinzubringen, ein äußerst schwieriges Unternehmen, wie jeder weiß, der sich einmal damit beschäftigt hat, das aber Moser in vielen Fällen überzeugend löst. Mit Auszeichnung sei schließlich noch die vortreffliche Bildausstattung und die stilvolle äußere Erscheinung, die der Verleger dem Werk gegeben hat, genannt.

Mosers Schütz-Monographie, die mit der Gelehrsamkeit des Forschers und der warmen Begeisterung des Künstlers geschrieben ist, bedeutet einen markanten Abschluß jahrzehntelanger Bemühungen um die Kunst dieses größten Deutschen im 17. Jahrhundert, eine großzügige Zusammenfassung des in der praktischen Schützpflege und in der Wissenschaft Gewonnenen. Zugleich aber auch einen Anfang, eine eindringliche Mahnung an die Gegenwart, sich dieses Erbes würdig zu erweisen, die noch vorhandenen Lücken in unserm Wissen um diesen heute mehr denn je zeitgemäßen Großmeister der deutschen Musik zu schließen, seine Kunst in unser Volk hineinzutragen, damit sie hier fortzeugen kann von dem unvergänglichen Adel und der seelischen Urkraft dieses großen Deutschen. Prof. Dr. Rudolf Gerber.

ERNST FRITZ SCHMID: Joseph Haydn. Ein Buch von Vorfahren und Heimat des Meisters. Bärenreiter-Verlag, Kassel 1934. 354 S. mit 28 Bildtafeln und 7 Stammtafeln.

Fleiß und Finderglück des Grazer Musikwissenschafters haben uns hier ein Buch über Vorfahren und Heimat Joseph Haydns beschert, wie wir es noch von keinem andern unserer Großmeister haben. Mit der aus vielen einzelnen Bausteinen sorgsam zusammengetragenen Geschichte des Haydnschen Familienstammes steigt zugleich ein Stück Geschichte der deutschen Ostmark aus bewegter Zeit vor uns auf, ein Stück des Kampfes um deutschen Volksboden, von dem wir gerade in heutiger Zeit nicht ohne tiefe Bewegung vernehmen. Entgegen allen Versuchen von fremder Seite, Haydn die deutsche Abkunft abzusprechen, wird hier endgiltig erwiesen, daß Haydns Vorfahren Deutsche waren. Sowohl das Heidebauerndorf Tadten im Burgenland, aus dem die väterlichen Vorfahren stammen, wie Pachfurt im Leithagau, das Heimatdorf der Familie der Mutter (Koller — Kohler, Köhler), und Rohrau, der Geburtsort des Meisters, sind deutsche Dörfer. Beigefügt sind den familiengeschichtlichen Forschungen eine Reihe kleiner Studien über Haydns Beziehungen zur Musik anderer Völker, aber auch über das „Gott erhalte", über „Lieder der Kindheit" und über „Bajuvarisches" bei ihm. Die Bildtafeln und Stammtafeln sind weitere wertvolle Beigaben. Prof. Dr. Rudolf Steglich.

CONSTANTIN SCHNEIDER: Geschichte der Musik in Salzburg von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart. Mit 50 Abbildungen und 90 Notenbeispielen und Musikstücken als Anhang. Salzburg, Verlag R. Kiesel, 1935 (Ganzleinen Rm. 6.—).

Es war ein glücklicher Gedanke des als Bibliothekar an der Wiener Nationalbibliothek arbeitenden gelehrten Verfassers, einmal zu zeigen, was Salzburg, das durch seine alljährlichen Festspiele die Aufmerksamkeit der musikalischen Welt auf sich lenkt, an produktiven Kräften aus Eigenem der Musik zugeführt hat. Die Mühe hat sich wahrlich gelohnt; denn abgesehen von Mozart, dem größten Musikgenie aller Zeiten, lebte in Salzburg die Musik von alters her stärker in der Kultur und im Kult der Bewohner als irgendwo in deutschen Landen. Traditionen des Altertums erhielten sich hier und lebten fort in Sage, Sitte und Brauchtum. Die geistliche Musik des Mittelalters fand hier eine der fruchtbarsten Pflegestätten. Der Name des Mönches von Salzburg ist allbekannt. Aber auch aus der weltlichen Musik ragen Namen wie Neidhart von Reuenthal, Tannhäuser, Oswald von Wolkenstein, wenngleich ihre Heimat nicht in der Stadt selbst zu suchen ist, durch ihre Berührungen mit ihr hervor und in die höchsten Regionen zeitgenössischen künstlerischen Gestaltens hinein. Die Zeiten des Humanismus und der Renaissance, besonders aber die fruchtbare Kunstepoche des Barock, die durch eine Unzahl wahrhaft großer musikalischer Persönlichkeiten verkörpert sind, dazu die fördernde Wirksamkeit der Salzburger Erzbischöfe, sie halfen durch das Emporblühen der Oper, der musikalischen Festspiele und Konzerte den Boden bereiten, in dem der Geist Mozarts seine erste und ausschlaggebende Nahrung fand. All dies und die Fortführung solch rühmlicher Kunstübung bis in unsere Tage, wird in dem Buche von Dr. Schneider gründlich und liebevoll, mit der verläßlichen Sachkenntnis des Fachmannes, aber auch mit dem fein mitfühlenden Verständnis des um das Große bemühten wirksamen Propagators vorgetragen, so daß wir hier einen ersten und verläßlichen, ja erschöpfenden Führer durch die jahrhundertalte wundersame Musikkultur dieser begnadeten und berühmten Musikstadt vor uns haben. Musikforscher werden ebenso wenig wie Musikfreunde an dem Buch vorübergehen können, und es wäre zu wünschen, daß es den Besuchern der Festspiele in die Hände käme, damit sie, über dem sich verflüchtigenden Genuß der Festspiele hinweg, dauernden Einblick erhielten in die Wesensart und den einzigen Wert Salzburgs, als einer der bedeutendsten deutschen Kulturstätten.

Schneider tat klug daran, die wissenschaftlichen Begründungen seiner fließenden und gewandt geschriebenen Darstellung in die Anmerkungen zu verlegen; sie behindern daher den Leser nicht und

geben doch dem Tieferschürfenden alles Wissenswerte in die Hand. Die musikalischen und die Bildbeigaben sowie die Register erhöhen den Wert und die Benützbarkeit des reichhaltigen, ausgezeichneten Werkes. Prof. Dr. Victor Junk.

WOLFGANG GERTLER: Robert Schumann. Sein Leben in Bildern. Bibliogaphisches Institut, Leipzig.

Im Bibliographischen Institut zu Leipzig ist ein reizendes Robert Schumann-Bändchen erschienen. Hier sind 48 für Schumanns einzelne Lebensabschnitte charakteristische Bilder von dem Herausgeber W. Gertler sinnvoll ausgewählt worden, der auch eine kenntnisreiche, schlicht-verständliche Einführung dazu geschrieben hat. Gertler ist bereits hervorgetreten durch eine beachtliche Dissertation über „Schumann in seinen frühen Klavierwerken" 1929. Um die kleine Bildbiographie auch für Lichtbildervorträge verwenden zu können, hat der Verlag Stehfilmstreifen und auch eine Glasbildserie davon anfertigen lassen. Da das Büchlein wie alle von „Meyers Bildbändchen" nur 90 Pfennige kostet, sei es Schumannverehrern angelegentlichst empfohlen. G. Eismann.

BERNARD VAN DIEREN: „Down among the Dead Men". Oxford, University Press. 1935.

Bernard van Dieren — bekannt als zeitgenössischer Komponist und Verfasser eines Buches über den Bildhauer Jacob Epstein — beweist seine ausgezeichnete schriftstellerische Begabung aufs neue in seinem jüngsten Werk: „Down among the Dead Men". Als Musiker und als Kenner hält er Umschau unter Komponisten, deren Schöpfungen, und sei es auch in noch so unterschiedlicher Weise, die Aufmerksamkeit der Welt in den letzten Jahrhunderten auf sich gelenkt haben. Er beleuchtet schlagartig Zeit und Geschehen und versteht es in ausnehmend geistreicher und lebendiger Art mit gewissen Irrtümern aufzuräumen und Besseres dafür anzubieten. Aus seiner persönlichen Fühlung mit Busoni entsteht die von Begeisterung erfüllte Lebensschilderung dieses Mannes und die Würdigung seines Wirkens. Auf dieser Linie verharrend, schreibt van Dieren das Kapitel über Meyerbeer, dem wir in seiner schrankenlos einseitigen Haltung nicht ohne weiteres zustimmen können. Wie hier, so auch an anderen Stellen des Buches beschleicht uns öfters das Gefühl, als würde dem Verfasser bisweilen der Blick für das sachliche Urteil getrübt, als vergäße er den im Vorwort ausgesprochenen Wunsch, dem Leser ein Gefährte zu sein — auf einen Gefährten aber muß man sich verlassen können. Daß wir solchen persönlich gefärbten Anschauungen und Behauptungen über Wagner, Rich. Strauß und schließlich über die Musik in Deutschland überhaupt beim Lesen des Buches immer wieder begegnen müssen, bedauern wir aufrichtig. Van Dieren ist holländisch-französischer Herkunft. Wir können begreifen, daß ihm die Wesensart des Deutschen fremd ist, daß er manchem fassungslos und verständnislos gegenübersteht. Gerade darum aber sollte er sich vor ungerechten Äußerungen, wie etwa: „Speckjude", mit der Wagner belegt wird, hüten, um nicht unbedacht und voreilig Wertvolles anzugreifen und es zu beschädigen.

Unbegründete versteckte und offene Angriffe auf das nationalsozialistische Deutschland aber weisen wir als Angehörige des Dritten Reiches — auch bei einem so geistvollen Manne, wie van Dieren es ist — ganz entschieden zurück. E. Bethan.

Musikalien:

für Klavier

JOHANN CHRISTIAN BACH: Concerte in A-dur für Cembalo und Streichorchester, herausgegeben und mit Kadenzen versehen von Li Stadelmann. — B. Schott's Söhne, Mainz und Leipzig 1935.

Die große Zeit-Welle der Renaissance alter Musik hat mit seinem 200. Geburtstag im Jahre 1935 auch den jüngsten und vielleicht genialsten Sohn des großen Johann Sebastian, den „Mailänder" oder „Londoner" Johann Christian Bach (1735—1782), mit einer Auswahl seiner Klaviersonaten, seiner Klavierkonzerte (aus dem op. 7 und 13), seiner Sinfonien und seiner Konzert- und Opernarien in den vorbildlichen Ausgaben der Edition Peters (Ludwig Landshoff, Fritz Stein) wieder in den Vordergrund gespült. Es ist Johann Christian ähnlich gegangen, wie etwa Telemann, Hasse und Graun und anderen Meistern des 18. Jahrhunderts: man unterschätzt sie als Vielschreiber und Welschlinge und — stellt sie in den Schatten der Größeren. Heute steht wenigstens Johann Christians musik- und stilgeschichtliche Bedeutung fest: der Mittler und Vorläufer Mozarts in der Herausbildung des zweiten kantablen Allegrothemas über die „Mannheimer" im Pianofortekonzert gewesen zu sein.

Ich sage absichtlich: Pianofortekonzert. Und hier beginnt bereits der erste Irrtum dieser Ausgabe: Johann Christians Musik, besonders seine Konzerte, sind — wie schon seine Sammlung op. 7 in dem Untertitel „for Harpsichord (Cembalo) or Pianoforte" verrät — in allererster Linie fürs Hammerklavier, fürs Pianoforte gedacht, das er bereits 1768 zuerst in London öffentlich spielte. Flüssig-eleganter Satz, Kantabilität der Melodiebildung, homophoner Stil, pian-e-forte-Effekte, Verdrängung des basso continuo durch Arpeggienspiel gebrochener Dreiklänge — alles das ist recht eigentlich auf den Klavier-, viel weniger auf den Cembaloton zugeschnitten. Der Untertitel müßte also richtig heißen: für Cembalo oder Klavier und Streichorchester.

Man hat Johann Christian immer wieder den Vorwurf oberflächlicher „Gesellschaftsmusik" ge-



Aufnahme E. Hoenisch, Leipzig

Walter Niemann

Geboren 10. Oktober 1876



Aufnahme H. Domgörgen, Köln

Hermann Unger

Geboren 26. Oktober 1886

macht. Gewiß ist er auch, ja, grade in seinen Konzerten, Anakreontiker und Idylliker. Aber ein solcher des 18. Jahrhunderts. Das will sagen: man wird ihn nur dann richtig empfinden, verstehen und vortragen, wenn man einmal alle und jede Vergleiche mit Sebastian, ja sogar mit Philipp Emanuel beiseiteläßt und sich ganz unvoreingenommen und willig dieser wohllautenden italienischen Spielfreudigkeit der Ecksätze, dieser weichen träumenden und träumerisch-versonnenen deutschen Vorhalt-Empfindsamkeit der wunderschönen langsamen Sätze, diesem Dur-Sonnenschein seiner überaus beweglichen und feingeschliffenen Musik hingibt: vergeistigtste, kultivierteste Sinnlichkeit des musikalischen Rokoko galanter Zeit!

Einen Vergleich mit Hugo Riemanns grundlegenden und erschöpfenden älteren Phrasierungsausgaben (Steingräber) und Ludwig Landshoffs vorbildlichen modernen Ausgaben einiger Klavierkonzerte Johann Christians (Peters) hält die vorliegende der ausgezeichneten Münchener Cembalistin Li Stadelmann allerdings nicht aus. Sie ist ganz und gar und ausschließlich fürs Cembalo gedacht und als solche eine überaus sorgfältige und verdienstliche Urtextausgabe, die aber doch wenigstens in sparsamen gelegentlichen akkordischen und Terzenfüllungen, in noch sparsamerer Befingerung, nicht aber in der dynamischen und agogischen Durcharbeitung die als selbstverständlich vorausgesetzte und nicht notierte Ausführung der nur skizzierten Niederschrift bringt. Aber es ist wohl nutzlos, immer und immer wieder an dieser Stelle zu sagen, daß die bloßen Urtextausgaben der Ed. Schott — sogar, wie hier, ohne jede Angabe der Quellen, Handschriften usw. — für die praktischen Zwecke wenigstens des Pianofortespiels nicht genügen, und daß man die Stilfragen „Über den Vortrag alter Musik", vor allem in der Frage der Dynamik, der wesentlichen und willkürlichen Manieren usw., völlig beherrschen muß, wenn man alte Musik, vor allem alte Klaviermusik, herausgeben will. Bleiben als positivstes Resultat die kurzen, ganz vortrefflichen und bis auf die gelegentlichen Moll-Eintrübungen stilistisch wahrhaft „Christian Bachischen" Kadenzen der um den Cembalovortrag alter Klaviermusik hochverdienten Herausgeberin.

Dr. Walter Niemann.

NEUAUSGABEN ROMANTISCHER BÖHMISCHER KLAVIERMUSIK. — Edition Fr. A. Urbánek & Söhne, Praha (Prag).

Die goldenen Brücken zwischen den Völkern haben selten die Diplomaten, immer aber die Künstler, Gelehrten und — Sportsleute geschlagen. Man hat sie dafür oft verhöhnt und verachtet, sie „international" gescholten, namentlich dann, wenn sie, wie diese Tschechen, ganz und gar national aus Volkstum, Boden und Natur ihres Vaterlandes schufen. Sei's drum. Wir wollen trotzdem nicht müde werden, diese Brücken gangbar zu halten und zu vermehren. Denn es ist immer ein Zeichen der inneren und äußeren Kultur einer Nation, wenn sie bei aller nationalen Haltung ihrer eigenen schaffenden Künstler dieser Liebe, Unvoreingenommenheit und Gerechtigkeit allem Schönen und Bleibenden des Auslandes gegenüber nicht vergißt.

Die Prager Edition Urbánek legt nun ein ganzes kleines Paket „Neuigkeiten" vor: Klaviermusik böhmischer Romantiker um Dvořák, Smetana und Fibich in Neuausgaben, von denen fast alles in Deutschland noch unbekannt ist.

Zunächst von Anton Dvořák zwei 1887 geschriebene Stücklein für ein Jugendalbum der Edition Urbánek: ein echt böhmisch rhythmisierter und gefärbter „Reigen", und ein „Tänzchen von Großpapa mit Großmama", in dem die Großmama sich schon recht müde, trüb und apathisch dreht (Allegretto grazioso), während Großpapa im G-dur-Trio noch recht frisch seine alten Beine schwingt!

Von Zdenko Fibich zwei Kleinigkeiten, die gleichwohl die Art dieses neben Dvořák und Smetana bedeutendsten tschechischen Romantikers sehr charakteristisch zeigen. Das „Ständchen" (1891) ist ein entzückendes böhmisches Spitzweg-Bildchen, in dem man förmlich alles vor sich sieht: den Aufzug der Musikanten (Marcia, Allegretto), die Begrüßungen (espress.), das eigentliche, südländisch gefärbte e-moll-Ständchen (Serenata, Andante mosso) und nun wieder in gleicher Reihenfolge der erste Teil. Graziös, intim und spritzig! — Die „Mazurek" (1871) des 21jährigen Komponisten ist eine erstaunlich knapp und sicher geformte, elegante und brillante kleine „Hommage à Chopin", feurig und in reizendem, echt Chopin'schen Filigran (grazioso-Seitensatz).

Oskar Nedbal, ein Meister der Ballett- und Walzermusik, steuert zwei elegante kleine Salonwalzer aus op. 7 und 8 bei, eine „Valse petite" mit schmachtenden Schumannschen Vorschlägen, und eine leise, „Griegisch" gefärbte, bezaubernde und graziöse Valse noble (Lettres intimes), die in seiner Bearbeitung für Streichquartett eine beliebte Zugabe des Böhmischen und Ševčík-Lhotsky-Quartetts war.

Zu Josef Suk — wir kennen ihn alle wenigstens noch als Sekundgeiger des Böhmischen Streichquartetts — werden die zwei kleinen „Idyllen" aus op. 7 den ersten Zugang bilden. Ein Jugendwerkchen (1891), und doch schon ein echter Suk in der seelisch und harmonisch feindifferenzierten Mischung von Mazurka-Grazie und versonnener Wehmut, von Schumann, Chopin und böhmischem Nationalton. — Diesen beiden Miniaturen gegenüber wirkt das zweite Jugendwerk großer Form, die „Fantaisie-Polonaise" op. 5 (1892), beinahe ein wenig „konventionell". Gleichwohl ist sie ein bravouröses, repräsentatives, nur vielleicht ein

wenig allzu breit gedehntes Konzertstück von echtem, feurigem Polonäsen-Charakter und -Rhythmus. Das „Böhmische“ tritt am stärksten und faszinierendsten in dem wunderschönen, Schubertisch sehnenden und weichen As-dur-Trio zutage, während der Hauptsatz weniger, wie vielleicht erwartet, einen Chopin'schen, als einen kräftigen, mehr „internationalen“ Ton anschlägt. — Aber der eigenartigste ist doch der „letzte Suk“, der „Sousedská“, eines langsamen menuettartigen böhmischen Nationaltanzes, wie wir ihn auch von Smetana (Böhmische Tänze) kennen. Suk schrieb ihn zwei Monate vor seinem Tode für seine Dorf-Nachbarn (für diese und weitere Mitteilungen bin ich Herrn Dr. Ludvík Boháček, dem musikalischen Leiter des Urbánek-Verlages, aufrichtig dankbar) in der normalen böhmischen „Dorf-Besetzung“: fünf Violinen, Kontrabaß und Schlagzeug. Der Meister saß bei seiner ersten Aufführung mit der Bescheidenheit des echten großen Künstlers an der — dritten Violine. Es ist ein auch harmonisch ganz schlichtes, sonniges, naives Tänzchen, so licht wie ein schöner böhmischer Frühlingstag und doch jedem sich ins Herz singend; wer das schreiben konnte, war ein echter Tondichter seines Volkes!

Für die vorbildlich sorgfältigen Revisionen — wir freuen uns zugleich über die Einführung internationaler deutscher, englischer und französischer Untertitel — zeichnen verantwortlich die Professoren und Professorinnen des Prager Staatskonservatoriums Karel Šolc — von ihm stammt die echt pianistische und leicht spielbare Klavierbearbeitung der Sousedská von Suk —, Jan Heřman (Fibich), W. Gaierová-Drégová (Nedbal), R. Kurzová (Dvořák) und Ilona Štepánová-Kurzová, die hervorragende Suk-Interpretin, verantwortlich.

Dr. Walter Niemann.

für Gesang

DEUTSCHE KIRCHENGESÄNGE, herausgegeben von Adolf Strube (Verlag Merseburger, Leipzig).

Heft 1. Der 98. Psalm, ein liturgischer Gesang von Hermann Simon. Bis auf geringe Anklänge an den 5. Psalmton ist der Gesang als Antiphonie (Chor — Gemeinde und Orgel) frei komponiert. Das Werk ist in seiner Anlage auch für einfache Verhältnisse berechnet. Gerade deshalb erscheint die rhythmische Gestaltung des Gemeindegesanges wenig geeignet. Ehe nicht das alte liturgisch-musikalische Gut der evangelischen Kirche wieder ganz in den Gebrauch der singenden Gemeinde übergegangen ist, möge man diese Art neuer liturgischer Gesänge mit Vorsicht verwenden.

Heft 2. Es bringt in einer Choralkantate „Nun freut Euch lieben Christen gmein“ von Kurt Fiebig einen wertvollen Beitrag zur Alternativausführung evangelischer Lieder im Gottesdienst (für Gemeinde, Chor, Instrumente und Orgel). Nicht ganz in diesen Rahmen passen gewisse allzu willkürliche harmonische Wendungen, die an Regers musikalische Textdeutung erinnern.

Heft 3. Die Bearbeitung einer Arie von Georg Friedrich Händel „Tag für Tag sei Lob und Dank“ für mittlere Singstimme, zwei Melodieinstrumente und Orgel aus „Chandos Anthem IV“ 1716 bietet bei leichter Ausführbarkeit willkommenes Material zur Ausgestaltung kirchenmusikalischer Feierstunden. Michael Schneider.

CASIMIR VON PÁSZTHORY: 6 Rilke-Lieder. Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig. 3.— Rm.

Rilkes Mystizismus ist musikalisch schwer zu erfassen. Pászthory sucht ihm durch ein zartes Spiel mit Klangimpressionen beizukommen, die — vom Standpunkt der musikalischen Logik betrachtet — zum Teil beziehungslos nebeneinander stehen oder doch nur lose Zusammenhänge erkennen lassen, mit leichtem Kräuseln über die Oberfläche hingleiten, aber zuweilen auch einen Blick tun lassen in die dunklen Tiefen der Gedichte. Es ist keine ohne Rest aufgehende Lösung (auch in den Versen ist manches absonderlich), aber ein interessanter Versuch. Dr. Hans Kleemann.

Verlag F. W. Gadow & Sohn G. m. b. H., Hildburghausen:

1. KARL PITTROFF: „Macht hoch die Tür“. Choralmotette für 4stimmigen gemischten Chor. Part. 80 Pfg., Stimmen je 20 Pfg. — Die Motette klingt recht freudig, wandelt aber durchweg altgewohnte Pfade.

2. EMIL RÖDGER: Op. 23, 1 und 2, Zwei Lieder zur Luther- und Reformationsfeier für gemischten Chor. Nr. 1: Zu dem Gedicht „Kommt her, des Königs Aufgebot“ von Friedrich Spitta (1852—1924) setzt der Komponist einen Doppelkanon über „Ein feste Burg“. Die Linien sind in durchgehender lebhafter Achtelbewegung plastisch geführt und schwungvoll gestaltet. Die zweite Strophenhälfte ist in skalenmäßig aufsteigenden Linien gehalten als echter Ausdruck für den in der Schlußzeile zusammengefaßten Grundgedanken: „Des woll'n wir fröhlich singen!“ — Nr. 2: Zu dem Gedicht: „Ich weiß, an wen ich glaube“ von August Hermann Niemeyer (1754 bis 1828) setzt der Komponist den Choral „Valet will ich dir geben“ (Leipzig 1615) als Cantus firmus im Tenor, den Sopran, Alt und Baß mit lebhaften, teilweise imitatorischen Kontrapunkten umspielen. Der Komponist geht in der Linienführung der einzelnen Stimmen eigene Wege und gelangt dadurch zu Klangwirkungen, die als feine Eigenart anzusprechen sind. Beide Lieder, Nr. 1 und Nr. 2, sind sehr leicht ausführbar

und überaus wirkungssicher. Darum sind sie den Kirchenchören zu empfehlen.

3. RUDOLF HEROLD Op. 43: Der Weihnacht Lied (Erich Langer) für 4stimmigen gem. Chor. Eine süßliche Angelegenheit im Stil der sogenannten „Singseligkeit". — Ferner: O Heiland reiß' die Himmel auf! vierstimmig gesetzt von Rudolf Herold. Dieser Satz ist wirklich gut und als Adventsgesang zu empfehlen.

4. GUSTAV BECKMANN: Eia susani, Weihnachtslied aus dem XIV. Jahrhundert. Musikalisch bedeutungslos. Man sollte zu Liedern, die als alte Kostbarkeiten vorhanden sind, nicht Gegenstücke komponieren, wenn einem nicht etwas ganz besonders Wertvolles einfällt.

5. JOHANNES MARESCH: Zu Gottes Ehre! Fünfzehn geistliche Lieder für 4stimm. gem. Chor. Worte ebenfalls vom Komponisten. 15 Nummern: Heiliger Advent; Weihnachtslied; Passionslied; Osterlied; Pfingstlied; Heilig; Erntedank (klingt wie eine Variation über: „Morgen kommt der Weihnachtsmann"); Fester Glaube; Schaffe in mir, Gott, ein reines Herz!; Tiefes Leid; Aus der Tiefe; Unser Held und König; Singet dem Herrn ein neues Lied!; Abendlied und Heimweh. — Text und Musik im braven Kantorenstil ohne persönliche Note. Für anspruchslose Kirchenchöre eine recht brauchbare Sammlung. Das gute musikalische Handwerk soll beileibe nicht unterschätzt werden.

Prof. Josef Achtélik.

KREUZ UND QUER

Prof. Otto Baensch †.

Von Univ.-Prof. Dr. Alfred Lorenz, München.

In der Nacht vom 17. zum 18. September ist der seit Kriegsende in München lebende Prof. Dr. Otto Baensch gestorben. Mit ihm ist ein feinsinniger Denker, gründlicher Gelehrter, edler Charakter und liebenswerter Mensch heimgegangen. Als Sohn des Erbauers des Nord-Ostsee-Kanals, des vortragenden Rates im preuß. Ministerium, Otto Baensch, am 25. Juli 1878 in Berlin geboren, genoß er eine sorgenfreie Jugend, welche ihm gestattete, ganz seinen wissenschaftlichen und musikalischen Neigungen zu leben. Nach längeren Universitätsstudien, die er aus deutschem Patriotismus nach Straßburg verlegt hatte, habilitierte er sich auch an der dortigen Universität für Philosophie, blieb aber daneben auch seiner geliebten Musik treu. (Er komponierte sogar etliche Lieder.)

Bald wurde er zum a. o. Professor ernannt. Seine philosophischen Schriften beschäftigten sich hauptsächlich mit Spinoza (eine Monographie in Quelle und Meyers „großen Denkern", ein Artikel in den „Kantstudien") und mit dem Übergangsgebiet der Philosophie zur Musik („Kunst und Gefühl" im „Logos" 1923. — „Rhythmus in allgemein philosophischer Betrachtung" Zeitschr. für Ästhetik). Nach dem Krieg, den er als Reserveoffizier im „Rheinischen Husarenregiment Nr. 9" (Straßburg) mitgemacht hatte, wurden bekanntlich die Straßburger Universitätsprofessoren fast sämtlich an anderen deutschen Universitäten untergebracht. Baensch aber verzichtete darauf und lebte seitdem als Privatgelehrter in München. Hier gelangen ihm hochbedeutende musikwissenschaftliche Arbeiten, als deren Krone die Schrift „Aufbau und Sinn des Chorfinales in Beethovens IX. Symphonie" hervorzuheben ist. Ihr schlossen sich noch zahlreiche Artikel mit wichtigen Feststellungen über die Partitur dieses Werkes an (meist in Sandbergers Beethovenjahrbuch erschienen). Eine ganz außerordentlich gründliche Arbeit ist auch die Schrift „Elsäßisches Musikleben von 1871—1918" in dem großen, vom Elsaß-Lothringischen Institut 1934 herausgegebenen Werk: „Wissenschaft, Kunst und Literatur in Elsaß-Lothringen". In gedrängter Form gab Baensch den Inhalt dieser Forschungen im „Elsaßheft" der Südd. Monatshefte 1931 im Aufsatz „Das Musikleben 1871—1918" wieder.

Das gute Deutschtum, was sich in all diesen Schriften zeigt, mußte auch auf die politische Gesinnung des Verstorbenen einwirken. Er wurde gleich anfangs von der national-sozialistischen Bewegung tief beeindruckt, befreundete sich mit Scheubner-Richter und drang zu tiefst in die geistigen Grundlagen der Hitlerschen Lehren ein. Er war einer der wenigen Münchener Professoren, die lange vor der Machtübernahme Mitglieder der NSDAP wurden.

Elsaß-Lothringen war seine Jugendliebe, das Hakenkreuz sein Mannesideal.

Es ist daher begreiflich, daß die Systemregierung die Kraft Otto Baenschs brach liegen ließ. Erst nach 1933 trat man wieder an ihn heran, um seine Lehrkraft für den Staat zu verwerten. Ihm wurde im Sommer-Semester 35 die Vertretung eines Ordinarius für Philosophie an der Universität Kiel und 1936 das gleiche Amt in Breslau übertragen. Mitten in dieser Tätigkeit hat ihn nun der Tod abberufen, zur Trauer seiner vielen Freunde.

Der 50 jährige Fritz Theil (geb. am 6. Oktober 1886).

Ein Glückwunsch von Dr. Erich Valentin, Magdeburg.

Man muß sich erst genau die Zahl vergegenwärtigen, um sich klar zu werden, daß Fritz Theil in die Reihe der Fünfzigjährigen aufrückt. Wer Theils Schaffen kennt, wird, gerade in Anbetracht dieser Tatsache, darin übereinstimmen, daß an ihm die erfreuliche, persönliche Eigentümlichkeit festzustellen ist, daß Art und Haltung der Musik und ihrer Orientierung schon vor drei Jahrzehnten, als die Öffentlichkeit zum ersten Male von Fritz Theil erfuhr, die gleiche waren wie heute. Das ist so zu verstehen: Theil hatte schon von Anfang an die ihn auszeichnende Eigengeprägtheit seiner künstlerischen Tendenz, die den Sinfoniker bewußt auf die Linie Liszt-Strauß stellte, auf der er neue Wege fand, eine Leistung, die deshalb besonders zu bewerten ist, weil in dieser Richtung jede Weiterentwicklung ausgeschlossen schien. Theil bekennt sich zur Programmusik. Seine sinfonischen Dichtungen „König Lear" und „Judith" (Magdeburg 1907), „Sieg des Lebens" (1914, Uraufführung Magdeburg 1917) und „Lebenskampf" (Hannover) zeigen diese Linie auf; die Kühnheit seiner Harmonik und die Virtuosität seiner Instrumentationstechnik sind die auffallenden Merkmale seiner Sprache, die wir auch in dem groß angelegten Violinkonzert (Magdeburg 1931), der Polonaise für Violine und Orchester, der „Modernen Lustspiel-Ouvertüre" (1931) und der Ouvertüre „Das dritte Reich" (beide Werke für Harmoniemusik) und in dem Orchesterpart seiner dramatisch belebten Gesänge wiederfinden. Ein großes Werk für Chor, Soli, Sprecher und Orgel „Aufgang der Menschheit" steht unmittelbar vor der Vollendung.

Fritz Theil, dessen Schaffens sich vor allem Carl Schuricht und Peter Raabe annahmen, studierte, als gebürtiger Altenburger, am Leipziger Konservatorium, wo er Schüler Nikischs, Sitts, Quasdorfs, v. Boses, Hofmanns und Krehls war. Nachdem er an verschiedenen deutschen Bühnen als Operndirigent tätig gewesen (zuletzt in Harburg), siedelte er nach Magdeburg über, um sich ganz seinem Schaffen und seiner Tätigkeit als Konzertdirigent zu widmen (Rundfunk, Gastkonzerte in Wiesbaden, Weimar, Hamburg, Köln).

Fünfzig Jahre sind eine goldene Zahl. Mögen noch etliche Jahrzehnte weiteren fruchtbaren Schaffens dem Namen Theils die Verbreitung geben, die ihm zukommt! Das ist unser aufrichtiger Glückwunsch.

Ehrungen für Martin Kreisig.

Von Georg Eismann, Zwickau.

Am 80. Geburtstag von Martin Kreisig, über dessen Lebenswerk und Lebensweg wir bereits im Augustheft ausführlich berichteten, fand im Rathaus zu Zwickau für den verdienstvollen Ehrenbürger der Schumannstadt eine Feierstunde statt. Zahlreiche Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens und Mitglieder der Schumanngesellschaft hatten sich hierzu eingefunden.

Der Oberbürgermeister und Kreisleiter Dost würdigte in herzlichen Worten die bleibenden Verdienste Kreisigs als Schöpfer des Schumannmuseums, die auch durch die Regierung Anerkennung gefunden haben, indem der Reichsstatthalter in Sachsen sein Bild mit einem Glückwunschschreiben folgenden Inhalts übersandte: „Sehr geehrter Herr Kreisig! Mit dem 8. September 1936 beenden Sie Ihr 80. Lebensjahr als ein immer noch schaffender deutscher Mann, dessen Lebensarbeit dem musikgewaltigen sächsischen Landsmann Robert Schumann gegolten hat. Mit unermüdlicher Tatkraft haben Sie sich um den Ausbau des in aller Welt bekannten Robert Schumannmuseums in Zwickau verdient gemacht und damit dem sächsischen Kulturschaffen ein Denkmal gesetzt. Ich beglückwünsche Sie an Ihrem Ehrentage aufs herz-

lichste zu Ihrem Lebenswerk. Möge es Ihnen vergönnt sein, noch recht lange in körperlicher und geistiger Frische am Aufstieg unseres Vaterlandes teilzunehmen. Heil Hitler! Martin Mutschmann."

Der Oberbürgermeister teilte ferner mit, daß zur dauernden Erinnerung an Kreisigs Arbeit die Zwickauer Richardstraße, auf der Martin Kreisig täglich zum Museum geht, in Kreisigstraße umbenannt wird. Außer einer Führerbüste als Geschenk der Zwickauer Bürgerschaft und verschiedenen Ehrengaben wurden dem Jubilar auch die Glückwünsche der Reichskulturkammer überreicht.

Aus echtem Heimatgefühl kommende und zu Herzen gehende Worte fanden für eine andere Seite von Kreisigs Wirken unter Überreichung von Ehrengaben Vertreter des Erzgebirgvereins, dessen Ehrenmitglied der Jubilar ist. Martin Kreisig, selbst ein Sohn des waldreichen Erzgebirges, hat für eine umfassende Erschließung dieses schönen Heimatbodens, den er kennt und sich erwandert hat wie kaum einer, seine bleibenden Verdienste.

Schließlich trug sich Martin Kreisig noch in das Goldene Buch der Stadt ein und dankte in herzlich-humorvoller Rede für alle ihm zuteil gewordenen Ehrungen. Er wies besonders darauf hin, daß er in seiner Arbeit für Schumann einem der deutschbewußtesten Künstler gedient habe.

Umrahmt wurde die Feierstunde von Darbietungen der Stadtkapelle unter MD Barth (u. a. Ouvertüre aus Schumanns Sinfonietta op. 52).

Das Bruckner-Fest in Regensburg.

wurde auf Mai 1937 verschoben, damit die umfangreichen und vielseitigen Vorbereitungen für dieses außerordentliche Fest in allen Teilen befriedigend durchgeführt werden können.

Ein unbekannter Brief Anton Bruckners an Otto Leßmann, Redakteur der Allgemeinen Musik-Zeitung Berlin.

Ich erlaube mir, Ihrem Wunsch entsprechend, hiemit meine Photografie mit einer kleinen Skizze meine Biografie betreffend eiligst zu übersenden.

Da ich in Berlin einen sehr berühmten, einflußreichen, heftigen Gegner zu beklagen habe, so erlaube ich mir die ergebene Bitte, Euer Hochwohlgeboren um Ihre Huld zu bitten; vielleicht darf ich es wagen, sogar herzlichst zu ersuchen, auch bei P. T. Herren Collegen für mich ein gnädiges Vorwort gütigst einlegen zu wollen. (Vielleicht dann kann ich's doch noch erleben, daß in Berlin die für mich sehr starre Winternacht in einen sehr freudigen Frühling übergeht. Das walte Gott!!!)

Mit dem Ausdruck tiefen Respektes bin ich in aller Verehrung

Euer Hochwohlgeboren

Wien, 5. Mai 1891.
ergebener

(Münchener Stadtarchiv).
Anton Bruckner.

Wie feiern die deutschen Bühnen das Weberjahr 1936?

Eine Umfrage der ZFM.

Auf unsere Umfrage an die sämtlichen 136 deutschen Bühnen haben insgesamt 47 geantwortet. Für eine Reihe weiterer Städte konnten wir die Programme einsehen, so daß sich nunmehr für insgesamt 70 Städte das folgende Bild ergibt:

An der Spitze steht der „Freischütz", der in insgesamt 32 Städten gespielt wird, und zwar in: Annaberg, Augsburg, Bamberg, Berlin (Opernhaus), Bremen, Breslau, Chemnitz, Darmstadt, Dessau, Dortmund, Dresden, Duisburg, Elbing, Frankfurt a M., Freiburg i. Br., Gladbach-Rheydt, Göttingen, Halberstadt, Hamburg, Hamm (Gastspiel des Stadttheaters Dortmund), Hannover, Karlsruhe, Kiel, Leipzig, Mannheim, München, Nordhausen, Nürnberg,

Saarbrücken, Schwerin, Tilsit und Weimar. Es folgt „Euryanthe“, die sich im Spielplan von 12 Städten befindet: Augsburg, Berlin (Opernhaus), Dessau, Gotha, Hagen, Hannover, Karlsruhe, Koblenz, Liegnitz, Rudolstadt, Ulm, Weimar, und „Oberon“ mit 10 Städten: Altenburg, Berlin (Staatsoper), Halberstadt, Halle, Hamburg, Karlsruhe, Kiel, Lübeck, Oldenburg und Rostock. „Abu Hassan“ wurde in Dessau bereits 5mal gespielt, Krefeld bringt das Werk im Rahmen einer Morgenfeier und auch Leipzig hat eine Aufführung des Werkes vorgesehen. „Silvana“ wird in Schwerin gespielt, „Preziosa“ in Annaberg, Bremen, Detmold, Döbeln, Fürth, Krefeld, Rostock, Rudolstadt, Schweidnitz und Schwerin.

Außerdem wird Hildesheim, das über eine eigene Oper nicht verfügt, am 7. Dezember in einem volkstümlichen Konzert des Meisters gedenken. Auch Meiningen plant ein solches Gedenk-Konzert mit der Aufführung der Ouvertüren zu „Oberon“ und „Euryanthe“ und des Konzertstückes für Klavier und Orchester. Nordhausen hat für den 19. und 20. Dezember eine eigene Weber-Kulturfeier vorgesehen. Rostock begeht den Festtag neben den vorgesehenen beiden Opernaufführungen mit einer Morgenfeier im Stadttheater am 29. November, der am Abend des gleichen Tages die „Oberon“-Aufführung folgt. Daran schließt sich ein Kammermusikabend am 30. November und ein Chor- und Orchesterkonzert am 2. Dezember, sämtlich ausschließlich mit Werken des Meisters. Neben Rostock erfahren seine Werke jedoch die stärkste Pflege im Reichssender Königsberg, der dem Meister bereits in den Monaten Juni, Juli und September Sonderkonzerte widmete, im August den „Abu Hassan“ brachte und für den Oktober eine weitere Liederstunde, für November den „Freischütz“ und Dezember den „Oberon“ vorbereitet, und im Reichssender Leipzig, der die Aufführung seiner sämtlichen Opern, selbst „Die drei Pintos“, in den kommenden Monaten vorgesehen hat. Daneben sollen mehrere Veranstaltungen mit den Orchester- und Kammermusikwerken des Meisters vertraut machen.

Die Städte, die unsere Anfrage unbeantwortet ließen, gehen offenbar an diesem Festtag achtlos vorüber? Zeiß.

Zu Mozarts Tod.

Berichtigung: Im Heft 8 vom August 1936 dieser Zeitschrift auf Seite 979 in der Abhandlung von Professor Dr. Werner Deetjen, Weimar, „Zu Mozarts Tod“, ist die Behauptung aufgestellt, der von Frau Dr. M. Ludendorff in ihrem Buche „Mozarts Leben und gewaltsamer Tod“ erwähnte Verfasser eines Gedichtes sei Freimaurer gewesen, sei unrichtig, denn der Verfasser sei Karl Immermann, und dieser sei weder zur Zeit der Entstehung seines „Requiem“ noch später Freimaurer gewesen.

Die Angabe ist unrichtig, wahr ist vielmehr, daß Karl Immermann Mitglied der Freimaurerloge „Ferdinand zur Glückseligkeit“ in Magdeburg gewesen ist.

gez. Ludendorff Verlag-München.

Die von Ludendorffs Verlag festgestellte Tatsache, daß Karl Immermann eine zeitlang Freimaurer war, ist der ganzen Immermann-Forschung bisher entgangen und ich begrüße darum die Berichtigung dankbar. Ich setze hinzu, daß der Dichter, wie man mir aus Magdeburg nach Emil Junks „Geschichte der Loge Ferdinand zur Glückseligkeit“ (Magdeburg 1861) freundlichst mitteilt, 1825 in die Loge eingetreten und bis 1829 in ihr verblieben ist. Sein Gedicht „Requiem“ aber ist 1818 entstanden, also lange bevor er Freimaurer wurde. gez. Prof. Dr. Werner Deetjen, z. Zt. Endorf, Obb.

Hermann Roths Übersetzung des „Don Giovanni“.

Zur Erstaufführung in der Hamburgischen Staatsoper.

Von Dr. Walter Hapke, Hamburg.

Hermann Abert schrieb noch 1924 („Mozart“ II, 565): „Es scheint nun einmal unabwendbar, daß fast jede größere Bühne heutzutage ihre eigene Don Juan-Bearbeitung hat“. Als nun Siegfried Anheißer mit seiner „Don Giovanni“-Eindeutschung erschien, konnte man hoffen, daß diese ausgezeichnete Arbeit, in der Kenntnis, übersetzerische Geschicklichkeit,

sprachformerische, ja dichterische Begabung zusammenfließen, dem Durcheinander ein Ende machen und auch die weitere Benutzung der mit vielerlei Mängeln behafteten Levischen Vorlage (und den ihr verwandten Gebilden) ausschließen könne. Ist die Ideallösung einer „Don Giovanni"-Aufführung auch einzig in der Wiedergabe des italienischen Originals zu erblicken, so wird sie im deutschen Theater eben wegen der Deutschheit der Bühne nicht zu verwirklichen sein. Da nun Anheißer unbedingt eine künstlerisch gültige Form der Übersetzung gelang, wäre es, schon im Interesse der Sänger, denen mit einem ewigen Umlernen bestimmt nicht gedient ist, wünschenswert, wenn die deutschen Operntheater ihren Anspruch auf eine patentierte Eigenfassung fallen ließen und statt experimenteller Kräftevergeudung eine gute sichere Lösung als allgemein verbindlich aufgriffen. Anheißers „Don Giovanni" schien auch schon auf dem besten Wege, in diesem Sinne sich unsere Bühnen (daneben noch den Rundfunk) zu erobern, — da tritt Hermann Roth, der bisher vor allem als Herausgeber und Übersetzer Händelscher Werke sich einen Namen gemacht hatte, auf den Plan mit einer neuen Textierung des Mozartschen Werkes, für deren Erprobung die Hamburgische Staatsoper sogar den Eröffnungsabend der neuen Spielzeit wählte.

Es wurde vieles getan, um die Erwartungen hochzuspannen. Am Vorabend der Premiere versicherte der Übersetzer im Rundfunk, daß er eine „gute Arbeit" geleistet habe. Ein im Programmheft der Staatsoper veröffentlichter Artikel übt sehr scharfe Kritik an den bisherigen Übersetzungen. In einer Pressekonferenz soll (wie mir mein Gewährsmann berichtete) auch Anheißers Text mit ablehnenden Worten charakterisiert sein. Nach soviel Kritik und dem Bekenntnis: „Es gilt für den deutschen Text einen Ton zu finden, der im Sinne des italienischen Originals die Wirklichkeitsnähe der großen Buffa mit der Leidenschaft der echten Seria verbindet, der zwischen Buffonem und Seriösem die nötigen Übergänge hat und hinter dem Ganzen jene durch die theologische Tendenz des Stoffes bestimmte Ironie fühlen läßt, aus der die überzeugende Komödienhaltung erwächst" — nach diesem Bekenntnis also, das ohne weiteres zu unterschreiben ist, muß man dann leider die Erfahrung machen, daß der angestrebte „Ton" in Roths Übersetzung nur spärliche Wirklichkeit geworden ist. Das Hauptverdienst der Rothschen Arbeit ist, und es ist an sich nicht gering, die philologische Wörtlichkeit des Textes; ihre Schwierigkeit wurde durch die Tendenz nicht geringer, gerade auch in den Rezitativen den Rhythmus des Originals beizubehalten. In der Beziehung ist Roth mit einer Gewissenhaftigkeit vorgegangen, die seiner wissenschaftlichen Akkuratesse durchaus Ehre macht. Aber sowohl die Lektüre (des von Schott-Mainz einstweilen im Schreibmaschinensatz mit Vorbehalt veröffentlichten „Buches") als auch der theatermäßige Eindruck laufen darauf hinaus, daß Roths Versuch über das Maß des bloß Korrekten nicht hinausgeht. Der „Ton" ist stumpf, ja oft direkt „papiern"; den dichterischen Schwung und die sprachliche Elastizität, die da Ponte aufweist (und die Anheißer in vielem glücklich nachbildete), suchte man vergeblich. Es ist hier nicht der Raum, um mit der Zergliederung einzelner Zitate dieses Urteil zu belegen.

Wenige Andeutungen müssen genügen. Gleich bei Leporellos Auftritt stolpert man („Tag und Nacht die Plackerei, wo schon knapp genug ich's traf . . . Will nun auch einmal der Herr sein, mag in Dienste nicht mehr geh'n"). Und man stolpert noch öfter, gerade auch da, wo die „Richtigkeit" der Übersetzung mit einer Pedanterie verfochten wurde, die keinen schwingenden Wortklang und kein Aufgehen in Mozarts Musik zuließ. Nach Liliencrons Ausspruch merkt man u. a. auch am Apostroph, ob jemand ein Dichter ist oder nicht. (Roth will wahrscheinlich gar nicht als Dichter gelten; ein „Don Giovanni"-Übersetzer muß aber nebenher auch Dichter sein.) Roth greift an allen Ecken und Enden nach dem Apostroph (es kommt sogar zu Bildungen wie „Donn' Anna" und „Donn' Elvira", was auf dem Papier noch nicht einmal so komisch aussieht, wie es für den deutschen Hörer klingt). Aus Zerlinas „Schmähe, schmähe" ist „Schlage, schlag', o mein Masetto" geworden (auch „richtig", aber doch unlebendig). Wenn Roth „volksnah" wird, unterlaufen Wendungen wie „Die laß im Walzer schwingen das Bein", „Verrecken", „Massakrieren", „Du frecher Köter" usw. Wenn man Roth vergleicht nicht nur mit Anheißer (was besonders angebracht ist, weil sie beide ähnliches wollen), sondern auch mit manchen älteren Übersetzungen, ist er an sprach-

licher Gewandtheit meiſt unterlegen; z. B. ſingt bei Roth Giovanni „Ein Teil von euch geht da hinaus“, während auch Anheißer ſo klug war, das „Ihr geht nach jener Seite hin“ ſtehen zu laſſen, wie er überhaupt nebenbei auch in den Dingen, die er ſtehen ließ, zeigt, wie ſtark er muſikaliſch empfindet. Das Problem iſt ja nicht: hier da Ponte und dort Mozart, ſondern Mozart iſt die übergeordnete Weſenheit, und gerade an ihr erweiſt ſich die Methode Roths als unſäglich nüchtern (auch wenn er glaubt, danach die Ironie des Originals erfaßt zu haben). Roth geht vom Libretto da Pontes aus und ordnet ſich Mozarts Rhythmus unter, er vergißt darüber die Mozartſche Melodie. Und dieſes Vergeſſen iſt wohl ſo entſcheidend, daß an eine Lebensfähigkeit dieſer Überſetzung ſchwer zu glauben iſt.

Dabei hatte die Hamburgiſche Staatsoper für die Vorbereitung der Aufführung keine Arbeit und Anſtrengung geſcheut. (Es war von mehr als 300 Soloproben die Rede; die Sänger mußten ja nicht nur neu lernen, ſondern auch die alten, und manchmal beſſeren Dinge verlernen.) Das Ergebnis war eine energiſche, wenn auch gelegentlich recht grobkörnige Darſtellung (Muſikaliſche Leitung: Schmidt-Iſſerſtedt, Inſzenierung: Schuh). Richters Bühneneinrichtung war mit Ausnahme der beiden farblich kalten und architektoniſch wenig gegliederten Finaleſzenen Ausdruck eines ſtark barocken Lebensgefühles, deſſen Impuls „überſpringen“ mußte. Im übrigen hieß der Abend „Leporello“, und das war Theo Hermann, der mit dieſer Leiſtung als Mozartſänger wie als Humoriſt des Operntheaters zu Bewunderung hinriß. Geſanglich kam des weiteren das klare Material Martina Wulfs (Zerlina) in dieſem Enſemble dem Mozartſtil am nächſten, den zu beherrſchen offenbar doch zum Allerſchwierigſten gehört, was die Oper von den Sängerdarſtellern und vom Orcheſter verlangt. Daß die Hamburgiſche Staatsoper erneut eine Bewältigung des Mozartſchen Kunſtwerkes anſtrebt, darf wohl aus der Tatſache geſchloſſen werden, daß ſie die neue Spielzeit gerade mit einer Oper des Salzburger Meiſters eröffnete, Beſtünde dieſe Annahme zu Recht, dann erhielte die „Don Giovanni“-Aufführung eine Bedeutung, die ungeachtet der mancherlei Probleme, die in und an ihr auftauchten, grundſätzliche Zuſtimmung verlangt.

„Ich bitte um die Neunte“.

Die „Rheiniſch-Weſtfäliſche Zeitung“ brachte unter dieſem Titel die nachfolgende Plauderei über einen Beſuch in der Münchener Muſikbücherei:

„München, die Stadt der deutſchen Kunſt, beſitzt in ihren Mauern die größte Muſikbücherei Deutſchlands. Aus Anlaß der diesjährigen Feſtſpiele, die vor wenigen Tagen ihren glanzvollen Auftakt genommen haben, ſtatteten wir dieſer einzigartigen Sammlung einen längeren Beſuch ab.

Einen intereſſanten Einblick in die Art und Weiſe ihres Aufbaues erfahren wir durch die Geſchichte der Bücherei, die ſich aus kleinen Anfängen heraus zu ihrer heutigen Größe entwickelte. Im Sommer des Jahres 1905 faßte, von ehrlichem Idealismus erfüllt, der Kultur- und Muſikhiſtoriker Dr. Paul Marſop den Entſchluß, durch eine weitgehende Verbreitung gediegener, wertvoller Muſikwerke dem muſikaliſchen Schund wirkſam zu begegnen. Aus dieſem Grunde erließ er einen Aufruf zur Gründung einer muſikaliſchen Volksbibliothek mit dem Erfolg, daß ſchon wenige Monate ſpäter die Muſikbücherei mit einem Grundſtock von etwa 2000 Nummern ihre ſegensreiche Tätigkeit aufnehmen konnte.

Im Jahre 1907 ging der raſch anwachſende Urbeſtand in den Beſitz der Stadt München über, die ſeit dieſer Zeit das wertvolle Gut in ihre Obhut nahm und ihm jegliche weitere Förderung zuteil werden ließ. Die Zahl der Ausleiheſtücke iſt heute auf 68 000 angewachſen. Zwei kleinere, in ähnlicher Form gehaltene Muſikbüchereien finden wir im Ausland lediglich in Amſterdam und Liechtenſtein, deren Gründungen von München aber weitgehend unterſtützt wurden. Sonſt ſind derartige Ausleiheſammlungen auf muſikaliſchem Gebiet im übrigen Ausland ſo gut wie überhaupt nicht bekannt.

Der größte Teil der etwa 1500 eingeſchriebenen Entleiher ſetzt ſich aus Muſikſtudierenden und Fachmuſikern zuſammen. Aber auch ſonſt iſt jede Berufs- und Altersſchicht unter den „Stammkunden“ vertreten, angefangen vom Univerſitätsprofeſſor und Fabrikdirektor bis zum Handwerker und Lehrling.

Zur Vergrößerung der Bestände tragen vor allem Schenkungen und Spenden bei, die schon manche wertvolle Bereicherung gebracht haben. Nicht selten finden sich darunter seltene Werke und Exemplare, die im Musikhandel sogar vergriffen sind und deshalb nunmehr bei der Bücherei eingesehen werden können. So erhielten vor etwa drei Jahren die 2000 Nummern des umfassenden Volksliederarchivs von Professor König einen Ehrenplatz in der Sammlung. Auch zahlreiche wertvolle Partituren bildeten im Laufe der Zeit eine kostbare Bereicherung der Bestände.

An Schenkungen erhielt die Musikbücherei seit den letzten zehn Jahren nicht weniger als 7000 Stücke, unter denen die 2000 Nummern der Gitarristischen Vereinigung München mit ihren vielen Erstausgaben einen besonderen Platz einnehmen. Ebenso verdient die reichhaltige Schenkung des verstorbenen Kunstmalers Schönchen Beachtung, durch welche die Bücherei vor allem um hervorragende Kammermusik bereichert wurde. Leider ist das edle Werk Dr. Marsops aber selbst in Münchener Kreisen noch immer viel zu wenig bekannt, um zu verhindern, daß nicht selten von unmusikalischen Erben eines Musikfreundes begehrte Notenbände als Altpapier verkauft und eingestampft werden.

Vor kurzem hat nun die Musikbücherei dank einer rührigen Stadtverwaltung zwei wesentliche Neuerungen erfahren, die in weitesten Kreisen begrüßt wurden. Vor allem wurde ein großer, heller Lese- und Arbeitssaal geschaffen, in dem zahlreiche Musikzeitschriften aufliegen, sowie ein ideales Spielzimmer mit einem herrlichen Ibach-Flügel, auf dem auch solche Volksgenossen spielen können, für die die Miete eines Klaviers nicht erschwinglich ist. Jedem Benützer steht eine ganze Stunde Spielzeit zur Verfügung. Ist dieser eingeschriebener Entleiher der Bücherei mit vollem Jahresbeitrag, erwachsen ihm keine weiteren Kosten, andernfalls kann er sich für 10 Pfennig die genußreiche Stunde verschaffen.

Da die Anfrage nach freien Spielstunden begreiflicherweise äußerst stark ist, trägt sich Dr. Mayerhofer, der tatkräftige Leiter der Musikbücherei, mit dem Gedanken, noch weitere Spielzimmer einzurichten, um so auch der stärkeren Nachfrage gerecht zu werden. Ebenso wird an die Anschaffung einer Orgel gedacht, für die ebenfalls großes Interesse vorhanden ist. Nicht unerwähnt sei noch das neu erworbene kulturpolitische Zeitschriftenarchiv, das heute schon über 250 000 Nummern umfaßt und im Laufe der Zeit noch weiter ausgebaut werden soll."

Die Orgel in der neuen Universität zu Heidelberg.

Erbaut 1935/36 von M. Welte und Söhnen, Freiburg i. Br.

Von Willi Betzinger, Heidelberg.

Die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts beginnende und vielleicht heute erst auf ihren Höhepunkt gelangte Wiederbelebung der Kunst Bachs mußte naturgemäß das Interesse für das Instrument auch mächtig steigern, dessen größter Meister jener Genius als Spieler wie als Komponist gewesen ist: die Orgel. Und so war es nicht verwunderlich, daß auch im Rahmen der musikgeschichtlichen Vorlesungen und Übungen an einer Universität die Orgelmusik — und zwar von Bach aus rückwärts schreitend auch diejenige des Frühbarock, daneben aber bald auch die der Hochromantik — wieder stärkere Beachtung fand, ja daß Studierende (nicht nur Musikwissenschaftler!) sich selbst zum Interpreten der musica sacra auf der Königin der Instrumente bilden resp. bilden lassen wollten. Diesen Zwecken war die Orgel gewidmet, die im Jahre 1907 auf Wolfrums Initiative hin in dem damaligen „Neuen Kollegienhaus" der Heidelberger Universität von der Firma H. Voit Söhne, Durlach i. Baden, erbaut wurde. Sie war Vorführungs- und Übungsinstrument.

Denselben Absichten, jedoch in ungleich weiterem Rahmen, hat auch das Werk zu dienen, das unter Wiederverwendung jener älteren Vorgängerin in der Aula der „Neuen Universität", genauer gesagt in einem an die Aula unmittelbar angrenzenden und durch Öffnung breiter Schiebetüren mit ihr zu verbindenden Musikhörsaal im vergangenen Winter errichtet wurde. (Bekanntlich wurde die Erbauung der „Neuen Universität" an Stelle des früheren „Neuen Kollegienhauses" ermöglicht durch die hochherzige Stiftung amerikanischer Bürger

unter Führung des Botſchafters Schurmann.) Leitgedanke bei dieſem nach Direktiven des akademiſchen Muſikdirektors, Prof. Dr. Poppen ausgeführten Neuaufbau der Orgel war: Es iſt nicht nur eine Vergrößerung des Werkes und eine Moderniſierung ſeiner techniſchen Anlage zu erſtreben, ſondern das Inſtrument muß entſprechend ſeiner Aufgabe im Dienſte einer Hochſchule zur ſtilgerechten Interpretation aller Epochen der Orgelmuſik vom Frühbarock bis zur Gegenwart, alſo etwa von Paumann und Schlick bis zu Kaminski brauchbar ſein. Dieſe Forderung kann weder eine „Prätoriusorgel" — wie ſie die Univerſität Freiburg i. Br. beſitzt — noch eine überwiegend auf den Stil eines Reger zugeſchnittene „Konzertorgel" erfüllen, ihr kann nur eine Orgel gerecht werden, deren Dispoſition einen Kompromiß (im guten Sinn!) darſtellt, die in ihrer Regiſterauswahl und -Verteilung ſowohl die Klangfarben und Werktypen (Oberwerk, Bruſtwerk, Rückpoſitiv) des Barock wie die klaſſiſche Klangpracht eines Silbermann und doch auch die für die Rieſenwerke Regers nötigen weitſpannigen Steigerungsmöglichkeiten und Regiſtrierhülfen in ſich vereint. Daß es den Erbauern gelungen iſt, dieſer nicht leicht zu erfüllenden Aufgabe gerecht zu werden, zeigt ſchon eine genaue Betrachtung der Dispoſition:

Manual 1.	Manual 2.	Manual 3.	Pedal.
Prinzipal 16′	Vorgeſehen Prinzipal 8′	Schwellwerk.	Vorgeſehen 32′
Prinzipal 8′	Weitgedackt 8′	Bordun 16′	Prinzipalbaß 16′
Gamba 8′	Flauto amabile 8′	Prinzipal 8′	Violon 16′
Rohr gedeckt 8′	Quintatön 8′	Gedackt 8′	Subbaß 16′
Konzertflöte 8′	Italieniſch Prinzipal 4′	Salizional 8′	Zartbaß 16′
Spitzflöte 8′	Blockflöte 4′	Unda maris 8′	Quintbaß $10^{2}/_{3}'$
Oktav 4′	Quinte $2^{2}/_{3}'$	Klein Prinzipal 4′	Oktavbaß 8′
Harmonieflöte 4′	Rohrflöte 2′	Gemshorn 4′	Cello 8′
Quinte $2^{2}/_{3}'$	Terz $1^{3}/_{5}'$	Fernflöte 4′	Spitzflöte 8′
Oktav 2′	Nachthorn 1′	Waldflöte 2′	Oktav 4′
Cornett 8′	Sesquialter $2^{2}/_{3}'$	Gemsquinte $1^{1}/_{3}'$	Gemshorn 4′
Mixtur $1^{1}/_{3}'$	Quintzimbel $^{1}/_{2}'$	Rohrflöte 1′	Rohrflöte 2′
Trompete 8′	Sordun 16′	Mixtur 1′	Rauſchpfeife $2^{2}/_{3}'$
	Krummhorn 8′	Tuba 16′	Poſaune 16′
	Regal 4′	Harmonie-Trompete 8′	Sordun 16′
	Tremolo	Oboe 8′	Fagott 8′
		Clarine 4′	Regal 4′
		Tremolo	Singend Cornett 2′

Koppeln.

Außer den normalen Manual- und Pedalkoppeln ſind folgende Oktavkoppeln vorhanden:
Oberoktavkoppeln: I, II—I, III—I, II, III—II, III, III—P.
Unteroktavkoppeln: II—I, III—I, III—II, III.

Die Normalkoppeln ſind als Knopf und Tritt in gegenſeitiger Auslöſung, die Oktavkoppeln als Regiſterwippe ſchaltbar; die Oberoktavkoppel III—P. iſt jedoch auch als Knopf und Tritt vorhanden.

Spielhülfen.

3 freie Kombinationen und eine freie Kombination für Pedal allein („frei einſtellbares Pianopedal"), Handregiſter ab, Zungen ab, Manual-16′ ab, Walze ab, Koppeln aus der Walze, Forte, Tutti, Generaltutti, Pedaltutti. Auch dieſe Spielhülfen ſind faſt alle als Knopf und Tritt mit gegenſeitiger Auslöſung ſchaltbar.

Von dieſen Stimmen ſind transmittiert: Spitzflöte 8′ aus Manual 1. Sordun 16′, Regal 4′, Rohrflöte 2′ aus Manual 2. Gemshorn 4′ aus Manual 3.

Ebenſo wie die Dispoſition entſpricht auch die Intonation jenem Grundſatz; vor allem iſt zu loben, daß zarte Mixturen und andere Aliquotſtimmen bis zum 1′ vorhanden ſind und daß das Werk nicht nur einige wenige Zungenſtimmen von brutaler Tonſtärke und Rauheit enthält, ſondern mit einer ganzen Reihe milder charakteriſtiſcher Barock-Zungen ausgeſtattet

iſt. Auch die Pedalbeſetzung bis zum 2′ iſt ein bei mancher größeren Orgel noch zu vermiſſender Vorteil. Daß trotz der an ſich nicht außergewöhnlich hohen Zahl von 60 Regiſtern (einſchließlich der Transmiſſionen, ſtreng genommen alſo nur 55) eine prachtvolle Klangfülle erreicht iſt, wie die große Univerſitäts-Aula ſie ja auch erfordert, dabei das Tutti aber doch klar und durchſichtig iſt, verdankt die Orgel der richtigen Abwägung des Verhältniſſes der Grund- und Aliquotſtimmen ſowie der Anlage der zahlreichen Oktavkoppeln, die eine möglichſt günſtige Ausnützung des Pfeifenmaterials gewähren. Die Aufſtellung des Werks in dem ſchon erwähnten Muſikhörſaal garantiert guten Witterungsſchutz und Wärmeregulierung. Zugleich iſt ſie aber auch die Urſache des einzigen, allerdings nicht allzuſchlimmen Nachteils: Weil die Orgel in jenem Raum — der natürlich viel kleiner iſt als die Aula — an der linken Seitenwand (in Bezug auf die Längsachſe der Aula gedacht), nicht an der Stirnwand ſteht und ihr Schall daher „um die Ecke muß“, um durch die geöffneten Schiebetüren in die Aula hinabzudringen, iſt ein freies Ausſtrömen nicht ganz unbeeinträchtigt geblieben. Einen eigentlichen Proſpekt anzulegen war bei dieſer Aufſtellung nicht ratſam, es iſt nur eine Holzleiſten-Verzierung vorhanden. Selbſtverſtändlich iſt elektriſche Traktur angewandt, die ſowohl prompte Anſprache, wie Fahrbarkeit des Spieltiſches gewährleiſtet. Der letztere weiſt eine Reihe noch nicht allgemein bekannter Verbeſſerungen auf: Die freie Kombination für Pedal — auch frei einſtellbares Pianopedal genannt — iſt natürlich einem unabänderlichen Pianopedal bei weitem vorzuziehen, die Fußtritte ſind nicht nur infolge Abrundung des Vorſatzbrettes alle bequem zu erreichen, ſondern haben auch einen ſehr geringen, kaum ſpürbaren Niedergangsweg; es iſt eigentlich nur ein Auf treten, kein Niedertreten oder gar Feſthaken nötig; und beſonders wertvoll iſt folgende Einrichtung: Die jeweilige Stellung der in gegenſeitiger Auslöſung konſtruierten Fußtritt-Handknopf-Schaltungen iſt nicht nur an der Stellung des Knopfes ſichtbar, ſondern — was viel mehr in die Augen fällt — bei Eingeſchaltet-Sein leuchtet die Schriftſcheibe an dem betr. Fußtritt. Dieſe Neuerung der Firma Welte iſt ſehr zu empfehlen!

Alles in allem: Das Werk lobt ſeine Meiſter.

Bei dieſer Gelegenheit möchte ich bereits mitteilen, daß in der Heiliggeiſtkirche zu Heidelberg auch ein bedeutſamer Umbau bevorſteht. Dieſe herrliche Kirche — bekanntlich neben dem Haus zum „Ritter“ das einzige Gebäude, das der Zerſtörung der Stadt in den Jahren 1789 und 1793 entging — war bis vor wenigen Wochen durch die berüchtigte Scheidemauer in einen evangeliſchen Schiffteil und einen der katholiſchen Kirche gehörigen und von ihr an die Gemeinde der Altkatholiken verpachteten Chorteil getrennt. Nachdem es nun gelang, die ganze Kirche in den Beſitz der evangeliſchen Gemeinde zu bringen, konnte jene Mauer entfernt werden. Dadurch haben ſich ganz neue raumakuſtiſche Verhältniſſe ergeben, die nicht nur eine Vergrößerung der Orgel, ſondern eine völlig andersartige Aufſtellung erfordern: Die heute auf der Weſtempore ſtehende Orgel wird in 2 Teile getrennt etwa in der Mitte der Kirche auf den beiden Seitenemporen aufgeſtellt werden. Zugleich bietet ſich damit die Gelegenheit, das an ſich ſehr gute Sauer-Werk hinſichtlich Diſpoſition und techniſcher Anlage auf die Höhe der Zeit zu bringen. Im Chorraum wird noch eine kleinere ſelbſtändige Orgel aufgeſtellt werden, die beſonders bei gottesdienſtlichen Feiern in engerem Rahmen Verwendung finden ſoll. Über dieſen Umbau und die neue Geſtalt des Werkes werde ich nach Vollendung ebenfalls genauer berichten.

Tönendes Licht.

Die Welte-Lichtton-Orgel in der Berliner Philharmonie.

Verlaſſen liegen die Konzerträume der Berliner Philharmonie. Aber im „Oberlichtſaal“ entfaltet ſich ein neues, geheimnisvolles Leben. Dort hat der bekannte Erbauer des „Welte-Mignon-Pianos“, Edwin Welte aus Freiburg, ſeine neue „Welte-Lichtton-Orgel“ aufgeſtellt und allen Intereſſenten zugänglich gemacht. Mancherlei Gerüchte ſind über dieſes einzigartige Wunderwerk in die Öffentlichkeit gedrungen, ehe das Inſtrument ſeinen Weg von Leipzig nach Berlin gefunden hat. Beinahe wäre es ſogar zur Olympiade auf der Dietrich-Eckart-

Bühne erklungen, wenn nicht in letzter Stunde — ohne Verſchulden des Herſtellers — ein techniſches Verſehen die Ausführung unmöglich gemacht hätte.

Nun ſtehen wir vor dem Spieltiſch der Orgel, der ſich äußerlich gar nicht von dem einer Kirchenorgel unterſcheidet. Aber wie uns der Erfinder erklärt, liegt gerade darin der Vorzug des Inſtrumentes. Keine geheimnisvollen Hebel und Schalter, Drähte und Spulen, die nicht nur den Laien, ſondern auch den Muſikfachmann verwirren. Dieſe Orgel iſt von jedem Kirchenmuſiker zu bedienen, und auch in der Dispoſition der Regiſter war das Vorbild der Kirchenorgel maßgebend.

Aus einem Rieſenlautſprecher dringen die erſten Töne an unſer Ohr. Wunderbar weiche, überirdiſche Klänge, die ganz und gar nichts mehr mit den erſten taſtenden Verſuchen auf elektroakuſtiſchem Gebiet gemein haben. Orgelkunſt in einer Vollkommenheit, wie man ſie bisher noch nicht erlebt. Das Ideal klanglicher Vorſtellungen — hier wird es verwirklicht.

Man iſt begierig, techniſche Einzelheiten kennen zu lernen. Herr Welte führt uns außerhalb des Vorführraumes an eine ſeltſame Apparatur, die an einen langgeſtreckten Telefonſchrank erinnert. Hier leuchten unzählige kleine Glühlämpchen, mit einförmigem Geräuſch drehen ſich Scheiben, die wie dünne, mit dunklen Streifen verſehene Schallplatten anmuten. Dieſe Orgel iſt die einzige, die das Licht zur Tonerzeugung heranzieht, ähnlich dem Prinzip des Tonfilms. Jede dieſer rotierenden Scheiben enthält einen Ton (zwölf Scheiben für die chromatiſche Tonleiter), und jeder dunkle, konzentriſche Kreis auf der Platte entſpricht einer anderen Klangfarbe. Der Lichtkegel fällt auf einen beſtimmten Kreis-Ausſchnitt, die durchgehende Lichtmenge wird von einer Fotozelle regiſtriert und in Form von elektriſchen Schwingungen auf den Lautſprecher übertragen.

Während wir uns die Einzelheiten erklären laſſen, klingt drinnen im Saal die Orgel. Die vielen Lichtlein zucken, verlöſchen, flammen wieder auf, und über die Scheiben huſchen helle Punkte. Ganz ſeltſam — wie akuſtiſche Morſezeichen . . . .

Und die beſonderen Vorzüge der Lichtton-Orgel? Sämtliche Regiſter ſind nicht nur in normaler Stärke, ſondern auch in regulierbar geringerer Lautſtärke zu verwenden. Bei kleineren Orgeln ſind alle Regiſter auf beiden Manualen ſpielbar. Die Regiſter (die „Tonſcheiben") ſind beliebig auswechſelbar, die geſamte Tonhöhe kann nach Belieben geſenkt oder gehoben werden, der Klang iſt anpaſſungsfähig an jede Räumlichkeit. Die Töne ſelbſt ſind entweder Aufnahmen von Originalpfeifen oder — künſtlich hergeſtellt. (Daher die Ausgeglichenheit des Klanges in allen Regiſtern.) Unermüdlich iſt der Erfinder darauf bedacht, Verbeſſerungen anzubringen. So will er für die „Vox humana" die Menſchenſtimme ſelbſt in den Dienſt ſeiner Orgel ſtellen!!

Nachdenklich geht man nach der Vorführung dieſes Wunderwerkes heim. Unzweifelhaft: Der Weg in die Zukunft der Elektromuſik führt über die Welte-Lichtton-Orgel!

Dr. Fritz Stege.

Die Rettiche.

In Leipzig lebt noch einer von den alten Barden des Riedelvereins, die als Lieblingsſänger Richard Wagners an der Grundſteinlegung des Bayreuther Feſtſpielhauſes teilnehmen durften, als zwölfjährige Knaben vom Jahre 1872. In einem Sonderzuge reiſte der Riedelverein nebſt Knabenchor von Leipzig nach Bayreuth, um bei der bedeutungsvollen Feier einige ſeiner berühmten Geſänge zur Aufführung zu bringen. Die Eindrücke des Zwölfjährigen beanſpruchen naturgemäß keine muſikhiſtoriſche Gültigkeit: „eine leere Baugrube" — das war der Platz, auf dem ſich heute das weltberühmte Feſtſpielhaus erhebt; „ein kleiner, zappeliger Mann" — das war Richard Wagner; „und es regnete in Strömen."

Aber eine hübſche Geſchichte iſt dem heute 76jährigen wackeren Sänger in Erinnerung geblieben. Auch die Knaben jener Sängerfahrt hatten ſchon davon gehört, daß in Bayreuth jenes gute Bier ausgeſchenkt wird, das man Bayriſches nennt, und daß man „Radi", weiße Rettiche, dazu ißt. Sie erkundigten ſich danach in der Gärtnerei, in der ſie während der Bayreuther Tage einquartiert waren . . . „Nichts da," ſagte der geſtrenge Gärtner; „Bier bekommt ihr ausländiſchen Knaben noch nicht in ſo jungen Jahren — aber Rettiche könnt ihr euch aus dem Garten holen, ſoviel ihr wollt." A. B.

MUSIKBERICHTE

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Paul Oskar Nebelſiek: „Muſik zum Sommernachtstraum" (Feſtſpiele Wunſiedel).

Konzertwerke:

Roderich von Mojſiſovics: Orcheſterzwiſchenſpiel aus der Oper „Norden in Not" (Text Dr. F. Stege), Reichsſender Leipzig.

Robert Rehan: Sinfoniſcher Prolog zu „Don Juan und Fauſt" (Köln).

Hermann Simon: „Luthermeſſe" für 4—5ſtimmigen gemiſchten Chor und zwei Soloſtimmen (Alt und Bariton). (Leipzig, Thomanermotette unter Karl Straube.)

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Bela Bartok: „Euripides"-Oper (Budapeſt).

Alban Berg: „Lulu" (Zürich).

Alexander Ecklebe: „Genoveva" (Hagen).

Ottmar Gerſter: „Enoch Arden" (Hamburg).

Joſeph Haas: „Tobias Wunderlich" (Kaſſel, Jan. 37).

Lars Erik Larſſon: „Die Prinzeſſin von Cypern" (Stockholm).

H. A. Mattauſch: „Der Künſtler und die Nachtigall" (Görlitz).

Norbert Schulze: „Schwarzer Peter" (Hamburg).

Karol Szymanowski: „Die Raubbauern" (Hamburg).

Theodor Veidl: „Die Kleinſtädter" (Dortmund, Oktober).

Konzertwerke:

Günther Biala: „Bratſchenkonzert" (Oberſchleſiſches Muſikfeſt, Breslau).

Fritz Bollmann: „Deutſchland" für Soli, Chor und Orch. (Bernburg, 23. 10. 36).

Kurt Budde: „Orcheſtervariationen" (Hagen i. W.).

Walther Cropp: „Klavier-Konzert" op. 50, „Pfälziſche Suite" op. 32, „Die verſunkene Glocke" op. 29.

J. N. David: „Fantaſie und Fuge e-moll für Orgel" (Leipzig, durch Friedrich Högner).

Johann Nepomuk David: „Partita für Orcheſter" (Leipzig, Drittes Gewandhauskonzert am 22. Oktober unter Hermann Abendroth).

H. H. Dransmann: „Fantaſie für Orcheſter" (Düſſeldorf).

Heinz Dreſſel: „Orcheſtervariationen" (Leipzig, 1. Jan. 37).

Johannes Engelmann: „Sinfonie fis-moll" (Altenburg).

Wolfgang Fortner: „Violinkonzert" m. Orch. (Berlin, unter GMD E. Jochum).

Gerhard Frommel: „Herbſtfeier" für Solo, Chor, Orcheſter (Eſſen).

R. C. v. Gorriſſen: „Introduktion und Fuge" für Streicher (Wiesbaden).

Hermann Grabner: „Orgelſonate F-dur" (Leipzig, durch Friedrich Högner).

Hermann Grabner: „Hausſprüche" f. Männerchor (Deutſches Sängerbundesfeſt Breslau durch den Hannoverſchen Männergeſangverein unter Hans Stieber).

Paul Graener: „Konzert für Viol. und Orch." (Köln, 12. 1. 37).

Heinrich Kaminski: „Konzert G-dur" für Kl. und Orch. (Leipzig).

Bernhard Klein: „Feierliche Muſik für Orch." (Altenburg).

Lilo Martin: „Lieder" (Leipzig, 3. 12. 36).

Rudolf Petzold: „Kleine Ouvertüre" (Eſſen).

Johannes Schüler: „5 Orcheſterſtücke" (Eſſen).

Guſtav Schwickert: „Variationen über ein eigenes Thema" (Altenburg).

Carl Seidemann: 5. Symphonie (Hagen i. W.).

Gerhard Strecke: „Konzert für Geige, Bratſche und Orcheſter" (Oberſchleſ. Muſikfeſt, Breslau).

H.-J. Therſtappen: „Quintett für Blasinſtrumente" (Bremen).

Karl Thieme: „Tänzeriſche Muſik für Orcheſter" (Darmſtädter Muſikwoche).

Werner Trenkner: „Variationen-Suite über eine Lumpenſammler-Weiſe" (Wiesbaden, November).

Hermann Unger: „Altdeutſche Suite" (Oeynhauſen).

Hermann Wagner: „Tokkata und Paſſacaglia für Orgel" (Leipzig, durch Friedrich Högner).

Johannes Weyrauch: „Präludium, Arie und Fuge für Orgel" (Leipzig, d. Friedr. Högner).

MUSIKFESTE UND TAGUNGEN

PYRMONTER MUSIKFEST 1936.

26. bis 28. Auguſt.

Von Dr. Heinrich Sievers, Roſenthal.

Das ſommerliche Muſikleben Pyrmonts wird auch in dieſem Jahre vom Niederſächſiſchen Landesorcheſter unter Leitung von GMD Fritz Lehmann-Hannover betreut. Das noch junge Orcheſter bemüht ſich in erſter Linie um eine Steigerung der Unterhaltungsmuſik. Die Erfahrungen auf dieſem Gebiete und vor allen Dingen die Erkenntnis des bedauerlichen Tiefſtandes unterhalt-

ſamer Muſik, haben die Kurverwaltung veranlaßt, vor einiger Zeit an eine Reihe junger deutſcher Komponiſten heranzutreten, um von ihnen „unterhaltſame und die Belange des ſommerlichen volkstümlichen Muſiklebens in einem Badeort treffende Werke“ ſchreiben zu laſſen. Pyrmont hat damit als erſtes deutſches Bad eine Frage angeſchnitten, die für die Entwicklung unſerer Gegenwartsmuſik zweifellos von beſonderer Wichtigkeit iſt. Wenn man bedenkt, daß täglich von einem Kurorcheſter 24 Muſikſtücke verlangt werden, ſo mag man ſchon daran erkennen, wie ſehr gerade ein Qualitätsorcheſter das Fehlen wertvoller Unterhaltungsmuſik empfindet. Ganz ähnlich liegen ja auch die Verhältniſſe beim Rundfunk, deſſen Programmgeſtaltung unter dem gleichen Mangel leidet. Wenn alſo hier aus der Praxis heraus Wandel geſchaffen werden ſoll, ſo verdienen die Beſtrebungen, auch wenn ſie nur Verſuch ſein können, allgemeine Beachtung.

Wie ſehr all dieſe Fragen die Komponiſten bewegen, bewies die ſtattliche Zahl der eingelaufenen Arbeiten, die auf dem „Pyrmonter Muſikfeſt 1936“ zur Debatte geſtellt wurden. Nicht weniger als 12 Uraufführungen war Gelegenheit gegeben ihre Unterhaltſamkeit unter Beweis zu ſtellen. Da die vorgeſehenen vier Feſtkonzerte in den normalen Kurbetrieb des Alltags eingefügt waren, konnten die Stücke zugleich auf ihre Eignung und Wirkung hin geprüft werden. Daß da manches anders kam, wie es ſich vielleicht der Verfaſſer gedacht hatte, iſt klar. Namentlich war hinſichtlich der Klangwirkung im Freien mancher Fehlgriff zu bemerken; das kam in den Konzerten im Kurpark und bei der nächtlichen Serenade deutlich zum Ausdruck. Manche Stücke litten an einer zu großen techniſchen Schwierigkeit, die von kleinen Orcheſtern kaum bewältigt werden dürfte. Verſchiedentlich wurde ein viel zu großer Klangapparat benötigt, der im Hinblick auf die Verwendungsmöglichkeit derartiger Kompoſitionen hinderlich iſt. Unterhaltungsmuſik muß auch in kleiner Beſetzung befriedigen. Daran dachte eigentlich nur Gerhard Maaß in ſeinen „Handwerkertänzen“, einem nicht gerade voll und ganz überzeugenden Werk.

Wenn trotz dieſer Mängel eigentlich jede Kompoſition ihre Vorzüge hatte und wertvolle Anregung gab, ſo lag das in erſter Linie an der Art und Weiſe, wie die Verfaſſer das Problem anpackten. Handelte es ſich lediglich um die Wiederholung einer überkommenen „gangbaren“ Form, — wie im Marſch oder im Tanz — ſo war den eigentlichen Problemen von vornherein aus dem Wege gegangen. Die einfachſte aber nicht gerade glücklichſte Löſung! Hierher gehören die „Drei Märſche“ von Kurt Fiebig und eine „Märchen-Walzerſuite“ von Hermann Erpf, während Reinhard Schwarz in einer „Polonaiſe für Orcheſter“ die ſtarre überkommene Form vom Orcheſtralen her zu färben verſteht. Ausnutzung orcheſtraler Mittel nahm auch Gerhard Frommel in ſeinem „Konzertmarſch“ für ſich in Anſpruch.

Auf dem richtigen Wege zu einer tatſächlich unterhaltſamen Muſik ſcheint Wolfgang Fortner zu ſein, der in ſeinen „Schwäbiſchen Volkstänzen“ nicht nur volkstümlich, ſondern auch geiſtreich iſt. Eine behäbige, draſtiſche Aufteilung des Klangbildes und glückliche Einfälle ſichern ihm einen durchſchlagenden Erfolg. „Drei Orcheſterſtücke“ nach deutſchen Volksliedern von Karl Schäfer verfaßt, intereſſieren zwar durch ihren volkstümlichen Vorwurf und ihre geſchickte Verarbeitung, können jedoch als Unterhaltungsmuſik keinen Anſpruch auf dauernde Unterhaltſamkeit machen, dagegen wehrt ſich ſchon das zerpflückte Volkslied.

In den meiſten Fällen wählten die Komponiſten die Suitenform, die in der Tat eine einprägſame Struktur hat und in ihrem meiſt loſen Zuſammenhang reizvolle Gelegenheiten bietet. Aber auch hier vermag die Kopie einer Barockſuite — wie es Hans Lang in ſeiner entzückenden „Tafelmuſik“ verſucht — nicht zum Ziele zu führen. Wie ganz anders jedoch, wenn man die Form mit zeitnahem Witz, mit treffender Karikatur belebt! Das bewies Boris Blacher in einer köſtlichen „Kurmuſik“, die außerdem noch eingängige Melodik auszeichnete. Vom Melodiſchen her kommt ferner die feine beruhigende „Serenaden-Muſik“ von Ernſt Lothar von Knorr, ein tief empfundenes Werk von hohem muſikaliſchen Gehalt. Muſikantiſch waren die „Fröhliche Muſik“ und die „Kleine Abendmuſik“ von Hermann Grabner, die einen ungemeinen Publikumserfolg hatten. Sie dürften, wie auch die „Drei ſchwediſchen Tänze“ von Paul Graener den rechten Ton getroffen haben.

Wirklichen muſikaliſchen Wert, ohne aber den Belangen einer unterhaltſamen Kurmuſik gerecht zu werden, hatte das Tanzdivertimento „Der Bär“ von Wilhelm Maler, das der tänzeriſchen Ausdeutung nicht entbehren kann. Abgelehnt wurden Hans Helfritz' „Vier Stücke für Orcheſter“, weil ſie dem neuen Zeitgeiſt nicht entſprechen.

Ganz auf Wirkung im Freien war Hermann Erpf's „Nachtmuſik für Orcheſter“ eingeſtellt; ein Werk, das neben geſunder Muſikalität eine empfindſame innere Haltung verriet. Allgemeine Beachtung fand die „Gartenmuſik“ des jungen Hannoveraners Helmuth Jörns. Urſprüngliche Begabung verbindet ſich mit überraſchendem techniſchen Können. Eine motiviſch bedingte Überleitung der einzelnen Suitenſätze gibt dem Ganzen ein ſinfoniſches Gepräge, das trotz ſeiner

Großlinigkeit von auffallender Durchsichtigkeit ist. An dieser Stelle muß auch das klare „Divertimento für Kammerorchester" (op. 27) von Max Trapp erwähnt werden, das im Freien nichts von seiner bestechenden Schönheit verliert. Bemerkenswert ist zum Schluß noch die Uraufführung einer „Festmusik" von Ulrich Sommerlatte, die ursprünglich für Blasorchester geschrieben war.

So zeigte das „Pyrmonter Musikfest 1936" als Höhepunkt des sommerlichen Musiklebens, ein buntes und vielseitiges Bild, über dessen Wert und Unwert in erster Linie das Publikum zu entscheiden hat.

SALZBURGER FESTSPIELE 1936.

Von Dr. Roland Tenschert, Wien.

Als stärkstes Positivum der heurigen Festspielsaison ist die unter Arturo Toscaninis musikalischer Leitung stehende Aufführung von Richard Wagners „Meistersingern" zu buchen, welches Werk damit zum erstenmale im Spielplane erschien. Toscaninis Augenmerk geht auf genaueste Durcharbeitung des musikalischen Parts unter Zuhilfenahme von zahlreichen, gründlichen Proben. Es ist dem Künstler ausschließlich um die Absicht des Komponisten zu tun. Irgend welche persönliche Auffassungsfragen interessieren ihn nicht. Erstaunlich ist, daß bei aller denkbaren Präzision der Aufführung gefühls- und temperamentsmäßig stets eine ungeheure Spannung vorhanden ist. Toscanini verfügte über ein tüchtiges Ensemble, das er in seinem Sinne noch wesentlich zu steigern verstand. Da gab es vor allem Hans Nissen als Sachs. Selten findet man die schwierige Partie nach allen Seiten hin so harmonisch ausgeschöpft wie bei diesem Künstler. Weder der poetische Zauber, noch der gesunde Wirklichkeitssinn, der dieser Bühnengestalt eignet, kommt zu kurz. Nicht minder anziehend wirkte Lotte Lehmann als Evchen. Schalkhaftigkeit und Gemütstiefe vereinigten sich mit einem jungmädchenhaften Reiz, der dieser vornehmen Sängerin auch heute noch zur Verfügung steht. Bei Charles Kullmann steht der glühende Liebhaber im Vordergrund. Sein Walther ist vom Lyrischen getragen und streift nur gelegentlich heldische Bezirke. Den gallichten Stadtschreiber mit seinen vielen kleinen Bosheiten und Schwächen charakterisierte Hermann Wiedemann mit dem ganzen Aufgebot seines reichen Könnens. Kerstin Thorborg milderte klug das häufig etwas übertriebene Altjungferntum Magdalenas und zeichnete ein recht sauberes Schächtelchen, das wohl die Liebe des guten Jungen David erklärlich machte. Diesen deklamierte und spielte mit Erfolg ein eben erst dem Operettenfach entlaufener Tenor, der eine junge Hoffnung der Wiener Staatsoper darstellt. Bei den vielen Meistern, die sich in charakteristischen Typen glücklich voneinander abhoben und nicht durch die häufig anzutreffende Einförmigkeit unangenehm auffielen, wollte man gerne etwas verweilen, doch muß man sich damit begnügen, ihren würdigen Rangältesten, Pogner, hervorzuheben, der durch Herbert Alsen schöne Verkörperung fand. Die Inszenierung gelang trotz der technisch nicht sehr ergiebigen Festspielbühne überraschend gut. Im 2. Akt wurde dem Mangel an Tiefe dadurch mit Glück entgegengearbeitet, daß man sich für eine terrassenartige Anlage des Stadtbildes entschied, die dazu noch einen schönen Überblick über das reiche Bühnengeschehen mancher Szenen gewährte. Auch der heikle Festwiesenakt fand bühnenmäßig eine glückliche Lösung. Dem Orchester der Wiener Philharmoniker, dem Wiener Staatsopernchor gewann Toscanini das Letzte an Leistungsfähigkeit ab.

Wenn man den übrigen Opernspielplan überblickt, begegnet man manchen bekannten Inszenierungen und Besetzungen aus den früheren Jahren. So ist an Toscaninis Aufführungen von Beethovens „Fidelio" und Verdis „Falstaff" wenig geändert worden. Koloman v. Pataky wäre als neuer stark lyrisch betonter Florestan, Maria Caniglia als geschmeidige Mrs. Alice Ford zu nennen. An Intensität der Wirkung haben diese Aufführungen jedoch nichts eingebüßt.

Ein gleiches ließe sich leider bei Felix v. Weingartners Reprisen der Mozartopern „Figaro" und „Cosi fan tutte" nicht behaupten, die wesentlich blässer als in den letzten Jahren wirkten. Immerhin hielten sich viele Leistungen auch hier auf der bewährten Höhe. So hatte Jarmila Novotna zu ihrem lebendigen Spiel, zu ihrer bildhaften Erscheinung als Gräfin und Fiordiligi gesanglich sogar noch wesentlich hinzugewonnen. So war Alfred Jerger wieder ein einfallsreicher Graf und Guglielmo, Ludwig Hofmann ein respektabler Figaro, um nur einige Fälle herauszugreifen.

Der „Don Giovanni", dem wieder die italienische Originalfassung mit Beibehaltung des Buffoschlusses zugrunde gelegt war, zeigte ebenfalls kaum wesentliche Veränderungen, abgesehen von der Titelpartie. Diese lag diesmal in den Händen Mariano Stabiles, der die Dämonie dieser Rolle manchmal bis zur Teufelei steigerte und zu dem schönen, sanften Frauenverführer vom Vorjahr, Ezio Pinza, stark kontrastierte. Auch an der „Tristan"-Aufführung, die sich in den Stil des Festspielhauses nicht recht einpassen will, hat sich wenig geändert bis auf den Tristan Josef Kalenberg, der ein schönes Format besitzt. Wie die beiden genannten Opern standen auch die Neuaufnahmen von Glucks „Orpheus", sowie von Hugo Wolfs „Corregidor" unter der musikalischen Leitung Bruno Walters. Sie waren, was Szenerie

und Beſetzung betrifft, von der Wiener Staatsoper übernommen worden. Ein gut zuſammengeſtimmtes Frauendreiblatt bilden Kerſtin Thorborg (Orpheus), Jarmila Novotna (Euridike), und Margit Bokor (Eros). Im „Corregidor“ ſpielten Alfred Jerger und Jarmila Novotna das Müllersehepaar mit lebhaftem Bühnentemperament. Kerſtin Thorborg ſtellte eine würdige Corregidora auf die Bühne. Dagegen traf Gunnar Graarud nicht ganz den humorvollen Ton, der ſeiner Rolle als Titelheld zukommt.

Neun Konzerte der Wiener Philharmoniker, zum Teil unter Mitwirkung des Wiener Staatsopernchors brachten eine bunte Vortragsfolge. Felix v. Weingartner bot ein Beethoven-Programm und zur Feier von Franz Liſzts Doppeljubiläum im heurigen Jahr das Oratorium „Chriſtus“. Arturo Toscanini beſcherte uns eine ergreifende Wiedergabe von dem Deutſchen Requiem Johannes Brahms’, ſowie Schuberts große C-dur-Symphonie, Smetanas Tondichtung „Moldau“. Bruno Walter hingegen war Dirigent eines Mozartkonzerts, eines Programms „Deutſche Romantiker“ und einer Guſtav Mahler-Gedenkfeier mit der 3. Symphonie. Dazu kamen eine Matinée mit Kompoſitionen franzöſiſcher Meiſter unter Pierre Monteux, ſowie ein modernes Programm, von Arthur Rodzinſki geleitet.

In die Kirchenkonzerte teilten ſich Domkapellmeiſter Joſeph Meßner (Dom) und Bernhard Paumgartner (Stiftskirche St. Peter). Es gab hier manches erwünſchte Wiederhören wie Mozarts „Krönungsmeſſe“, „Requiem“ (Dom), Große c-moll-Meſſe, kleinere Kirchenwerke (St. Peter). Meßner brachte im Gedenkjahr Bruckners auch deſſen Bläſermeſſe in e-moll, griff auf Liſzts 13. Pſalm, auf Pergoleſis „Stabat mater“ zurück und räumte zeitgenöſſiſchen Komponiſten ein Plätzchen ein. So lernte man Anatol Provazniks 150. Pſalm, der merkwürdig ungewohnten Formproblemen nachgeht, Weingartners eklektiſch anmutenden Chor „Auferſtehung“ und Meßners prunkvolles, klangſattes „Tedeum“ kennen.

Die Serenaden des Mozartorcheſters unter Paumgartner und des Mairecker-Quartetts im Reſidenzhofe, der bei Regenwetter nur ungern mit dem wenig akuſtiſchen Carabinieriſaal vertauſcht wird, erfreuen ſich großen Zuſpruchs, wie auch ein Liederabend Lotte Lehmanns, eine weihevolle Wiedergabe von Bachs „Kunſt der Fuge“ in der Bearbeitung Erich Schwebſchs für zwei Klaviere eine dankbare Zuhörerſchaft findet.

Äußerlich ſtanden die Feſtſpiele heuer mehr als in den letzten Jahren im Zeichen eines glänzenden Erfolgs, der in einem ſehr guten Beſuch und in beifälliger Aufnahme der Darbietungen zum Ausdruck kam. Im kommenden Jahre wird dem Werke Mozarts im Opernprogramm erhöhte Aufmerkſamkeit zuzuwenden ſein.

20 JAHRE OPERNFESTSPIELE IN VERONA.

Von Dr. Max Unger, Zürich.

Verona iſt mit ſeinen Opernaufführungen, die ſeit 1913 mit Ausnahme einiger Kriegsjahre allſommerlich im altrömiſchen Amphitheater ſtattfinden, nach und nach zu einem wichtigen Platz internationaler dramatiſcher Muſik geworden, die Arena ſelbſt zum größten Operntheater Italiens und wohl des ganzen Erdballs. Wer die mächtige Schauburg, die einſt zu Gladiatorenkämpfen, Wagenrennen und Volksfeſten diente, kennt, wird ſich fragen, woher ſo viele Beſucher kommen ſollen, daß ſie einigermaßen beſetzt wird. Das bedeutet die Anweſenheit von mindeſtens 20 000 Zuhörern, und wenn „Aida“, die feſtlichſte aller Verdi-Opern und vielleicht die von den italieniſchen Muſikfreunden geliebteſte, auf dem Plan ſteht, drängen ſich im Zuſchauerraum 28 000 Perſonen, ja bei der letzten heurigen Wiedergabe des Werkes, für die man auch die Terraſſen hinter der Bühne freigegeben hatte, lauſchten nicht weniger als 40 000 Köpfe dieſer hinreißenden Muſik, und wohl noch 10 000 Menſchen hatten an der Abendkaſſe wieder umkehren müſſen. Man wird zugeben: Italien iſt ſchon noch ein „Land der Oper“, und man muß ſich nur wundern, daß es dort keine ſtändigen Aufführungen muſikdramatiſcher Werke gibt — die paar bekannten Städte rühmlichſt ausgenommen.

In Verona ſind in dieſen 20 Jahren nicht nur viele italieniſche Opern von der erſten Hälfte des vorigen Jahrhunderts bis zur Gegenwart, ſondern auch ein ziemlicher Teil des großen internationalen muſikdramatiſchen Schaffens dieſes Zeitraums gegeben worden. Wie ſehr die Italiener auch Richard Wagner lieben, kann durch Zahlen bewieſen werden: In dem ganzen Zeitraum wurden von ihm 3 Werke („Lohengrin“, „Parſifal“, „Die Meiſterſinger“) an insgeſamt 23 Abenden aufgeführt, eine Zahl, die nur von Verdi — mit 6 Opern an 61 Abenden — übertroffen wurde. Von deutſchen Tonſetzern war ſonſt nur Flotow mit „Martha“ berückſichtigt, außerdem, als einziger Symphoniker überhaupt, Beethoven mit der Fünften und der Neunten.

Im heurigen Jubiläumsjahr ſtanden nur einige italieniſche Opern auf dem Spielplan: Von Verdi außer „Aida“ der „Othello“, von Donizetti „Der Liebestrank“. Mit „Aida“ wurde das ſogenannte „italieniſche Bayreuth“ einſt eröffnet, und das Werk war an derſelben Stätte bisher nur noch in drei Sommern gemacht worden: 1920, 1927 und im heurigen. Das mutet merkwürdig an; denn von allen wirkſamen italieniſchen Meiſterwerken eignet ſich kaum ein zweites für eine ſolche muſikaliſche Olympiade ſo gut wie gerade „Aida“. Seit Be-

stehen der Festspiele haben die Mitwirkenden fast alljährlich gewechselt, auch wenn es sich um die Wiederaufnahme schon früher vorgeführter Werke handelte. Überhaupt scheint kein einziger der großen Sterne, welche die Spiele vor zwei Jahrzehnten mit eröffnen halfen, noch am italienischen Theaterhimmel zu glänzen. Die einzigen Namen, die der heurige Opernzettel noch als Mitarbeiter auch von damals enthielt, sind die des tatkräftigen Kapellmeisters Tullio Serafin und der geschmackvolle Bühnenbildner Ettore Fagiuoli. An der Spitze eines erlesenen neuen Stabes von Mitwirkenden stehen jetzt als Aida und Radames zwei jüngere bedeutende Gesangskräfte: Maria Caniglia und Galliano Masini. In Verdis anderer Oper, dem tragischen Alterswerk, das die Schaffenskraft des Meisters ungebrochen und seine Kunst in wunderbarer Vertiefung zeigt, trugen Francesco Merli und Pia Tassinari die Rollen des Othello und der Desdemona; in Donizettis fröhlichem ländlichen Stück, das dank seiner beschwingten und erfindungsreichen, in gewissem Sinne auch persönlichen Musik noch heute anmutig und frisch wirkt, Tito Schipa und Margherita Carosio die des Nemorina und der Adina. Fagiuoli hatte dem Othello den angemessenen ernsten Rahmen gegeben und für den Liebestrank leicht spielerische Dekorationen erdacht. Der neue Oberspielleiter Piccinato füllte die breiträumige Szene bei Aufzügen und Stellungen von Menschenmassen geschickt gliedernd aus. (Der Theaterzettel gab rund 1500 Mitwirkende an, wovon, wenn man die Anzahl der auf der Bühne Tätigen nennen will, ein Orchester von weit über 100 Köpfen abzuziehen ist.) Nur waren an einigen wenigen Stellen — vor allem des Othello — die Beleuchtungsfragen nicht ganz gelöst.

Freilich muß man in Verona einen Nachteil, der allen Natur- und Freilichttheatern anhaftet, mit in Kauf nehmen: Die Unbedecktheit und Weite der Bühne, für das Auge ein eindrucksfördernder Vorteil des Schauplatzes, ist der Akustik nicht günstig. Eine Binsenweisheit, aber es muß immer wieder einmal gesagt werden: Alle Gesangs- und Instrumentalmusik, höchstens mit Ausnahme von Blechbläsermusik, klingt an solchen Stellen matter als im akustisch gut ausgewogenen, geschlossenen Raum. So können dem Hörer sogar letzte Feinheiten oder auch kleine Mängel der Einzelstimmen entgehen. (Diesen gegenüber tut deshalb der Berichter in solchen Fällen gut daran, Vorsicht zu üben und sich ausschließlich auf die Mitteilung der Gesamtwirkung zu beschränken.) Dieser Mangel kann uns jedoch nicht die Freude über das wahrhaft großartige Schau- und Musikspiel, dessen Zeuge man in Verona sein kann, verleiden, und daß ungezählte Opernfreunde so denken, beweist der alljährliche Zustrom nach Verona ausgerechnet im heißesten Sommer. Allerdings ist der Aufenthalt im Amphitheater an schönen Abenden auch nach sehr warmen Tagen äußerst angenehm; denn die Hitze, die das Steingebäude tagsüber aufgesaugt hat, weicht nach Sonnenuntergang bald einer angenehmen Kühle.

Die heurigen Aufführungen waren alle von denkbar gutem Wetter begünstigt. Meist wurde bei tiefblauem, bestirntem Nachthimmel gespielt. Vom Erfolg der Wiedergabe braucht kaum erst die Rede zu sein. Es sei nur vermerkt, daß der Beifall nach manchen Nummern mitten in den Akten oft beinahe stärker war als an deren Ende und mitunter auch mitten in eine wirkungsvoll gesungene Stelle, ja auch mitten in einen lang gehaltenen schönen Ton einfiel. Solche Dinge dürfen den aus nördlicherem Himmelsstrich Zureisenden nicht stören; denn sie gehören zum Gesamtbild südländischer Theaterabende, und es gibt sogar beifallshungrige Einzelsänger, die das Klatschen in die Szene hinein geradezu herausfordern. Erfreulicherweise ging der musikalische Leiter der Aufführungen, Tullio Serafin, auf das gelegentliche Verlangen, eine Nummer zu wiederholen, nicht ein; wenigstens an den Abenden, denen der Schreiber dieser Zeilen beiwohnen konnte.

KONZERT UND OPER

DRESDEN. Vesper in der Kreuzkirche.

Sonnabend, 22. August: Max Reger: Choralphantasie und Fuge über „Wie schön leuchtet der Morgenstern", op. 40,1 für Orgel (gespielt von Herbert Collum). — Johannes Brahms: „Fest- und Gedenksprüche" für 2 Chöre, achtstimm. — Anton Bruckner: Drei Motetten für gem. Chor. — Wolfgang Amadeus Mozart: Ave, verum corpus.

Sonnabend, 29. August: Joh. Seb. Bach: Präludium in f-moll und Orgelchoral: „Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ" für Orgel (gespielt von Herbert Collum). — Johannes Brahms: „Warum ist das Licht gegeben dem Mühseligen?" Motette für vier- bis sechsst. Chor. — Otto Richter: „Wenn der Herr die Gefangenen" für vier- bis sechsst. Chor. — Otto Richter: „Non moriar, sed vivam!" (Martin Luther) für vierst. Chor. — Max Reger: Benedictus für Orgel. — Otto Richter: „Der Herr ist mein getreuer Hirt" für gem. Chor. — Otto Richter: „Herr, bleibe bei uns" für vierst. Chor.

Sonnabend, 5. September: Johann Pachelbel: Präludium in d-moll f. Orgel. — Heinrich

Schütz: „Herr, wenn ich nur dich habe" Motette für zwei Chöre (achtst.). — Philippus Dulichius: „Da pacem" für zwei Chöre (achtst.) aus den Zenturien. — Jobst von Brant: „Frisch in Gottes Namen" f. vierst. Chor. — Jacob Handl (Gallus): „Vater unser" für zwei Chöre.

Sonnabend, 12. September: César Franck: Choral in a-moll f. Orgel. — Joh. Seb. Bach: „Jesu meine Freude", Motette für fünfst. Chor. — Johann Eccard: „Vater unser im Himmelreich", für fünfst. Chor. —

Sonnabend, 19. September: Walter Unger: Toccata und Doppelfuge in a-moll f. Orgel (UA). — Erwin Zillinger: „Vom Reiche Gottes" Worte Jesu, Satz II und III für sechsst. Chor (UA). — Max Martin Stein: Zwei Motetten für sechsst. Chor (EA): a) „Hilf Herr", b) „Bringet her dem Herrn".

ANSBACH. Das Konzertleben unserer Stadt war in der Sommerzeit arm an bedeutenden Ereignissen. Der nie versagende Sing- und Orchesterverein veranstaltete in der Orangerie eine stimmungsvolle Abendmusik, die durch die Mitwirkung von Erika Rokyta-Wien eine besondere Note erhielt. Die bekannte Sopranistin hatte mit Arien von Händel und Mozart einen unumstrittenen Erfolg. Zum Gedächtnis des 50. Todestages von Otto Erdmann Scherzer führte Stadtkantor Hermann Meyer einige Werke des nahezu völlig vergessenen Komponisten auf. Er wurde am 24. März 1821 in Ansbach geboren, entstammte einer altansbachischen Türmer- und Musikerfamilie und starb am 23. Februar 1886 als Universitätsmusikdirektor in Tübingen. Scherzers Musik ist grundehrlich und ganz zu Unrecht in Vergessenheit geraten. Vor allem schuf er eine auch heute noch gut brauchbare Hausmusik, zahlreiche Lieder und Chöre, die in einer von der Stadt Ansbach angesetzten Feierstunde erklangen und bei den Anwesenden ehrliche Begeisterung erweckten. Ansbach darf mit Recht auf diesen Sohn stolz sein. — Das Theaterleben hatte wieder seinen Höhepunkt und festlichen Ausklang in den Rokokospielen. Diesmal wurde in dem einzigartigen Prunkhof des alten Markgrafenschlosses Mozarts „Figaro" aufgeführt. Erste Kräfte des Hessischen Landestheaters Darmstadt unter der Spielleitung von K. Köther ermöglichten eine in allen Teilen gleichwertige Aufführung, die musikalisch von Georghanns Thoma betreut wurde, der mit dem Orchester des Stadttheaters Fürth eine von echt Mozartschem Geist getragene Ausdeutung der herrlichen Partitur bot. Die nunmehr beginnende Theaterspielzeit findet völlig neue Verhältnisse. Dank einer planmäßigen Aufbauarbeit konnte die NS-Kulturgemeinde durch die Einführung von sogenannten Besucherringen einen festen Mitgliederstand gewinnen und auf diese Abonnenten gestützt einen Spielplan aufstellen, der in der Oper wie im Konzertleben Aufführungen verbürgt, die von ersten Künstlern durchgeführt werden. Damit ist in Ansbach nunmehr das gesamte kulturelle Leben in die richtigen Bahnen gelenkt und man darf zuversichtlich hoffen, daß mit dieser Maßnahme Theater und Musik noch mehr als bisher eine in jeder Weise gedeihliche Förderung erfahren. Dr. Fritz Jahn.

BAD MERGENTHEIM. Beim Abschluß der Hauptkurzeit kann man mit Befriedigung feststellen, daß auch in diesem Jahr die Musik im Kurleben unseres immer mehr an Bedeutung gewinnenden Badeorts eine bevorzugte Stellung einnahm. Dabei gehen die Aufwendungen hiefür — ohne staatliche Zuschüsse — ganz auf Kosten der Kurverwaltung, die sich bewußt ist, daß der seelische Ausgleich des ganz seiner Kur lebenden Gastes einen wichtigen Heilfaktor bedeutet. Der Leiter des sehr einheitlich zusammengesetzten, 40 Mann starken Kurorchesters, Dr. Julius Maurer, Frankfurt a. M., sah demnach, wie seit bald zehn Jahren, seine Aufgabe nicht unter dem Gesichtswinkel Unterhaltung in ausgefahrenen musikalischen Gleisen zu bieten, ihm war vielmehr, besonders in den regelmäßigen, bestens vorbereiteten Sonderkonzerten, das Problem „Kurmusik" ein in Ausmaß und Inhalt verpflichtendes Anliegen. Unsere zeitgenössischen Tondichter kamen dabei bevorzugt und nicht ohne Grund häufig mit Suiten zu Wort. Kurt Hessenbergs launige Struwelpetersuite, Th. Blumers „Heiteres Spiel", die St. Pauls-Suite von Holst, die derbfarbige „Ländliche Suite von Hans Gebhard u. a. erwiesen sich dank der vielseitigen und gepflegten Deutungskunst von Dr. Maurer als Stimmung schaffende und ausgleichende Beigaben zu größeren Werken wie Paul Juons Symphonie op. 23 und den Symphonien der Klassiker, von denen, weil von eindringlicher Wirkung, Beethovens Fünfte und Brahms' c-moll besondere Erwähnung verdienen. Mit einer berückenden Wiedergabe des Klavierkonzerts in Es-dur durch Elly Ney wurde der alljährliche Beethoven-Abend gekrönt, der sich in Mergentheim als einer der wenigen Beethovenstädte im Reich eingebürgert hat. Erich Flinsch bereicherte mit dem Klavierkonzert in Es-dur eine Liszt-Gedächtnisfeier. Hermann Achenbach sang Orchesterlieder aus der Elegie von O. Schoeck und der Konzertmeister des Orchesters, Karl Gehr, erwies sich in Violinkonzerten von Tartini und Bruch als ein trefflicher Geiger. Bei einer Ärztetagung spielte Sigmund Bleier das Paganinikonzert in D mit ungewöhnlichem Erfolg, der auch dem Violinkonzert von Karl Bleyle mit dem gleichen Solisten beschieden war. Die außerordentliche Konzertfreudigkeit des Publikums zeigte, daß Dr. Maurer in Programm-

gestaltung und Durchführung das Rechte getroffen und auch wertvolle musikerzieherische Arbeit geleistet hat. Auch das Reichssymphonieorchester unter Franz Adam und Heinrich Schlusnus gaben in sehr gut besuchten Konzerten ihre Karten ab. Hugo Pfannkuch.

BREMEN. Die Oper eröffnete ihre Spielzeit mit dem „Rosenkavalier". Ein Festabend für die Hörer: Prachtvolle Stimmen und Schauspieler auf der Bühne (Grete Pense in der Titelrolle hervorragend), GMD Beck als Seele des Ganzen schwelgte in Tonschönheit und war hinreißend in seinen Steigerungen. Ein Zauber der Stimmung ging von seinem Orchester aus, wie wir sie bei diesem Werke noch nicht gehört haben. Ein solcher Auftakt verspricht viel für die neue Spielzeit. Dr. Kratzi.

DESSAU. Die lebendige Anteilnahme der ganzen Bevölkerung der jungen Großstadt Dessau an der Arbeit des Friedrich-Theaters, dessen Neubau rüstig voranschreitet, kann nicht ohne fruchtbare Rückwirkung auf die künstlerischen Leistungen dieser traditionsreichen Bühne bleiben. Zwei besondere Ereignisse seien in diesem Sinne aus dem Spielplan der zweiten Winterhälfte hervorgehoben: die Aufführung von Verdis „Macbeth" und Beethovens „Neunte". Das Frühwerk des italienischen Meisters enthält nicht nur im Keim bereits sein ganzes späteres Schaffen, sondern ist auch für die Erkenntnis der Gattung Oper in ihrer südlichen Ausprägung geradezu unerschöpflich. Seine ursprüngliche Dramatik fand bei der Dessauer Aufführung durch die kongeniale musikalische Führung Helmut Seidelmanns, die stilsichere Regie des Intendanten Hermann Kühn und überragende Gesangsleistungen eine geradezu vorbildliche Wiedergabe, die lange im Gedächtnis der Hörer haften wird. Mit Beethovens Neunter Symphonie bestätigte Helmut Seidelmann seine innere Verbundenheit mit der titanischen Bekenntniskunst des deutschen Meisters, deren fast übermenschlicher Spannweite er mit einer vergeistigten Kraft intuitiven Nachempfindens gerecht wird, die zu stärkstem Miterleben zwingt. Von dem weiteren Inhalt der Anrechtskonzerte sei noch die weltanschaulich überlastete C-dur-Symphonie von A. Friedrich von Hessen, Kilpinens Fjeld-Lieder (Solist Gerh. Hüsch) und der etwas robust ausgedeutete „Till Eulenspiegel" von R. Strauß erwähnt. Im letzten Konzert errang sich KM G. Mannebeck mit Rudi Stephans „Musik für Orchester" und Schuberts C-dur-Symphonie Nr. 7 einen großen Erfolg. Nur verzeichnet seien die letzten Ereignisse in der Oper: „Mona Lisa" von Schillings, eine Neuaufführung der „Arabella" von Richard Strauß, Lortzings „Waffenschmied" und Adams „Wenn ich König wär".

Die Kammermusikpflege erhielt einen starken Auftrieb durch das leider durch den Weggang der Hauptbeteiligten nach Danzig wieder aufgelöste „Dessauer Trio". Ohne jede virtuose Vordringlichkeit stellte die Pianistin Frieda Langendorf-Tränckner die stärkste Persönlichkeit dieser strebsamen Vereinigung dar, eine Mozart- und Schubertspielerin von erstaunlicher Reife der Auffassung, modulationsreichstem Anschlag und einem starksinnigen rhythmischen Empfinden. Der bisherige Konzertmeister des Dessauer Friedrich-Theaters Erich Kindscher, ein Kulenkampff-Schüler, trat ihr mit seinem erstaunlichen technischen Können, seiner werktreuen Hingabe und seinem herb-kräftigen Ton vollgültig zur Seite. Der Violoncellist Fr. Rupprecht vom Friedrich-Theater ist der ruhende Pol in der Flucht der Dessauer Kammermusikvereinigungen, ein sehr bedeutender Künstler voll reichster stilistischer Erfahrung und einem zurückhaltend eingesetzten, gepflegten Celloton. Man hörte von ihnen Schuberts Trio in B-dur, Beethovens Es-dur-Trio, Werk 1, Nr. 1, die ganz ungewöhnlich farbreiche und rhythmisch interessante, von einer naiv strömenden Lebenskraft vorwärtsgetriebene Romantische Suite des Dessauer Musiklehrers Fritz Schulze für Violine und Klavier und Pfitzners Sonate für Violoncello und Klavier, Werk 1. Als ein Prüfstein für die junge Vereinigung erwies sich desselben Meisters F-dur-Trio, Werk 8, dessen außerordentliche Schwierigkeiten mit wirklich begeisterter Hingabe bewältigt wurden. Schumanns a-moll-Trio, Werk 63, Haydns G-dur-Trio, Tschaikowskys a-moll-Trio, Mozarts G-dur-Trio, Dvořáks Dumky-Trio und das Klarinettentrio, Werk 114 von Joh. Brahms ergänzten diesen Überblick über die Klaviertrio-Literatur, dem sich eine gegen früher erfreulich vermehrte Anteilnahme des Publikums zuwendete.

Der Bericht über das Dessauer Musikleben darf nicht abgeschlossen werden ohne des Anhaltischen Landeskirchenmusikdirektors Prof. G. Preitz zu gedenken, dessen schöpferische und pädagogische Wirksamkeit immer segensreichere Früchte trägt. Man verdankte ihm in diesem Winter vor allem eine ausgezeichnete Aufführung von J. S. Bachs „Weihnachtsoratorium" mit dem von ihm geleiteten Schloßkirchenchor und dem Reformationschor. Der Dessauer Kinderchor unter seinem Leiter Erich Rex bewährte sich wieder in einem Adventskonzert mit Weihnachtsmusiken von Armin Knab, Karl Reinecke, Vincent Lübeck u. a.

Schließlich verdient noch der Dessauer Violin-Virtuose Wolfgang Wüstinger Beachtung, der in seinen Dichtung und Musik zusammenfassenden Kulturabenden, gemeinsam mit Studienrat Otto Donath, seine Zuhörer mit einer Reihe wertvoller, z. T. selten gehörter Violinsonaten bekannt machte, so u. a. mit Gabriel Faurés A-dur-Sonate, Werk 13 und E. Szögrens e-moll-Sonate, Werk 23. Es steht zu hoffen, daß sich diese weitgespannte

künstlerische Linie des Dessauer Musiklebens im kommenden Winter auf gleicher Höhe halten wird.
Dr. H. G. Bonte.

EISENACH. Noch ehe die ausgesprochen sommerlichen Tage die Betriebsamkeit der Konzertzeit beeinflussen konnten, wurde das Eisenacher Musikleben durch einige schöne Gaben bereichert: junge einheimische Künstler kehrten wieder in ihre Heimatstadt zurück und bereiteten wertvolle musikalische Feierstunden. Frank Faber, ein Schüler von Rudolf Mauersberger und Karl Straube ist jetzt Organist in Hannover. Er brachte in einem Orgelabend vornehmlich alte Meister (Pachelbel und Bach) und die Fantasie über „Ein feste Burg" von Max Reger. Seine Mutter bereicherte das Programm durch Gesänge von Schütz, Erlebach und Ph. E. Bach. Im zweiten Teil sang sie die wundervollen „Gesänge an Gott" von Joseph Haas. — In einer Reger-Gedächtnisfeier spielte Ernst Otto Göring, ebenfalls ein Schüler Mauersbergers und des Weimaraners Johannes Ernst Köhler, u. a. das „Benedictus" und die Fantasie über B-a-c-h. Christian Gäbel-Waltershausen steuerte eine sorgfältige Auswahl geistlicher Lieder bei. — Traditionsgemäß hatte der Eisenacher Bachchor unter Erhard Mauersberger am Karfreitag seine Passionsmusik. Diesmal kam nach langjähriger Pause wieder Bachs Johannispassion zu einer ganz ausgezeichneten Aufführung, deren Erfolg vor allem durch die vorzügliche Ausarbeitung der Chöre gewährleistet war. Zu den in Eisenach schon bestens bekannten Solistinnen Irmgard Genzel-Roehling, Leipzig (Sopran) und Hertha Böhme, Dresden (Alt) hörte man dieses Mal zwei neue Stimmen: Dr. Hans Wehr, Halle, konnte als Evangelist weniger durch die Fülle seines Organs als durch eine sehr gute und musikalische Interpretation imponieren, und Wilhelm Bauer, München besitzt hervorragendes Material und sang den Christus überzeugend. — Mit einer gut gefeilten Aufführung von Händels „Messias" schloß der Eisenacher Musikverein unter seinem Dirigenten Studienrat Conrad Freyse die Wintertätigkeit ab. Als Solisten wirkten mit: Käthe Hecke-Isensee, Braunschweig (Sopran), Eva Jürgens, Barmen (Alt), Albrecht Linke, Leipzig (Tenor) und Prof. A. Fischer, Berlin (Baß). Bei beiden Choraufführungen wirkte das Eisenacher Städtische Orchester mit, das in einem Sinfoniekonzert unter Leitung von MD Walter Armbrust noch Werke von Schumann und Brahms brachte. Von Brahms erklang die 4. Sinfonie. Prof. Max Pauer spielte das a-moll Klavierkonzert Schumanns (op. 54) in ganz hervorragender Ausdeutung und mit großem Erfolg. Es ist sehr schätzenswert, daß man sich bemüht, auch einmal weniger bekannte Werke vorzuführen: in diesem Konzert hörte man eine der vier Konzertouverturen Schumanns zu „Die Braut von Messina" (op. 100). Nach den Wartburgmaientagen, über die schon ausführlich berichtet wurde, beginnt die leichtere Muse ihre freudenspendende Tätigkeit. Das städtische Orchester lädt zu einer Folge von Freikonzerten in die herrliche Kur- und Wandelhalle. Es mag in diesem Zusammenhang noch ein Konzert in der Wandelhalle nicht unerwähnt bleiben, in dem Werke eines tüchtigen Eisenacher Komponisten, Heinrich Treiber, zu Gehör gebracht wurden. Treiber führte seine von ihm gebaute siebensaitige Geige vor und ließ Lieder, Streichquartettsätze und mehr unterhaltungsmäßige Orchesterwerke aufführen. Mag auch die künstlerische Auswertung nicht restlos erfüllen, so ist doch zum mindesten die Tatsache erfreulich, daß man sich um das Herausstellen junger einheimischer Kräfte müht! Günther Köhler.

FRANKFURT a. Main. Die Eröffnung der Opernspielzeit 1936/37 erfolgte nach der großen Sommerpause mit Mozarts „Figaros Hochzeit" in der Inszenierung von Dr. O. Wälterlin unter der musikalischen Leitung von Karl Maria Zwißler (der inzwischen als Generalmusikdirektor an das Stadttheater Mainz verpflichtet wurde), dessen sorgsam feinfühlige Orchesterführung noch einmal bewies, welche hervorragende Musikerpersönlichkeit das Frankfurter Opernhaus mit seinem Weggang verliert. Die „szenische und musikalische Neueinstudierung unter Verwendung der Bühnenbilder einer früheren Inszenierung von Verdis „Macht des Schicksals" war von besonderem Interesse, da man die dem Original folgende (bessere) Neuübersetzung und Einrichtung von Georg Göhler (statt der seither gebräuchlichen von Franz Werfel) benützte. Dr. Siegmund Skraup, als Gastregisseur aus Breslau, war sehr bemüht, die „Schicksalsdramatik" des Verdi-Szenariums aufzuhellen, doch der stärkere Antrieb ging von der musikalischen Leitung Georg Ludwig Jochums aus, der, unterstützt von einem ausgezeichneten Solistenensemble (John Gläser, Else Kment, Rudolf Gonzar u. a. m.) der Aufführung große Eindruckskraft gab. Für Mozarts „Zauberflöte", die stilistisch vielseitigste und gegensätzlichste Oper, die wohl je geschrieben wurde, schuf Ludwig Sievert, befreit von allen historischen und ägyptischen Elementen, farbenfrohe Bühnenbilder eines märchenhaften, bunten Spiels, das, in die Zeit Mozarts verlegt, in O. Wälterlins Regie und W. Dinses Bühnentechnik recht überzeugend wirkte. Bertil Wetzelsberger wußte die melodischen Schönheiten der Partitur in überraschender Feinfühligkeit herauszustellen und sicherte, die geistige, musikalische Formgebung überall wahrend, vereint mit einer durchgängig guten solistischen Besetzung, dem Abend starken Erfolg. August Kruhm.

GERA. Das 4. Anrechts-Konzert des Muſikaliſchen Vereins, im Aufbau der Vortragsfolge abwechſlungsvoll geſtaltet, kam durch die Heranziehung Rudolf Bockelmanns-Berlin als Soliſt Wünſchen der Zuhörerſchaft weit entgegen. Dieſe Zugkraft wirkte ſich in einem wahrhaft gutbeſuchten Haus aus. Beethovens 4. Sinfonie, ſeit Jahren wieder einmal zu hören, gab dem Konzert einen an Stimmungsmomenten reichen Auftakt. Prof. Laber, der auch dieſen Beethoven, wie immer, frei aus dem Gedächtnis dirigierte, nahm das Werk auffaſſungsmäßig rein muſikantiſch. In Rhythmus und Ausdruck den Abſichten Beethovens getreu folgend, war auch die Reußiſche Kapelle von fröhlichſter Muſizierfreudigkeit erfüllt. Als weiteres orcheſtrales Werk hörte man noch Paul Graeners „Muſik am Abend", die in drei Sätzen eine Dichtung Hoffmannsthals in faſt kammermuſikaliſcher Form tonmaleriſch-plaſtiſch, mit zarten orcheſtralen Feinheiten durchſetzt, nachſchaffend ausſchöpft. Heinrich Laber ſetzte alle muſikantiſche Liebe mit der hingebungsvoll mitgehenden Reußiſchen Kapelle daran, um den verſchiedenartigen Stimmungsgehalt der auf intimen Klangwirkungen beruhenden Kompoſition zu eindrucksvoller Darſtellung zu bringen. Rudolf Bockelmann, der Meiſter der aus Geiſtigem kommenden muſikaliſch-geſanglichen Vortragskunſt, ſang zuerſt zwei Löweſche Balladen: „Odins Meeresritt", inſtrumentiert von Hans Pfitzner, in der Blechbläſerbeſetzung etwas reichlich dick geraten, und „Archibald Douglas", in der Inſtrumentation von Hugo Kaun, die am eheſten der klavieriſtiſchen Begleitung entſprach. Hervorſtechend in Bockelmanns Wiedergabe die bewußte Unterſcheidung zwiſchen dramatiſcher Darſtellung und erzählender Handlung; die erſtere mehr in kantabilem Sprechgeſang, während die zweite unter zurückſtellender Betonung des Lyriſchen ausgeſprochen klanglich akzentuiert wurde. Ein wertvoller Anſchauungsunterricht für viele Geſangsſoliſten, wie Löweſche Balladen geſungen werden müſſen. In „Wotans Abſchied" zeigte Bockelmann die große überragende Kunſt des kultivierten Singens! Von überlegener Abgeklärtheit in der Auffaſſung, verhalten im geſanglichen Ausdruck und außerordentlich fein abgeſtuft in der dynamiſchen Steigerung. — Joh. Seb. Bachs „Johannes-Paſſion" ſchloß die diesjährige Konzertreihe in einer tief zu Herzen gehenden Wiedergabe, ja von ausgeſprochen ergreifender Wirkung, ereignisvoll ab. Der muſikaliſche Gehalt dieſer Paſſion, der auf aus wahrer chriſtlich-gläubiger Erkenntnis entſpringender Religioſität beruht, wurde, im ganzen betrachtet, durch die ſtraff zuſammenfaſſende, tiefeinfühlende wie plaſtiſch geſtaltende muſikaliſch-geſangliche Führung Heinrich Labers zu ſtilechter Wiedergabe gebracht. Inſonderheit trat dies in den Chorſätzen in die Erſcheinung; dem durch DSB-Sänger weſentlich verſtärkten Gemiſchten Chor des Muſikaliſchen Vereins hatte er eine Vorbereitungsarbeit angedeihen laſſen, die nicht nur im klanglich wohlgeſtalteten Geſanglichen ſondern auch im deklamatoriſchen Vortrag zu ſpüren war. Trotz geradezu peinlichſter Ausfeilung, wie geſangstechniſch, rhythmiſch und dynamiſch, zeigten die Chorſätze vollſte Geſchloſſenheit und harmoniſch innere Ausgeglichenheit auf; vor allem iſt dem in allen Stimmen voll und gut beſetzten Chor für die von wechſelvoll geſtalteter dramatiſcher Kraft erfüllten Chöre, die den handlungsmäßigen Ablauf der Paſſion beſtimmen, uneingeſchränktes Lob zu zollen. Außerordentlich fein abgetönt, meiſt verhalten in der Klangſtärke und durchaus vollgebunden in der Linienführung wurden die Choräle geſungen. Das Eindrucksſtärkſte war unſtreitig der Schlußchor „Ruht wohl, ihr heiligen Gebeine" in überirdiſcher Stimmung gehalten, mit dem nachfolgenden Choral, dem eine allmählich ſteigernde, muſikaliſch großbogige Wirkung gegeben wurde. Prof. Georg A. Walter-Berlin, der als Evangeliſt die ausdeutenden Erzählungen der bibliſchen Geſchehniſſe vermittelte und über ein direkt ſtaunenswertes Vermögen kultivierteſter Stimmbehandlung verfügt, wußte in einer in den Nuancen ſchier unerſchöpflichen und muſikaliſiert geiſtigen Vortragsweiſe die Rezitative geſanglich-deklamatoriſch anſchaulich zu machen. In den beiden Tenor-Arien ließ er ſein weiches, helles Organ, von innerer Wärme getragen, in voll gebundener Lyrik ausſtrömen. Erich Beisbarth, der Baritoniſt der Geraer Oper, erwies ſich in den rezitativiſchen Partien des Pilatus ſowie in der Arie „Mein teurer Heiland" als ein Sänger von wahrhaft künſtleriſchen Graden. Ausgezeichnet die Sopraniſtin Ingrid Brebeck-Menzel (Berlin), die durch gepflegten Geſang und empfindungsvollen Vortrag auffiel. Werner Droſihn-Berlin (Baß) und Cläre Winzler-Berlin (Alt) ergänzten befriedigend den Reigen der Soliſten. Die Reußiſche Kapelle meiſterte den Begleitungspart in höchſt anerkennenswerter Weiſe und paßte ſich dem Ganzen ausgezeichnet an. Kammermuſiker Saubert am Cembalo und Organiſt Vollrath fügten ſich begleitungsmäßig gut und voll mitgehend ein.

Im Jubiläumskonzert des Richard Wagner-Verbandes deutſcher Frauen — aus Anlaß des 25jährigen Beſtehens der Geraer Ortsgruppe —, das am Karfreitag zum Beſten des Stipendienfonds abgehalten wurde, war die Vortragsfolge aus drei ſeiner für die muſikaliſche Entwicklung der deutſchen Oper mitentſcheidenden Werken zuſammengeſtellt: „Lohengrin", „Triſtan" und „Parſifal". Die Krönung des Konzertes bildete zweifellos die Wiedergabe der Schlußſzene aus „Parſifal", der das Vorſpiel zum Weihefeſtſpiel voraufging. Die verſtärkte Reußiſche Kapelle hielt unter Profeſſor Labers einfühlender Leitung auf fein abgewogene

und abschattierte Gegenüberstellung der Streicher- und Bläsergruppen, womit in großbogiger Linienführung die vorbereitende Stimmung für den tiefergreifenden Ausklang der Gralsenthüllung geschaffen wurde. Durch den aus Geraer Männer- und Frauenchören zusammengestellten Chorkörper, volltönend und eindrucksvoll, wurde der chorische Teil der Schlußszene, in diesem konzertanten Falle oratorienhaft zu verstehen, klanglich wirkungsstark aufgebaut; vor allem der Frauen- und Mädchen-Chor mit seiner sieghaften Höhe in dem aufsteigend-zusammenfließenden Ausklang von feierlichster Weihe: „Höchsten Heiles Wunder: Erlösung dem Erlöser". Zu den chorisch voll ausgeglichenen Leistungen gesellten sich die die Handlung verkörpernden Solisten; vornehmlich Erich Beisbarth als Amfortas mit seiner musikalisch vorzüglich akzentuierten Vortragsart, äußerst ansprechend Alfred Seidel (Gurnemanz) und Kurt Römer, der den Parsifal in mehr lyrischer, aber fein betonter Form sang. Orchestral ließ Heinrich Laber diesen „Parsifal"-Ausklang zu bester untermalender Wirkung bringen. Das „Lohengrin"-Vorspiel wurde von der Reußischen Kapelle in ganz hervorragendem dynamisch gesteigerten Aufbau zu Gehör gebracht; auch hier wohlbetonte Abschattierung zwischen Bläser- und Streichergruppen. Von musikalisch-leidenschaftlichen Impulsen erfüllt, gelangte noch das „Tristan"-Vorspiel mit Isoldens Liebestod, wobei die lyrischen wie die dramatischen Akzente zu vorzüglicher Charakterisierung kamen, zu voll geschlossenem Vortrag.

Die Kammermusik, die in Gera nur sporadisch gepflegt wird, wenn nicht im Musikalischen Verein auswärtige erste Kräfte hierzu verpflichtet werden, scheint nun aus ihrer Stiefkindrolle herauszukommen: In einem Kammermusik- und Liederabend (12. Mai) vereinigten sich einheimische künstlerische Kräfte, von denen ob ihrer bekundeten Leistungsfähigkeit zu erhoffen ist, daß die persönliche Kunst des Musizierens wieder mehr in den Vordergrund tritt. Marie Jurisch-Dörre (Klavier), eine Teichmüller-Schülerin, Richard Steiner (Violine) und Heinrich Rucktäschel (Violoncello) haben sich zu einem Trio vereinigt, das uns das Mozart-Trio in B-dur und von Dvořák das Dumky-Trio bot. Schon in dem Mozart-Trio ein ausgezeichnetes und wohl aufeinander abgestimmtes Zusammenspiel; die einzelnen Sätze rhythmisch betont und wohl phrasiert wieder gegeben. Noch stärker und belebter trat die Musizierfreudigkeit in dem Dvořák in die Erscheinung; insonderheit hierbei von Musikertemperament erfüllt: Marie Jurisch als Führende am Klavier und H. Rucktäschel mit seinem volltönenden Cello-Strich, auch R. Steiner ging voller Geigerlust mit. Famos der wechselnde straffe Rhythmus! Das Kammermusikalische zweifellos ein wertvoller künstlerischer Genuß. Mitteninne sang Opernsänger Erich Beisbarth-Gera Lieder von Hugo Wolf und Richard Strauß, wobei er sich als ein geschmackvoll kultivierender Lieder-Interpret erwies. Maria Jurisch-Dörre erhärtete ihre pianistisch hochstehende Leistungsfähigkeit auch als eine feinfühlige, ausgezeichnet mitgehende und anpassungsfähige Liedbegleiterin von besonderem Ausmaße. A. Breitenborn.

HALLE a. d. Saale. Dem Bericht im Juniheft ist nur wenig ergänzend hinzuzufügen. Im Stadttheater gab es noch ein Ereignis von Bedeutung, die Erstaufführung der „Zaubergeige" von Werner Egk. Über sie ist in diesen Blättern schon von verschiedener Seite geschrieben worden, und außer begeisterten Lobsprüchen vernahm man auch manche Einwendungen. Auch wir können uns den geäußerten Bedenken nicht ganz verschließen. Sicher bedeutet das von Ludwig Andersen in gemeinsamer Arbeit mit dem Komponisten verfaßte Textbuch einen begrüßenswerten Vorstoß zur echten Volksoper, frei von unverständlicher Problematik und anständig in seiner Haltung. Freilich vermißt der Kenner der Poccischen Komödie, an die sich die Genannten angelehnt haben, manches, was sich recht wirkungsvoll hätte verwenden lassen. Was die Musik betrifft, so erweist sich Egk als ausgezeichneter Könner und Erfinder. Umso berechtigter ist die Frage, ob er es wirklich nötig gehabt hätte, seine oft echtem volkstümlichen Empfinden nahekommende Tonsprache mit absurden Klängen zu belasten, die sich keineswegs organisch mit ihr verbinden. Egk versteht es, wundervolle Melodiebögen zu spannen. Wozu also derartige Zutaten, die die Vermutung nahelegen, sie seien nur dazu da, um die Musik auch bei einem gewissen sich gern als modern gebärdenden Teil des Publikums interessant zu machen. Die Aufführung unter Leitung von GMD Vondenhoff mit Dr. Helwig als Spielleiter war ausgezeichnet vorbereitet und trug den Künstlern wie dem anwesenden Komponisten reichen Beifall ein.

Als bereits der Sommer nahte, erschien noch der unverwüstliche „Troubadour", der unter KM Roeffert noch einige volle Häuser erlebte.

Dr. Hans Kleemann.

KÖNIGSBERG Pr. (Konzert) Der Rückblick auf den Königsberger Konzertwinter bietet im allgemeinen ein erfreuliches Bild. Die Erstarrung früherer Jahre ist gewichen. Neue Kräfte, neue Gedanken und neue Absichten brechen sich Bahn, ohne allerdings — besonders in der Programmgestaltung — schon zu greifbaren Ergebnissen zu gelangen. Das, was man unter neuer Musik versteht, hat keinen Raum, zugunsten des Schaffens stark traditionsgebundener Zeitgenossen. Die Ver-

pflichtung bedeutender Gastdirigenten für die Sinfoniekonzerte des Städtischen Orchesters war begrüßenswert und für Königsberg kaum zu entbehren, aber sie verschiebt das Interesse vom Werk auf die Wiedergabe und dient somit doch nicht den eigentlichen Problemen unserer Musikpflege. An Erstaufführungen in den Sinfoniekonzerten sind zu erwähnen: die „Deutsche Kantate" für 3 Solostimmen, Chor und Großes Orchester von Ernst Schliepe, der ein Achtungserfolg beschieden war, und Hans Pfitzners Violoncellokonzert. Die Konzerte wurden verdienstvoll geleitet von den beiden Kapellmeistern Wilhelm Franz Reuß und Bernhard Conz; außerdem dirigierten Wilhelm Furtwängler, Herbert Albert und Hermann Abendroth klassisch-romantische Programme. Eine begrüßenswerte Reihe von billigen Volkssinfoniekonzerten wurde neueingerichtet. Das anscheinend stets stärkere Bedürfnis nach solistisch dargebotener Musik befriedigten wie seit langem die von der Konzertdirektion K. Jüterbock & Co. veranstalteten Künstlerkonzerte, denen es trotz aller Schwierigkeiten, die der einer Konzert-Reiseroute nicht günstigen Lage Königsbergs entspringen, immer wieder gelingt, die bedeutendsten Kräfte zu verpflichten. Schlusnus und Edwin Fischer (der in diesem Winter zweimal, davon einmal mit Kulenkampff, musizierte) sind seit Jahren die Hauptanziehungspunkte dieser Abonnementskonzerte. Wir nennen noch das Bruinier-Quartett mit Hans Erich Riebensahm, die 15jährige Preisträgerin beim internationalen Geigerwettbewerb in Warschau Ginette Neveu, Lore Fischer und das Bläserquintett der Kammermusikvereinigung der Berliner Staatsoper. Neue Kräfte lassen sich beim Königsberger Publikum nur schwer einführen. Zwei außerordentliche Chopin-Abende des polnischen Pianisten Raoul von Koczalski verdienen besondere Hervorhebung. Eine verdienstvolle Neueinrichtung sind die „Königsberger Konzerte", die nur den einheimischen Künstlern, dem Nachwuchs und den ostpreußischen Chorvereinigungen offenstehen. Sie sollen die Abwanderung der Begabten verhindern und eine wirtschaftliche Unterstützung und Anregung für die in der Hauptsache pädagogisch tätigen Künstler darstellen. In ihnen bot u. a. der ostpreußische Komponist und Landesleiter der Reichsmusikkammer Arno Hufeld mit Schumanns 4. Sinfonie eine beachtliche Dirigentenleistung. Glücklich ergänzt wird Königsbergs Musikleben durch den als Nachfolger von Prof. Müller-Blattau an die Universität berufenen Musikwissenschaftler und Direktor des Instituts für Kirchen- und Schulmusik Prof. Dr. Engel, der sich durch ebenso instruktives wie lebensvolles Musizieren und Programme mit sonst nicht zugänglichen alten Werken, auch neuer Musik (Kantate von Hoeffer) mit seinem Collegium musicum eine breite Zuhörerschaft gewonnen hat. Mit Freuden begrüßte dieser Zuhörerkreis wieder Prof. Hermann Diener-Berlin als Solisten. Der Reichssender Königsberg verfügt seit Herbst 1935 wieder über ein eigenes vorzügliches Orchester. Sein musikalischer Leiter, Dr. Ludwig K. Mayer, berücksichtigt u. a. mit viel Erfolg die zeitgenössische Musik und gibt wertvolle Unterhaltungsmusik. Den Geburtstag des Führers feierte die Stadt Königsberg mit einer von ihm geleiteten Aufführung des Chorwerkes „Einer baut einen Dom" von Hansheinrich Dransmann. Herbert Sielmann.

LEIPZIG. Es ist noch ein Bericht über eine neue Kantate Helmut Bräutigams nachzutragen, die im Juni von Studierenden des Landeskonservatoriums unter Leitung des Komponisten aufgeführt wurde. Die Kantate ist die eine Form unserer Zeit, an der sich die meisten Komponisten einmal versuchen. Dabei ist unter Form nicht etwas Festes, eine bestimmte Norm der Anlage zu verstehen, das Gleiche bei den mannigfaltigen Typen neuerer Kantaten ist lediglich, daß Chor und Solo im Vortrag eines meist weltanschaulich gehaltenen Textes sich abwechseln, wobei es im Grunde gleichgültig bleibt, ob Chor und Solo musikalisch ausgeführt sind oder gesprochen werden. Die Form kommt unserer Zeit entgegen, weil hier wie in keiner andern Form konkret Inhaltliches, das die Musik zur Bindung zwingt, geboten werden kann, weil hier Gesamtheit sprechen kann, und schließlich, weil hier ein Stück unmittelbarer Feiergestaltung im neuen Sinne möglich ist.

Die Kantate „Frühlingsfeier" für Mannschaftschor, Einzelstimmen und Orchester von Helmut Bräutigam (geb. 1914, Schüler von Max Ludwig, Leipzig), der mit mehreren Werken (Motetten, Kammermusik) bereits stärkere Beachtung gefunden hat, ist ein Versuch, ein neues religiöses Gefühl unserer Zeit, geboren aus dem Erlebnis von Erde und Wachstum, getragen von dem Bewußtsein neuen politischen Werdens in eine geschlossene Form zu bringen. Die Dichtung, in der neuen Kantate mehr als nur Träger der Musik, stammt vom Komponisten selbst. Wenn sie auch nicht in allen Teilen ausgereift ist, so überrascht doch die Bildhaftigkeit der Sprache, und der Ton echter Begeisterung nimmt gefangen. Die künstlerische Spannung, die in der wechselnd starken Beziehung von Wort und Ton gegeben ist, wird hier dadurch gesteigert, daß das vom Einzelnen oder vom Chor gesprochene Wort dem gesungenen gegenübertritt. Die Kantate, die im Reichsberufswettkampf den ersten Preis erhielt, ist gegliedert durch ein ritornellmäßig wirkendes Lied, das von den Zuhörern mitgesungen werden soll, eine Möglichkeit, die ja auch im Sinne der alten Kantate liegt. Die Musik zeichnet sich aus durch

eine flüssige und geschickte Orchesterbehandlung, durch wirkungsvollen Chorsatz, durch weite Melodiebögen, die auf ein ausgeprägtes melodisches Gefühl des Komponisten schließen lassen, und durch eine starke kontrapunktische Verdichtung, die aber niemals um ihrer selbst willen da ist. Ein starker musikantischer Schwung, z. B. in dem von allen gesungenen Lied, und die in starkem Maße erreichte Abrundung der Form machen das Werk zu einer besonderen Leistung. Gerade diesen Versuchen, eine neue Musik aus der Gemeinschaft für die Gemeinschaft zu finden, gebührt die Aufmerksamkeit der Gegenwart. Es wäre deshalb erfreulich, wenn man diesem Werk in einem größeren Rahmen wiederbegegnete. Gerhard Schwalbe.

LIEGNITZ. Im Anschluß an den letzten Bericht (Septemberheft S. 1149) seien auch noch Veranstaltungen der hiesigen Schulen erwähnt. So hatten sich Gymnasium Johanneum und Elisabethschule zu schöner gemeinsamer Arbeit im idealen Streben um Beethovens Chorfantasie und Teile der Messe C vereint. In Schülerabenden unserer heimischen Pädagogen zeigten Frau Dziekan, die Herren Puschmann und Otto M. Erber die Erfolge gewissenhafter musikalischer Erziehung an ihren Schülern.

Im städt. Theater wurden unter der Leitung von Dir. Dr. v. Kutzschenbach 9 Opern, 11 Operetten in ganz hervorragender Form herausgebracht. Die Leistungen (KM Antolitsch und Buzengeiger) überstiegen bei weitem die Anforderungen, die man in technischer und musikalischer Hinsicht sonst an eine „Provinzbühne" zu stellen gewohnt ist. „Der fliegende Holländer", „Die verkaufte Braut", „Toska", „Tiefland", „Der Rosenkavalier", „An allem ist Hütchen schuld" wie als Uraufführung die Volksoper „Rembrandt in Uselfingen" von Bethge-Matthausch seien genannt. Die NS-Kulturgemeinde unter Leitung von Otto Brand hat den Theaterbesuch ganz besonders gefördert. Die guten Leistungen der Theaterkräfte wurden anerkannt von 102 215 Besuchern (im Vorjahr 93 654).

Damit ist im wesentlichen ein Rückblick auf das musikalisch-kulturelle Leben unserer aufstrebenden Stadt gegeben. Mit Stolz darf man sagen, daß gerade hier im Osten jeder auf seinem Posten steht und sich um Pflege deutschen Kulturgutes ernstlich bemüht. Hoffentlich ist solchem Streben auch weiterhin in jeder Hinsicht Erfolg beschieden. Otto Rudnick.

MEININGEN. Die verflossene Konzertzeit stand unter einem recht ungünstigen Stern. Durch die zweimalige schwere Erkrankung des Kapellmeisters Max Stumböck und einige andere Erscheinungen war der Konzertbetrieb erheblichen Störungen ausgesetzt. Wenn wir uns dieserhalb in der Hauptsache mit auswärtigen Dirigenten behelfen mußten und M. Stumböck als Kapellmeister der Meininger Landeskapelle die wenigsten der musikalischen Veranstaltungen leitete, so ist zu verstehen, daß die verflossene Spielzeit nicht die große traditionsgewohnte Linie und die ererbte vorbildliche künstlerische Höhe aufwies und auch nicht aufweisen konnte. Immerhin ist geschehen, was unter diesen Umständen im Bereich des Möglichen lag. Von 4 Sinfonie-Konzerten leitete das zweite Max Stumböck, die übrigen GMD Dr. Otto Wartisch aus Gotha, Prof. Dr. Felix Oberborbeck aus Weimar und Staatskapellmeister Peter Schmitz aus Kassel. Dabei muß als besonderes musikalisches Erlebnis die feinsinnige Ausdeutung der III. Sinfonie von Johannes Brahms unter Professor Dr. Felix Oberborbecks Leitung gebucht werden. Im übrigen kamen zu Worte: L. van Beethoven mit der I. und VII. Sinfonie, sowie mit dem Klavierkonzert in G-dur, Solist Paul Otto Nebelsiek, dessen Ausdeutung fast zu sensibel war, W. A. Mozart mit der Sinfonie in C-dur (Jupiter), Joseph Haydn mit dem Konzert für Oboe, Solist: Kammermusiker Wilhelm Stock aus Weimar, der in vollendeter Meisterschaft das Werk kreierte, Joh. Seb. Bach mit der Sinfonie in D-dur und der Es-dur-Sinfonie für Doppelorchester, sowie Anton Dvořák mit dem Konzert für Violoncello, ausgezeichnet gespielt von Professor Walter Schulz-Weimar, und Paganini mit dem Violinkonzert in Es-dur, bei dem wir in Frida Cramer, Lehrerin für Violine an der Staatlichen Hochschule für Musik in Weimar, eine Künstlerin ganz großen Formates kennen lernten. Von neueren Werken hörten wir Max Regers Romantische Suite, Paul Graeners Sinfonia breve, Ludwig Thuilles Romantische Ouverture, ferner die „Hymnen über gregorianische Choralmelodien" von Karl Höller und Ermanno Wolf-Ferraris Chorwerk „La vita nuova", welches der Singverein Meiningen unter Staats-KM Peter Schmitz' Leitung (als Gast!) gut herausbrachte. Eindrucksvolle und unvergeßliche Stunden vermittelte ein Konzert des Leipziger Thomanerchores unter persönlicher Leitung von Professor Dr. Karl Straube, sowie der Besuch der Schüler der Staatlichen Hochschule für Musik aus Weimar gelegentlich ihrer zweiten Thüringenfahrt. Das Chor- und Orchesterkonzert und insbesondere das Jugendkonzert wird allen Teilnehmern eine bleibende liebe Erinnerung sein. — Ein einheitlicheres und geschlosseneres Bild zeigten die 4 Kammermusikabende der Herren Alfons Karl Kastl (Violine), Erich Spindler (Violine), Heinrich Probst (Viola) und Alfred Möbes (Cello), die Werke von Wilhelm Berger, Beethoven, Mozart, Schubert, Franz Smetana und Anton Reicha brachten. Eine besondere Abwechselung in dieser Folge waren die 6 Schottischen

und Walisischen Volkslieder von Joseph Haydn, sowie die 3 Schottischen Lieder von L. van Beethoven, stilvoll gesungen von Daga Söderqvist vom Landestheater Dessau. Sigfrid Grundeis aus Leipzig bestritt einen Klavierabend allein mit Werken von Bach, Beethoven, Schubert, Chopin und Franz Liszt. Auffassung und Spiel verrieten einen ausgezeichneten Musiker.

Die Oper behauptete sich auf dem Spielplan mit „Tiefland" (Eugen d'Albert), „Christelflein" (Hans Pfitzner), „Lohengrin" (R. Wagner) und „Ilona" oder „Das Fest in Budapest" von Dr. Bodo Wolf als Uraufführung, worüber bereits an dieser Stelle berichtet wurde. Das Ensemble wurde, wie in den früheren Jahren jeweils aus auswärtigen Künstlern zusammengestellt. Leider waren die Aufführungen nicht immer so ausgeglichen und eindrucksvoll, wie wir das von früher her gewohnt sind. Es lag wohl zum Teil mit an der häufig wechselnden musikalischen Leitung. Die Spielleitung wechselte bei der Oper ebenso häufig wie die Kapellmeister. — Der Erwähnung verdient ein Klavierabend Meininger Komponisten,, veranstaltet von Günther Raphael im Marmorsaal des Herzoglichen Schlosses zu Meiningen unter Mitwirkung von Pauline Raphael (Klavier), Professor Robert Reitz (Violine) und Professor Walter Schulz (Violoncello), beide aus Weimar.

Die kommende Spielzeit bringt am Meininger Landestheater als neuen Intendanten Dr. Rolf Prasch aus Krefeld, Sohn des Ehrenmitgliedes des Meininger Landestheaters Auguste Prasch-Grevenberg, und als neuen Kapellmeister der Meininger Landeskapelle Karl Maria Artz aus Düsseldorf. Möchte es beiden Herren gelingen, das Meininger Kunstleben der großen Vergangenheit würdig zu formen und zu gestalten!

Ottomar Güntzel.

MÜNCHEN. Aus dem Abklang der sommerlichen Mozartfestspiele ist noch ein Eindruck außergewöhnlicher Art nachzumerken: die einzige Festspielaufführung von Mozarts „Entführung aus dem Serail" unter Eugen Jochum (Hamburg). Nächst Richard Strauß, dem Dirigenten von „Don Giovanni" und „Cosi fan tutte", gelang Jochum die Beschwörung von Mozarts Geist und Seele am unmittelbarsten. Kein Ton in dieser Partitur, über den hinwegmusiziert worden wäre, die scheinbar kleinste Knospe liebevoll entfaltet zur duftig-vollen Blüte. Und wie sorgsam ausgewogen halten sich in Jochums Deutung lyrischer und dramatischer Gehalt des Werkes die Waage, wie hat das alles seinen Fluß und seine Besinnlichkeit zur rechten Zeit, wie erregend bald und wie beruhigend wieder wird hier musiziert mit einer eingeborenen Witterung für Mozartsche Tempi, mit hochentwickeltem Sinn für Mozartsche Farben und Tönungen. Dabei wahrt Jochum allerwege — das Maß aller Dinge bei Mozart — eine unbefangene Natürlichkeit, so daß dem Hörer das Herz aufgeht. Im gleichen Zeichen wirkten auch, von solchem Führerimpuls willig geleitet, das mit unvergleichlicher Wärme spielende Staatsorchester und die Sänger: Felicie Hüni-Mihascek (Konstanze), Julius Patzak (Belmonte), Gertrud Riedinger (Blonde), Erich Zimmermann (Pedrillo), Paul Bender (Osmin).

Die bereits zur Münchener Musiktradition gewordenen nächtlichen Serenaden im Brunnenhof der Residenz waren von dem sehr launischen Wettergott nicht eben begünstigt, doch gelang es zuweilen kurze Friedensschlüsse zwischen Frau Musica und dem Jupiter pluvius zu erzielen. Die Vortragsfolgen, auf denen manch berühmter Name wie Erna Sack, Heinrich Schlusnus, Julius Patzak, Heinrich Rehkemper und Enrico Franseschi prangte, trugen dem sommerlichen Bedürfnis nach Abwechslung und Entspannung bereitwilligere Rechnung als einer gewählten Programmgestaltung. (Beispiele für viele: Wolframs Gesang an den Abendstern aus „Tannhäuser" mit Harfenbegleitung vom Turm gesungen oder Mozarts „Ave Maria" mit Harmonium!). Immerhin erinnerte man sich mit einer „Serenade am Hofe Friedrich des Großen", deren Spielfolge von Kapellmeister Friedrich Rein kenntnisreich zusammengestellt worden war, auch höherer Verpflichtungen. Werke des großen Königs und solcher, die ihm musikalisch nahestanden, Quantz und Ph. E. Bach, erklangen; als im Zeitkostüm erscheinende Interpreten wirkten Anny van Kruyswyk, Andrea Martha Wittwer (Geige), Gustav Kaleve (Flöte), Werner Dommes (Cembalo) und Heinz Hebbel (Harmonium) in schöner Hingabe an ihre Aufgabe.

Besondere Freude weckte jedoch im Kaiserhofe der Residenz die glückhafte Neubelebung eines prächtigen alten Brauches. Es gibt ja kaum eine Örtlichkeit, die geeigneter wäre, den Schall der Blasmusik in natürlichen Resonanzräumen einzufangen und ihm werbende Klanggestalt zu verleihen als dieser Residenzhof. So hört man nun allsonntäglich dort in herrlichem Einklang von Natur und Kunst eine Turmmusik, ausgeführt vom Blechbläserchor des Staatstheaters unter der Leitung von Kapellmeister Friedrich Rein, der sich zugleich um Herbeischaffung und Auswahl der der alten Bläserliteratur entnommenen Stücke verdient gemacht hat. Tief im Staub der Archive versunkene Schätze unserer herrlichen alten Blasmusik werden so neu und strahlend ans Licht gehoben, und zwar in einer Umgebung, die es einem leicht macht, sich in ihre Entstehungszeit zurückzuträumen. Welche Mannigfaltigkeit bei einfachsten Mitteln, schier unendlich die Zahl der rhythmischen Zerlegungen des Fundamentes der

alten Bläsermusik, des natürlichen Dreiklangs! Dem Geiste dieser Musik völlig entfühlt, spricht Friedrich Reins prächtig klingende „Heroische Fanfare" für vier Trompeten und Pauken als täuschend geglückte Stilnachbildung an. Paul Winters „Olympiafanfare" (für 10 Bläser und Pauke) mit dem reicheren Ausbau der harmonischen Möglichkeiten und ihrem teilweisen Verlassen der alten Intervallpfade übte auch in dieser Umgebung ihre unvergleichliche Wirkung. Dr. W. Zentner.

NORDHAUSEN. So erfolgreich unser Stadttheater die Opernspielzeit begann, so erfolgreich hat sie es durchgeführt. Es kamen unter der musikalischen Leitung des KM Gerhard Pflüger, der uns leider nach kurzer Tätigkeit schon wieder verläßt, um nach Wiesbaden zu gehen, und unter der Spielleitung von Erik Jelde, der auch gesanglich und darstellerisch hervortrat, noch „Hänsel und Gretel", „Bohème", „Die lustigen Weiber" und „Figaros Hochzeit" zu prächtigen, von Publikum und Presse dankbar anerkannten Aufführungen.

Auch der Konzertverein setzte die Reihe seiner Veranstaltungen mit einem Erfolge fort, wie er der glänzenden Überlieferung des Vereins entsprach. Das Wendling-Quartett, das Berliner Kniestädt-Trio, Julius Dahlke, Fritz Wolff und als großartiger Abschluß Edwin Fischer mit seinem Kammerorchester — das waren Abende voll tiefer und unvergeßlicher Eindrücke. In das Programm des Konzertvereins flocht sich auch eine Aufführung des ebenso gehaltvollen wie ansprechenden Chorwerkes „Mutter Erde" von Hugo Kaun, das durch den Frühschen Gesangverein unter Mitwirkung des Cäcilienvereins aus der benachbarten Musikstadt Sondershausen zu einer rühmenswerten Wiedergabe gelangte. Neben dem Dirigenten Walter Treichel verdienen von den Solisten Margret Zilcher-Kiesekamp, Lore Fischer und Rudolf Watzke gebührend hervorgehoben zu werden.

Der Bach-Chor unter Leitung des Organisten Erich Knorr ließ wiederum das Weihnachtsoratorium erklingen und lieferte ferner durch eine vortreffliche Aufführung der Johannes-Passion mit Unterstützung von Anny Quistorp, Leipzig, Hertha Böhme, Dresden, Walter Sturm, Berlin, und Dr. Friedrich Viol, Halle, einen neuen vollen Beweis seines Könnens. Erwähnt sei zum Schluß noch ein größeres Konzert des verstärkten Männergesangvereins „Wilhelm Rinkens 1933", der unter großem Beifall Proben der neueren Männerchorliteratur zum Vortrag brachte.

Albert Kohl.

NÜRNBERG (Uraufführungen). Die letzte Veranstaltung der „Kammerkonzerte für zeitgenössische Musik" (Leitung: KM Dr. Adalbert Kalix) brachte eine umfassende Auseinandersetzung mit den bedeutsamsten Vertretern der zeitgenössischen Orgelmusik. Das Programm bot eine Reihe wertvoller Erstaufführungen: Neben Hermann Schroeder-Aachen (Toccata für Orgel, Werk 5) und Philipp Mohler (Geistliche Gesänge für Sopran und Orgel, Werk 7) waren mit Johann Nepomuk David-Leipzig (Fantasie für Orgel über den Choral „O Heiland, reiß den Himmel auf") und Heinrich Spitta-Berlin (Fantasie für Orgel über den Choral „Christ ist erstanden") zwei Hauptexponenten der jungdeutschen Orgelschule vertreten. Besonderes Interesse beanspruchten die Uraufführungen des Abends. Der erst 25jährige Bonner Helmut Degen gab mit der 1936 entstandenen „Fantasie für Orgel" schöne Proben eines zwar noch nicht voll ausgereiften, aber bereits sehr markant entwickelten Formgefühls. Seine Harmonik wurzelt in dem sicheren Boden der Tonalität: Das, was man unter Atonalität verstand, ehe dieser vielumstrittene terminus technicus zum Schlagwort verallgemeinert wurde, wird selbst vom Sturm und Drang gärender Jugend heute im allgemeinen gemieden. Immerhin verfährt Degen harmonisch bei aller tonalen Verankerung mit einer fortschrittlich orientierten Freizügigkeit. Ostinate Bildungen zählen zu den bevorzugten „modernen" Satzmitteln. Das thematische Material der Orgelfantasie läßt sich auf eine knappe, sehr charakteristisch geführte Reihe von 6 Tönen zurückführen, die — chaconneartig — vielseitig abgewandelt werden.

Heinrich Kaminskis „Brautlied" für Sopran und Orgel stellt eine freundliche Gelegenheitsarbeit dar, so recht für den täglichen Gebrauch geschrieben. Wenn man bedenkt, welch fürchterlich-sentimentaler Überschwang unter der Kennmarke „Wo du hingehst" so oft von den Emporen der Kirchen in die Ohren gerührt schluchzender Trauungsgäste gesungen wird, dann freut man sich besonders dieses hochwillkommenen Beitrags zu dem Kapitel „Kirchliche Festmusik"! Wir wünschen dem wertvollen und gefühlsauberen, lediglich in der Melodieführung zu exponiert hochgelagerten „Trauungsgesang", daß er Gebrauchsmusik in des Wortes vollster Bedeutung werden möge. Von Heinrich Kaminski gelangte noch ein „Kanon für Violine und Orgel" zur Uraufführung. Der heuer 50jährige Komponist lieferte mit diesem Werkchen ein Schulbeispiel vollendeter satztechnischer Könnerschaft. Der überaus kunstvoll gearbeitete Kanon in der Oktave ist — als kontrapunktische Form — auf dem Papier sicherlich angenehmer zu verfolgen, als beim Hören, weil die beiden Stimmen in ihrem zeitlichen Verlauf ziemlichen Abstand haben. Doch wird man selten einen Kanon antreffen, der trotz der strengen Fassung alles Konstruktive so vollkommen

überwunden hat, wie dieser Zwiegesang zwischen Geige und Orgel. Jede Note des thematischen Verlaufs ist ausdrucksbeseeltes Leben, das von mathematischer Berechnung, vom akademischen „Spiel mit Formen" nichts an sich duldet.

Wie in den Vorjahren so machte auch heuer der Nürnberger Komponist Erich Rhode mit neuen Proben seines fruchtbaren Schaffens in einem „Kompositionsabend" bekannt. Rhode ist in seiner stilistischen Haltung im guten Sinne traditionell gebunden. Er knüpft nicht, wie die „Moderne" an die — Vorklassik an, sondern baut da weiter, wo die letzte Entwicklung endete. Es ist neuromantischer Klassizismus, der in liebenswertestem Neugewand entgegentritt — liebenswert, denn Rhode hat ehrliche und echte Gemüts- und Seelenkräfte für sein Schaffen einzusetzen. Daneben ist es vor allem die Sauberkeit der satztechnischen Arbeit, die Gediegenheit des Könnerischen, was für die zur Diskussion gestellten Werke bedingungslos einnahm. Wirksame, an Reger orientierte Konzertliteratur stellen die „3 Humoresken für Klavier, op. 27" dar. Einen ähnlich dankbaren Klaviersatz bevorzugte der Komponist bei drei uraufgeführten Klavierstücken: dem „Scherzo, op. 44", dem eindrucksvoll mit nordisch anmutender Klang-Koloristik ausgestatteten „Langsamen Satz, op. 46" und dem durch die Frische des musikantischen Einfalls bestechenden „Capricietto, op. 46". Ebenfalls uraufgeführt wurden drei Klavierlieder op. 40 nach Dichtungen von Paulsen, Dauthendey und Leitgeb. Hier, wie bei den „Morgensternliedern op. 20" (für eine tiefe Stimme und Klaviertrio) zeigt sich Rhode als ein Meister der feinempfundenen, mit schlichten harmonischen und melodischen Mitteln erschöpfend charakterisierten Stimmung. Die günstigen melodischen Führungen bieten den Sängern sehr dankbare Aufgaben. Drei weitere Klavierlieder, das formal großzügig gestaltete dreisätzige „Streichquartett op. 5" und ein Variationenwerk über ein Volkslied (op. 35 für zwei Violinen und Klavier) ergänzten die Werkfolge des Abends, der für den Komponisten sehr erfolgreich verlief. Karl Foesel.

PARIS. Wenn auch der größte Teil der Chordarbietungen des vorigen Winters auf einer durchaus achtbaren Höhe stand, so überragte die am Schluß der Saison stattgefundene Aufführung der „Graner Messe" von Franz Liszt viele von ihnen bei weitem. In derselben Kirche „St. Eustache" erklang wie vor 70 Jahren diese herrliche Festmesse, welche der damals noch stark angefeindete Komponist selbst dirigierte, in neuer Pracht, gefolgt vom grandiosen Berliozschen „Te deum". Unter Leitung des Schweizer Dirigenten Ernst Levi, vom Philharmonischen Chor gesungen, hinterließen beide Werke, dank der künstlerisch fein durchgestalteten Wiedergabe, einen gewaltigen Eindruck. — Sehr schön sind stets die Leistungen des Chores der Mozartstudiumgesellschaft. Der begabte Chorleiter Felix Raugel gibt sich viel Mühe immer „neue Wunder" zu entdecken und Werke von Mozart aufzuführen, die nicht nur in Paris, sondern auch in anderen Musikzentren Europas kaum jemals zu Gehör kamen, wie z. B. „Benedicite Angeli" oder „Regina coeli haetare" (Köchel-V. 276). Seine Bemühungen sind nun von Erfolg gekrönt: die anfänglich kleine Mozartgemeinde ist in den letzten Jahren beträchtlich gewachsen. Infolgedessen sah sich die Gründerin des Vereins Mme. Homberg veranlaßt, diese aus dem alten „Conservatoire"-Saal nach einem modernen, Tausende von Personen fassenden Raum übersiedeln zu lassen. Ein erfreuliches Zeichen des Interesses zur wahren Tonkunst trotz der bewegten Zeiten! — Die „British Broadcasting Corporation", vielen Radiohörern bereits seit Jahren wohl bekannt, bewies in der Tat, daß ihre Orchestervereinigung auch im Konzertsaal klanglich glänzend ausbalanciert ist. Geführt von einem Nikisch-Schüler, Adrian Boult, einen vielseitig orientierten Dirigenten, dem aber im Ausdruck die Wärme seines unvergeßlichen Meisters abgeht, spielt dieses große Orchester nicht nur äußerst korrekt, sondern auch mit denkbar zartester Tongebung, die sich durch makellose Reinheit auszeichnet. — Diametral verschieden ist der italienische Kapellmeister Fausto Magnani, der infolge seiner bildkräftigen Klangkultur hier aufgefallen ist. Befremdend wirkt nur bei ihm die äußere Haltung, zu starke Temperamentsausbrüche (wie z. B. bei der „Pathétique" von Tschaikowsky), aber niemand wird leugnen, daß man einen „geborenen Dirigenten" von einer wirbelnden Lebendigkeit vor sich hat. Das Pasdeloup-Orchester, das aus braven Musikern besteht, wurde förmlich mitgerissen und reagierte ungemein schwungvoll auf alle Zeichen des mit Beifall überschütteten Italieners, besonders in den zum ersten Male erklungenen Variationen über den „Carneval de Venise" von Tomasini (komponiert „à la Paganini" mit rauschendem Glanz der Geigen). Die ausklingende Konzertzeit brachte noch ein Oratorium „Das verlorene Paradies" von Igor Markevitsch, durch dessen Einstudierung viel Mühe verloren gegangen ist. Zwar offenbart hier der junge Komponist, auf den man bis jetzt viele Hoffnungen setzte, seine eigene Empfindungswelt und ein großzügiges Denken in Tönen . . . die Musik wird jedoch für ihn nicht zur Hauptsubstanz, sondern sie dient lediglich als Mittel zum Zweck, nur als sonore Illustration des Textes. In diesem Sinne gelangen einige Choreffekte, die ungewöhnliche Klangwirkungen erzielten und trotzdem von einer gequälten Erfindung zeugten. — Und vorher hörte man gerade — zum 1. Male in

Paris (sic!) — ein so jugendfrisches Werk wie die Symphonie C-dur von Georges Bizet, der sich ganz auf klassischem Boden bewegt und nur hin und wieder den künftigen Schöpfer der „Carmen" verrät. Karl Münch (Straßburg) gab sie gebührend wieder, mit Sorgfalt die Details herausarbeitend und schwungvoll dort, wo es nötig war. Diese entzückende Komposition, bereits von Weingartner in Österreich uraufgeführt, kann allen deutschen Orchestervereinigungen warm empfohlen werden.

Im Rahmen der Pariser Juni-Festwochen („la grande saison 1936") empfing man am Dirigentenpult der Großen Oper Wilhelm Furtwängler umso freudiger, als der geschätzte Gast dieses Frühjahr, infolge der französischen Wahlperiode, keine Konzerte der Berliner Philharmoniker leiten konnte. Unter seiner Stabführung, die stets den Gipfel einer erhabenen Leistung geistiger Konzentration erreicht, erklangen die „Meistersinger" — von prächtigen „Bayreuthern" in Paris verkörpert — in ihrer formalen Geschlossenheit so schön wie noch nie. Der Festakt steigerte sich schließlich zum strahlenden Jubel des Orchesters sowie des überfüllten Hauses.

Von den Opernkreationen ist in erster Linie „Oedipus" zu nennen. Der Komponist, der gefeierte rumänische Geiger Georges Enesco, arbeitete 30 Jahre daran. Das Resultat ist nicht sehr günstig: wenn auch nicht ohne musikalischen Wert, erscheint diese Oper schon jetzt veraltet. Die Handlung ist künstlich in die Länge gezogen, um einen Abend ganz auszufüllen. Offensichtlich lag keine innere Notwendigkeit vor und es entstand eine fast ausschließlich intellektualistische Arbeit mit einigen im Kolorit frischen Einfällen. — Spontaner ist sicher Franco Alfano, der zum Sujet seiner neuen Oper „Cyrano de Bergerac", die allbekannte Komödie von Edmond Rostand wählte. Ein ziemlich kühnes Experiment, an das sich kein französischer Tondichter heranwagte. Es ist zweifellos eine schwierige Aufgabe, den schwärmerischen Zustand des romantisch angehauchten Helden in Musik wiederzugeben! Manche Duette zeigten improvisatorische Laune, aber im großen ganzen ist die Stimmung der Urdichtung musikalisch nicht erreicht worden.

Zum Schluß sei erwähnt, daß kein Pariser Konzerthaus von den üblichen Streiks berührt worden ist. „Die Besetzung der Komischen Oper" durch das Theaterpersonal geschah aus rein wirtschaftlichen Gründen: de facto waren bis jetzt die Gehälter mancher Bühnenmitglieder zum Leben nicht ausreichend. Die Opernsänger nahmen die Situation nicht tragisch. Sie inszenierten an einem schönen Frühlingsabend auf dem Balkon der „Opera-Comique" ein Konzert und angefeuert durch den von opferwilligen Melomanen gestifteten Champagner trugen sie zur Freude der auf dem gemütlichen „Boieldieu-Place" versammelten Zaungäste ganze Opernszenen schwungvoll vor. „So endet bei uns alles . . . mit chansons!" lautet ein französisches Sprichwort.

Anatol v. Roessel.

SCHWERIN i. Meckl. (Der Großadmiral, Komische Oper in drei Akten von Albert Lortzing. Bearbeitet von A. Treumann-Mette.) Zweck und Sinn dieser Bearbeitung war, das Werk, dessen Mißerfolg bei seiner Leipziger Uraufführung am 13. Dezember 1847 in der Hauptsache auf das völlig unzureichende Textbuch zurückzuführen ist, für die deutsche Bühne neu zu gewinnen. Und dieser Versuch ist dem Bearbeiter glänzend geglückt. Allein schon sprachlich bedeutet das Buch einen Gewinn, da es sich ganz der Schreibweise Lortzings anschließt und somit auch einen feinen Untergrund für den liebenswürdigen, natürlichen, musikalischen Ausdruck Lortzings bildet. Die ganze Handlung ist gestraffter geworden, die lustigen Geschehnisse und Verkleidungen entwickeln sich sinngemäß. Der melodische Fluß ist nicht mehr so ergiebig wie in Lortzings Hauptwerken, aber er ist doch immer reizvoll und in der klaren Instrumentierung, an der Änderungen nicht vorgenommen wurden, eine wohltuende Erscheinung. Bei dem Mangel an guten komischen Opern wird man ohne Zweifel auf das wiedererstandene Lortzingwerk zurückgreifen. Der Erfolg wird der gleich günstige sein wie bei der Schweriner Aufführung, für die Kapellmeister v. d. Nahmer und Hans Brandt musikalisch und szenisch verantwortlich zeichneten und an derem guten Gelingen die Damen Clahes, Wagener und die Herren Dr. Unold, Stralendorf, Pelzer und Siegmund voll beteiligt waren.

A. E. Reinhard.

WESTMARK. Bereits der Saarsängerbund hat verschiedentlich vor seinen großen Veranstaltungen zeitgenössischer Tonsetzer unter Einreichung von Textvorlagen kompositorische Anregungen gegeben. Nahezu alle dieser Kantaten und Chöre haben sich über den Tag hinaus als wertvolles Chorgut durchgesetzt, einige gehören auch heute zu den meistgesungenen Chören in der gesamten deutschen Sängerschaft. Diese Überlieferung griff soeben der durch Zusammenschluß der Gaue XIII Pfalz und XIV Nahe-Mosel-Saar entstandene Sängergau Westmark auf, indem er seiner überaus eindrucksvoll verlaufenen großen volksdeutschen Sängerkundgebung in Saarbrücken eine konzertante Weihestunde Schöpferische Westmark einfügte, die — natürlich nur in einem Ausschnitt — in einer Reihe von Uraufführungen den Anteil der zeitgenössischen Komponisten der Westmark am chorischen Schaffen der Gegenwart umschreiben sollte. Es ist

begreiflich, daß gerade diese Weihestunde die besondere Beachtung aller Kreise fand, sowohl der Chorleiter und Sänger, wie der Fachkritiker und der Presse. Und es ist erfreulich, daß sie einmütig der Meinung sind, daß hier Werke zum Klingen kamen, die meist weit über dem Durchschnitt stehen und ihres Wegs gewiß sein dürfen, ja daß manche zu dem besten gehören, was die Gegenwart geschaffen hat.

Den Auftakt gaben „Opfer", Gesang für einstimmigen Männerchor und Orchester, nach einer markanten Dichtung von Heinrich Anacker, komponiert von Hermann Unger, in Aufbau, Deklamation und instrumentaler Unterstreichung und Führung den Meister bezeugend, und „Arbeit", Gesang für Männerchor und Blasorchester, nach sprachgewaltigen Worten von Ernst von Wildenbruch, von dem Saarbrücker Komponisten Eduard Bornschein, der auch in diesem hinreißenden Werk wieder die starke Eigenwilligkeit der Melodieführung und der Orchesterbehandlung erkennen ließ, die seinen Tonschöpfungen einen besonderen Reiz verleihen. Aus dem Reichtum tiefinnerlicher Musikalität und zugleich als Meister der Männerchorgestaltung schuf Hans Lang nach Dichtungen Steins aus der Welt des 30jährigen Krieges, in den Kämpfen der letzten zwanzig Jahre zeitnah erlebt, den Zyklus „Mit tausend Zungen wöll'n wir schrei'n", ein Lied der Landsknechte, ein Lied der Scholaren und ein Bauernlied, mit Einzelinstrumenten, sparsam, aber eindringlich begleitet.

Den Bedürfnissen auch weniger leistungsfähiger Vereine begegnend, gewissermaßen als „Gebrauchsmusik", schufen Carl Schadewitz den warmen a cappella Männerchor „Gebet für das Reich" nach Worten von Helmut Cube, Paul Roeder, ebenfalls für a cappella Männerchor „Deutscher Schwur" kraftvoll in Linienführung und Harmonik nach einem Gedicht von Fritz Woike, Robert Carl die beiden interessanten packenden Männerchöre „Drescherlied" und „Chor der Fabrikarbeiter" nach Texten von Albert Korn, Karl Wüst das Schlesische Volkslied „Wandertrost" und den volksliedartigen frisch-frohen Chor „Was ein Bursch ist" und Philipp Mohler die reizvollen Volksweisen für Männerchor „Wer jetzig Zeiten leben will" und „Es leben die Soldaten". Den Beschluß machte der schwedische Komponist Lill Erik Hafgren, der sich die sonnige Pfalz zur Wahlheimat erkor, mit der Kantate für gemischten Chor, Tenorsolo und Orchester „Idunas Äpfel" nach einer mythologischen Dichtung des schwedischen Dichters Geyer. Das Werk überrascht und gewinnt durch seine eigenartige, traumhafte Instrumentierung, die das nordische Blut nicht verleugnet.

Der prachtvolle Festsaal der historischen Wartburg, von der aus am 15. Januar 1935 das Saarabstimmungs-Ergebnis seinen Weg über den Weltball antrat, und eine mehrtausendköpfige andachtsvoll lauschende Zuhörerschaft gaben der Weihestunde, die übrigens vom Saarbrücker Rundfunk aufgenommen und wiederholt gesendet wurde, den würdigen Rahmen. Walther Stein.

ZEITZ. Mit einer würdigen „Freischütz"-Aufführung im Reußischen Theater zu Gera beschloß unsere hiesige NS-Kulturgemeinde ihre verflossene Spielzeit. Erfreulich war dabei besonders die Anteilnahme der Jugend, die im Interesse eines notwendigen Hörernachwuchses nur begrüßt werden kann. Die fast durchgängig gute Besetzung der Hauptrollen, das flotte, lebendige Spiel auf der Bühne und die übrige vokale und instrumentale Untermalung durch Chor und Orchester (Reußische Kapelle) sicherten dem überaus volkstümlichen Werke einen bemerkenswerten Erfolg. Anläßlich der Altenburger Freilichtfestspiele im Juni nahmen die Mitglieder der NS-Kulturgemeinde an zwei Sondervorstellungen teil, welche als Operette den „Zigeunerbaron" und als Oper Richard Wagners „Walküre" brachten. Die erweiterten Raumverhältnisse der Naturbühne ließen unter geschickter Ausnutzung aller Regiemöglichkeiten außerordentlich wirksame, plastische Bühnenbilder entstehen, die durch die relativ günstige Akustik noch unterstrichen wurden. Leider mußte nur die „Walküre" nach verheißungsvollem Anfang infolge Witterungsstörung im Landestheater ihre Fortsetzung finden. Trotzdem bedeutete auch diese Aufführung (unter Generalintendant Dr. Drewes' sicherer Leitung) ein künstlerisches Erlebnis, welches mit dem szenisch gut dargestellten Feuerzauber wirksam ausklang. —

Nachträglich zu erwähnen wäre aus dem vorliegenden Berichtsabschnitt noch ein groß angelegter Volksmusik-Abend. Sämtliche Darbietungen wurden von einheimischen Vereinen bestritten, die sich die Pflege der Volksmusik zur Aufgabe erwählten und in den verschiedensten Besetzungen Proben ihres Könnens abzulegen sich bemühten. Allerdings sollten offenbare Mißgriffe wie Mozarts „Eine kleine Nachtmusik" (in vergrößerter Besetzung) sowie Schuberts feine Ballettmusik zu „Rosamunde" (in grober Blasmusik) doch vermieden werden. Im übrigen erwies sich das Sommerhalbjahr an öffentlichen Konzerten nicht gerade sehr ertragreich. Lediglich die hiesige „Liedertafel" trat mit einem volkstümlichen Liederabend im Garten der Wilhelmshöhe im Juli hervor und errang mit einer Reihe bewährter Gesänge unter Heinrich Kochs Stabführung entsprechenden Beifall.

Rudolf Winter.

MUSIK IM RUNDFUNK

DEUTSCHLAND-SENDER UND REICHSSENDER BERLIN. Der abgelaufene Sendeabschnitt stand zwischen zwei großen, einschneidenden Ereignissen: der Rundfunkausstellung und dem Reichsparteitag. Wie alljährlich war auch in diesem Jahr die schon zum Begriff gewordene Funkausstellung der lebendige, anschauliche Rechenschaftsbericht über die unerhörte Leistungssteigerung auf den Gebieten der Funktechnik, die vor aller Welt dem deutschen Schaffen und dem deutschen Willen das beste Zeugnis ausstellt und ein sprechender Beweis für die Unermüdlichkeit des schöpferischen Geistes ist. Dieser technischen Übersicht, aus der besonders für den Musiker die unter Förderung der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" von Dr. Vierling gebaute Großtonorgel zu nennen ist (wir konnten am Lautsprecher eine Kostprobe ihres Klangs vernehmen, ebenso wie wir uns über die auf Anweisung von Franz Adam geschaffene Walcker-Orgel in der Nürnberger Kongreßhalle unterrichten konnten), stellte sich die Leistungsübersicht des deutschen Rundfunks zur Seite, die Reichsminister Dr. Goebbels bei der Eröffnung der Ausstellung in einer grundsätzlichen Darstellung der Programmfragen gab. Ausgehend von der zahlenmäßigen Anführung der Steigerung der Rundfunkarbeit betonte Dr. Goebbels die Wichtigkeit des Rundfunks, seine ethische Bedeutung, die er mit Recht darin sieht, daß der Rundfunk ein Volkserziehungsmittel ist. Als grundlegend für die Programmgestaltung, die er in fünf Punkten erörterte, bezeichnete er die Richtlinie, daß das Programm nach der unterhaltenden wie nach der künstlerischen Seite entsprechend seiner Massenhörerschaft möglichst vielseitig sein soll. „Das Niveau des Rundfunkprogramms darf nicht zu tief gesenkt, aber auch nicht zu hoch geschraubt werden." Es muß so gestaltet werden, „daß es den verwöhnteren Geschmack noch interessiert und dem anspruchsloseren noch gefällig und verständlich erscheint". Unter klarer Beweisführung widerlegte Dr. Goebbels die Behauptung, daß Rundfunk und Film der Kultur Schaden zugefügt hätten, indem er richtig die Frage erhob, ob es „für die Millionen Menschen, weit verstreut im Lande, besser ist, niemals Beethoven oder Wagner oder sie wenigstens über den Rundfunk zu hören". Gerade eben diese bereichernde Tatsache mache den Rundfunk, im Rahmen der vom Nationalsozialismus eingeleiteten neuen Menschenführung, zu einem der „modernsten und wichtigsten Volkserziehungs-, Volksführungs- und Volksbildungsmittel".

Während der Funkausstellung trat der Volkssender, über dessen Ziele und Wege wir bereits früher berichteten, in Aktion. Es war eine Freude, selbst Zeuge der musikfreudigen Bereitschaft des werktätigen Menschen zu sein, am Lautsprecher den Schaffensimpuls mitzuerleben, der uns Deutsche beseelt. Werksängerscharen, Werkkapellen, Solisten wechselten in bunter Folge und gaben mit ihrem unbeschwerten Musizieren ein schönes Bild von jener „Aufwühlbarkeit", die dem schaffenden und nachschaffenden Musiker neuen Antrieb geben mußte, weil er erkennen konnte, daß solche Menschen, die selbst, aus sich heraus Musik zu gestalten vermögen, den denkbar besten und fruchtbarsten Boden darstellen, den die Kunst braucht.

Aus der Funkausstellung hörten wir — neben dem sehr aktiven Volkssender — auch eine nette Funkvariation um den „Zigeunerbaron", die über die einzelnen Sender ging. Ein großes Aufgebot an guten Kräften (darunter Carla Spletter, Walther Ludwig, Margarete Pfahl, Margarete Arndt-Ober und Eduard Kandl), mehrere Orchester, Ballett und Chor, alle angeführt von Leopold Hainisch, war am fröhlichen Werk. An Opern nannte das Programm Lortzings „Waffenschmied", den der Reichssender Berlin zum dritten Male ansetzte; warum geht man nicht zu einem wahrhaft lohnenden Lortzing-Zyklus über, wobei gleich an dieser Stelle der Hoffnung Ausdruck gegeben werden soll, daß man Carl Maria von Webers, im Weber-Festjahr, in einer Wiedergabe seines gesamten Werkes (wie es etwa der Reichssender Leipzig plant) gedenkt? Das wäre die würdigste Ehrung, die man dem Schöpfer des „Freischütz" zuteil werden ließe; denn hier ist eine passende Gelegenheit gegeben, die einprägende Mahnung von Dr. Goebbels zu verwirklichen. Lortzing und Weber — das wäre die stilvolle Fortsetzung der großen Beethoven- und Wagner-Sendungen. Welche Zusammenhänge sich ergeben, das erkannte man aus der urbildlichen Hörfolge Erich Fortners um den vor hundert Jahren verschiedenen lieben Ferdinand Raimund: „— und sag' der Welt ade"; der Deutschlandsender nahm sich dieser Aufgabe an, mit soviel Liebe und Begeisterung, daß man mit Wehmut daran dachte, daß Raimund auf den deutschen Bühnen so gut wie verschollen ist. An der gleichen Stelle erlebte man etwas anderes: die erste Übertragung aus Österreich, und zwar aus dem Salzburger Festspielhaus einen tief ergreifenden „Fidelio" unter der Leitung Toscaninis.

Das Musikprogramm hatte als besondere Höhepunkte einige Konzerte aufzuweisen. Im Mittelpunkt stand die Franz Liszt-Reichssendung, die Faust-Sinfonie; man hatte die Leitung dem berufensten Liszt-Interpreten, Peter Raabe,

übertragen, der, nach einführenden Worten über die Frage der Programm-Musik, mit den Berliner Philharmonikern, dem Männerchor des Reichssenders Berlin und Heinz Marten das Werk vermittelte. Im Deutschlandsender musizierte Herm. Stange mit seinem Orchester stilvoll Schuberts C-dur-Sinfonie, die mit den „himmlischen Längen"; den ersten Satz nahm er auffallend breit.

An zeitgenössischer Musik gab es einige schlicht-innige Löns-Vertonungen von Herman Simon (in der Löns-Hörfolge „Ulenflucht" im Reichssender Berlin), Felix Raabes geschickt historisierende „Wahrhaftige Beschreibung" von Hans Sachs (Hans Georg Görner mit Solisten, Chor und Orchester des Deutschlandsenders), Otto Beschs einsätzige, stimmungsvolle Klaviersonate, Julius Weismanns romantische Stimmungsbilder „Sommerland" und (in der gleichen Übertragung des Deutschlandsenders) Lieder von Gerhart von Westerman, dem Courvoisier-Schüler und Sendeleiter des Kurzwellensenders, Wolfgang von Bartels und Josef Suder.

Dr. Erich Valentin.

REICHSSENDER HAMBURG. Einigermaßen bedächtig setzte nach den „Großen Ferien" wieder der Funkbetrieb im eigenen Haus ein. Von neuen Ideen ist einstweilen noch nicht viel zu spüren. Doch gibt es ein paar Dinge, die eine Erwähnung verdienen: Eine sehr knappe, aber dennoch aufschlußreiche Reportage machte mit der Musizier- und Singarbeit der von Professor Spreckelsen geführten Studenten der Hochschule für Lehrerbildung in Lauenburg bekannt. Als das Entscheidende muß vom erzieherischen Standpunkt aus die Eingliederung der musikalischen Disziplin in den ganzheitlichen Arbeitsplan angesehen werden und dementsprechend das Bemühen, vom klingenden Volkstum aus zur Kunst zu kommen und in ausgedehnten Reisen ins Land hinein dem Volk sein Eigenes wieder zuzutragen.

In der Wiedergabe einiger Lisztscher Klavierwerke fiel der Pianist Hubert Flohr sehr vorteilhaft auf. Technisch begabt und auf einen klaren Werkaufbau bedacht, mußte seine Leistung als im guten Sinne virtuos ausgerichtet erscheinen. — Unter den zahlreichen Schallplattensendungen prägte sich vor allem die Aufnahme des „Bajazzo" von Leoncavallo ein, die, unter starker Beteiligung von Kräften der Mailänder Scala, einen Mann wie Gigli wirklich in ein „Ensemble" einbauen konnte. Wieder zeigte es sich, daß die italienischen Opernaufführungen ihr Rubato nicht aus der Willkür und musikalischen Unlogik (sprich: Eitelkeit) beziehen, sondern aus der Eindringlichkeit ihres Ausdrucksstrebens, das aber nicht auf die Verpflichtung an einen unverrückbaren Baß vergißt.

Der Funkkapellmeister Gerhard Maasz, der bekanntlich auch in größerem Maße an der Musikarbeit der HJ beteiligt ist, gab einen guten Überblick über die Einstellung junger Komponisten zum Volkslied und seiner kunstmäßigen Verwendung (Variation). Er selbst („Viel Freuden mit sich bringt die schöne Sommerzeit") lieferte einen erquicklichen Beitrag. Hermann Erpfs Fassung von „Der Mond ist aufgegangen" nahm durch die klangliche Sauberkeit ein, während Spittas „Jäger aus Kurpfalz" in den Allegrosätzen das Opfer eines nicht sehr erfreulichen Manierismus wird (was hat Hindemith etwa aus diesem „Stoff" zu machen gewußt!). Koster und Rosenstengel halten es mit dem Klavier, das auch gar nicht schlecht bei dieser Zuneigung wegkommt.

Die Aufnahme (Querschnitt) von der Magdeburger Gedenkaufführung des Wagnerschen „Liebesverbot" konnte die Werte und Eigenarten dieser Oper sehr wohl andeuten, was auch ihre Aufgabe war (nicht mehr). Das Werk läßt sich sicher von einem geschickten Mann zur Funkoper wandeln. Noch wichtiger wäre aber seine Aufnahme ins Repertoire der Opernhäuser, denn es ist eine Oper, wie sie sein soll. Und die Oper scheint uns besser ins Opernhaus zu passen als der „Parsifal", bei dem die doch fehlende Weihe zumeist durch Äußerlichkeiten aufgewogen werden soll.

Die Bläservereinigung des Funkorchesters wartete mit den „Tongedichten für Soloblässer und Klavier" von Heinrich Kaspar Schmid auf (Capriccio und Pastorale); das sich darin mitteilende Musikantentum konnte sich unterhaltsam behaupten, obwohl ein Bläserquartett von Rossini, eine köstlich frische und lebendige Arbeit voll reizenden Übermuts und spielerischer Glasur, eine gefährliche Konkurrenz war. Dieses Stück möchte man öfter hören.

Dr. Walter Hapke.

REICHSSENDER MÜNCHEN. Zu erwarten ist, daß die deutschen Sender eine wohl abgemessene Portion an Erfahrungen aus der vierwöchentlichen Tätigkeit der beiden Olympiaweltsender mit nach Hause getragen haben. Nimmt man die Rede hinzu, die Reichsminister Dr. Goebbels anläßlich der Eröffnung der Berliner Funkausstellung gehalten hat, so ergibt sich für die Zukunft der Einzelsender ein breit angelegter Unterbau, auf dem die gerechte Verteilung von Unterhaltungsmusik und hoher Kunst durchgeführt werden kann. Was die diesbezügliche Programmgestaltung anbelangt, so wird man nicht drum herumkommen, daß man das Problem „Unterhaltung — hohe Kunst" sichtend anpackt und zu lösen versucht. Die technischen Voraussetzungen dazu sind da,

denn die Sender können untereinander noch viel nutzbringender gekoppelt werden. Und mit dem dräuenden nervus rerum wird man wohl auch zu Rande kommen können.

Koppelung! Ohne in den Verdacht geraten zu wollen, nur einem verhältnismäßig beschränkten Kreis „Intellektuell Belasteter" das Wort zu reden, verstehen wir — genau wie in den vorangegangenen Jahren — noch immer nicht, warum man an der einzigartigen Gelegenheit, edelste Kultur an alle Volksgenossen heran zu tragen, vorbeigeht. Für das Volk ist doch das Beste gerade gut genug! Warum also hat man wiederum versäumt, die beiden Übertragungen von den Münchner Festspielen „Zauberflöte" und „Don Giovanni" als Reichssendungen über alle deutschen Sender gehen zu lassen? Vom Ausland ganz zu schweigen. Als Gegenbeispiel: Salzburg hat heuer in knappen fünf Sommermonaten nicht weniger als 13 (zum überwiegenden Teile sogar Welt-)sendungen werbend auf den Weg geschickt. Gewiß, der deutsche Rundfunk hat mit dem Olympia alle Hände voll zu tun gehabt. Immerhin wurde von Bayreuth der „Lohengrin" übertragen. Salzburg aber hat in der Zwischenzeit die Gelegenheit ergriffen und setzte sich mit seinen Sendungen unbestritten an die Spitze der süddeutschen Festspielstädte. Wohlbemerkt: über die Sender. Was aber Salzburg billig, sei München recht. Besonders jetzt, da mit der Salzburger Fidelioübertragung, die mit Nordamerika auch an die Sender München, Leipzig, Stuttgart und Deutschlandsender ging, die künstlerischen Grenzen der beiden Nachbarländer gefallen sind. (Übrigens eine sehr interessante Wiedergabe, da Toscanini mit unbeschreiblichem Feuer dirigierte und eine Prachtbesetzung, an der Spitze Lotte Lehmann und Jerger im Verein mit den Wiener Philharmonikern ihn unterstützte). Nun denn: München ist doch die, vom Führer bestimmte „Stadt der Kunst". Münchens Festspiele sind bekannt und berühmt in aller Welt. Warum also müssen die Münchner Festspielübertragungen ausschließlich auf den Münchener Sender beschränkt bleiben? Dabei waren sie in der Aufführungsqualität einzigartig gelungen. Das ist kein kleinlicher Lokalpatriotismus!! Man denke an das wundervolle Mozartensemble der Münchner Staatsoper. Man stelle sich vor, daß Richard Strauß den „Don Giovanni" leitete, daß Elmendorff eine glänzende „Zauberflöte" führte. Dann wird man begreifen, daß hier geradezu herrliche Gelegenheiten gegeben waren, Reich wie Ausland an höchster Kulturtat Teil haben zu lassen und zugleich Kulturpropaganda zu treiben, wie sie besser nicht gedacht werden kann. Hoffentlich nützt man im nächsten Jahre diese handgreiflich bereitstehenden Gelegenheiten aus. Es lohnt. v. Bartels.

KLEINE MITTEILUNGEN

AMTLICHE MITTEILUNGEN

Zur Pflege der kulturellen Bestrebungen in den Gemeinden war nach voraufgegangener Bewährung in Einzelfällen mit Zustimmung des Reichsinnen- und des Reichspropagandaministers für alle Gemeinden mit mehr als 5000 Einwohnern das Amt des Städtischen Musikbeauftragten geschaffen worden, der die Zusammenfassung des Musikwesens und seine Förderung zu pflegen hat. Nach Mitteilung des Deutschen Gemeindetages und der Reichsmusikkammer sind bereits über 1000 Städtische Musikbeauftragte eingesetzt worden.

Der Präsident der Reichsmusikkammer hat der Reichsfachschaft Konzertwesen ihren früheren Namen „Amt für Konzertwesen" wiedergegeben. Der Leiter des Amtes ist Oberbürgermeister Staatsrat Dr. Krebs (Frankfurt a. M.), der Beigeordnete Dr. Benecke (Deutscher Gemeindetag), Geschäftsführer Sachbearbeiter Sürenhagen (Deutscher Gemeindetag). Das Amt für Konzertwesen besteht aus zwei Fachschaften: der Fachschaft Veranstalter (gemeinnützige Konzertunternehmen ernster Musik) und der Fachschaft Vermittler (gewerbsmäßige Unternehmer und Vermittler). Außerdem gehören ihm körperschaftlich die Stagma und in Arbeitsgemeinschaft das Reichskartell der Musikveranstalter Deutschlands (Unterhaltungsmusik) an.

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Die Bayer. Landesregierung teilt mit, daß im Einvernehmen mit dem Oberbürgermeister der Stadt Regensburg und mit der Leitung der Internationalen Bruckner-Gesellschaft die für Ende Oktober laufenden Jahres geplante feierliche Aufstellung der Büste Anton Bruckners in der Walhalla und die damit verbundene Bruckner-Feier in Regensburg verschoben wurde und nunmehr für den Monat Mai 1937 in Aussicht genommen ist. Maßgebend hierfür war, daß die Feier alsdann in eine günstigere Jahreszeit fällt und vor allem, daß sie Ende Oktober mit anderen großen Veranstaltungen zusammengefallen wäre, die zahlreiche hervorragende Persönlichkeiten verhindert hätten, an den vorgesehenen Veranstaltungen zu Ehren Anton Bruckners in Regensburg teilzunehmen.

Anläßlich des 40. Todestages Anton Bruckners führt die Leipziger Brucknergemeinde im Auftrage der Stadt Leipzig ein viertägiges Brucknerfest in der Zeit vom 8. bis zum 11. Oktober durch. Es sind folgende sieben

EDITION PETERS

SMETANA
Böhmische Tänze

Originalwerke für Klavier zu 2 Händen

Ausgewählt
und herausgegeben von

WALTER NIEMANN

E. P. 4435 . . . Mk. 2.—

Furiant / Slepička (Die kleine Henne) / Cibulička / Obkročák / Sousedská / La fête des paysans bohémiens (Böhmisches Bauernfest)

C. F. PETERS / LEIPZIG

EDITION PETERS

WALTER NIEMANN
Zwei neue Klavierzyklen

E. P. 4278 Op. 139 Bunte Blumen . . Mk. 2.—
Weiße Stiefmütterchen / Gelbe Iris / Rotweiße Fuchsien / Lila Petunien / Mattblaue Glyzinien / Kupferfarbene Levkojen / Dunkelrote Rosen

Dankbare Vortragsstücke mittl. Schwierigkeit

E. P. 4279 Op. 143 Krippenmusik zur Weihnacht . . . . Mk. 1.50
Schneenacht / Herbei, ihr Hirten! / Pastorella Anbetung vor der Krippe / Freudiger Tanz der Kinder und Hirten / Engelreigen

Mit Franz von Defreggers „Anbetung der Hirten" als Titelbild
Leicht ausführbare Hausmusik

Die übrigen Werke Walter Niemanns sind aus dem Sonderverzeichnis der Edition Peters ersichtlich.

C. F PETERS / LEIPZIG

ORATORIUM DER ARBEIT

Georg Böttcher

Ein ganz großer Erfolg!

Von der DAF preisgekrönt

Ca. 30 Aufführungen wurden abgeschlossen.

Aufführungsdauer: 90 Minuten

Bitte Klavierauszug zur Ansicht verlangen!

Kistner & Siegel * Leipzig C 1

Soeben erschien:

Hermann Waltz
Musikalische Vortragslehre

Mit vielen Notenbeispielen RM 2.80

Generalmusikdirektor Prof. Hermann Abendroth nahm die Widmung des Werkes an

Nichts in der Kunst ist lehrbar im Sinn einer Lehre des exakten Wissens! Wer sich aber bewußt ist, in welchem Maße der Kunstsinn entwickelbar ist, ja, daß er in den meisten Fällen überhaupt erst geweckt und gepflegt werden muß, um sich offenbaren zu können, der weiß auch, daß eine Kunstlehre von entscheidender Bedeutung sein kann! Und gar dort, wo es sich um die Erziehung des gesamten Volkes zur und durch Kunst handelt, ist eine Kunstlehre überhaupt die Voraussetzung des Erfolges.

Verzeichnis: Klaviermusik



Chr. Friedrich Vieweg
G. m. b. H., Musikpädag. Verlag
Berlin-Lichterfelde

Veranstaltungen vorgesehen: 8. X. Konzert im Gewandhaus: Ouvertüre g-moll, 8. Sinfonie (Stadt- und Gewandhausorchester unter Hermann Abendroth, zugleich Erstes Gewandhauskonzert, öffentliche Hauptprobe am gleichen Tag 10,30); 9. X. Konzert des Riedelvereins in der Thomaskirche: Messe f-moll, Tedeum (Leitung Max Ludwig); 10. X. Festmotette der Thomaner unter Karl Straube mit Werken von Bruckner: 13,30 (bei Niederschrift dieser Notiz noch fraglich); abends 20 Uhr: Konzert im Landeskonservatorium: 3. Sinfonie (Leitung Walter Davisson), Requiem in d-moll (Leitung Johann Nepomuk David) (Orchester und Chor des Landeskonservatoriums); 11. X. vormittag 9 Uhr: Messe in d-moll im Rahmen eines Hochamtes der Katholischen Propsteikirche (Hindenburgstraße) (Propsteichor, Leipziger Konzertorchester, Leitung Georg Trexler); vormittag 11 Uhr: Landeskonservatorium: Vortrag von Oskar Lang-München „Bruckner in seiner Zeit und in seiner überzeitlichen Bedeutung". Eingangs: „Intermezzo" aus dem Streichquintett (Nachgelassenes Werk); als Ausklang: Adagio aus dem Streichquintett; abends 20 Uhr: 5. Sinfonie, Originalfassung (Gewandhaus, Leipziger Sinfonieorchester, Leitung: Hans Weisbach). Der Reichssender Leipzig überträgt das Kirchenkonzert in der Thomaskirche am 9. X. sowie die 5. Sinfonie am 11. X.

Die 4. Internationale Arbeits- und Festwoche für neue geistliche Musik in Frankfurt a. M. (7.—13. Okt.) umfaßt insgesamt 12 Konzerte, 6 Messen und einige kirchenmusikalische Andachten und Studienkonzerte. Zur Mitwirkung wurden außer dem Frankfurter Cäcilienverein und Rühlschen Gesangverein (unter Paul Belker) der Frankfurter a cappella-Chor (unter Clemens Freiherr von Droste), der Frankfurter Domchor (unter Domkapellmeister H. Hartmann) u. a. m. namhafte auswärtige Chöre verpflichtet, wie der Wiener Kammerchor, Posener, Münchner und Limburger Domchor, der niederländische Palestrinachor, der Budapester Theresienchor, ferner hervoragende Solisten für Orgel, wie I. Jongen (Brüssel), Krieger (Fulda), Maestro Prof. Vignanelli (Rom), M. Hellmuth (Bamberg), Maestro Molinari (Rom), Prof. Walter (Wien), Prof. Germani (Rom), W. Montillet (Genf), Prof. Rutkowski (Warschau), André Fleury (Paris), Jaap Vranken (Den Haag), Flor Peeters (Mecheln), Ernö Szakolczay (Budapest).

Die Kasseler Hausmusiktage (9.—11. Oktober) bringen Werke von Cesar Bresgen, Hugo Distler, Walter Kraft, Karl Marx und Fritz Neumeyer. Aus dem sonstigen Programm ist besonders bemerkenswert die originalgetreue Aufführung mehrerer Werke der Bachzeit, u. a. des 4. Brandenburgischen Konzertes. Eine Geistliche Abendmusik bestreitet der Lübecker Sing- und Spielkreis. Auch die Instrumentenbauer sind wieder mit mehreren Musikstunden beteiligt.

Nunmehr liegt auch das Gesamtprogramm des Königsberger Bachfestes (10.—12. Oktober) vor, das einen Festgottesdienst im Dom, einen Kantaten-Abend, ein großes Kirchenkonzert, ein Orchesterkonzert und mehrere kammermusikalische Veranstaltungen vorsieht. Den Höhepunkt der Festtage wird die Aufführung der Johannis-Passion im Dom bilden.

Die diesjährige saarpfälzische Gaukulturwoche wird in der Zeit vom 10. bis 18. Oktober abgehalten. Reichsleiter Alfred Rosenberg, Hanns Friedrich Blunck, der Präsident der Reichsschrifttumskammer, und Prof. Dr. Peter Raabe, der Präsident der Reichsmusikkammer, werden durch ihre Teilnahme die Bedeutung der kulturellen Veranstaltung unterstreichen. Alfred Rosenberg spricht am „Tage des Bekenntnisses" in Saarbrücken, Prof. Raabe leitet, gleichfalls in Saarbrücken, am „Tage der Musik" das Festkonzert und H. F. Blunck liest am „Tage des Buches" in der Weinstadt Neustadt aus eigenen Werken vor.

Am 14. Oktober findet in Essen die 1. Arbeitstagung der Gesanglehrer der Landesleitung Westfalen in der RMK statt, die einen engen Zusammenschluß der Gesanglehrer des Gebietes und regen Gedankenaustausch über alle sie berührenden Fragen beabsichtigt.

Die diesjährige Oberschlesische Tondichtertagung wird zu einem großen Oberschlesischen Musikfest ausgestaltet, das vom 16.—19. Oktober in Beuthen stattfindet. Die Festtage sollen einen Überblick über das gesamte zeitgenössische musikalische Schaffen Oberschlesiens geben. Die Leitung liegt bei KM Erich Peter. Zur Aufführung kommen u. a.: Hermann Buchals Klavierkonzert, Günther Bialas' Bratschen-Konzert (UA), Gerhard Streckes Konzert für Geige, Bratsche u. Orchester (UA), Franz Kaufs Eichendorff-Suite für Orch. (UA), Hans-Klaus Langers „Streichquartett", Karl Gerstbergers „Streichquartett und Hymne an die Arbeit", Richard Wetz' 3. Symphonie (aus dem Manuskript), Smigelskis Orchesterduett.

Aus den für das Breslauer Sängerbundesfest 1937 eingesandten 1209 Werken wurden nunmehr ausgewählt: 9 unbegleitete Männerchöre von Friedrich Caro, Clauß Viktor Czajanek, Heinrich Demtröder, Wilh. Jung, Leo Kieslich, Theo Laitenberger, Konrad Ramrath, Gerhard Rößner, Wilhelm Rusch; 4 Männerchöre mit Einzelinstrumenten von Karl E. Beck, H.-G. Schnell, Eberhard Wenzel und E. L. Wittmer, ein Männer-

chor mit Streichquartett von Walter Rau, ein Männerchor mit Kammerorchester von Harry Latzke, ein unbegleiteter Gemischter Chor von Clemens von Droste und ein Gemischter Chor mit Einzelinstrumenten von Paul Geilsdorf.

Die Gesamtleitung des bevorstehenden Breslauer Händelfestes ist GMD Philipp Wüst übertragen, der u. a. auch die Texturaufführung des „Judas Makkabäus" von Heinrich Burte bringt.

Die Stadt Heidelberg bereitet für kommendes Jahr (29. Mai bis 6. Juni) ein Mozartfest vor, das zwei Serenaden im Schloßhof, zwei Kammermusikabende, je ein Orchester- und Chorkonzert und die Opern „Don Giovanni" und „Figaros Hochzeit" verspricht. Die Leitung liegt in den Händen von GMD Kurt Overhoff.

Bad Elster bereitet für den Juni des kommenden Jahres ein dreitägiges Musikfest vor, das das Schaffen vogtländischer und sudetendeutscher Komponisten herausstellen wird. Die musikalische Oberleitung liegt bei Gotthold E. Lessing, dem städt. Kapellmeister Plauens.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Um die deutsche Musikpflege in Rio de Janeiro auch über das Vereinsleben hinauszuführen, wurde in der brasilianischen Hauptstadt vor kurzem unter Beteiligung von Botschafts- und Parteistellen eine „Deutsche Musik- und Kunstvereinigung" gegründet, die sich die regelmäßige Veranstaltung künstlerisch hochwertiger deutscher Konzerte zum Ziel setzt.

Die Landschaft Sachsen in der Fachschaft für Volksmusik ruft ihre Mitglieder für den 17. und 18. Oktober zu einem großen Musikfest nach Klingenthal. Es werden zahlreiche bedeutsame künstlerische Veranstaltungen erwartet.

HOCHSCHULEN, KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

KM Heinz Berthold wurde kürzlich feierlich in sein Amt als Leiter der Städtischen Musikhochschule in Mainz eingeführt.

Die Cembalistin Frau Rita Hirschfeld wurde als Lehrerin für Cembalospiel an die Badische Hochschule für Musik in Karlsruhe berufen.

Als Nachfolger des verstorbenen Prof. Karl Hoyer wurde Walter Zöllner (bisher Organist in Jena) als Lehrer für Orgelspiel an das Kirchenmusikalische Institut am Landeskonservatorium der Musik zu Leipzig berufen. Zöllner wurde auch der Nachfolger Hoyers als Organist an der Nikolaikirche zu Leipzig. — Ebenfalls als Lehrer an das Landeskonservatorium wurden berufen die Mitglieder des Stadt- und Gewandhausorchesters Willy Schreinicke (Klarinette) und Helmut Schlövogt (Oboe). Sie treten an die Stelle der Herren Prof. Heyneck und Gleißberg, die wegen Erreichung der Altersgrenze in den Ruhestand traten.

Die neugegründete Landesmusikschule in Breslau, mit deren Ausgestaltung und Leitung bekanntlich der bisherige Kölner Hochschulprofessor Heinrich Boell betraut ist, öffnet am 1. Oktober ihre Tore. Die Schule umfaßt zunächst Instrumental- und Gesangsklassen, ein Seminar, eine Opern-, Schauspiel- und Orchesterschule und eine Abteilung für Volksmusik. Auch die Angliederung einer Abteilung für Kirchenmusik ist vorgesehen. Der Lehrkörper der Anstalt setzt sich wie folgt zusammen: Bronislaw von Pozniak (Klavier- und Meisterklasse), KM Hermann Behr (Instrumentation und Partiturspiel), Maximilian Hennig und Franz Schätzer (Violine), Hermann Buchal (Klavier und Komposition), Fritz Binnowsky (Cello und Gambe), KM Schmidt-Belden (Opernschule), Oberspielleiter der Städtischen Oper Dr. Helwig und Dramaturg Dr. Skraup (Dramatischer Unterricht), Ballettmeisterin der Städtischen Oper Gertrud Steinweg (Bühnentanz), Holger Fidus und Traute Rösler (Rhythmische Gymnastik). Weitere Berufungen stehen bevor. Alle Anfragen sind zu richten an das Städtische Kulturamt, Breslau, Gartenstr. 39/41.

In Landau (Pfalz) wurde eine Städtische Volksmusikschule eröffnet, die erste im Grenzgau Saarpfalz. Sie vermittelt in einem unentgeltlichen dreijährigen Lehrgang eine allgemeine Musikbildung auf der Grundlage des Volkslied- und Chorsingens (Singschule). In angegliederten Instrumentalkursen erteilen Berufsmusiker Gruppenunterricht im Blockflöten-, Lauten- und Violinspiel. Weiterhin sind angegliedert ein Singkreis (Gemischter Chor) und ein Instrumentalkreis (kleines Orchester), in denen sich auch andere Schüler und Erwachsene betätigen. Die Leitung der Volksmusikschule hat der Städtische Musikdirektor Hans Knörlein.

Die nächste staatliche Privatmusiklehrerprüfung für Westfalen findet statt für Dortmund am 17. Oktober 1936 und an den folgenden Tagen. Meldungen sind mit den in den §§ 3 und 4 der Prüfungsordnung vom 2. Mai 1935 genannten Unterlagen (Lebenslauf, letztes Schulzeugnis, Fachzeugnisse, polizeiliches Führungszeugnis, Nachweis der arischen Abstammung usw.) an den Oberpräsidenten, Abteilung für höheres Schulwesen, in Münster, Schloßplatz 7, zu richten.

Der „Landesverband ungarischer Zigeuner", dessen Statuten vom ungarischen Ministerium des Innern Anfang dieses Jahres genehmigt wurden, hat beschlossen, in absehbarer Zeit die erste Zigeuner-Musikakademie zu errichten. Die berühmtesten Zigeunergeiger sollen dort Unterricht erteilen.

Der aus Leipzig stammende Pianist Alex Conrad, ein ehemaliger Schüler des sächsischen Lan-

deskonservatoriums, wurde unter gleichzeitiger Verleihung des Titels Professor zum Direktor des staatlichen Konservatoriums in Tucuman (Nordargentinien) ernannt. Prof. Conrad ist seit einigen Jahren an der argentinischen Musikhochschule als Lehrer für Klavier- und Orgelspiel tätig.

Die Stadtverwaltung Bonn hat das Ziskoven-Konservatorium erworben. Das Institut wird als städtisches Konservatorium weitergeführt. Zum Direktor der Anstalt, der auch ein Musiklehrer-Seminar angeschlossen ist, wurde der städtische Musikdirektor Gustav Classens bestimmt.

Professor Dr. Roderich von Mojsisovics eröffnet am Trappschen Konservatorium der Musik in München ein operndramaturgisches Seminar, welches theoretische Arbeit mit praktischen Übungen verbinden und dazu dienen soll, jungen Sängern, Dramaturgen, Regisseuren, Dirigenten und Komponisten das für die Oper notwendige Rüstzeug zu geben. Gleichzeitig beginnt Mojsisovics mit einem Seminar für Theorie und Geschichte der Musik.

Das Musikseminar des Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer in Liquid., komm. Leitung Dr. Therese Schmükker, Berlin, beginnt am 1. Oktober mit neuen Vorbereitungskursen auf die Staatliche Privatmusiklehrerprüfung und mit Fortbildungskursen zur Erlangung des Unterrichtserlaubnisscheines. Gleichzeitig beginnt in der Opernschule der Lehrgang zur Vorbereitung auf die Opernlaufbahn (dramatischer Unterricht, Ensemble, Körperschulung, allgemeine musikalische Fächer). Auch Hospitanten sind zugelassen.

Nachdem Staatskapellmeister Kurt Striegler von seinem Amt als künstlerischer Leiter des Konservatoriums zu Dresden zurückgetreten ist, ist er von der Leitung der Orchesterschule der Staatskapelle als Abteilungsvorstand für die Gesamtabteilung „Theater“ berufen worden und beginnt am 1. Oktober seine Lehrtätigkeit. Gleichzeitig übernimmt Staatsopernsänger Hans Lange als Nachfolger von Oberspielleiter Dr. Staegemann die Leitung der „Opernschule“ der OSK.

Paul Lohmann und Frzka. Martienßen-Lohmann halten im Anschluß an ihre diesjährigen Potsdamer Sängerkurse im Rahmen des Deutschen Musikinstituts für Ausländer noch einen Gesangskursus in Rumänien ab.

KIRCHE UND SCHULE

Hermann Simons „Luther-Messe“ für gem. Chor und 2 Solostimmen kam kürzlich in der Leipziger Thomaskirche, unter Professor Dr. Karl Straube, zur erfolgreichen Uraufführung. Weitere Aufführungen in Berlin, Bautzen, Bremen, Dresden, Eisenach, Elberfeld, Erfurt, Flensburg, München und Nürnberg stehen bevor.

Die Thüringer Sängerknaben in Erfurt unternahmen im letzten Konzertwinter außer den bereits bekannten großen Reisen noch 14 kleinere Konzertfahrten durch Thüringen selbst, bei denen sie 28 kleinen Städten zahlreiche lebende Komponisten vermittelten. In Erfurt selbst sind nunmehr regelmäßige musikalische Abendfeiern in der Predigerkirche eingerichtet, die den Namen „Erfurter Abend-Motetten“ führen. Der Chor wird demnächst Hermann Simons „Luther-Messe“ zur Aufführung bringen.

Organist Bruno Wamsler-Lauscha bot Berliner KdF-Besuchern eine Orgel-Feierstunde mit Werken von Liszt, Rheinberger und Karl Hoyer.

Der Regler-Kirchenchor zu Erfurt (Ltg. Organist Arthur Kalkoff) feierte kürzlich sein 60jähriges Bestehen mit einem Bach-Händel-Abend.

Paul Krauses „Zwei Choralstudien für Orgel“ kamen in der Andreas-Kirche zu Leipzig durch Organist Georg Winkler zum Vortrag.

Die Kantorei des kirchenmusikalischen Instituts am Landeskonservatorium zu Leipzig sang in der Regler-Kirche zu Erfurt geistliche Chormusik von Heinrich Schütz, Joh. Hermann Schein, Seb. Bach und Anton Bruckner (Orgel: Arthur Kalkoff).

Landeskirchen-Musikdirektor Alfred Stier, Dresden, veranstaltet im Januar 1937 in seiner Versöhnungskirche einen größeren Bach-Bruckner-Abend.

Am 25.—30. Oktober wird in Braunschweig das Reichsschulungslager der HJ für Musik unter der Leitung von Bannführer Stumme abgehalten. Auch die Reichsmusikkammer ist an der Gestaltung des Lagers beteiligt. Als Abschluß des Lagers sind festliche Musiktage vom 30. Oktober bis 1. November gedacht, bei denen GMD Prof. Hermann Abendroth, Prof. Hermann Diener und Prof. Fritz Heitmann mitwirken werden.

Der Oberbürgermeister der Stadt Erfurt stellte den Thüringer Sängerknaben (Leitung: Herbert Weitemeyer) ein Gebäude des ehemaligen Augustinerklosters für ihre Arbeit zur Verfügung.

Stadtorganist Johannes-Ernst Köhler-Weimar eröffnete kürzlich die Reihe seiner Abend-Musiken in der Stadtkirche mit einem J. S. Bach-Abend. Als Solist wirkte Professor Willy Müller-Crailsheim (Violine) mit.

In Ulm erklang kürzlich eine geistliche Motette von Alfons Schmid-Stuttgart.

Die Kantorei des Landeskonservatoriums zu Leipzig unternahm unter Leitung von Johann Nepomuk David eine Chorreise, die durch Anhalt und Thüringen führte. Es wurden Werke deutscher Barockmeister sowie Werke der neueren Literatur — Brahms, Bruckner, Reger, David — aufgeführt.

Auf Schloß Favorite im Murgtal bei Baden-Baden brachten Lehrkräfte der badischen Hochschule für Musik Werke aus dem 17. und 18. Jahrhundert zum Vortrag.

PERSÖNLICHES

Die soeben an das Badische Konservatorium in Karlsruhe berufene Cembalistin Rita Hirschfeld begründete mit den Herren Georg Valentin Panzer (Viola d'amore) und Fritz Kölble (Viola da gamba) eine Vereinigung für alte Kammermusik.

Carl Maria Artz wurde für die kommende Spielzeit als Leiter der Meininger Landeskapelle berufen; Josef Kiskemper wurde als 1. Konzertmeister dieses Klangkörpers verpflichtet.

GMD Leopold Ludwig, zuletzt Operndirektor des Deutschen Theaters in Brünn, wurde an das Landestheater Oldenburg berufen.

Felix von Weingartner ist von seinem Posten als Direktor der Staatsoper zurückgetreten und hat mit dem 25. August die Direktionsleitung niedergelegt. Auf Ersuchen des Ministers wird Dr. von Weingartner an dem Institut als Gastdirigent weiterhin tätig sein. Anläßlich seines Rücktritts wurde ihm in Würdigung seiner Verdienste der Titel Generalmusikdirektor verliehen. Der Unterrichtsminister hat den Direktor Dr. Erwin Kerber mit der alleinigen Führung der Staatsoper betraut.

Clemens Krauß wurde zum Bayerischen Staatsopernleiter und Generalmusikdirektor für das kommende neue Opernhaus in München ernannt.

Ministerpräsident Generaloberst Göring hat als oberster Chef der Preußischen Staatstheater die Operndirektion an der Staatsoper Berlin aufgehoben und den Generalintendanten Staatsrat Tietjen mit der Leitung der Staatsoper beauftragt.

Der Generalintendant der Preußischen Staatsoper, Staatsrat Tietjen, hat für die Staatsoper den Posten eines Ersten Operndramaturgen vollamtlich wiederhergestellt. Die Stellung ist Dr. Julius Kapp übertragen worden.

Professor August Schmid-Lindner, Lehrer Max Regers, hat nach 40jähriger Tätigkeit an der Münchener Akademie sein Lehramt aufgehoben.

Paul Fehèr, der vor wenigen Jahren als junger Tenor der Städtischen Oper in Berlin angehörte, wurde als 1. lyrischer Tenor an das Opernhaus in Zürich verpflichtet.

H.-J. Therstappen wurde mit Wirkung vom 1. Oktober als Leiter des Musikinstitutes an der Universität Hamburg berufen.

GMD Herbert Albert, Baden-Baden, wurde nach Zürich verpflichtet, wo er im Jahre 1937 das große Sinfoniekonzert dirigiert.

Adolf Greiner-Schwed, der Dirigent des Musikvereins Lauscha wurde zum städtischen Musikbeauftragten ernannt. Auf seine Veranlassung wurde eine „Gesellschaft der Musikfreunde" begründet, die die Gesamtorganisation des musikalischen Lebens besorgt.

Hilde Konetzni, die jugendlich-dramatische Sängerin des Prager Deutschen Theaters, die für Herbst 1936 an die Wiener Staatsoper verpflichtet wurde, wurde für die Spielzeit 1937/38 zu einer zwei Monate dauernden Tournee nach Amerika eingeladen. U.

Mit der Direktion des sudetendeutschen Stadttheaters in Reichenberg in Böhmen wurde für das Spieljahr 1936/37 der ehemalige Breslauer Theaterintendant Paul Barnay betraut. Zum ersten Opernkapellmeister wurde Dr. Heinrich Jalowetz bestellt. U.

Der städtische Musikbeauftragte Konzertdirektor Ludwig Leschetizky ist wegen seiner Verdienste um das Chemnitzer Musikleben an seinem 50. Geburtstage zum Generalmusikdirektor ernannt worden. Er leitet seit 1933 die Oper und die Konzerte der städtischen Kapelle.

Benno von Arent, der die Aufgabe übernommen hat, das Bühnenbildwesen einheitlich einzurichten, wurde zum Reichsbühnenbildner ernannt.

Geburtstage.

Eugen Sandow, namhafter Berliner Violoncellist, wurde am 11. September 80 Jahre alt.

Der bekannte Beethoven-Forscher Walther Nohl wurde am 6. Sept. 70 Jahre alt.

Am 10. Oktober feiert der frühere Schriftleiter der „Zeitschrift für Musik", unser hochgeschätzter Mitarbeiter Dr. Walter Niemann, seinen 60. Geburtstag. (Vergl. hiezu S. 1205.)

H. Weißenborn, der Berliner Gesangspädagoge und Prof. an der Musikhochschule, vollendete sein 60. Lebensjahr.

Am 10. September feierte der Stuttgarter Kreischorleiter Georg Adam Nack seinen sechzigsten Geburtstag. Er kann auf ein Leben unermüdlicher Arbeit im Dienst des deutschen Liedes zurückblicken. Seit einem Menschenalter betreut er mehrere Stuttgarter führende Vereine, wie die „Concordia" Bad Cannstatt, den „Singchor des Kaufmännischen Vereins" Stuttgart, den Liederkranz Haslach-Stuttgart u. a.

Studienrat Kunz-Nürtingen, Komponist und Musikpädagoge in Stuttgart, wurde 60 Jahre alt.

Am 26. Oktober wird unser Schriftleiter für Westdeutschland, Prof. Dr. Hermann Unger 50 Jahre alt. (Vergl. hiezu S. 1208.)

Prof. Edwin Fischer, der unvergleichliche Pianist, wird am 6. Oktober 50 Jahre alt.

Gottfried Rüdinger, Theorielehrer und Komponist in München, wurde am 23. August 50 Jahre alt.

Todesfälle.

† in ſeiner Vaterſtadt Aalen in Württemberg, im Alter von 86 Jahren, der bekannte Komponiſt Roland Ayßlinger, der durch ſeine ſchönen Heimatlieder und Volksgeſänge in Sängerkreiſen des In- und Auslandes bekanntgeworden iſt.

† Stanislaus Niewiadomski, Muſiklehrer, Dirigent, Komponiſt, Kritiker in Warſchau und Lemberg, 79 Jahre alt.

† in Olmütz Ende Auguſt im Alter von 70 Jahren der Muſikdirektor der Olmützer Muſikſchule und hervorragende Violinpädagoge Anton Rollinger. U.

† Dr. Hermann Bäuerle, Herausgeber altklaſſiſcher Kirchenmuſikwerke, in Ulm, 67 Jahre alt.

† Victor Kolomitzew, verdienter ruſſiſcher Wagner-Vorkämpfer und Überſetzer ſeiner Bühnendichtungen.

† Arthur Poſt, der Bratſchiſt des namhaften Poſt-Quartettes, Schüler von Joachim und Moſer, geb. 1869.

† Hans Jürgen Walter, der als Flötiſt, Pianiſt, Organiſt vielſeitig gebildete junge Sohn des bekannten Prof. Georg H. Walter.

† Julius Tierſot, bekannter franzöſiſcher Volksliedforſcher.

BÜHNE

Das Breslauer Stadttheater bringt an Neuheiten und Neuinſzenierungen u. a. Lortzings „Großadmiral“, Siegfried Wagners „Herzog Wildfang“, Julius Weismanns „Leonore und Lena“, Arthur Kuſterers „Der Diener zweier Herren“, Gerſters „Enoch Arden“, Hermann Reuters „Doktor Johannes Fauſt“, Schoecks „Ilſebill“, Haendels „Julius Caeſar“, Hugo Wolfs „Corregidor“ und Verdis „Falſtaff“.

Die Plauener Oper plant eine Neuinſzenierung von Wagners „Rheingold“ und „Walküre“ als Auftakt zu einer Neuinſzenierung des geſamten „Rings“.

Im Stadttheater Graz wird erſtmalig die Oper „Don Quichote“ von Wilh. Kienzl einſtudiert.

Zwiſchen Berlin und Kaſſel ſind Austauſch-Gaſtſpiele geplant. Die Berliner Staatsoper bringt in Kaſſel „Ariadne auf Naxos“ heraus, das Kaſſeler Staatstheater in Berlin die Opern „Iphigenie“ und „Falſtaff“.

Der Hamburger Generalintendant H. K. Strohm wird in der Berliner Staatsoper „Halka“ von Stanislaw Moniuszko inſzenieren.

Im Weimarer Nationaltheater kommen die „Meiſterſinger“ in völlig neuer Inſzenierung und — auf Wunſch des Führers — in dekorativer und koſtümlicher Neugeſtaltung durch den Reichsbühnenbildner Benno von Arent heraus, dank einer neuerlichen großzügigen Spende des Führers. Ferner ſind Neuinſzenierungen des „Fidelio“ und von „Coſi fan tutte“ vorgeſehen.

Das Königliche Opernhaus in Stockholm kündigt für die Winterſpielzeit die Uraufführung von zwei neuen Opern an. Es handelt ſich um „Roſſinis Abenteuer in Neapel“ von Bernhard Paumgartner und „Die Prinzeſſin von Cypern“ von Lars Erik Larſſon.

Das Münchner Staatstheater wird im Oktober unter Leitung von Generalintendant Walleck in dem neu wiederhergeſtellten Opernhaus in Bayreuth Mozarts Singſpiel „Baſtien und Baſtienne“ als Sondervorſtellung aufführen. Dieſer Opernabend wird mit einem Feſtakt und Muſik von Händel eingeleitet. Die Bühnendekoration von Emil Preetorius ſtellt die Verbindung mit dem markgräflichen Dekorationsſtil her.

Das Dortmunder Stadttheater, das eine „Nordiſche Woche“, eine „Mozart-Woche“ und Wagnerſpiele in Bayreuther Beſetzung ankündigt, verſpricht für Ende Oktober Theodor Veidls „Die Kleinſtädter“ als Uraufführung.

Das Landestheater Rudolſtadt beginnt mit Smetanas „Verkaufter Braut“. Außerdem ſind Lortzings „Wildſchütz“, Bizets „Carmen“, Mozarts „Hochzeit des Figaro“ und die polniſche Nationaloper „Halka“ vorgeſehen.

In der Berliner Staatsoper kommen als Neueinſtudierungen beziehungsweiſe als Erſtaufführungen heraus: Wagners „Fliegender Holländer“ und „Triſtan und Iſolde“, Mozarts „Figaros Hochzeit“, Glucks „Orpheus und Eurydike“, „Schirin und Gertraude“ von Graener, „Ingwelde“ von Schillings, „Der Schmied von Marienburg“ von Siegfried Wagner, „Rembrandt van Rijn“ von Klenau, „Die vier Grobiane“ von Wolf-Ferrari, Verdis „Don Carlos“, „Halka“ von Moniuszko, Boieldieus „Weiße Dame“ und „Die Legende von der unſichtbaren Stadt Kiteſch“ von Rimski-Korſakoff. Die Tanzgruppe unter der Leitung von Lizzie Maudrik bringt als Uraufführung Rudolf Wagner-Régenys „Der zerbrochene Krug“ nach Heinrich von Kleiſt, als Erſtaufführung Strawinskys „Der Kuß der Fee“ und Manuel de Fallas „Der Dreiſpitz“.

Die Tänzerin Palucca hat für die Spielzeit 1936/37 ein neues Programm ausgearbeitet, das u. a. Préludes von Chopin, eine Arie und eine Gavotte von Gluck, kleine Walzer von Granados und eine Fantaſie von Albeniz umfaßt. Die Uraufführung der Tänze findet im Herbſt in der Berliner Volksbühne ſtatt.

In Wien ſind an Neuheiten vorgeſehen: Reſpighis „Fiamma“, Paumgartners „Roſſini in Neapel“, „Das Brandmal“ von Giannini, „Die Sühne“ von Wenzel Traunfels, „Don Quichote“ von Kienzl.

GMD Prof. Dr. Karl Böhm leitete die Feſtaufführung der „Meiſterſinger“ während des Nürnberger Reichsparteitages.

Das Stadttheater Regensburg baut erfreulicher Weise in der neuen Spielzeit die Oper wiederum stärker in den Spielplan ein, derart, daß auch an Wochentagen Opern gespielt werden und zwar mit ausschließlich eigenen Kräften, im Gegensatz zum vergangenen Jahre, wo jede Aufführung noch der Mitwirkung auswärtiger Solisten bedurfte. Auch die bereits im letzten Jahre eingerichteten Symphonie-Konzerte des Stadttheaters, die sich starken Zuspruchs erfreuten, werden durch weitere bedeutsame Veranstaltungen fortgesetzt.

Werner Egks „Zaubergeige" ist nach den neuesten Feststellungen für kommenden Winter an 32 Bühnen vorgesehen.

Die Oper „Genoveva" von Alexander Ecklebe deren Wert unlängst anläßlich der Rundfunk-Uraufführung im Berliner Musikbericht der ZFM ausführlich dargelegt wurde, ist vom Stadttheater Hagen zur Bühnen-Uraufführung angenommen.

Siegfried Anheißers Bearbeitung von W. A. Mozarts „Die Gärtnerin aus Liebe" kam soeben in der Dresdener Staatsoper zur Aufführung und ist für den Oktober im Deutschen Opernhaus zu Charlottenburg vorgesehen. Seine Bearbeitung des „Don Giovanni" eröffnete die Spielzeit des Stadttheaters in Rostock.

Das Hamburger Staatstheater bereitet an neuen Opern für die kommende Spielzeit Ottomar Gersters „Enoch Arden" (UA), Norbert Schulzes Kinderoper „Schwarzer Peter", Alfanos „Cyrano von Bergerac" (Deutsche UA) und Szymanowskis „Die Raubbauern" (Deutsche UA) vor.

Das Nationaltheater Mannheim eröffnete die Spielzeit mit einer Neuinszenierung von Richard Wagners „Tristan und Isolde" unter der musikalischen Leitung ihres neuen GMD Karl Elmendorff.

Die Spielzeit 1936/37 des Mecklenburgischen Staatstheaters in Schwerin sieht in ihrem Programmheft an Erstaufführungen vor: Reutters „Doktor Johannes Faust", Kusterers „Der Diener zweier Herren", eine Neubearbeitung der „Diebischen Elster" Rossinis von Treumann-Mette, sowie „Die vier Grobiane" oder „Sly" von Wolf-Ferrari A. E. R.

Julius Weismanns Musik zum „Sommernachtstraum" wird demnächst im Stadttheater Nordhausen und in einem Symphonie-Konzert der Städt. Staatskapelle Dresden zur Aufführung kommen.

Das deutsche Grenzlandtheater in Görlitz bereitet für die neue Spielzeit unter seinem Intendanten Hans Tessmer die Uraufführung von Albert Mattauschs „Die Pusztanachtigall" und die Erstaufführung von Ernst Richters „Taras Bulba" vor. Außerdem sind an örtlichen Erstaufführungen vorgesehen Mozarts „Gärtnerin aus Liebe", Puccinis „Manon Lescaut", Rezniceks „Spiel oder Ernst".

Das Nationaltheater Mannheim bringt im Rahmen der Badischen Gaukulturwoche Anfang Oktober Julius Weismanns „Schwanenweiß" zur Erstaufführung (musikalische Leitung Dr. Ernst Cremer).

Das Grenzlandtheater Görlitz nahm G. A. Mattauschs Volksoper „Der Künstler und die Nachtigall" zur Uraufführung an.

Das Stadttheater Halle feiert sein 50jähriges Bestehen mit einer Fest-Aufführung des „Fidelio".

Ur- und Erstaufführungen von Werken sudetendeutscher Komponisten im Sommer 1936: Eine viersätzige Symphonie in d-moll von Paul Engler durch das Marienbader Kurorchester unter der Leitung des Komponisten; eine kleine Erholungsmusik „Musik für Heinz Behrens" von Karl Maria Pisarowitz durch das Kurorchester in Brunshaupten unter der Leitung des Komponisten; eine Romantische Suite für Orchester von dem Falkenauer Franziskaner-Frater Nicasius Schusser durch das Franzensbader Kurorchester unter der Leitung von MD Thamm; eine Symphonie im klassischen Stil von Walter Kaufmann im gleichen Konzert; ein Bläser-Quintett von Alfred Domansky im Prager Rundfunk. U.

KONZERTPODIUM

Das Saarpfalz-Orchester hat auch im vergangenen Winter wertvolle Grenzland-Kulturarbeit geleistet. Es bestritt insgesamt 72 Orchester-, 10 Chor- und 12 Schülerkonzerte und wirkte bei größeren Feiern und 60 Rundfunkübertragungen mit. Zur Aufführung kamen neben den Klassikern zahlreiche lebende Komponisten, so Hans-Heinrich Dransmann, Paul Graener, Joseph Haas, Albert Jung, Otto Jochum, Herm. Kundigraber, Arno Landmann, Philipp Mohler, Franz Philipp, Karl Schadewitz, Max von Schillings, Jean Sibelius, Rudi Stephan, Richard Strauß, Julius Weismann, Kurt Werner und Karl Maria Zwißler in zahlreichen Städten der Westmark.

Das Kurorchester Bad Mergentheim (Ltg. Dr. Julius Maurer) brachte in diesem Sommer eine erfreuliche Anzahl zeitgenössischer Werke zur Aufführung, so Karl Bleyles „Violin-Konzert" op. 10, Hans Gebhards „Ländliche Suite", Paul Juons „Symphonie" op. 23, Sigfrid W. Müllers „Heitere Musik", Othmar Schoecks „Lieder aus der Elegie", und Ludwig Thuilles „Romantische Ouverture"; ferner erklangen Werke von Beethoven, Dvořák, Liszt, Mozart und Tschaikowsky. An Solisten wirkten u. a. Elly Ney (Klavier) und Sigmund Bleier (Violine) mit.

Im August veranstaltete die Bremer Mozartgemeinde unter starker Beteiligung in dem herrlichen Garten des altehrwürdigen Fock-

Konzertveranstaltungen der Stadt Essen

Konzertwinter 1936/37

Gesamtleitung: ALBERT BITTNER, Musikdirektor der Stadt Essen

Ausführende: Das Städt. Orchester, der Städt. Musikverein u. verschiedene Kammermusikvereinigungen

8 Orchester und Chorkonzerte

1. Konzert: 6. Okt.: L. v. Beethoven: Klavierkonzert C-Dur A. Bruckner: 8. Sinf. c-moll. Solist: W. Kempff (Klavier)

2. Konzert: 3. Nov.: G. B. Pergolesi: Concertino G-Dur (Erstauff.) L. v. Beethoven: Violinkonz. D-Dur. J. Schüler: 5 Orchestersätze (Urauff.). R. Schumann: 4. Symphonie d-moll. Gastdirig.: J. Schüler. Solist: G. Kniestädt (Viol.)

3. Konzert: 1. Dez.: F. Liszt: Symphonie z. Dantes „Divina comedia". G. Frommel: „Herbstfeier" f. gem. Chor, Barit. und Orchester (Urauff.). Solist: J. Willi (Baß). Chor: Städt. Musik-Verein

4. Konzert: 5. Jan.: L. Cherubini: Sinfonia D-Dur (Westdeutsche Erstauff.) J. Haydn: Konzert für Violoncello und Orch. D-Dur. L. v. Beethoven: 2. Symphonie D-Dur. Solist: P. Grümmer (Violoncello)

5. Konzert: 16. Febr.: W. A. Mozart: Symphonie D-Dur (K. V. 504). Arien von Casparini, Caccini, Lotto, Irjö Kilpinen: Lieder um den Tod. R. Strauß: „Ein Heldenleben", Symph. Dicht. Solist: G. Hüsch (Bar.). Solovioline: Konzertmeister A. Kunze.

6. Konzert: 16. März. R. Petzold: Kl. Ouvertüre (Urauff.). M. Reger: 4 Tondichtungen n. Gem. v. Böcklin. P. J. Tschaikowsky: Klavierkonzert b-moll. M. Reger: Variationen über ein Thema v. Verdi. Solistin: M. Kraßmann (Klavier)

7. Konzert: 8. April. J. Weismann: Ouvert. z. Shakespeare „Sommernachtstraum" (Erstauff.) J. Sibelius: Violinkonz. A. Bruckner: 4. Symph. Es-Dur. Solist: S. Borries (Viol.)

8. Konzert: 27. April: L. v. Beethoven: Missa Solemnis. Soli: K. Heidersbach (Sopran), L. Fischer (Alt), W. Ludwig (Tenor), G. Baum (Baß). Chor: Städt Mus.-Ver.

6 Kammermusikveranstaltungen

1. Konzert: 13. Okt.: Folkwang-Quartett: L. v. Beethoven, op. 59 Nr. 2. H. Wolf: Ital. Serenade. F. Schubert: C-Dur.

2. Konzert: 15. Nov.: J. S. Bach: Brandenburg. Konz. Nr. 1 F-Dur. W. A. Mozart: Violinkonz. A-Dur. J. Chr. Bach: Sinfonie Es-Dur f. Doppelorch. Solistin: M. Tunder (Viol.) Leitung: C. A. Häfner

3. Konzert: 13. Dez.: Fr. Händel: Suite a. „Alcina". K. Höller: Kammerkonz. f. Cemb. u. Orch. J. Françaix: Concertino f. Kl. u. Orch. K. v. Dittersdorf: Sinf. C-Dur. Solist: K. H. Pillney (Klav.)

4. Konzert: 26. Jan.: Quartetto Di Roma: L. Boccherini; D-Dur. F. Brandt, Streichq. A. Dvorak: F-Dur op. 96.

5. Konzert: 2. März: Solist: H. Drews, das Bläser-Quintett d. Städt. Orch.: G. Fr. Händel: Sonate für Oboe u. Cembalo G. Rossini: F-Dur. L. v. Beethoven: Hammerklav.-Son. W. Mozart: Divertimento.

6. Konzert: 13. April: Strub-Quartett: M. Reger: Es-Dur. L. v. Beethoven: cis-moll, op. 131

Orchester-Konzerte außer Vormiete

1. Konzert: 20. Okt.: J. Brahms: Trag. Ouv., 3. Symph. F-Dur P. Tschaikowsky: 6. Symphonie. Leitung: M. Fiedler

2. Konzert: Mai: „Zeitgenössische Musik". Leitg.: A. Bittner

Aachen: Städtische Konzerte 1936/37

Leitung: Generalmusikdirektor **Herbert von Karajan**

SERIE A

I. 7./8. Okt.: Weber, Euryanthe-Ouvertüre / Schumann, Klavierkonzert / Beethoven, Dritte Symphonie — Solist: Alfred Cortot

II. 18./19. Nov.: Brahms, Ein Deutsches Requiem — Solisten: Ria Ginster, H. H. Nissen

III. 9./10. Dez.: Respighi, Fontane di Roma / Paganini: Violinkonzert / Brahms, Vierte Symphonie — Solist: Zino Francescatti

IV. 13./14. Jan.: Haydn, Die Schöpfung — Solisten: H. Fahrni, H. Marten, G. Baum

V. 17./18. März: Bach, Die Matthäus-Passion — Solisten: A. Merz-Tunner, G. Pitzinger, K. Erb, J. Willy, W. Esser

VI. 14./15. April: Beethoven, Coriolan-Ouvertüre / Mozart, Klavierkonzert, Es-dur / Brückner, Fünfte Symphonie — Solist: Edwin Fischer

SERIE B

I. 25. Sept.: O. Siegl, Festliche Ouvertüre / Rehberg, Konzert m. Orch. f. Jankoklavier / Beethoven, Sechste Symphonie — Solist: Walter Rehberg

II. 24. Okt.: Gastdirigent van Beinum, Amsterdam. Werke zeitgenössischer niederländischer Komponisten — Solist: S. Bleier (Violine)

III. 28. Nov.: W. Maler, Orchesterspiel / Mozart, Klavierkonzert / Dvorak, Symphonie, e-moll — Solist: K. Diener v. Schönberg

IV. 19. Dez.: H. Degen, Festliches Vorspiel / Haydn, Konzert für Cembalo / Bruckner, Vierte Symphonie — Solistin: J. Morschel-Bayer

V. 2. Jan.: Höller, Frescobaldi-Variationen / Graener, Cellokonzert / Schumann, Symphonie, Es-dur

VI. 23. Jan.: A. Ebel, Symph. Ouvertüre / Beethoven, Klavierkonzert / Berlioz, Fant. Symphonie — Solist: A. Aeschbacher

VII. 6. März: Brahms, Dritte Symphonie / C. Frank, Symph. Variationen für Klavier / Liszt, Les Préludes — Solist: Dr. K. Lenzen

VIII. 3. April: In Aussicht genommen: Der Cäcilien-Chor, Antwerpen — Leitung: Louis de Vocht

Außerdem finden statt: Am 25. Februar 1937 ein Sonderkonzert für die Raabe-Stiftung (Leitung: Dr. Peter Raabe). Beethoven: Leonoren-Ouvertüre / Reger: Romantische Suite / Brahms: Zweite Symphonie. / Und im Frühjahr 1937: 1 Sonderkonzert zeitgenössischer Komponisten. Solist: Günter Küßhauer

Jede weitere Auskunft erteilt die Städtische Musikdirektion, Couvenstraße 2

Museums eine Nachtmusik mit 2 Serenaden für 8 Bläser von Mozart. Ausführende waren die ausgezeichneten Kammermusiker des Bremer Staatsorchesters: Lauschmann, Schwark (Oboe); Rimer, Dietze (Klarinette), Barts, Schwieger (Horn); Laug, Kurz (Fagott). Diese Veranstaltung ist die erste dieser Art in Bremen, vielleicht sogar in Norddeutschland, und hat bei der Presse und in der Öffentlichkeit starken Widerhall gefunden. B.

Die Bremer Sinfoniekonzerte versprechen als Erstaufführungen Pfitzners Cellokonzert, Kaminskis „Dorische Musik", Kurt v. Wolfurts „Tripelfuge für Orchester", M. Trapps „Konzert für Orchester".

Die Sinfoniekonzerte des Landestheaters Altenburg, unter Leitung von Dr. Heinz Drewes, bringen folgende Werke als Uraufführung: Sinfonie fis-moll von Johannes Engelmann, Feierliche Musik für Orchester von Bernhard Klein und Variationen über ein eigenes Thema von Gustav Schwickert.

Das Programm der Kasseler Staatskapelle, deren Konzerte am 25. September mit einer Liszt-Feier unter Peter Raabe begonnen haben, verspricht an Neuheiten Enrico Bossis Oratorium „Das verlorene Paradies", die gregorianischen Hymnen von Karl Höller, Händelvariationen von Georg Schumann und Osterszene von F. Draeseke. — Die jüngere Generation ist mit Ausnahme von Höller bedauerlicherweise überhaupt nicht berücksichtigt.

Die zehn großen Meisterkonzerte des Berliner Philharmonischen Orchesters, die bisherigen Furtwängler-Konzerte, werden in der kommenden Spielzeit so verteilt, daß Carl Schuricht und Victor de Sabata je zwei Konzerte, Abendroth, Ansermet, Böhm, Mengelberg, Molinari und Pfitzner je ein Konzert leiten werden. Die Konzertreihe wird Carl Schuricht eröffnen. Das Programm bringt neben Werken des klassischen Repertoires das neuere Schaffen des In- und Auslandes mit Werken von Debussy, Ravel, R. Strauß, R. Wagenaar, Respighi, Pfitzner, Busoni und Strawinsky zur Geltung. Ferner sind Sinfonien von Malipiero, Badings (Holland), Max Trapp und ein Variationenwerk für Orchester von Edmund von Borck als Erstaufführung vorgesehen. Das Orchester veranstaltet ferner in der Spielzeit 1936/37 fünf Konzerte in Hamburg. Leiter dieser Konzerte sind Hans Pfitzner (München), Carl Schuricht (Wiesbaden), Willem Mengelberg (Amsterdam) und Viktor de Sabata (Mailand).

Die Symphonie-Konzerte der Staatskapelle zu Dresden kündigen die Uraufführung von J. P. Thilmans „Vorspiel und kleines Konzert" und erfreulich zahlreiche Erstaufführungen aus dem Schaffen der lebenden Generation an, so Henk Badings' „Dritte Symphonie", Max Trapps „Konzert für Orchester", Hans Wedigs „Musik für Streichorchester", Ottorino Respighis „Konzert für Klavier und Orchester", Heinrich Kaminskis „Dorische Musik", H. F. Schaubs „Passacaglia und Tripelfuge", Julius Weismanns „Vorspiel zum Sommernachtstraum". Anton Bruckner kommt mit der Urfassung seiner „4. Symphonie" zu Wort.

Die Breslauer Philharmonie bringt im kommenden Winter Werke von Trapp, Pfitzner, Elgar, Albert Jung, Julius Weismann, Höller und R. Strauß.

In Rostock sind an Neuheiten u. a. vorgesehen: Nordische Meister (Sibelius „Der Schatten von Tuonela", Carl Nielsens Konzert für Flöte und Orchester, gespielt vom 1. Soloflötisten Joh. Lorenz vom Philharmon. Orchester Hamburg, „Meeressinfonie" von Kurt Atterberg), Zeitgenössische Musik („Kurische Suite" von Otto Besch, Vier Landschaften aus „Faust II" für Orchester von Hermann Unger, Musik für Violine und Orchester von Rudi Stephan, Solist: Hugo Kolberg, Berliner Philharm. Orchester, und die c-moll-Sinfonie von Gernot Klußmann.

Der städt. Musikdirektor Kurt Barth bringt im kommenden Winter folgende Werke neuer Komponisten in Zwickau zur Aufführung: Joh. Engelmanns „Wolfgang-Sinfonie", Siegfried Walter Müllers „Heitere Musik", Lieder von Armin Knab und Kurt Barth, Trapps „Sinfonische Suite" und Hammers „Sinfonie D-dur, op. 57". Ferner sind Werke von der Vorklassik bis zur Neuzeit in den Programmen vorgesehen. Den Abschluß des Winters wird eine Aufführung der 9. Symphonie bilden, bei der sämtliche Chöre der Stadt mitwirken. Weiter stehen noch 2 Kammermusikabende des Dämmrich-Quartetts in Aussicht.

Die Stadt Heidelberg kündigt für den kommenden Winter 6 städt. Symphonie-Konzerte unter GMD Kurt Overhoff an, bei denen namhafte auswärtige Solisten mitwirken. Das Programm reicht von den alten Meistern über die Klassiker zur lebenden Generation, die mit Richard Strauß, Wolfgang Fortner, Kurt Overhoff und Werner Trenkner vertreten ist. Das Hauptwerk eines Konzertes wird jeweils schon am Vortag in einer musikalischen Morgenfeier aufgeführt, um eine mehrmalige Beschäftigung mit den Werken zu ermöglichen. Zudem ist der Eintrittspreis für diese Veranstaltungen mit Rm. —.20 so niedrig angesetzt, daß der Besuch der Veranstaltungen weitesten Kreisen ermöglicht wird. Diese Art einer volkstümlichen Musikpflege hat sich bereits in den letzten Jahren gut bewährt. Neben den Hauptkonzerten veranstaltet die Stadt noch vier Kammermusikabende. Der Heidelberger Bachverein gibt 3 Chorkonzerte. Die Veranstal-

tungen werden durch das traditionelle Frühjahrs-Musikfest beschlossen, das diesmal Mozart gilt.

Der musikalische Verein in Gera bringt neben klassischen Werken aus dem zeitgenössischen Schaffen Werner Egks „Olympische Festmusik" und Hans Wedigs „Hymnus der Liebe".

Die Stadt Plauen kündet 8 Abonnements-Konzerte unter ihrem städtischen Kapellmeister G. E. Lessing an. Den Auftakt bildet eine Brucknerfeier Anfang Oktober mit der Erstaufführung der 5. Symphonie in der Urfassung. Aus den Programmen interessiert ferner besonders die Erstaufführung von Karl Höllers „Hymnen über 4 gregorianische Choralmelodien", die Uraufführung von S. W. Müllers „Böhmische Musik", die Erstaufführung von Jean Sibelius' Violin-Konzert, und die reichsdeutsche Uraufführung von F. Malipieros „4 Inventionen".

Auch Flensburg pflegt unter seinem städt. MD Johannes Röder nachdrücklichst zeitgenössische Musik. So sind für den kommenden Winter vorgesehen: an Orchesterwerken: M. Trapps Divertimento, Carl Nielsens Helios-Ouvertüre, Yrjö Kilpinens Tod-Lieder, Jan Sibelius' II. Sinfonie, R. Strauß' Till Eulenspiegel, Lothar v. Knorrs Concerto grosso für Streicher, Heinrich Kaminskis Dorische Musik, Jean Sibelius' Violinkonzert, Paul Graeners Comedietta, Hans Pfitzners Cello- und Violinkonzert, Felix Draesekes Klavierkonzert, Rich. Wetz' III. Sinfonie; an Kammermusikwerken: Heinz Schuberts Streichtrio, Anton Dvořáks Klavierquartett, Hans Pfitzners Klaviertrio F-dur; an Chorwerken: Joseph Haas' Deutsche Singmesse, H. Simons Luther-Messe, H. Schuberts Hymnus, G. Böttchers Oratorium der Arbeit; an Orgelwerken: H. Kaminskis Orgelsonate, Hans Humperts Präludium und Toccata über „Nun bitten wir den heiligen Geist", Paul Groß' Passacaglia und Fuge, und Karl Schäfers Choralmusik für Orgel, Trompete und Gesang.

MD Albert Bittner bringt in den bevorstehenden Symphonie- und Kammermusikkonzerten des Städtischen Orchesters Essen 3 Uraufführungen aus dem zeitgenössischen Schaffen: Gerhard Frommels „Herbstfeier" f. gem. Chor, Rudolf Petzolds „Kleine Ouvertüre" und Johannes Schülers „Fünf Orchesterstücke". An weiteren lebenden Tondichtern kommen zu Gehör: Irö Kilpinen (Lieder an den Tod), Robert Heger (Variationen über ein Thema von Verdi), Julius Weismann (Ouvertüre zum „Sommernachtstraum"), Jean Sibelius (Violinkonzert), Karl Höller (Kammerkonzert für Cembalo u. Orch.), Jean Françaix (Concertino für Klavier und Orchester). In einem Sondervortrag wird MD Albert Bittner auch zum Thema „Zeitgenössische Musik" sprechen. Wir stellen das betonte Eintreten MD Bittners für die lebende Generation mit Freude fest.

Die Dresdener Philharmonie veröffentlicht jetzt ihr Winterprogramm. Darin sind 10 Anrechtskonzerte und 6 Konzerte „Meister des Auslandes" vorgesehen. In ersteren werden Sinfonien von Beethoven, Brahms, Bruckner, Haydn, Mozart und Schubert, sowie Werke von Reger, Pfitzner, Weber, R. Strauß, Liszt und Bach aufgeführt; in letzteren sind nur Komponisten des Auslandes vertreten mit Werken, die zum größten Teil für Dresden noch neu sind. In beiden Konzertreihen wirken auch namhafte Solisten des In- und Auslandes mit. Außerdem veranstaltet die Philharmonie zur Feier des Todestages der beiden Meister je eine Bruckner-Feier (14. 10. 36) und eine Brahms-Feier (21. 4. 37). Sämtliche Konzerte mit Ausnahme des 2. Anrechtskonzertes, welches Willem Mengelberg dirigiert, leitet KM Paul van Kempen.

Fritz Bollmanns „Deutschland", ein Werk für Soli, Chor und großes Orchester, kommt am 23. Oktober in Bernburg anläßlich des 90jährigen Bestehens des Zöllner-Vereins zur Uraufführung. Weiter sind für Bernburg an chorischen Werken vorgesehen: „Die Hunnenschlacht" von H. Zöllner, das preisgekrönte „Oratorium der Arbeit" von Georg Böttcher und „Die Jahreszeiten" von Haydn.

In diesem Winter wird zum ersten Male das Leipziger Stadt- und Gewandhaus-Orchester, unter dem Gewandhaus-Kapellmeister Prof. Herm. Abendroth in der Dresdner Oper gastieren, und zwar im Rahmen eines Symphonie-Konzertes.

Auf dem Programm der Frankfurter Museumskonzerte erscheinen Kompositionen von Rich. Strauß, von Ravel, Respighi, sowie 2 Erstaufführungen von Alexander Friedrich von Hessen und Hans F. Schaub.

Generalintendant Everth hat Dr. Rich. Strauß und den Leipziger Gewandhauskapellmeister Prof. Hermann Abendroth zu Dirigenten-Gastspielen am Hessischen Landestheater in Darmstadt im Laufe der neuen Spielzeit eingeladen.

Für den Vorabend des Ernetedankfestes bereitet die Stadt Leipzig eine Aufführung des Chorwerkes „Das Tagewerk" von Arthur Piechler, Worte von Richard Billinger, vor. Die Leitung hat Prof. Günther Ramin, die Soli singen Kammersängerin Irma Beilke und Friedrich Dalberg vom Neuen Theater Leipzig, ferner wirken mit das Stadt- und Gewandhaus-Orchester und die Gewandhaus-Chorvereinigung.

Ende September fanden in Wiesbaden Internationale Musiktage mit englischer und ungarischer Musik statt.

Das Dahlke-Trio (Prof. Julius Dahlke, Klavier, Prof. Alfred Richter, Klarinette, Prof.

Der Heidelberger Konzertwinter 1936/37

Gesamtleitung: GMD Kurt Overhoff

7 Städtische Symphoniekonzerte

I. 12. Okt.: Mozart, Symphonie Nr. 40, g-moll, Konzertarie „Misera dove son" / W. Fortner, Concertino f. Bratsche / K. Overhoff, Eichendorff-Lieder, „Freier"-Ouvertüre — Sol.: Ria Ginster

II. 2. Nov.: Tschaikowsky, V. Symphonie / Bruch, Schottische Phantasie / Strauß, Orchestersuite „Der Bürger als Edelmann" — Solist: Prof. Gg. Kulenkampff

III. 4. Jan.: Brahms, Klavier-Konzert d-moll / Reger, Mozart-Variationen / Bizet, Symphonie C-dur — Solist: Prof. Edwin Fischer

IV. 1. Februar: Telemann, Gamben-Konzert / Boccherini, Cello-Konzert / J. S. Bach, Brandenburg. Konzert Nr. 2 / R. Strauß, „Don Juan" / Tanzsuite nach Francois Couperin — Solist: Prof. Walter Schulz

V. 1. März: Weber, Euryanthe-Ouvertüre / Schumann, Klavier-Konzert a-moll / Brahms, III. Symphonie — Solist: Prof. Walter Gieseking

VI. 5. April: Beethoven, Coriolan-Ouvertüre, IV. Symphonie, Violin-Konzert D-dur — Sol.: Adolf Berg

VII. 19. April: Weber, Oberon-Ouvertüre / Bruckner, I. Symphonie / Werner Trenkner, Variationen / Gastdirigent: GMD Peter Raabe

4 Kammermusikabende

I. 21. Okt.: KURPFÄLZISCHES KAMMERORCH. Werke von J. F. Fasch, Joh. Seb. Bach, J. Chr. Bach und P. Em. Bach

II. 26. Nov.: PETER-QUARTETT. Werke von Mozart, Schumann, Debussy

III. 13. Jan.: QUARTETTO DI ROMA. Werke von Haydn, Mozart, Beethoven

IV. 19. März: WENDLING-QUARTETT. Werke von Haydn, Beethoven, Reger

3 Chorkonz. d. Bachvereins Ltg.: Prof. Dr. Poppen

I. 13. Dez.: J. S. Bach, Weihnachts-Oratorium

II. 14. März: Joh. Seb. Bach, Matthäus-Passion

III. 24. März: Heinrich Schütz: Matthäus-Passion

Mozartfest d. Stadt Heidelberg u. d. Bachvereins

29. Mai bis 6. Juni 1937

8 VOLKSKONZERTE JENA

Veranstaltet vom Städtischen Kulturamt Jena mit dem Städt. Sinfonieorchester verstärkt durch die Landeskapelle Rudolstadt (60 Musiker). Dirigent: Ernst Schwaßmann

1. **Dienstag, 22. Sept.** Reuter: Konzert für Orgel u. Streichorchester. Bach: Brandenburgisches Konzert Nr. 3 G-Dur. Gerstberger: Konzert f. Streichorchester op. 19. Händel: Concerto grosso op. 3 Nr. 5. Solist: W. Zöllner, Orgel.
2. **Dienstag, 6. Okt.** Trenkner: Variat. über ein Thema aus Mozarts „Zauberflöte". Mozart: Sinfonie D-Dur K. V. 504. Mozart: Violinkonzert D-Dur. Haydn: Konzertante Sinfonie f. Violine, Cello, Oboe, Fagott und Orchester Solistin: G. Ilse-Tilsen, Viol.
3. **Dienstag, 27. Okt.** W. Müller: Fantasie f. 5 Blasinstrumente u. Streichorch. (Uraufführ). R. Schumann: Klavierkonzert a-moll. Beethoven: Sinf. Nr 5 c-moll. Solistin: Elisabeth Fischer, Klavier.
4. **Dienstag, 1. Dez.** Weber: Oberon-Ouvertüre. Spohr: Konzert für Streichquartett m. Orch. R. Schumann: Sinfonie Nr. 1 B-Dur. Solisten: Das Bohnhardt-Quartett.
5. **Dienstag, 5. Jan.** Havemann: Orchester-Suite. (Uraufführung). Dvorak: Cellokonzert. Schubert: Sinfonie C-Dur Nr. 7. Solist. Hoelscher, Cello.
6. **Dienstag, 2. Febr.** G. Schumann: „Gestern abend war Vetter Michel da". Lieder m. Orchester. H. Wedig: Kleine Sinfonie, op. 5. Solistin: Soph. Höpfel, Sopran.
7. **Dienstag, 2. März.** H. Unger: Konzert f. gr. Orch. Brahms: Violinkonzert. Brahms: Haydn-Variationen Solist: Prof. G. Havemann, Violine.
8. **Dienstag, 6. April.** P. Graener: Klavierk. a-moll Bruckner: Sinfonie Nr. 8 c-moll. Solist: Prof. Br. Hinze-Reinhold, Klavier.

SONDERKONZERTE

Dienstag, 15. Sept.: Festliches Vorspiel für Orchester u. Schlußchor (Uraufführung) **Oratorium der Arbeit** von Georg Böttcher, Jena. Solisten: A. Lonk, Sopran, Kammersänger Ew. Böhmer, Bariton. Chöre: Jenaer Liedertafel, Sängerchor Harmonie, Gesangv. Wenigenjena

Bußtagskonzert: Mittwoch, 18. Nov. J. Chr. Bach: Sinfonie B-Dur. Brahms: Klavierkonzert B-Dur. Beethoven: Sinfonie Nr. 7 A dur. Gastdirigent: Prof. Dr. F. Stein. Solist: M. Stein, Klavier.

Dienstag, 20. April: Musikalische Feierstunde zum Geburtstag des Führers: Beethoven: IX. Sinfonie.

Walter Schulz, Violoncello) wurde für 12 Konzerte für die erſte Winterhälfte in verſchiedenen deutſchen Städten verpflichtet. Die Künſtler wurden ferner eingeladen, in der „Stunde der Muſik" zu ſpielen.

Die Philharmoniſche Geſellſchaft Bremen hat auch für ihre diesjährigen Konzerte eine Reihe von Gaſtdirigenten verpflichtet, da die Geſundheit ihres GMD Prof. Wendling noch nicht ſoweit wieder hergeſtellt iſt, daß mit einer Wiederaufnahme ſeiner Tätigkeit gerechnet werden kann. So werden wieder GMD Prof. Dr. Peter Raabe, Prof. Hermann Abendroth-Leipzig einige der Konzerte übernehmen, während ſich an weiteren Abenden Dr. Felix Raabe-Weimar, MD G. Claſſens-Bonn, und Dr. W. Buſchkötter-Köln vorſtellen.

Guſtav Schwickerts „Symphoniſche Muſik über ein d-moll-Thema" op. 7 kommt nach ſeiner kürzlichen Leipziger Uraufführung nunmehr auch in Freiburg i. Breisgau (unter GMD Konwitſchny), Caſtrop (MD Spindler) und Hannover (Prof. Kraſſelt) zur Aufführung.

Herm. Grabners Motette op. 23 „Gott, du biſt mein Gott" kam durch die Erfurter Sängerknaben in 16 Süddeutſchen Städten zur Erſtaufführung.

Erwin Dreßlers neues Orcheſterwerk „Abwandlungen eines altengliſchen Volksliedes" kommt im Gewandhaus unter GMD Prof. Abendroth demnächſt zur Uraufführung.

Im kommenden Konzertwinter werden an Werken Heinz Schuberts aufgeführt: ſein Männerchor mit Baritonſolo und Orcheſter „Das ewige Reich" in Kiel und Ulm, ſeine „Verkündigung" für gem. Chor, Frauenchor, Sopranſolo und Orch. in Berlin und Bremen, ſeine „Concertante Suite" für Violine u. Kammerorcheſter in Berlin, Deſſau, Hamburg, Köln und München, ſein „Lyriſches Konzert" für Bratſche und Kammerorcheſter in Berlin, Darmſtadt, Frankfurt/M., Hamburg und München und ſein „Präludium und Toccata" für Streichorcheſter in Berlin und München.

Hans Lang's Chorwerk „Erntedank" wird während der Gaukulturwoche der NSDAP in Chemnitz vom dortigen Sängerkreis geſungen.

Im Rahmen der Austauschkonzerte des „Ständigen Rates für die internationale Zusammenarbeit der Komponisten" findet am 18. Dezember in Berlin ein Konzert mit dem Philharmonischen Orchester unter Leitung eines Schweizer Dirigenten statt. Am 26. ist das Gegenkonzert in Zürich mit dem Tonhallen-Orchester unter einem deutschen Dirigenten.

Hans F. Schaub ist von Generalmusikdirektor Prof. Dr. Karl Böhm eingeladen worden, Generalprobe und Aufführung seiner „Passacaglia und Fuge für großes Orchester" im Sächsischen Staatstheater persönlich zu leiten.

Ein Nürnberger Kompositionsabend mit Werken von Karl Meister hatte starken Erfolg. Besonders gefiel ein heiteres Rondo über den „Jäger aus Kurpfalz" und die Hochzeitskantate.

Die Serenade für Orchester von Kurt von Wolfurt, die im Mai dieses Jahres auf dem Dresdener Musikfest ihre Uraufführung erlebte, gelangte soeben auch auf dem Musikfest in Bad Pyrmont zu erfolgreicher Aufführung.

Paul Graeners „Marien-Kantate" wurde für die kommende Spielzeit u. a. zur Erstaufführung in Amsterdam, Bremen, M.-Gladbach und Solingen angenommen.

Der Konzertverein Neubrandenburg bereitet auch für diesen Winter eine Reihe wertvoller Konzerte vor, die sich würdig an die Veranstaltungen der Großstädte reihen.

KM Walter Schumacher, der 1. Kapellmeister des Stadttheaters Harburg-Wilhelmsburg dirigierte die diesjährigen Zoppoter Kurkonzerte.

Paul Graeners „Waldmusik" für großes Orchester kam kürzlich in Bonn durch das dortige städtische Orchester zur Aufführung.

Der in Pirmasens lebende Komponist MD Dr. Walther Cropp hatte in der vergangenen Konzertzeit als Tondichter beachtliche Erfolge. Seine „Symphonische Tanzsuite" erklang in Ludwigshafen (Pfalzorchester) und in Sondershausen (Lohorchester); sein „Klaviertrio" op. 19 in Bad Dürkheim; seine „Schubert-Variationen für zwei Klaviere" in der Weimarer Hochschule. Auch in den Reichssendern Berlin, Frankfurt und Saarbrücken kamen verschiedentlich Werke des Komponisten zum Vortrag.

Der Württembergische Bruckner-Bund feiert den 40jährigen Todestag des Meisters neben dem bereits angekündigten Bruckner-Fest mit weiteren 2 Kirchenmusiken, die ebenfalls ausschließlich dem Werk des Meisters dienen.

Heinrich Zöllners Männerchorwerk „Columbus" kommt in Schwenningen unter MD F. W. Karl zur Aufführung.

Das Prisca-Quartett veranstaltet im kommenden Winter 8 Kammermusikabende in Köln, die Werke von Beethoven, Mozart, Brahms und Schubert bringen.

Carl Schuricht wurde eingeladen, im nächsten Winter Konzerte mit der Stuttgarter Staatskapelle, mit dem Städtischen Orchester in Nürnberg, Kiel und Hannover zu leiten. Er wird außerdem in Budapest mit dem Konzertorchester im Rahmen der großen Meisterkonzerte Bachs „Kunst der Fuge" zur Aufführung bringen. Er erhielt auch die Einladung, im Dezember ein Konzert in Rom zu dirigieren.

DER SCHAFFENDE KÜNSTLER

Anna Charlotte Wutzky, die durch ihre starke Einfühlungsgabe in Zeitverhältnisse und Menschenschicksale bekannte Dichterin, veröffentlicht soeben einen neuen Musikerroman „Das war eine köstliche Zeit" (bei Koehler & Amelang), der sich diesmal mit Albert Lortzing beschäftigt. Auch dies neue Buch wahrt bei aller Lebendigkeit der Gestaltung die geschichtliche Treue, was den Erzählungen Anna Charlotte Wutzkys ihren besonderen Wert verleiht.

Hermann Simon läßt soeben eine Volksliedreihe für Singstimme mit Klavier „Drei Laub auf einer Linden" erscheinen.

Hermann Wunsch hat soeben ein neues Orchesterwerk „Variationen und Fuge über ein Schweizerlied" beendet, dessen Uraufführung im Oktober unter Leitung von Prof. Dr. Peter Raabe in Köln bevorsteht.

Hans Gebhard schuf ein neues Klavierkonzert, das demnächst im Reichssender München erklingen wird.

Gerhard F. Wehle hat soeben eine dreiaktige groteske Volksoper „Michael Atonax" beendet.

Eugen Zador arbeitet an einem neuen Orchesterwerk „Tanzsinfonie".

Otto Siegl beendete soeben sein 3. Liederwerk „Meiner Mutter" für 3—4stimm. gem. Frauenchor, mit 3—4 Instrumenten, op. 93.

Otto Jochum schrieb ein abendfüllendes Frauenchorwerk, mit Baritonsolo und Kammerorchester nach Dichtungen von Arthur Maximilian Miller, das den Titel „Reigen des Jahres" trägt.

Serge Prokofieff vollendete eine neue Puschkin-Oper „Boris Godunoff".

Der Konzertsänger und Komponist Joseph Lichius hat eine Oper „Der Sohn" vollendet, die in Königsberg zur Aufführung kommen soll.

Hermann Ambrosius' 7. Sinfonie und sein Concertino für Bratsche und Orchester kamen in Newyork unter Dante Fiorillo erfolgreich zur Aufführung.

Karl Maria Pisarowitz, der erfolgreiche junge, aus Prag gebürtige sudetendeutsche Komponist, hat ein „Kleines Potpourri" für Orchester und eine „Presse-Ouvertüre" für großes Orchester vollendet, die in der kommenden Konzertzeit in Prag zur Uraufführung gelangen werden. U.

Hermann Grabner arbeitet an einem neuen Oratorium, dessen Text Margarethe Weinhandl schrieb.

Karl Thieme schrieb eine Motette für gemischten Chor a cappella zu sechs Stimmen nach Worten von Reinmar von Zweter; das Werk ist von Kreuzkantor Rudolf Mauersberger zur Uraufführung angenommen worden.

Helmut Bräutigam schrieb vier Weihnachts-Choralmotetten, die demnächst im Verlag von Breitkopf & Härtel erscheinen.

Johann Nepomuk David schrieb eine Sonate für Laute. Ein neues Duett für Geige und Violoncello wird seine Uraufführung im kommenden Leipziger Konzertwinter erleben. Eine neue achtstimmige Motette „Ex deo nascimur" nahm Karl Straube zur Uraufführung für die Thomanermotette an.

Fritz Stege vollendete einen Konzertlieder-Zyklus für Sopran mit Akkordeon-Begleitung zu selbstverfaßten Dichtungen.

VERSCHIEDENES

Die in Bamberg geplante E. T. A. Hoffmann-Festwoche mußte Umstände halber auf einen späteren Zeitpunkt verschoben werden. Die 160. Wiederkehr seines Geburtstages wird aber nun inzwischen durch den dortigen Kunstverein mit einer großen E. T. A. Hoffmann-Ausstellung gefeiert, die neben wertvollen Handschriften eine Reihe Selbstporträts, Figurinen, Entwürfe zu Bühnenfiguren usw. bringt und damit einen interessanten Einblick in eine Schaffensseite dieses genialen Künstlers gewährt.

Das Berliner Lessingmuseum wird aufgelöst. Jeder Besucher der daselbst veranstalteten Kunstabende unter der Leitung des Direktors Georg Richard Kruse wird das Verschwinden dieser Einrichtung aufrichtig bedauern.

Eine Kinder-Kapelle (Blasorchester) wurde in dem sudetendeutschen Erzgebirgsstädtchen Bleistadt ins Leben gerufen; neben der Graslitzer Kinderkapelle ist es bereits die zweite sudetendeutsche Musikkapelle dieser Art. U.

Der Geigenbaumeister Johann Reiter, der Nachfolger des ersten Mittenwalder Geigenbaumeister-Künstlers Mathias Klotz, hat die Oktavgeige erfunden, die bereits durch Reichspatent geschützt ist. Die Oktavgeige soll die Lücke schließen zwischen Viola und Cello.

Auf einer in Arnstadt abgehaltenen Zusammenkunft von Nachkommen der Thüringer Musiker-

familie Bach, zu der Träger des Namens Bach aus ganz Thüringen erſchienen waren, wurde ein Familienverband der Bache gegründet, zu deſſen Geſchäftsträger Hauptlehrer W. Bach (Grünſtedt) beſtimmt wurde. Der erſte Familientag ſoll Mitte Mai des nächſten Jahres in Arnſtadt abgehalten werden, wo bekanntlich die Bache zur Zeit Johann Sebaſtians ihre traditionellen Familientage abhielten.

Wie die türkiſche Regierung im Vorjahr, hat die albaniſche Regierung den Direktor des Muſikvereins für Steiermark und des Grazer Konſervatoriums, Profeſſor Hermann Schmeidel, als muſikaliſchen Berater berufen. Profeſſor Schmeidel hat den Auftrag, die albaniſche Volksmuſik zu ſammeln und zu bearbeiten und auf Grund der gemachten Beobachtungen der Regierung Vorſchläge für den Ausbau eines geordneten öffentlichen Muſiklebens zu machen.

MUSIK IM RUNDFUNK

Der Deutſchlandſender brachte im Laufe der letzten Monate unter dem Titel „Lieder der Völker“ in wöchentlichem Abſtand einen großen Zyklus von Programmen ausländiſcher Volkslieder zu Gehör. Das Material dieſer Vorführungen war nach Auswahl, Bearbeitung, Texten und Erläuterungen größtenteils der Sammlung „Das Lied

der Völker“ von Dr. Heinrich Möller entnommen.

Der Intendant des Reichssenders Köln, Dr. Glasmeier, hat Ottmar Gersters neue Oper „Enoch Arden“ zur Funkuraufführung am Reichssender Köln für den 29. Oktober angenommen. Der Reichssender Köln hat sich auch schon früher für das dramatische Schaffen Ottmar Gersters besonders eingesetzt. Seine erste Oper „Madame Liselotte“ ist ebenfalls dort zur Funkuraufführung gekommen. Die Funkbearbeitung des neuen Werkes, das den Gesetzen des Rundfunks besonders entgegenkommt, übernimmt der Leiter der Abteilung Kunst am Reichssender Köln, Paul Heinrich Gehly.

Im Reichssender Königsberg erklang Felix Woyrschs „2. Symphonie“ C-dur op. 60.

Eine Komponistenstunde leitete kürzlich Roderich von Mojsisovics im Reichssender Leipzig, wobei er die 2. Symphonie, die Lustspielouvertüre, die Merlinsuite und die Orchesterzwischenspiele aus „Die Locke“ und „Norden in Not“ zur Aufführung brachte.

Anny Nikel brachte in der Wiener Ravag das erste Kammerklavierkonzert A-dur von Roderich von Mojsisovics unter KM Carl Andermatt zur Aufführung.

Der Reichssender Leipzig hat für das Weberjahr ein umfassendes Programm aufgestellt, das einen Überblick über das Gesamtschaffen Webers geben wird. Den Auftakt bildete die Oper „Abu Hassan“.

August Schmid-Lindner spielte in einer Sendung „Zur guten Nacht“ des Reichssenders Berlin Max Regers Variationen und Fuge über ein Thema von Bach.

Joachim Kötschaus „Bläser-Quintett“ op. 14, kam im Reichssender Hamburg zur Erstaufführung; sein Streichquartett Nr. 1 Werk 17, erklang im Reichssender Köln.

Der Reichssender München plant ein umfassendes Schallplattenarchiv für bayerische Volksmusik, das aus den Volksliedwettsingen und Volkstumsabenden gesammelt wird.

Karl Wolfram singt im Deutschlandsender Berglieder von Ludwig Maurick.

Anläßlich des 60. Geburtstages Georg Vollerthuns brachte der Reichssender Berlin eine Vollerthun-Liederstunde (Solist: Bariton Hans Körner).

Der Reichssender Berlin widmete dem 70jährigen Georg Schumann eine Sendung, bei der der Komponist aus seinen Klavierwerken spielte.

Karl Schönemann leitete ein Nachmittagskonzert der Spielgemeinschaft Kasseler Berufsmusiker im dortigen Sender, bei der sein Vorspiel zu einem Singspiel zur Uraufführung kam.

In einer Joseph Renner-Gedenkstunde des Deutschlandsenders kamen 3 Sätze aus seinem Requiem Werk 43, das fünfstimmige „Offertorium“ Werk 74 und der Choral „Ich dank dir schon für deinen Tod“ durch den Kammerchor des Senders zum Vortrag.

Der Reichssender Stuttgart bereitet für den Winter einen Schubert-Zyklus vor, der insgesamt 10 Abende umfaßt. Jeder Abend bringt Werke aus einem begrenzten Lebensabschnitt. Die musikalische Leitung der Veranstaltungen liegt bei GMD Prof. Carl Leonhardt.

DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND

GMD Hans Weisbach wird im Oktober in Budapest als Liszt-Feier das Oratorium „Christus“ zur Aufführung bringen. Außerdem wurde er zum neuntenmal eingeladen, als Gastdirigent eines der großen Konzerte des Londoner Sinfonie-Orchesters in der Queen's Hall zu leiten.

Nanny Larsen-Todsen wurde vom Lamoureux-Orchester in Paris für die Wagner-Festkonzerte am 28. und 29. November als Solistin verpflichtet.

Auf Einladung des Dänischen Bachvereins veranstaltet der Leipziger Gewandhaus-Chor unter Mitwirkung namhafter deutscher Solisten am 13. Oktober in der Kopenhagener Frauenkirche eine Aufführung der großen Messe in h-moll von Joh. Seb. Bach. Prof. Günther Ramin, der Dirigent des Chors, hat die Leitung der Aufführung übernommen.

Der namhafte Dresdner Organist Johannes Kötzschke hatte wiederum mit seinen Kompositionen guten Erfolg in Neuyork. Dante Fiorillo führte sein Tanzspiel „Tag- und Nachtgeister“ auf, ferner erklangen sein Streichquartett und seine Sonate für zwei Violinen und Klavier.

Nachdem vor wenigen Tagen die Stadt Florenz das Bayerische Staatstheater eingeladen hat, dort im nächsten Frühjahr mit „Tristan und Isolde“ zu gastieren, kann man jetzt aus den Spielplan-Ankündigungen der italienischen Bühnen feststellen, daß in Italien auffallend viel deutsche Opern auf den Spielplan gesetzt wurden. In Rom wird man „Alceste“, „Lohengrin“, „Parsifal“ und „Zauberflöte“ hören. Die Mailänder Scala bringt „Iphigenie“ und „Hänsel und Gretel“. In Genua wird man „Fidelio“ und die „Meistersinger“ hören. Turin kündigt „Hänsel und Gretel“ und „Don Juan“ an und Florenz bringt neben dem Münchener „Tristan“-Gastspiel noch „Cosi fan tutte“.

Hans Hermanns' „Improvisation und Passacaglia“ wurde von der isländischen Pianistin Hermina Kristjannsson im Sender Reykjavik gespielt.

Herausgeber und verantwortl. Hauptschriftleiter: Gustav Bosse in Regensburg. — Schriftleiter für Norddeutschland: Dr. Fritz Stege, Berlin-Wilmersdorf, Rudolstädterstraße 2. — Schriftleiter für Westdeutschland: Prof. Dr. Hermann Unger, Köln-Marienburg, Alteburgerstr. 338. — Schriftleiter für Österreich: Univ.-Prof. Dr. Victor Junk, Wien III, Hainburgerstraße 19. — Für die Rätselecke verantw.: G. Zeiß, Regensburg. — Für die Anzeigen verantw.: J. Scheuffele, Regensburg. — Für den Verlag verantw.: Gustav Bosse Verlag, Regensburg. DA 3. Vj. 1936: 2600. — Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

SCHRIFTLEITUNG FÜR NORDDEUTSCHLAND: DR. FRITZ STEGE, BERLIN
SCHRIFTLEITUNG FÜR WESTDEUTSCHLAND: PROF. DR. HERMANN UNGER, KÖLN
SCHRIFTLEITUNG FÜR ÖSTERREICH: UNIV.-PROF. DR. VICTOR JUNK, WIEN

103. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / NOVEMBER 1936 HEFT 11

INHALT

Bildbeilagen:

Notenbeilage:

BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitschrift für Musik kostet im In- und Ausland im Vierteljahr RM. 3.60, Einzelheft RM. 1.35

Sie ist zu beziehen: a) durch alle Buch- und Musikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitschrift für Musik" Gustav Bosse Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Postämter (bzw. beim Briefboten zu bestellen). Bei Streifbandzustellung werden Portospesen berechnet. Der Bezugspreis ist im voraus zu bezahlen. Zahlstellen des Verlages (Gustav Bosse Verlag): Bayer. Staatsbank, Regensburg; Postscheckkonto: Nürnberg 14349; Österr. Postsparkasse: Wien 156451.

AUS NEUEN ZEITUNGEN

Prof. Dr. Guſtav Becking: Das Schickſal der ſudetendeutſchen Muſik („Fränkiſcher Kurier“, 22. Sept.).

Kein deutſcher Gau hat ſein volkstümliches Muſikgut ſo treu bewahrt wie die Sudeten- und Karpathenländer. Bis dicht unter die Tore Wiens liegen die reichen Fundgruben, aus denen die Singbewegung bei der Erneuerung der deutſchen Volkslied- und Tanzpflege die echteſten und wertvollſten Beſtände genommen hat. Was heute von den Deutſchen in aller Welt als wahres Volkslied verehrt wird, iſt zum großen Teil von volksbewußten Sudeten- und Karpathendeutſchen erhalten worden. Gewiß geht auf dieſem Umgang mit dem Volksgut, der noch vor kurzer Zeit allgemein geweſen ſein muß, die ſtarke natürliche Muſikbegabung der Deutſchen unſeres Landes zurück, die von keinem anderen deutſchen Stamme übertroffen wird. Damit ſoll nicht geſagt ſein, daß nicht auch bei uns das muſikaliſche Volksgut in ſeinem Beſtande gefährdet wäre. Weite induſtrialiſierte Gebiete ſind ſchon verödet, ohne daß ihnen eine gehobene Volkskultur Erſatz böte für das Verlorene. Die Pflicht, das arteigene Brauchtum des Landes zu ſchützen gegen Schund und Kitſch, obliegt uns hier wie anderswo. Doch beſitzen wir auch ausgedehnte Landſchaften, die der muſikaliſche Reiſende von auswärts mit Staunen betritt, Dörfer, deren halbe Einwohnerſchaft zum ſonntäglichen Gottesdienſt mit der Geige antritt, Schulen, deren Schüler einer wie der andere Muſiker werden könnten, Städte, in denen die Freude an muſikaliſchen Dingen alle anderen künſtleriſchen Neigungen weit zurückdrängt. Mögen widrige Umſtände ſeit Jahrhunderten verhindert haben, daß aus dem muſikaliſchen Urgrunde eine eigentliche Volksmuſikkultur erwachſen iſt, mag das von der Herren Tiſche abgeſunkene Gut das wahre Weſen der Volkseigenart überall überdecken, mögen dem Sudetendeutſchtum jahrhundertelang die beſten Söhne verloren ſein — die Unerſchöpflichkeit ſeiner muſikaliſchen Begabung erweiſt ſich täglich. Und darauf gründet ſich unſere Zuverſicht.

EHRUNGEN

GMD Felix v. Weingartner wird in der neuen Spielzeit der Königlichen Philharmoniſchen Geſellſchaft in London zwei Konzerte leiten. Nach ſeinem zweiten Konzert wird dem Künſtler die Goldmedaille der Philharmoniſchen Geſellſchaft überreicht werden in Anbetracht der Verdienſte, die er ſich um die Londoner Philharmoniker erworben hat.

Für den 1849 in Zeulenroda geborenen ehemaligen Thomas-Kantor Profeſſor Dr. Guſtav Schreck wurde an deſſen Geburtshaus eine Gedenktafel geweiht. Für die Stadt ſprach 1. Bürgermeiſter Dr. Söffner, für die Partei Ortsgruppenleiter Simmerling und für die Kirchenchöre Kirchenrat Mauersberger.

Der deutſche Geſandte in Helſingfors überreichte dem finniſchen Komponiſten Jean Sibelius die Urkunde ſeiner Ernennung zum Doktor der Philoſophie an der Rupprecht-Karls-Univerſität zu Heidelberg.

Am Geburtshauſe des Walzerkomponiſten Emil Waldteufel in Straßburg wurde eine Gedenktafel angebracht; eine Straße ſoll nach ihm benannt werden.

Aus Anlaß der 650-Jahrfeier der Stadtpfarrkirche in Linz/Donau wurde an dem Gotteshauſe eine Gedenktafel zur Erinnerung an Anton Bruckners ehemaliges Wirken als Organiſt (1856—1868) angebracht. Das in Kunſtſtein gearbeitete Relief des Meiſters (Kopf in Überlebensgröße) ſtammt vom akademiſchen Bildhauer Wagner v. d. Mühl.

In der Notiz über die Ernennung Alfred Bartolitius’ zum Kammerſänger (Mai-Heft S. 523) blieb leider ein Satzfehler ſtehen. Es muß ſelbſtverſtändlich heißen, daß die Ernennung durch den Oberbürgermeiſter der Stadt Leipzig erfolgte.

PREISAUSSCHREIBEN U. A.

Die „Société Philharmonique“ in Brüſſel ſchreibt einen Wettbewerb für die vier beſten Werke für Kammerorcheſter aus. Vier Preiſe zu je 1000 belgiſchen Franken ſind ausgeſetzt. An dem Wettbewerb können alle nach 1906 geborenen Komponiſten, gleichgültig welcher Nationalität, teilnehmen. Das vorgeſchlagene Werk muß für ein Kammerorcheſter mit einer Maximalbeſetzung von Streichquintett als Solo, Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott, zwei Hörner, eine Trompete, ein Klavier und ein Schlagzeug komponiert ſein. Die Dauer des Werkes darf zwanzig Minuten nicht überſchreiten. Einreichungstermin iſt der 5. Januar 1937.

Die ſtändige Kommiſſion des San Remo-Preiſes für Muſik und Literatur hat für das Jahr 1937 einen Wettbewerb für eine neue Hymne ausgeſchrieben, die das italieniſche Imperium verherrlichen ſoll. Die gegenwärtigen italieniſchen Nationalhymnen ſind die Marcia reale (Königsmarſch) und die Giovinezza (Jugend), das

faschistische Kampflied. Nach der Eroberung Abessiniens soll jetzt eine Reichshymne geschaffen werden. Der aus 5 Mitgliedern bestehenden Wettbewerbsjury gehören auch die Komponisten Mascagni und Casella an. Die Proklamation des aus dem Wettbewerb hervorgehenden Siegers, der den ersten Preis von 50 000 Lire erhält, erfolgt im Rahmen einer nationalen Kundgebung in San Remo, bei der zum erstenmal die neue Marcia imperiale erklingen wird.

Eine Hannoversche Zeitung hatte im Juni einen Komponisten-Wettbewerb zur Vertonung der Heidegedichte von Heinrich Anacker, der bekanntlich in Nürnberg mit dem Preis der NSDAP für Kunst ausgezeichnet wurde, ausgeschrieben. Hierzu sind insgesamt 213 Einsendungen eingegangen. Dem Preisgericht gehören an GMD Professor Rudolf Kraffelt (Hannover), Walter Gieseking (Wiesbaden) und Professor Dr. Franz Rühlmann (Berlin).

VERLAGSNACHRICHTEN

Eine neue Urtext-Ausgabe der Mozartschen Originalstücke für Klavier ist im Handel erschienen. Dem bekannten Herausgeber Kurt Soldan ist es gelungen, seiner Arbeit die Autographe und Erstdrucke in einer bisher nicht erreichten Vollständigkeit zu Grunde zu legen, sodaß der Ausgabe auch nach dieser Seite hin besondere Bedeutung zukommt.

Ein neues Liederheft für hohe Stimme mit Klavier von Armin Haag erschien bei Phil. Grosch Leipzig.

Ein neues Chorwerk: „St. Michael", Deutschlands Schutzpatron. Geistliche Trilogie für Soli, Chor, Orgel oder Orchester. Dichtung und Musik von Prof. Dr. Alfons Stier, Werk 45 ist im Hof-Musikverlag von Alois Maier, Fulda, erschienen. Die Uraufführung fand im Dom zu Würzburg durch 400 Mitwirkende der vereinigten Kirchenchöre mit großem Erfolg statt.

Dem heutigen Heft liegen wiederum eine Reihe Prospekte bei, die der Beachtung der Leser ganz

besonders empfohlen werden. Der Verlag Junker & Dünnhaupt-Berlin kündigt seine wertvollen Verlagswerke wie „Das Formproblem bei Richard Strauß" von Dr. Heinz Röttger, „Der Stilwandel in deutscher Dichtung und Musik des 18. Jahrhunderts" u. a. an. Die Fa. Henry Litolff's Verlag zu Braunschweig gibt eine vortreffliche Übersicht über „Zeitgenössische Hausmusik" und der Carmen-Verlag in Berlin weist auf seine Vervielfältigungs-Apparate für Noten und Schriftstücke jeder Art hin. Einem Teil dieses Heftes liegen Prospekte der Fa. Koehler & Amelang-Leipzig und des Komponisten Gerard Bunk-Dortmund bei. Koehler & Amelang kündigt seine zahlreichen musikalischen Bücher an, während Gerard Bunk auf seine im Selbstverlag erschienenen Kompositionen hinweist.

Die 14., stark erweiterte Neuauflage von Frank-Altmanns Kurzgefaßtem Tonkünstler-Lexikon, die bislang in Lieferungen erschien, liegt nunmehr fertig vor. Daß sie tatsächlich das umfassendste musikalische Nachschlagewerk ist, das wir besitzen, bezeugen die bereits zahlreich eingegangenen Urteile der Empfänger, aus denen wir mit dem heute beiliegenden Prospekt einen kurzen Auszug vorlegen. Der stattliche Band mit reicher Rückenprägung (nach Künstler-Entwurf von Jo Lindinger) stellt ein besonders schönes Weihnachtsgeschenk dar.

ZEITSCHRIFTEN-SCHAU

AUS TAGESZEITUNGEN

Dr. Konrad Huschke: Liszt, wie ihn Clara Schumann sah (Deutsche La Plata-Post, Buenos-Aires, 17. 9. 36).

Dr. Herbert Gerigk: „Franz Liszt — der Mensch und Musiker" (Freiheitskampf, 22. 10. 36).

D. Dr. Hans Joachim Moser: „Wie Bach aufführen?" („Königsberger Allgemeine Zeitrung", 9. Okt.).

H. Rufter: Franz Liszt — Künstler und Gottsucher („Kölnische Zeitung", 18. Okt.).

Prof. Robert Heger: Erinnerungen an Felix Mottl (Deutsche La Plata-Zeitung, Buenos-Aires, 10. 8. 36):

Mottls ganze Liebe gehörte fraglos dem Wagnerschen Kunstwerk, für das er zeitlebens seine beste Kraft eingesetzt hat. Viele Werke lebender Autoren wurden von ihm aus der Taufe gehoben und zur erfolgreichen Aufführung gebracht, aber immer bekannte er wieder, daß er den Wagnerschen Meisterwerken bis zum Lebensende die Treue halten werde. Er fügte dann launig hinzu: „Wagner wird es mir bestimmt nicht übelnehmen, daß ich auch den Mozart ein bißchen lieb habe." Nie habe ich Mottl in solch spontaner Begeisterung gesehen als bei einer Bühnenprobe der Schlußszene des „Siegfried". Immer wieder rief er während des Spiels aus: „Ist das nicht schön? Ist das nicht herrlich? Niemals, solange Opernmusik geschrieben werden wird, wird die Genialität dieser Einfälle zu übertreffen sein." Nach dem wunderbaren E-dur-Thema (sehr ruhig und mäßig bewegt), das er mit tiefster Inbrunst und Ausdruckskraft spielte, war er so in die Musik versunken, daß er beim Beginn der Gesangsstelle „Ewig war ich, ewig bin ich" statt in e-moll in E-dur weiterspielte. Natürlich lenkte er schon nach dem ersten Takt in die richtige Tonart ein und warf der Vertreterin der Brünhilde, seiner späteren Gattin, Frau Kammersängerin Faßbender, einen verschmitzten Blick zu. Niemand außer ihr schien von allen Anwesenden die kleine Entgleisung bemerkt zu haben.

AUS ZEITSCHRIFTEN:

In den nächsten Tagen tritt eine schon lange als notwendig empfundene Musikzeitschrift „Musikblätter der Sudetendeutschen", Herausgeber Dr. Kienzl, Verl. M. Rohrer, Brünn, mit ihrem ersten Heft an die Öffentlichkeit. Es handelt sich um die Verwirklichung der Erkenntnis, daß dem Sudetendeutschtum ein Organ geschaffen werden muß, das nicht das Gesicht der internationalen Großkultur zu zeigen, sondern volksverbunden ein wichtiges Kulturgut zu betreuen hat.

„Volk im Werden", Leipzig, Herausg. Prof. Dr. Ernst Krieck, Septemberheft. — Heinrich Werlé: „Zur Lage der Volksmusik im Rundfunk".

Kulturpolitisch ist es ein Unding, innerhalb des Rundfunks Unterhaltungs- und Volksmusik auch nur verwaltungstechnisch ein und derselben Leitung zu unterstellen. Solche Maßnahmen durfte sich die Vergangenheit leisten, sie sind heute auch durch die Erfahrung längst überholt. Der Rundfunk muß dieser Volksmusik gegenüber nicht nur programmatisch ordnender Faktor sein, sondern selber schöpferische, also nicht nur zusammenfügende Kräfte einsetzen. Am Anfang hat hier die Erkennt-

nis zu stehen, daß der Rundfunk die bringenden Mittel nicht etwa entleihen, sondern von sich aus neu gestalten muß.

Die hinter uns liegende Zeitspanne des Liberalismus hat aus träger Spießerbequemlichkeit auch im Volklichen soviel Fremdes, Falsches und Verlogenes miteinander gemischt und untereinander verquickt, daß zuerst einmal abgeräumt werden muß. Nur das Lebenswahre und Volksverbundene findet unmittelbar den Weg zum deutschen Menschen. Damit ist auch der Aufgabenkreis des Rundfunks im ganzen wie im besonderen umrissen. Der Rundfunk ist das größte Musikinstitut an Wechselwirkung, an Einwirkung überhaupt, und somit ein kulturpolitisches Instrument von unerhörtem Ausmaß. Er kann verlangen, daß man ihm auch von außen her hilft. Die Verkitschung in Form und Wiedergabe der Volksmusik auszuscheiden, ist seine eigene Aufgabe. Die Voraussetzungen für ein Anderes gründen sich nicht etwa auf eine neue Ästhetik, sondern ruhen wohlgeborgen in der sittlichen Stärke des verantwortungsbewußten Nationalsozialismus.

„Bayreuther Land" gab zum heurigen Festspieljahr eine Sondernummer „Hans von Wolzogen" heraus, die neben einer kurzen Einführung in das Lebenswerk des Altmeisters, ihn durch eine Reihe eigener Veröffentlichungen aus seiner Feder selbst zu Worte kommen läßt.

„Die Sonne", Heft 9/1936: Reinhold Zimmermann: „Rasse und Rhythmus", Paul Treutler: „Eine rassisch-weltanschauliche Betrachtung zu Beethovens Musik: Zwischen Aufklärung und Romantik".

Licht-Bild-Bühne, Berlin, 26. 9. — Eine Unterredung mit Prof. Dr. Paul Graener.

Frage: „Was halten Sie überhaupt von der Musik im heutigen Film?"

Antwort: „Die Musik des heutigen Filmes steht nach meiner Ansicht noch vor einer ähnlich weitgehenden Entwicklung, wie sie der Film in seinen Anfängen überhaupt in künstlerischer Hinsicht durchgemacht hat, oder kurz gesagt, das Problem des musikalischen Filmes befindet sich noch in seinem Anfangsstadium."

Frage: „Welchem Umstande schreiben Sie diese leider traurige Tatsache zu?"

Antwort: „Der Grund hierfür liegt meiner Ansicht nach nicht in mangelnder Begabung oder Anpassungsfähigkeit unserer Komponisten, sondern bei den Filmproduzenten, die in den meisten Fällen von der Ansicht ausgehen, daß die Musik beim Film zwar als ein notwendiges Übel nicht übergangen werden kann, daß ihr Niveau aber von einer Art sein muß, die dem allergewöhnlichsten Publikumsgeschmack entspricht. Wenn man einem Komponisten zumutet, innerhalb weniger Wochen, Tage, ja vielleicht sogar Stunden dem meist schon fertigen Film mit der Stoppuhr in der Hand eine Musik anzupassen, für deren Maßstab das Meter-

Das Winterhilfswerk ist der lebendige Wille des gesamten Volkes zur Selbsthilfe und das mächtigste Bekenntnis zur Volksgemeinschaft.

Auch im 4. Winterhilfswerk wird das deutsche Volk beweisen, daß es bereit ist, für die Sicherung des Friedens und den Aufbau die größten Opfer zu bringen.

Hilgenfeldt
Reichsbeauftragter W.H.W.

I,6

maß ebenso wichtig ist, wie ihre rein künstlerische Qualität, so kann man nicht erwarten, daß hier Leistungen zustande kommen, wie sie gerechterweise gefordert werden können.

Schließlich wird einer so auf diese Weise hergestellten Musik auch oftmals noch der letzte Sinn von Logik dadurch genommen, daß plötzlich irgendwo aus dem Film und seiner zu ihm gehörenden Musik 50 m oder so herausgeschnitten werden und damit die vorher mühsam zusammengekleisterte Form vollends zerstört wird. Selbst wenn man auf dem Standpunkt steht, daß die Musik Dienerin des Filmes sein soll, so darf sie doch niemals zur Sklavin herabgewürdigt werden."

Frage: „Wie erklären Sie es sich, daß die prominentesten Komponisten der ernsten Musik sich bisher vom Film ferngehalten haben?"

Antwort: „Die Frage müßte vielleicht so gestellt sein: Warum sind diese Komponisten vom Film ferngehalten worden? Sie sind es einmal dadurch, daß die Filmproduzenten es wohl nie der Mühe für wert gefunden haben, sich ernsthaft mit diesen Komponisten über die Fragen der Film-Musik zu beschäftigen, wahrscheinlich, weil sie der Ansicht sind, daß für Film-Musik nur Komponisten populärer Art brauchbar wären.

Ein anderer Grund liegt in meiner Beantwortung der vorhergehenden Frage, denn eine sinfonisch angelegte Musik würde natürlich eine derartige Behandlung noch viel weniger vertragen als eine populäre Unterhaltungs-Musik."

Frage: „Wie stehen Sie überhaupt zur Unterhaltungs- und sogenannten Schlager-Musik im Film?"

Antwort: „Die Unterhaltungs-Musik im Film ist für mich von genau so großer Bedeutung, wie die Unterhaltungs-Musik überhaupt. Sie ist ein hervorragend wichtiger Bestandteil unserer musikalischen Kultur, und ich setze alles daran, die Unterhaltungs-Musik zu fördern und zu stützen. Freilich schwebt mir dabei eine Musik vor, deren Niveau weit höher ist als das Durchschnittsniveau unserer heutigen Unterhaltungs-Musik. Ich habe es schon öfter ausgesprochen, daß wir anderen Ländern gegenüber gerade auf diesem Gebiet ins Hintertreffen geraten sind und daß für uns sehr viel zu tun übrigbleibt.

Wenn Sie mich über den Schlager im Film fragen, so ist er wahrscheinlich ebenso notwendig, wie ein Knallbonbon im Fasching, wobei unser Ergötzen an ihm lediglich von seiner Schmackhaftigkeit und von unserem eigenen mehr oder minder guten Geschmack abhängt. Man darf aber nicht vergessen, daß auch zur Produktion oder vielleicht gerade zur Produktion eines sogenannten Schlagers ein tüchtiger Schuß Witz und auch Geist gehört, wenn der Schlager seinem Namen Ehre machen und seinem sehr starken ausländischen Konkurrenten gegenüber bestehen soll."



ZFM-Archiv

Hermann Simon

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

103. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / NOVEMBER 1936 HEFT 11

Hermann Simon.

Versuch einer Deutung.

Von Walter Hapke, Blankenese.

„. . . Altes Verlangen (da kehrst du immer wieder und flüsterst mir zu) alles aus reinem Stoff aufzubauen: einzig mit bestimmten Elementen, einzig mit reinen Beziehungen, einzig mit klar hervortretenden Gefügen und Umrissen, einzig mit voll bezwungenen Formen und nichts Undeutliches."

Aus Paul Valéry: „Herr Teste".

Hermann Simons Lebensweg ist von ihm selbst mit einer höchst lakonischen Formel bezeichnet worden: „Geboren am 26. Januar 1896 zu Berlin; Lehrgang: Domknabenchor, Oberrealschule, Universität und Musikhochschule, sämtlich zu Berlin; lebt in seiner Vaterstadt als Komponist."

Man müßte ein großer Dichter sein und die Darstellungsmittel des psychologischen Erzählens vollkommen beherrschen, wenn man wahr und bruchlos beschreiben wollte, wie aus dumpfem Ahnen, triebhaftem Willen, furchtbaren, bis an den Lebenskern heranschlagenden Katastrophen, grenzenloser Einsamkeit, gläubiger Demut gegenüber dem alles verlangenden Anspruch der Kunst, aus verlorenem Kampfe um ein die Kraft von acht Jahren verschlingendes Werk, aus schmerzvollem Niederbruch ein musikalisch schöpferischer Charakter geformt wird, dem der Durchstoß durch die nachtschwarze Dunkelheit eines auf neue Ordnung wartenden Chaos' gelingt. Sollte nur von dem ersten und bisher längeren Teil dieses Lebens gesprochen werden, dann müßte der Titel Untergang lauten, und es wäre zu zeigen daß es ein Opfergang gewesen sei. Doch nur scheinbar mündet er in abgrundtiefe Verlorenheit.

Am Tiefpunkt glimmt ein Licht auf. Es leuchtet aus dem WORT her. Nun weicht der Klang nicht länger mehr vor den suchenden Händen zurück. Mit sicher festem Griff umschließen sie ihn, formen ihm sein Wesen, wobei sie stets bedacht sind, den Urlaut nicht zu zerstören, der im stummen Wort noch gebunden ist, sich heraussehnt nach einer glückhaften, weltumschließenden Freiheit, nicht mehr nur ein Zeichen zu sein, sondern Wirklichkeit. Sie zu finden wird Hermann Simon zur Aufgabe seiner Vita Nuova, seines neuen Lebens. Um für sie reif zu werden, hat er jene anderen Jahre auf sich nehmen müssen, die so gänzlich verschieden sind von der üblichen Karriere der Musiker, die es dann „zu etwas gebracht haben".

Die Schicksale dieses Künstlers und seiner Kunst treffen in einem Punkte und im gleichen Augenblick mit einer wunderbaren Genauigkeit aufeinander: Das Wort ist tot, wenn es stumm ist. Das Stumme weckt Simon zum Leben. Es bedarf seiner, und Simon bedarf des Wortes. So gewinnt er seiner Musik eine Ordnung und Gesetzmäßigkeit, die mehr ist als

sein Wille. Und doch wird dieser Wille gerade hier frei. Und um den Freien fügt sich eine Gemeinschaft (und sie wird wachsen). Es geht um die Klarheit. Aber sie wäre nüchtern, wenn ihr der mystische Schimmer nicht seinen Glanz verliehe. Es geht um den Glauben. Aber sein Ernst wäre verdächtiges Pathos, wenn nicht humorvolle Gelassenheit und Spielfreude daneben zu ihrem Recht kämen. So baut sich aus vielerlei Beziehungen hier ein Kunstwerk auf, dessen Vollgültigkeit und innere Notwendigkeit nicht zuletzt sich auch darin bekunden, daß die einzelne Leistung in jedem Takt die schöpferische Kraft der Totalität verrät, daß die Summe der Werke kein Rechenexempel ist, sondern ein Erweitern dessen, was jeweils überhaupt in ihnen an Spannung und Flug auf die Herzen zu herausgefühlt wird.

Es würde — zumindest vorerst — wenig helfen, abgrenzen zu wollen, was die Simonsche Ton-Sprache von der „Zeit" her gewann, Zusammenhänge mit Schulen, Richtungen aufzuspüren, an ihnen den individuellen Ausdruck zu bemessen und so seinen Wert abzustempeln. Wir wollen die Partituren dieses Musikers aufschlagen und in ihnen blätternd versuchen einige Merkmale zu erkennen, die wir für Elemente der Gestaltung nehmen und für Träger des neuen Ausdrucks. Immer wieder werden wir finden, daß das Neue hier auch gleichzeitig das Einfachste ist, daß jedoch diese Unmittelbarkeit alles eher als Primitivität genannt werden darf. Dem steht die Symbolhaltigkeit der Simonschen Musik entgegen. Eben darin deutet sie auf die Verwandtschaft mit einer Kunst hin, der sie, ohne sich im engeren Sinne ihrer Technik oder gar ihres historischen Apparates zu bedienen, in manchen Zügen verwandt ist: mit der Wortmusik der alten deutschen Meister, im besonderen eines Heinrich Schütz. Das sei nicht so verstanden, als ob in Simon ein Schütz redivivus angepriesen werden solle. Dem steht schon entgegen, daß jede wahre Kunst einmalig ist. Verwandtschaft und Ahnenschaft lassen für das Einmalige zweifellos immer hinreichenden Raum. Die Überzeugung allerdings wird auf diesen Seiten vertreten, daß Simon gleichfalls zu den „Einmaligen" gehört. Nur darum wurde die vorliegende Studie geschrieben.

*

Die „Vokale Kammermusik" aus dem Jahre 1931 war das erste Werk Simons, das der Öffentlichkeit bekannt wurde, im gleichen Jahre noch auf einem Musikfest zu Bad Pyrmont. Nehmen wir es als sein Opus 1, ohne daß es also bezeichnet ist, wie der Komponist auch sonst auf eine Numerierung seiner Arbeiten verzichtet hat. Fünfunddreißig Jahre ist er damals alt. Und wenn reif sein heißt: sich selbst gefunden haben, wissen wozu man da ist, können was man will, — dann ist das genannte Werk der Beweis, daß sein Schöpfer nicht länger mehr zu tasten und zu versuchen hat. Ein Meister steht vor uns.

Die Gedichte zu den in der „Vokalen Kammermusik" vereinten vier Liedern entstammen dem „Deutschen Psalter", der bekannten lyrischen Anthologie Will Vespers. Simon setzte sie für eine mittlere Singstimme, Flöte und Violoncello. Schon das deutet darauf hin, daß es sich nicht um Lieder im hergebrachten Sinne handelt. Es geht in ihnen nicht um den „Vortrag" eines Sängers, und sei seine Cantilene noch so rein gezogen; sondern drei Stimmen musizieren miteinander, wobei der Sänger einzig darin bevorzugt ist, daß seine Melodie das Wort des Dichters umschließt, seine beiden instrumentalen Partner wiederum sind angewiesen, aus gesangmäßiger Klangvorstellung heraus ihre Aufgabe zu lösen, die, in der musikalischen Substanz „absolut" gültig, dank der Gleichrichtung der drei Träger aus dem Wort hervorwächst, wie alles Gewachsene aus dem Keim entsteht. Die Beziehungen sind so dicht, wie es sich ein Kontrapunktiker nur wünschen mag. Es gibt keine Füllnote. Die melodischen Strebungen sind von vollendeter Linearität. Die dem Wort eingeatmete musikalische Spannung macht jedoch den einzelnen Augenblick in diesem Ablauf so „wirklich", daß die künstlerische Erfüllung nicht irgendwo in einer rätselhaften übergeordneten Dimension (wie bei den Dogmatikern der Linearität) zu suchen ist, sondern höchste klangliche Existenz ausstrahlt.

Der Form nach gibt sich die „Kammermusik" als Kleine Suite: „Andante" — „Müde bin ich, geh zur Ruh" (Hensel), von mildem, andächtigem, frommem Frieden kündend; „Moderato sostenuto" — „Wanderer" (Kerner), zwei volksliedhafte Strophen, deren trauervolle Weise Jahrhunderte alt zu sein scheint und doch ganz Simon zugehört; „Moderato" — „Trost der

Nacht“ (Grimmelshauſen), gelöſt in ſeinen aufſteigenden Figurationen, unter denen eine Logik ſtrengſter Prägung verborgen iſt; „Allegretto“ — „Muſiken Klang“ (Becker), ein Finale, deſſen ſchwereloſe Heiterkeit und Freude, im Inſtrumentalen variiert, von holder, engelhafter Tanzſeligkeit getragen iſt. Welche Bewandtnis es mit Simons Rhythmik hat, zeigt die Phantaſie, mit der er das Wort entfeſſelt und von der Energie der melodiſchen Welle her an das Geſtade einer unabänderlichen Beſtimmtheit treiben läßt.

*

Der in der geiſtlichen Idylle vorgeformte Stil (wenn es erlaubt iſt, der „Kammermuſik“ um der zarten, ausgeſparten Feinheit ihrer Linien willen den Begriff des Idylliſchen zuzuerkennen) wächſt ſich im folgenden Werk „Crucifixus. Die Sieben Worte des Erlöſers“ zur tragiſch erſchütternden Paſſion aus. Simon hat die lateiniſche Form jener erhabenen Worte gewählt, die der Klage des am Kreuzesſtamm leidenden und ſein Erlöſungswerk vollendenden Gottesſohnes an objektiver, übermenſchlicher Monumentalität gewährt, was ſie ihr an allgemeiner und unmittelbarer „Verſtändlichkeit“ nehmen mag. Keinesfalls erſcheint der „Crucifixus“ zufolge ſeiner Wortſprache nur den Anhängern der katholiſchen Konfeſſion beſtimmt, zumal der Komponiſt ja auch proteſtantiſchen Glaubens iſt. Die inſpirative Kraft des Wortmuſikers Simon hat in der Hinſicht im „Crucifixus“ ihre größte Leiſtung vollbracht, daß der klingende Ausdruck der ſieben Sätze dieſes Werkes jeden Menſchen erfaſſen, nicht nur berühren muß, ob er nun Latein gelernt hat oder nicht.

Aufbau und Gliederung mußten ſich für Simon von ſelbſt aus der Zahl und Reihenfolge der Chriſtusworte ergeben. In den erſten drei Teilen iſt jeweils ein „Misericordia!“ angefügt (für die Soloſtimmen); in den drei folgenden Sätzen iſt es erweitert zum „Agnus dei“ und wird ſo auch zur ideellen Mitte des Werkes; der Schlußteil beſchränkt ſich — alſo auch von der Gemeinde her — auf die vertrauensruhige Gewißheit „Pater, in manus tuas depono spiritum meum“. Somit legt Simon es darauf an, in die Paſſion des Gekreuzigten die Abhängigkeit der Gläubigen einzuſchmelzen, oder, mit einer anderen Umſchreibung für die Verbindung dieſer beiden Welten: die unermeßliche Einſamkeit des Crucifixus vollzieht ſich über dem inbrünſtigen Kniefall einer unermeßlichen Gemeinde. Dieſes Beieinander entbehrt bei Simon jeglicher rationaliſtiſchen Abſichtlichkeit: klanglich kehrt der Komponiſt das Verhältnis ſogar um: Chriſti Worte ſingt der Chor (vierſtimmig gemiſcht), das Gebet um Erbarmen iſt den beiden Soloſtimmen (Sopran und Bariton) anheimgegeben.

Wie die religiöſen Ideen im „Crucifixus“ ſich durchdringen, ſo iſt es auch mit den muſikaliſchen Tendenzen. Die Plaſtik der melodiſchen Kontur, ihr völliges Aufgehen im Dienſt am Wort verbindet ſich ohne den geringſten Bruch ihres Weſens mit einer polyphonen Zuſammenfaſſung des geſamten muſikaliſchen Geſchehens, deren Arbeit und Engmaſchigkeit umſo bewunderungswürdiger iſt, weil ſie auf einfachſte Formeln hinſtrebt. Der Kreis iſt vollkommen geſchloſſen: der „Choral“, mit dem die Introduktion zum Erſten Wort in der Oboe anhebt, enthüllt ſeinen Sinn am Ende des Werkes, wenn die Chortenöre auf die gleichen Noten das „Pater, in manus tuas“ anſtimmen. Die Färbung des orcheſtralen Hintergrundes (4 Holzbläſer, Horn, Trompete, an Streichern nur Bratſchen und Violoncelli, dazu Orgel) erlaubt ſich keinen Effekt im illuſtrativen Sinne; ihr Eigenleben umhüllt den Geſang der Menſchenſtimmen etwa ſo, wie die Glut der Farben bei den alten Meiſtern der Malkunſt von dem Geſetz des Zeichneriſchen gebändigt bleibt.

*

Von der Viſion des Myſteriums auf Golgatha wendet ſich Simon zur Verkündung der „Weihnachtsbotſchaft“ (Evang. Lukas 2, 1—20). Der Jubel, der das neue Werk durchtönt, konnte einzig einem Muſiker zuſtrömen, der zuvor im eigenen Herzen den Kreuzespfahl errichtet und in abgründiger Verſenkung das tiefſte Leid, das je gelitten wurde, nachzuleiden ſich bereitet hatte. „Die Weihnachtsbotſchaft“ iſt der andere Pol dieſes Chriſtusglaubens. (Es iſt nachdrücklich zu betonen, daß Simon zu ſeinen „Stoffen“ ebenſo wenig zufällig oder gar aus äußeren Gründen kommt wie etwa ein Joh. Seb. Bach. Zu der Werkmitte wird hier immer nur hinzufinden ſein, wenn man entſchloſſen iſt, das geiſtige oder geiſtliche Element nicht zu unterſchätzen. Über dem Wohlgefallen an der künſtleriſchen Leiſtung ſteht

die Eindringlichkeit dieser musikalischen Predigten, der man sich entzieht, wenn man nur auf den Ton-Fall hören will. Die Schönheit ist immer auch die Wahrheit; man setzt die erstere herab, wenn man sie lediglich mit den Sinnen, und seien es die „Sinne" des Intellekts, aufzufangen geneigt ist.) Was wäre die „Botschaft", wenn der Bote nicht aus heiligem Wissen die Gewißheit seines Klanges entdeckte? Daß er nicht in Stammeln verfalle, ist ein anderes; doch als „Künstler" ist er ja der Former, der gewappnet ist, wenn der „Inhalt" ihn und sein Gefühl überschwemmen möchte.

Der Aufriß der Architektur der „Weihnachtsbotschaft" überzeugt durch die Klarheit seiner Maße. Eine Choralstrophe zum Eingang (Sopransolo): „Freut euch, ihr lieben Christen, freut euch von Herzen sehr" und eine zum Schluß: „Gelobet seist du Jesu Christ", unterbaut vom vierstimmigen Chor: „Das ewige Licht geht da herein". Auf diesen Pfeilern ruht die Erzählung des Chores: „Es begab sich aber zu der Zeit, daß ein Gebot ausging vom Kaiser Augustus". Auch sie beginnt mit der Tonika des Introitus-Chorals (A). Die Hirtenversammlung ist harmonisch abgegrenzt von diesem Teil (c-moll). Die Verkündung der Engel ist nach H-dur erhoben, bis das „Ehre sei Gott", in stürmischer Wucht hochklingend, auf Es-dur fixiert ist. Wehende Klänge (ausgebreitete Akkorde) verbergen die Engel. Der Gang nach Bethlehem noch hält am Flächenhaften fest (Modulationen). Die „Botschaft" wird da zur Szene, die fast verblaßt vor der unbeschreiblichen Schlichtheit „Maria aber behielt alle diese Worte" (a cappella! Fis-dur). Die Hirten kehren um (ais und cis fallen auf die Stammtöne zurück; G-dur). Daraus wächst der Schlußchoral hervor, der über B ausklingt. Man muß der Partitur Takt für Takt nachgehen, um die Weisheit dieser harmonischen Subtilitäten (und ihre Symbolkraft) würdigen zu können.

Man wird gleichzeitig auch den Charakter der Synkope Simons entdecken; sie ist keine Stokkung und Abdrängung des Rhythmus (wie bei Brahms), sondern eine innerste Energiesteigerung. Gleich die Eingangstakte ($^3/_4$) mit den Halben in den I. Geigen, unter denen die Bässe in Vierteln weiterlaufen, sind bezeichnend. Gegenüber dem „Crucifixus" behaupten sich in der „Weihnachtsbotschaft" zwei Grundfarben (Streichorchester und Orgel), die zunächst wechseln, um in den Tutti-Sätzen gebunden zu werden.

*

Will man nicht nur die Existenz der einzelnen Werke Simons wichtig nehmen, sondern auch aus ihrer Folge Wesen und Grad der Entwicklung eines Komponisten herauslesen, dann darf das „Klopstock-Triptychon" (Nach Gesängen aus dem Messias) einen entscheidenden Rang beanspruchen. Hatte sich die „Strenge" des Satzes der bisherigen Arbeiten eindeutig in der Beschränkung der Mittel bekundet — es gibt keine Noten, die nur mitlaufen; die Aussparung, die man jedoch nicht mit Klangaskese verwechseln soll, belädt das scheinbar geringste Detail mit einer äußersten Verantwortung —, so wurde die Form vorwiegend aus dem Zuge symmetrischer Ordnung gewonnen. Das „Klopstock-Triptychon" verläßt diese Bahn. In einer Kühnheit, die nur im ersten Augenblick ihrer Mitteilung überrascht, um dann in ihrem fortreißenden Strom dem willig Empfangenden die völlige Übereinstimmung zwischen Thema und Gestalt zum Erlebnis zu machen, fügt Simon weit auseinandergelegene Quader so zusammen, wie es kein Klassizist, sondern nur ein Klassiker fertigbringt, also einer, der seinen Stil auf ein Urgesetz zurückleiten kann, das ewige Geltung hat, wenngleich seiner Erfüllung im Wechsel der Zeiten ein wechselnder Sinn gesetzt wird. (Ein Beispiel: Ein Klassizist von Bachs Gnaden nimmt das „Wohltemperierte Klavier" zum Anlaß, nun sich auch seinerseits in einer Sammlung von Praeludien und Fugen zu versuchen; der Klassiker Beethoven jedoch gelangt zur „Hammerklaviersonate", die wohl ohne Bach undenkbar ist, aber dennoch geschaffen von Grund auf. Der Klassizist ist einem Vorbild verantwortlich, der Klassiker sich selbst und der Gnade, die ihn zeichnete.) Eine Kühnheit, die größer wäre als das Vollbringen, wird günstigenfalls zum Experiment oder zur Anregung für Stärkere. Simons Mut ist von jener disziplinierten Art, die nicht verwirrt, sondern führt. Das „Klopstock-Triptychon" erobert ihm die Gewißheit, daß nicht die Kunst (dieses Allgemeine) sondern der Künstler Freiheit und Bindung bestimmt.

Es ist schön, daß diese Tat im Zeichen Klopstocks vollbracht wurde, eines Dichters, der noch manche Literaturgeschichte überdauern wird. Im „Messias" fand Simon die drei Gedichte, an

deren edlem Pathos sich seine Phantasie entzündete. Er baut eine Symphonia Sacra auf, die ihre Geschlossenheit durch die Gewalt der Idee, der musikalischen Idee natürlich, bekommt. Der erste Satz „Dennoch werden wir einst aus diesen Gräbern hervorgehen", eine feierliche, bildreiche Hymne der Auferstehung, ist gefaßt für gemischten Chor mit 2 Trompeten, 3 Posaunen und Pauken. Der zweite Satz „Mirjams und deine Wehmut, Deborah —", eine zarte Klage, deren Wehmut umso mehr ergreift, weil sie so sanft verhalten dahinfließt, ist zwei Frauenstimmen (Sopran- und Altsolo) mit Cembalo zugewiesen. Der dritte Satz „Lob, Anbetung und Preis und Ehre dir, du Beherrscher —", dessen Dithyrambus von weitem an den Schluß der „Weihnachtsbotschaft" erinnert, zwingt einen dreistimmigen Männerchor und Orgel hinein in die Strebung eines Gebildes, das, da es nicht mehr Fuge, aber auch nicht mehr Akkordik ist, wie die Unschuld eines neuen Werdens ergreift.

Die Wahl und Verwendung der Klangmittel könnte unökonomisch erscheinen. Der Vorgang ist ja sicherlich durchaus ungewöhnlich, daß drei Teile ein und desselben Werkes sich auf drei völlig verschiedenen Klangebenen vollziehen. Es ist ein Geheimnis, — und man soll es nicht zergliedern, da keine Analyse dem Unenthüllbaren in einer Formel gewachsen wäre —, wie die Drei zur Eins wird. An der Entrückung ins Wunderbare hat jedenfalls das „Wort" seinen Anteil, obwohl nur deshalb, weil der Musiker den Ruf vernahm.

*

Die gewaltige Revolution, die im Frühling 1933 das deutsche Volk ergriff, mußte in Hermann Simon Kräfte auslösen, die, in langen Jahren gereift, nun ungehindert und umweglos sich herausgefordert fühlten, weil die politisch künstlerische Sehnsucht der Nation von der Tat des Künstlers die klingende Überwölbung einer neu erkannten und erlebten Volksgemeinschaft erhoffte. Es ist sehr bemerkenswert, daß Simons Musik, soweit sie sich ausdrücklich und im engeren Sinne dem politischen Auftrag unterzog, sofort durchdrang und zufolge ihrer Gesinnung wie ihres gemeißelten Melos nicht bloß als eine vorläufige, sondern eine endgültige Form bejaht werden mußte. Gedacht ist dabei an die „Choräle der Nation" und den Zyklus „Arbeiter, Bauern, Soldaten". Selbstverständlich steht dieser Teil der Simonschen Kunst nicht irgendwo an ihrem Rande, sondern bei der organisch gewachsenen Geschlossenheit ihres Urhebers ist auch hier die Totalität der schöpferischen Potenz treibend und entscheidend.

Es ward diesem Künstler aber auch beschieden, heiter besinnliche und schwerelos verspielte Stücklein zu bauen, in denen das glückhafte Wesen eines in der deutschen Kunstgeschichte immer wieder anzutreffenden ursprünglichen Humors einfältig und phantastisch, kauzig oder weltweise sich tummelt. Es würde nicht zu Simons Bild passen, wenn er sich in seinem spielerischen Verlangen gehen ließe; die Tugenden seiner „großen" Kompositionen legitimieren auch die fröhlichen und possierlichen Sachen und Sächelchen seiner Musikantenlaune. Sie sind nicht weniger gekonnt, obgleich alles darauf angelegt ist, die Kunst unter der Einfachheit zu verstecken. Wer sich etwa die „Vier Neckmärchen" (Chorlieder für 3 gleichartige Singstimmen) oder den köstlichen „Butzelmann" (für 4 gleichartige Singstimmen) vornimmt, muß merken, wie die kleinsten Falten dieser Tonformen von Spannung und Lebendigkeit gebauscht sind.

Und die beiden kleinen Motetten „Es blüh'n drei Rosen auf einem Zweig" und „Die heiligen drei Könige" (ebenfalls für 3 gleichartige Singstimmen, wie die zuvor genannten, am besten Frauen- oder Kinderstimmen) sind in ihrer so ganz schlichten, lieben Innerlichkeit und Frommheit Musik aus einem Herzen, dessen reines Fühlen keinen Zwiespalt zwischen Geist und Sinnen mehr kennt.

*

Man muß zugeben, daß Hermann Simon sich in einem Maße spezialisiert hat, dem manche Beurteiler seines Schaffens den Begriff der Einseitigkeit entnehmen werden. Aber hält man sich an das Ganze und die Ganzheit dieser Kunst, ohne ihre überall anzutreffende Verbindung mit dem Wort, ihren Hang zur menschlichen Stimme zu einer Wertherabsetzung zu machen, dann wird man der Universalität und der Synthese dieser in verhältnismäßig kurzer Zeit geleisteten Werksumme reiche Bewunderung zollen. (Wenn Deutschland auch das Land der

Inſtrumentalmuſik geworden iſt, ſo kann darüber nicht vergeſſen werden, daß eine unendlich produktive Epoche ſeiner Muſikpflege ſchon einmal im Dienſte am Wort ſich bewährt hat.)

Simons ſynthetiſche Begabung findet ihre Anerkennung nicht zuletzt auch darin, daß an ihn, den lutheriſchen Proteſtanten, der Urſulinenorden herantrat, um zu ſeiner Vierten Jahrhundertfeier ſich von ihm die Feſtmuſik ſchreiben zu laſſen. Das Ergebnis iſt „Jubilate. Treue des Herrn von Geſchlecht zu Geſchlecht. Ein geiſtliches Chorwerk für Jugend- oder Frauenchor (1—3ſtimmig) mit Sprecher (Singſtimme — Mezzoſopran oder Sprechchor) und Orgelbegleitung nach liturgiſchen Texten von M. Ignatia Breme O. S. U.".

Die Eigenart dieſer Kantate (12 Nummern) leitet ſich aus ihrer betonten Einfachheit her, die einmal dadurch diktiert iſt, daß die Aufführungen des Werkes vor techniſchen Schwierigkeiten weitgehend zu behüten waren, noch mehr aber wohl den Komponiſten als ſtiliſtiſches Problem reizen mußte. Denn die Unkompliziertheit der Mittel, d. h. alſo der Satztechnik und der Klangforderung, ſollte nicht Lücken empfinden laſſen, ſondern im Gegenteil als beſondere Sammlung und Verdichtung des Stückes wirken. Dieſes Ziel war nur von der Beſeelung der melodiſchen Subſtanz aus zu erreichen. Wer noch Zweifel hat, ob das diatoniſche Tonſyſtem einem „modernen" Muſiker neue Möglichkeiten offen laſſe, kann ſich durch das Studium des „Jubilate"-Hymnus belehren laſſen, daß auch im Jahre 1934 aus ſimplen Dreiklängen (z. B. Nr. 11, Rezitativ) der Ausdruck einer überwältigenden Ekſtaſe zu entwickeln iſt. Dazu kommt eine Flüſſigkeit des Kontrapunkts, auf die man die Novizen dieſer tonſetzeriſchen Diſziplin hinweiſen kann, wenn ſie glauben, die Befolgung der Regel ſchließe den individuellen Tonfall aus. Und noch eins zeigt „Jubilate": wie ſein Titel bedeutet: eine Freude von unbeſchreiblicher Weite des Schwunges.

*

Die Entwicklung des Liedes nach Hugo Wolf und Hans Pfitzner, die, bei ihrer ſtarken Gegenſätzlichkeit, doch als „abſchließende" Charaktere übereinſtimmen, kann nicht vom Klavier herkommen. Simon bekennt ſich zu dieſem Glauben. „Das rubinrote Lied und andere Weiſen nach Ruth Schaumann" (für eine Singſtimme und Klavier) ſind Dokumente der Intenſivierung der „Melodie", die in der feſten Umreißung durch die Singſtimme des begleitenden Inſtrumentes tatſächlich nur als eines ausgeſetzten Generalbaſſes bedarf. Simon iſt jedoch weit entfernt von jeder hiſtoriſierenden Geſte. Die drei Lieder brennen wie eine Flamme ins Gemüt hinein. Im Volk könnte man ſie weiterſingen, um zu vergeſſen, wer ſie ſchrieb.

*

Die „Drei Goethe-Geſänge" (für eine mittlere Männerſtimme mit Inſtrumentalbegleitung) ſetzen den Prozeß der Vereinfachung fort. In ihnen iſt das Prinzip der Einſtimmigkeit bildend geworden; und doch iſt dieſe Partitur alles eher als primitiv. Das erſte Stück „Urworte — Dämon" iſt ein aus dem Dunkel des Paukenſchlages (in F und A) herauswachſendes Deklamato, am Ende zu einer ehernen Monumentalität verfeſtigt (über die Rhythmik dieſes Satzes, trotz 4/4 Takt, könnte man eine ſeitenlange Unterſuchung anſtellen). „Lynceus der Türmer" iſt ein Monolog im gebundenen Espreſſivo; der Ruf des Hornes und ſein Weiterklingen iſt wohl nicht zu Unrecht aufzufaſſen als das Symbol des Lebens; im ſeligen „Es war doch ſo ſchön" tönt es pianiſſimo anſteigend in die Tonica aus. „Die Lobpreiſung des Doctor Marianus" fügt den vorhandenen Mitteln (Pauken und Horn) noch eine Harfe hinzu. Im leidenſchaftlichen Drängen einer choralmäßig geſtalteten Weiſe fliegt die betende Seele auf die „Höchſte Herrſcherin der Welt" zu. Das ſchmale Heft enthält eine Muſik, die fern iſt von jeder Vergewaltigung des Goetheſchen Gedichts. Man weiß, was Goethe von ſeinem Komponiſten erwartete und was er nicht von ihm wollte. Ohne ſubaltern unterwürfig zu erſcheinen fügt Simon ſich der Goetheſchen Forderung, deren äſthetiſche Rechtmäßigkeit auch die muſikaliſch ſo reich geſegneten Gaben der romantiſchen Meiſter nicht umſtoßen (nur vergeſſen machen) konnten.

*

Während der Niederſchrift dieſer Zeilen erſchien nun auch die „Luthermeſſe" (Nach dem kleinen Katechismus D. Martin Luthers) für 4—5ſtimmigen gemiſchten Chor und zwei

Soloſtimmen (Alt und Bariton), auf die Simons Freunde, ſoweit ſie von dem Plan dieſer Arbeit wußten, die größten Hoffnungen ſetzten. Niemand kann mehr erwartet haben, als das jetzt vollendete Werk umſchließt. Denn es iſt die großzügige Zuſammenfaſſung aller charakteriſtiſchen Eigenſchaften, die in der hier geſchilderten Epoche der künſtleriſchen Betätigung Simons ſich vollendeten zu ſeinem unverkennbaren, ausgerundeten „Stil". Die „Luthermeſſe" iſt die reiche „Summa" reicher Schaffensjahre. In ruhig ſtolzer Kraft zieht der Strom dieſer Muſik dahin. (Auch wenn wir nicht wiſſen, was weiter folgen wird, dürfen wir gewiß ſein, daß eine Dynamik von dieſer inneren Erfülltheit und Spannung nicht kleiner werden kann. Schaffende von dieſem Zuſchnitt ſind noch nie umgekehrt oder zu Wechſlern geworden, die ihr Großes von ehedem plötzlich in billige Münze umwandeln.)

Die „Luthermeſſe" iſt in einer Weiſe disponiert, die Angleichung an den kultiſchen Zweck mit den ebenmäßigen Proportionen der reinen künſtleriſchen Form vereint. Die Hauptſtücke „Das Geſetz", „Der Glaube", „Das Gebet", „Die Taufe" und „Das Abendmahl" in ihrer choriſchen Polyphonie werden getrennt und verbunden durch die Choralſtrophen des Geſanges „Aus tiefer Not ſchrei' ich zu dir". Und gerade an ihnen zeigt ſich die e i n e Seite der Simonſchen Kunſtabſicht ſo durchaus unmißverſtändlich: Der Choral (das Lied) iſt ſoliſtiſch, alſo melodiſch gefaßt, die erſte Strophe ſogar lediglich dem Bariton überlaſſen, die weiteren ſind zweiſtimmig gehalten, bis dann der fünfte (abſchließende) Vers den Choral unisono im Chor bringt mit Gegenſtimmen im Solo-Alt und -Bariton. Ein dreimaliges „Amen" des Chores (akkordiſch: *d, e, d, g, a, D*) formuliert die Cadenz. — Im Gegenſatz zu der Choralbehandlung bekennen ſich die Hauptſtücke zum Kontrapunkt motettiſcher Haltung. „Das Gebet" nimmt dabei als fünfte Stimme in den Mezzoſopran den Choral „Vater unſer im Himmelreich"; es iſt das formale und geiſtige Zentrum des Werkes. Dem fugierten Eingangsteil „Das Geſetz" iſt „Das Abendmahl" gegenübergeſtellt als eine Antiphonie aus der akkordiſch behandelten „Erzählung" (gemiſchter Chor) und den im dreiſtimmig fließenden Satz (Bewegung im Baß) der Männerſtimmen gegebenen Einſetzungsworten. Ebenſo korreſpondieren im Sinne des Gegenſatzes miteinander Satz II: „Der Glaube" (freie Polyphonie) und Satz IV: „Die Taufe" (Addition aus Frauen- und Männerchorparallelen beim „Gehet hin in alle Welt", rhythmiſch und klanglich gegenſätzlich dazu das Dogma vom „Wer da glaubet" und „Wir ſind ſamt Chriſto" im dreiſtimmigen Frauenchor). Mithin haben Satz I und II durchgehende Polyphonie, Satz III Cantus firmus-Gepräge, Satz IV und V antiphoniſchen Charakter. Wortdeutlichkeit und klangliche Erfülltheit ſind die weiteren Kennzeichen des „ſtrengen" Satzes, wie Simon ihn bildet. Auch darum iſt die „Luthermeſſe" eben eine „Summa", weil ſie zueinanderzwingt, was ſich gemeinhin zu widerſprechen ſcheint.

*

Ich bin darauf gefaßt, daß dieſer Studie kritikloſe Einſeitigkeit und Mangel an Objektivität vorgeworfen wird, weil in ihr der Tadel fehlt. Ein Ja, das ohne Einſchränkung und Klauſel in Sachen heutiger Kunſt geſprochen wird, ſcheint vielen Leuten, wie die Erfahrung zeigt, zumindeſt verfrüht. Ob Simon nur „heutig" iſt, muß der Zukunft (auch ſeiner eigenen Zukunft) überlaſſen bleiben. Daß ihn die Vergangenheit nicht erdrückt, daß er ihr verbunden iſt, ohne ſie nachzuahmen, daß ſein Werk ſich neben ihr behauptet, berechtigt jedenfalls zu dem G l a u b e n, daß die Muſik Hermann Simons zur Dauer berufen iſt. Inzwiſchen möge ſich die Gegenwart an ihn halten und ſich an ihm kräftigen.

*

Für die freundliche Überlaſſung der Simonſchen Kompoſitionen habe ich zu danken den Verlagen:

Anton B ö h m u. S o h n, Augsburg („Jubilate"; „Das rubinrote Lied"),
Georg K a l l m e y e r, Wolfenbüttel („Klopſtock-Triptychon"),
R. und W. L i e n a u, Berlin-Lichterfelde („Drei Goethe-Geſänge"),
Henry L i t o l f f, Braunſchweig („Vokale Kammermuſik", „Jahreslieder", „Neckmärchen", „Butzelmann"),
R i e s u. E r l e r, Berlin (Crucifixus", „Weihnachtsbotſchaft", „Luthermeſſe").

Franz Liszt.

Festrede, gehalten am 125. Geburtstag des Meisters in der Liszt-Woche zu Bayreuth

von Peter Raabe, Berlin.

Es ist ein eigentümliches Zeichen der Größe und der Wucht unserer Zeit, daß wir nichts tun und nichts denken können, ohne es in einen Zusammenhang mit dieser Zeit zu bringen. Wir messen die Vergangenheit an der Gegenwart, wir lesen unsere Dichter und fragen uns, wie ihre Gedanken vor den Grundgedanken unserer Zeit bestehen, wir hören die Musik unserer Meister und fühlen uns bewegt von dem, was unserer Zeit entspricht und befremdet von dem, was ihr widerspricht. Es ist eine Aufgabe unserer Selbstzucht, dabei nicht ungerecht zu sein, und wie oft fühlen wir uns entschuldigt, wenn wir die Meinung unserer Zeit zu ungunsten eines Werkes entscheiden lassen, das uns doch einmal lieb war, und unserer Erfahrung nach auch jetzt noch lieb sein sollte!

Wir glauben so fest an das neue Reich, daß alles Alte uns nur noch wert bleibt, wenn es sich als Grundlage des Neuen erweist und bewährt. Und wie mit den Gedanken und den Kunstwerken ist es mit den Menschen. Der Führer lehrt, daß die Erneuerung des Reiches bei der Erneuerung der Menschen anzufangen habe. Und bei dieser Erneuerung fordert er unbedingte Hingabe an das Ganze, fordert er Opfermut und Selbstlosigkeit des Einzelnen. Der Grundsatz, daß das Leben dem Vaterlande gehört, gilt jetzt nicht mehr nur für den Soldaten und für den Krieg, sondern für jeden zu jeder Zeit.

Unser Leben aber wurzelt in der Vergangenheit, und in dem Streben, Hohes zu leisten, müssen wir, die Ringenden, unseren Blick richten auf die Vollendeten, die vor uns gerungen und gesiegt haben. Der Trieb, der uns dazu befähigt, heißt: die Ehrfurcht.

Wenn wir nun heute auf dem geweihten Boden der Stadt Bayreuth, deren Erde die sterblichen Reste Wagners und Liszts birgt, auf deren Höhe das Wahrzeichen der größten Tatkraft steht, die je einen deutschen Künstler beseelt hat, das Festspielhaus, wenn wir hier in feierlicher Stunde Liszts gedenken, so weilt unsere Ehrfurcht bei einem Künstler und Menschen, der wie wenig andere den heute nach dem Rechten Strebenden Vorbild und Ansporn sein kann.

Freilich müssen wir sein Wesen zu erfassen suchen, das unter den tausend Hüllen eines wechselvollen Lebens nur dem unbeirrt nach der Wahrheit Forschenden erkennbar wird. Es gibt kaum eine zweite Erscheinung in dem Kunstgetriebe des regen 19. Jahrhunderts, deren Kern in der allgemeinen Beurteilung so falsch gesehen worden ist, wie die Liszts. Vor lauter Glanz, der ihn umgab, sah man die Einfachheit nicht, vor lauter Hoheit, die von ihm ausging, nicht seine Schlichtheit. Wer aber beides sieht, den erfüllt immer wieder das Erstaunen darüber, wie dieser Mann, der den einfachsten Volksschichten entstammte, durch Fleiß und Beharrlichkeit, und durch die mühevoll durchgeführte Entwicklung genialer Anlagen vollbringt, was nur den Größten gelingt: eben der Einfalt Glanz, dem Schlichten Hoheit zu verleihen.

Wir würden heute nicht zu Liszt aufsehen können als zu einem, der uns das Neue aus dem Alten heraus verstehen lehrt und uns hilft, den Forderungen unserer Zeit zu entsprechen, wenn er nicht die Forderungen seiner Zeit erkannt und ihnen genügt hätte. Die hervorstechendste Forderung der Zeit, in die Liszt hineingeboren wurde, war der Ruf nach einer gefestigten Bildung für den Künstler. Der Drang nach einer solchen Bildung war schon in Meistern wie Beethoven und Weber lebendig gewesen, sie planmäßig zu erringen sahen aber erst die unmittelbar nach ihnen gekommenen als ihre Aufgabe an: Berlioz, Liszt, Wagner, Chopin, Schumann und die besten der ihnen Nachfolgenden.

Liszt selbst hat in der Dorfschule seines Heimatortes Raiding nur Schreiben, Lesen und Rechnen gelernt. Kaum hatte er sich davon das allernotwendigste angeeignet, als seine Eltern mit ihm nach Wien zogen, um dort seine sich früh zeigende Virtuosenbegabung ausbilden zu lassen. Von diesen Knabenjahren an hat Liszt nie mehr irgend welchen Unterricht in den Wissenschaften oder in der Sprachkunde gehabt, und ist doch einer der gebildetsten Männer

ſeiner Zeit geworden, der die deutſche, die franzöſiſche, engliſche und italieniſche Sprache beherrſchte und auch Latein verſtand. Dabei waren die äußeren Bedingungen ſeines Lebens einer autodydaktiſchen Erwerbung von Kenntniſſen ungünſtiger als bei den meiſten anderen Menſchen. Ich bitte um die Erlaubnis, das etwas näher mit den Worten erläutern zu dürfen, die ich dafür in dem 1. Bande meiner Lebensbeſchreibung des Meiſters angewendet habe:

„Wenn ſonſt ein junger Mann von neunzehn Jahren ſich bemüht, das zu erlangen, was ihm an Bildung und Erfahrung fehlt, indem er Anſchluß an Ältere, Gereifte ſucht, ſo muß er ſich glücklich ſchätzen, wenn er unter dieſen eine bedeutende Perſönlichkeit findet, einen Mann, der eigene Gedanken hat, deſſen Taten zum Nacheifern anreizen. Wenn er dem dann folgt, wird er auf alle Fälle lernen, eine gute Strecke graden Weges zu gehen, und das wird von hohem Wert für ihn ſein, auch wenn ſein eigener Weg ſpäter nach einer ganz anderen Richtung führt.

Als Liſzt die Menſchen aufſuchte, um von Ihnen zu lernen, fand er nicht nur einen bedeutenden Mann, der ihn geführt hätte, nein, alles, was überhaupt an Begabung, Rang und geiſtiger Macht vorhanden war, nahm ihn in Anſpruch, befreundete ſich mit ihm und pflanzte — gewollt oder ungewollt — etwas von den eigenen Gedanken, etwas von dem eigenen Streben, etwas von der eigenen Art, Menſchen und Dinge zu ſehen, Lebensvorgänge und Kunſtſtrömungen zu beurteilen, in ſein Herz und ſein Gehirn; und ihm, dem Unreifen, blieb es nun überlaſſen, dieſen Reichtum zu ordnen, zu nutzen, und zu entſcheiden, welche Art des Strebens, des Sehens, des Urteilens die rechte ſei! Seiner Schülerin Valérie Boiſſier hat Liſzt im Mai 1833 geſchrieben, wie er unter dieſer Unruhe des Pariſer Lebens gelitten hat:

»Mehr als vier Monate habe ich weder Schlaf noch Ruhe gehabt: Geburtsariſtokratie, Begabungsariſtokratie, Glücksariſtokratie, elegante Koketterie der Boudoirs, die ſchwere, mefitiſche Atmoſphäre der diplomatiſchen Salons, der ſinnloſe Tumult der Routs, Gähnen und Bravorufen in literariſchen und künſtleriſchen Abend-Veranſtaltungen, egoiſtiſche und verletzende Freuden auf dem Ball, Plaudereien und Dummheiten in Teegeſellſchaften, Scham und Selbſtvorwürfe am nächſten Morgen, Triumph im Salon, überſpannte Kritiken und Lobhudeleien in Zeitungen aller Art, künſtleriſche Enttäuſchungen, Erfolg beim Publikum, alles das habe ich durchgemacht, alles erlebt, alles gefühlt, verachtet, verflucht und beweint.«

Sein ſchon damals weltberühmter Name öffnete ihm alle Türen, ſein bezwingendes Weſen alle Herzen. So hat er in den Pariſer Jahren verkehrt mit Victor Hugo, Alfred de Muſſet, Sainte-Beuve, George Sand, Balzac, Emile de Girardin, Théophile Gautier, Erneſte Legouvé, mit Heinrich Heine, Dumas, den Kritikern Jules Janin und Joſeph d'Ortigue, mit dem Altertumsforſcher Fernand Denis, dem Philoſophen Edgar Quinet, dem Religionskämpfer Félicité de Lamennais, dem Politiker Adolphe Crémieux, dem Maler Delacroix und vielen anderen Größen, dazu mit den vornehmſten Familien, beſonders des Adels, und ſelbſtverſtändlich mit allen zu jener Zeit in Paris lebenden Muſikern, von Bedeutung: mit Cherubini, Roſſini, Halévy, Meyerbeer, Bellini, Alkan, Ferdinand Hiller. Vor allem natürlich mit Berlioz und Chopin."

Er muß eine ganz eigene Begabung gehabt haben, von allen auf ihn einſtürmenden Einflüſſen für ſich nutzbar zu machen, was ihm frommte und alles Überflüſſige von ſich fern zu halten.

Seine zahlreichen Reiſen gaben ihm Gelegenheit, ſeinen Blick zu erweitern, ſein Drang nach Wiſſen ließ ihn ſich mit vielen Dingen beſchäftigen, die ſonſt dem Muſiker fern liegen. Vor allem war es wohl der ſtete Verkehr mit geiſtig hochſtehenden Menſchen, der ihn zu einem Geiſtesariſtokraten von ganz beſonderer Prägung machte.

Aber das Herz dieſes Ariſtokraten ſchlug von ſeiner Kindheit an bis zu dem Augenblick, da es hier in Bayreuth ſtehen blieb, für das Volk, für den Bedürftigen, für den Schwachen, der würdig war, geſtützt zu werden. Zwei Eigenſchaften waren es, die Liſzt befähigten, das in einem Maße zu tun wie kein anderer ſeines ganzen Zeitalters: ſein Opferſinn und ſein

Gerechtigkeitsgefühl. Der Opfersinn Liszts zeigte sich in seiner bis zur Verschwendung gehenden Freigebigkeit und Hilfsbereitschaft. Aber diese beschränkte sich bei ihm nicht auf die Linderung materieller Not; er war stets auf dem Plan, wenn es galt — um mit Goethe zu reden — „dem Traurigen Trost, dem Zweifelhaften Belehrung" zu geben. Das geistliche Gewand, das er in den letzten Jahrzehnten seines Lebens trug, gab ihm zwar keine priesterlichen Befugnisse, denn er hatte nur die niederen Weihen der Kirche empfangen, sein hoher Sinn aber, sein Edelmut und seine Güte hatten ihm schon viele Jahre zuvor die höchsten Weihen wahren Menschentums verliehen.

Noch heute rührt es uns, wenn wir hören, wie seine Zeitgenossen schon den Jüngling Liszt um dieser Eigenschaften willen verehrten und liebten. Bei einem Festmahl, das ihm zu Ehren im Jahre 1844 in Marseille gegeben wurde, richtete Gustave Bénédit die folgenden Worte an ihn:

„Das Talent, das für so viele andere nur ein Mittel ist, reich zu werden, haben Sie benutzt, die Armen zu unterstützen und den Unglücklichen beizustehen. Seit Sie Ihre Ruhmesbahn beschritten, hat niemals ein Unglücklicher vergebens Ihren Schutz angerufen. Die Wohltaten, die Sie auf Ihren Wegen ausstreuen, sind unzählbar, so daß niemand wagen dürfte zu behaupten, er hätte besser als Sie in dieser Welt das Gebot der Menschenliebe befolgt, das größte und erhabenste von allen!

Die Städte empfangen Sie mit der gleichen Begeisterung, wie sie die Fürsten empfangen, die sie am meisten lieben; erlauben Sie mir, Ihnen zu sagen, daß es unmöglich wäre, sich dieser Huldigung nicht anzuschließen — Sie *sind* auch ein Fürst! Ein Fürst durch Ihr Herz und Ihr Können; Ihre Adelsbriefe sind überall da geschrieben, wo Sie den Schatz Ihrer unerschöpflichen Großmut ausgeschüttet haben. Ihr Wappen, das ebenso strahlend ist wie das der größten Herren, der ersten Edelleute, trägt als Wahlspruch: Genie und Wohltun. Die Völker beben vor Freude bei Ihrem Erscheinen, die größten und am höchsten stehenden Menschen haben Ihnen den Tribut ihrer Bewunderung gezollt, Ihr Name erstrahlt in einem Glanze, der täglich heller wird."

Aus einem solchen Leben voll märchenhafter Erfolge tritt der 36jährige Liszt plötzlich zurück, um in Weimar, dem stillen, verträumten, zu schaffen. In umständlicher, gewissenhafter Arbeit lernt er das Wesen des Orchesters kennen, seine Technik beherrschen. Er sieht eine große Aufgabe vor sich: die Musik soll eine innigere Verbindung mit der Dichtkunst eingehen, ein neues Gebiet soll ihr erschlossen werden. Und bei der Eroberung dieses Neulandes wird er ein Führer. Er haßt den Stillstand und bekämpft ihn, leidenschaftlich und unermüdlich. Alles zieht seine Aufmerksamkeit auf sich, was ähnlichen Zielen nachstrebt. Er lernt Wagners erste Werke kennen und weiß nun, daß er in seinem Streben nach beständigem Fortschreiten einen Bundesgenossen von höchster Genialität hat. Er schließt Freundschaft mit dem Meister, dessen Bedeutung für die deutsche Kultur er als erster in vollem Umfange erkennt. Und jetzt hat er eine *neue* Aufgabe, die ihn in gleichem Maße wie das eigene Schaffen fesselt: er muß Wagner zum Siege verhelfen. Und Wagner ist sich des Wertes dieser Freundschaft bewußt. Über Liszts Leitung des „Tannhäuser" schrieb er, nachdem er das Werk in der Zeit der Gefahr heimlich in Weimar gehört hatte:

„Was ich fühlte, als ich diese Musik erfand, fühlte er, als er sie aufführte, was ich sagen wollte, als ich sie niederschrieb, sagte er, als er sie ertönen ließ. Wunderbar! Durch dieses seltensten aller Freunde Liebe gewann ich in dem Augenblicke, als ich heimatlos wurde, die wirkliche, langersehnte, überall am falschen Ort gesuchte, nie gefundene Heimat für meine Kunst."

Wie groß Liszts seelischer Einfluß auf Wagner gewesen ist, beweisen die Worte, die dieser schrieb, als er auf der Flucht in Weimar geweilt und ihn dabei im innersten Wesen erkannt hatte:

„Ich halte nicht viel vom Schicksal, aber ich weiß, daß meine letzten Ereignisse mich in eine Bahn gerückt haben, auf der ich das Wichtigste und Bedeutungsvollste zustande bringen

muß, was meiner Natur zu produzieren gestattet ist. Noch vor vier Wochen hatte ich davon keine Ahnung, was ich jetzt als meine höchste Aufgabe erkenne: meine tiefinnige Freundschaft zu Liszt läßt mich die Kräfte in und außer mir finden, diese Aufgabe zu lösen; es soll unser gemeinschaftliches Werk sein!"

Auch die Stürme, die über die Freundschaft Wagners und Liszts hinbrausten, konnten beide im Grunde nicht aneinander irre machen. Liszt glaubte fest an den endlichen Sieg der Sache Wagners und an die Bedeutung des Begriffes Bayreuth. Das ist umso wichtiger und umso erstaunlicher als Liszt ja ein eigenes Musikideal hatte, das durchaus nicht wie das Wagners der dramatischen Musik galt. Im 5. Bande seiner Schriften hat er sich darüber ganz deutlich ausgesprochen. Er sagt wörtlich:

> „Der Bühne fehlt der unbeschreibliche Zauber der Perspektive, der Luftspiegelung, des Halbschattens, der der Fantasie das Schauen wunderbarer Bilder gestattet. Die unzulängliche Wirklichkeit der Bühne würde diese hindern, sobald sie die glänzenden Visionen der Einbildung durch Schauspiele ersetzen will, die jenen gegenüber nur als Parodien erscheinen können . . . Es unterliegt keinem Zweifel, daß die Kunst in vielen Fällen nicht das geringste einbüßt, wenn sie darauf verzichtet, alles darstellen, alles vergegenwärtigen, alles den Sinnen faßlich machen zu wollen; denn der Geist errät mehr als man ihm zeigen kann, und der Zuhörer, der sich seinen besonderen Rahmen um die dramatische Handlung denkt, läuft nicht Gefahr, durch eine, in irgend welcher Weise die Täuschung vernichtende Wirklichkeit von seiner Aufmerksamkeit abgezogen zu werden . . . In manchen Punkten geht die Einbildung, so weit über die Möglichkeit der Darstellung hinaus, daß diese vergeblich den Versuch machen würde, es mit ihr aufzunehmen."

„Der Geist errät mehr als man ihm zeigen kann!" das ist es, worauf es sowohl bei der Erkenntnis des Wagnerschen als des Lisztschen Gestaltungsgrundsatzes ankommt. Durch die Anwendung des Leitmotives machte Wagner den Zuhörer seiner Werke hellsehend für die seelischen Vorgänge seiner dramatischen Gestalten. Das Gleiche tut Liszt mit seiner bis heute noch nicht genügend gewürdigten Motivtechnik. Was in einem Thema enthalten ist, schöpft er aus. Er zerlegt es in seine Bestandteile, er variiert die kleinsten Bruchstücke, er bringt es fertig, durch geringe Veränderungen melodischer, rhythmischer, harmonischer Art die Stimmung eines Themas völlig zu verändern, sie in ihr Gegenteil zu verkehren. Und all das macht er einer überlegenen Gestaltung dienstbar, die zwar nicht wie die Wagners dramatische Zwecke verfolgt, die aber das Gefühl des Hörers so lenkt, wie er es haben will. Wagner stellte die Musik in einen erhaben-würdigen Dienst der Dichtung, Liszt versuchte der Musik die Dichtkunst dienstbar zu machen, indem er seine Anregungen Gedichten entnimmt und seine Schaffensstimmung von ihnen beeinflussen läßt. Es brauchen nicht immer wirklich geformte Gedichte zu sein, das Poetische als solches ist es, das ihn zum Schaffen begeistert. Manchen seiner größten Werke fehlt scheinbar jede Beziehung zur Dichtung — wie etwa der h-moll-Sonate —, aber da ist diese Beziehung doch, denn es sind die von Liszt poetisch erfaßten Grundbegriffe des Lebens, es sind Kampf, Sieg, Liebe, Sehnsucht, Verzweiflung, Hoffnung, Gottesfurcht, Klage und Jubel und alles, was dazwischen liegt, die er heraufbeschwört und die er in unerhörter Deutlichkeit vor den hinstellt, der befähigt ist, ihm auf seinem Wege zu folgen. Das ist freilich nicht ein jeder. Es gibt auch hochbegabte Menschen, denen der Sinn für das, was Liszt zu sagen hat, verschlossen bleibt und es darf ihnen nicht verwehrt werden, ihn und seine Kunst abzulehnen. Aber die Ablehnung hat unbedingt in der Form zu geschehen, die der hohen Würde des Künstlers und Menschen Liszt entspricht, der viel mehr als nur ein Virtuos und Komponist, ein Lehrer und Schriftsteller von Bedeutung war, nämlich ein Kämpfer für die Reinheit der Kunst und für den Fortschritt der Kultur. „Was man auch sagen und tun möge", hat schon der 26jährige Liszt einmal geschrieben, „die Ideen streben unaufhaltsam ihrem rechten Ziele zu, die Dinge verändern und berichtigen sich ohne Unterlaß, aber die Wahrheit wird ihre Gläubigen und ihre Kämpfer nicht im Stiche lassen!" „Ich glaube so unerschütterlich an die Kunst wie an Gott und die Menschheit, die in ihr ein Organ und einen erhabenen Ausdruck findet. Ich glaube an einen un-

endlichen Fortschritt, an eine unbeengte soziale Zukunft der Tonkünstler; ich glaube daran mit aller Kraft der Hoffnung und der Liebe!"

Klingt das nicht, als ob es in unseren Tagen geschrieben worden wäre und nicht vor hundert Jahren! Daß Liszt unter „Fortschritt" dabei nicht einfach das Ablaufen der Dinge versteht, die sich nacheinander vollziehen, daß also das Neue nicht um seiner Neuheit willen von ihm geschützt und gefördert wird, versteht sich so von selbst, daß es nicht begründet zu werden braucht. Was er fordert, ist Freiheit des Schaffens. Er wies alle Bevormundung zurück und er durfte es tun, weil er wie wenige andere wußte, daß Freiheit und Zügellosigkeit zwei verschiedene Dinge sind.

„Je mehr wir von der vielgestaltigen, im All herrschenden Einheit überzeugt sind", heißt es in seinen Schriften einmal, „in deren Mitte der Mensch lebt, je mehr wir die in unserem eigenen Leben, unserer eigenen Geschichte waltende Einheit erkannt haben, umso leichter wird unser Blick in die die Geschicke der Kunst offenbarende vielgestaltige, das ist vielformige Einheit dringen und umso eher werden wir die böse Neigung überwinden, an ihr zu mäkeln und sie zustutzen zu wollen, wie die Gärtner, die, um gradlinige Hecken zu ziehen, den Pflanzenwuchs hemmen und den gesunden natürlichen Baum gekünstelten Formen zuliebe verkrüppeln. Nirgends finden wir in den lebendigen Erscheinungen der Natur geometrische und mathematische Figuren: warum sie der Kunst aufdrängen wollen? Warum die Kunst einem Linearsystem unterwerfen? Warum nicht ihre üppige, zwanglose Entfaltung wie die der Eichen bewundern, deren reiches, vielverschlungenes Geäst lebendiger zu unserer Fantasie spricht als der zur Pyramide oder zum chinesischen Hut entstellte Taxus? Wozu all das Abmühen, die Triebe der Natur und der Kunst zu verkümmern und zu meistern? Vergebliche Mühe! Am ersten Tage, an dem die kleinen Gartenkünstler einmal die Schere verlegt haben werden, wachsen sie, wie sie sollen und müssen."

Solche Äußerungen erschienen den Zeitgenossen Liszts wie eine Tempelschändung. Da wagte es einer, die geheiligte Form anzugreifen! Man ahnte nicht, daß der, der das wagte, die innigste Ehrfurcht hatte vor der Behandlung dieser Form durch wirkliche Meister und daß grade diese Ehrfurcht ihn bewog, nach Neuem auch in der Form auszuschauen, weil niemand wagen dürfe, die Großen auf ihren Arbeitsgebieten erreichen oder gar übertreffen zu wollen. Unter Form ist hier aber nicht nur die Satzweise zu verstehen, sondern alles, was zum musikalischen Schaffen überhaupt gehört: Melodie, Rhythmus, Harmonie, Verzierungstechnik, Klaviersatz, Instrumentation, Klangfarbe des Klaviers und der Instrumentengruppen. Und in allem ist Liszt ein Förderer, ein Mehrer gewesen, dessen Einfälle und Erkenntnisse in die Musik der Völker übergegangen sind, ohne daß sich — ihnen selbst unbewußt — seine Anhänger wie seine Gegner dem Einfluß seiner Neuerungen entziehen konnten. Das ist der beste Beweis dafür, daß Liszts Erfindungen, wenn wir es einmal so nennen wollen, aus dem Geiste der Wahrheit und Natürlichkeit hervorgegangen sind. Freilich hat grade das Beste davon das Schicksal alles dessen geteilt, was als neue Wahrheit ans Licht tritt: nämlich zuerst als überkühn verdammt und verlästert, und später als abgebraucht verächtlich gemacht zu werden.

Liszt hat selbst nichts unternommen, um dieses Schicksal von seinen Werken abzuwenden. Und er hatte Unrecht, wenn er nichts für die Verbreitung seiner Schöpfungen tat. In seinen Briefen finden sich zahlreiche Beispiele dafür, daß er von der Aufführung seiner Werke abrät! Es war nicht etwa Bescheidenheit, die ihn dazu veranlaßte. Frau Cosima Wagner hat einmal die angebliche Bescheidenheit Liszts als etwas ganz anderes erklärt, indem sie sagte: „Mein Vater war durchaus nicht bescheiden, sondern er war demütig!" Aber auch die Demut war es wohl nicht, die ihn zurückhielt, sich für die Aufführung seiner Werke einzusetzen: es war erstens die Abneigung gegen alles Geschäftliche und Geschäftige in der Kunst, die Abneigung gegen den Zwang, sich dem Unverständnis der Menge, der Roheit seichter Spötter auszusetzen; dann aber war es auch der feste Glaube an die Kraft seiner Werke, der ihn oftmals den Satz aussprechen ließ: „Ich kann warten!" Daß sich diese Zuversicht nicht auf seine Spielmannsmusik bezog, also auf die für den Gebrauch geschaffenen Virtuosenstücke, sondern auf diejenigen Schöpfungen, die zunächst auf

Ablehnung ſtießen und ihrer Neuheit wegen wohl auch ſtoßen mußten, iſt klar. Wer ſich aber mit der philoſophiſchen Ruhe wie Liſzt es tat, darauf einrichtet zu warten, bis das Geſchlecht herangewachſen iſt, das dieſem Neuen nicht mehr verblüfft und feindlich gegenüberſteht, der muß doch wohl an ſich ſelbſt geglaubt haben!

Mit wahrer Siegerfreude iſt eine Erzählung Kurd von Schlözers von den Gegnern Liſzts aufgenommen worden, der in ſeinen ſchönen „Römiſchen Briefen" einmal berichtet, daß Liſzt nach einem Wohltätigkeitskonzert, in dem er als Klavierſpieler gefeiert worden war, ihm unter Tränen geſagt hat: „Mein Freund, glauben Sie mir, allen Jubel, alle Begeiſterung würde ich hingeben, wenn ich nur einmal ein wirklich ſchöpferiſches Werk hervorbringen könnte!" Wer einen großen Geiſt aus ſeinen Äußerungen erkennen will, wie das der Biograph ja muß, der weiß, daß es darauf ankommt, aus einer Fülle von Zeugniſſen Schlüſſe auf die Verfaſſung dieſes Geiſtes zu ziehen, der muß Augenblicksſtimmungen als ſolche erkennen können, weil er zahlreiche Äußerungen kennt, die ganz anders lauten als das im Zuſtande der Niedergeſchlagenheit Geſagte. Wer Jahrzehnte hindurch wie Liſzt der Führer einer Bewegung war, die in begeiſtertem Vorwärtsſtürmen einer neuen Kunſtanſchauung Geltung verſchaffte, der hat ganz gewiß nicht beſtändig an ſich gezweifelt. Was Liſzt zu der Zeit, als er mit Schlözer verkehrte, in Rom erlebte, hat ſicher oft ſeine Spannkraft gelähmt und in einem ſolchen Zuſtand der Mutloſigkeit hat er dann über ſich und ſeine Lebensarbeit ein ſo ungerechtes Urteil gefällt. D a s aber nun etwa als das überzeugendſte und wichtigſte „Bruchſtück ſeiner großen Konfeſſion" anzuſehen, iſt nicht erlaubt, wenigſtens dem nicht, der ſich ernſthaft bemüht, die rätſelhafte Geſamterſcheinung Franz Liſzt auf ihren wahren Wert hin zu prüfen.

Ich habe in dem Schlußkapitel meines Buches über Liſzt auf die Gefahr aufmerkſam gemacht, die darin liegt, daß man die verſchiedenen A r t e n der Liſztſchen Kompoſitionen mit dem gleichen Maßſtabe mißt. Ich habe darauf hingewieſen, daß ſeine ſchöpferiſchen Arbeiten zwei völlig voneinander g e t r e n n t e n A r t e n angehören, und habe wörtlich geſagt:

„Es handelt ſich hier nicht etwa darum, daß er — wie alle anderen Meiſter auch — Gelungenes und Mißlungenes hervorgebracht hat, Bedeutendes und Unbedeutendes. Das, was Liſzt zu einer ſo rätſelhaften Ausnahmeerſcheinung macht, iſt das vollkommen verſchiedene N i v e a u der zwei bei ihm zu unterſcheidenden Schaffensarten. Neben Werken, die nur mit dem Maßſtab gemeſſen werden können, den man an Meiſterleiſtungen legt, finden ſich oberflächliche, nichtige, hohle . . . Wer Liſzts Schaffen eingehend ſtudiert, findet überall beſtätigt, daß er durchaus ſeiner Natur folgte. In i h r lagen unvereinbare Gegenſätze. Er war einerſeits ein ſo ſtrenger Selbſtkritiker, daß er fortwährend an ſeinen Arbeiten feilte, ja viele von ihnen mehrfach aufſchrieb; andererſeits ſehen wir ihn ohne jede Kritik ſeinen ſchwächlichſten Erzeugniſſen gegenüber. Dadurch wird grade bewieſen, daß er in dieſer Hinſicht kindlich naiv war, und zwar bis zum Unbegreiflichen. Das ſchließt aber aus, was ihm ſeine Gegner beſtändig vorwerfen: er ſei berechnend, er ſchauſpielere als Komponiſt. Zu verteidigen gibt es da freilich nichts, wohl aber den Vorwurf abzuwehren, wer ſo Seichtes wie manches Salonſtück Liſzts veröffentliche, könne in ſeinen ernſt gemeinten Werken nicht innerlich ſein. Wenn man an ihm nicht ganz irre werden und den Weg zu ſeiner rechten Beurteilung verfehlen will, muß man ſich hüten, Schlüſſe von der einen Arbeitsart auf die andere zu ziehen. Irgend ein Band iſt natürlich immer vorhanden; auch die anfechtbarſten Stücke Liſzts ſind eben von Liſzt. Nur eine reinliche Scheidung kann aber hier zu richtigen Urteilen führen. Wie als Virtuoſe ſo iſt er auch als Schaffender eine glitzernde Erſcheinung geweſen, eine die durch tauſend Einzeleindrücke leicht in Verwirrung ſetzt."

Jetzt aber, wo das Leben und Schaffen des Meiſters bis in die letzten Einzelheiten erforſcht vor uns liegt, jetzt iſt es Zeit zu erkennen, was vergänglich und was unvergänglich an ihm war. Die vielen herrlichen Werke, die in dieſen Tagen hier feſtlich aufgeführt werden und noch andere, die ihre Zahl ergänzen, verkünden den Ruhm des Schöpfers Liſzt, ſein ganzes Leben den eines der edelſten Menſchen, die je über unſere Erde geſchritten ſind.

Nicht als Zufall, ſondern als eine Fügung muß es angeſehen werden, daß dieſes reiche Leben hier in Bayreuth ſein Ende fand, daß Kurwenal nicht weit von Triſtan liegt!

Franz Liſzt: Zwei unbekannte Briefe.

Mitgeteilt von Werner Thomas, Leipzig.

Bei Gelegenheit von Nachforſchungen über den Nachlaß Johannes Hagers (Johann Freiherr von Haßlinger) förderte der Verfaſſer jetzt zwei umfangreiche Briefe Liſzts an den Wiener Komponiſten zutage, die — wenn ſie ſchon nichts „Neues" über den Weimarer Meiſter mehr enthalten können — als intereſſantes Dokument eines liebenswürdigen Mentors der Nachſtrebenden gelten dürfen. Darüber hinaus aber vermittelt die Beſprechung des Hagerſchen Oratoriums „Johannes der Täufer" (1855) anhand der Liſzt vorgelegten Partitur Einblicke in den geſamtkünſtleriſchen Geſtaltungswillen deſſen, der — aufs nachhaltigſte von der Berliner „Tannhäuſer"-Aufführung beeindruckt — gerade mit der Konzeption der „Legende von der Heiligen Eliſabeth" (ſeines erſten Oratoriums) beſchäftigt war. Sah ſich doch die muſikaliſche Situation des nachmärzlichen Wien durchaus noch nicht in der Lage, „neudeutſche" Ideen aufzunehmen, wie ſie der Liſzt-Kreis zur Erörterung ſtellte. Aus dieſem Spätſein infolge Fernſeins von dem Ausgangspunkt der neuen muſikalichen Problematik ergeben ſich die intereſſanten Randbemerkungen und Abänderungsvorſchläge, die erſichtlich ſtets die Ganzheit der poetiſchen Grundlage im Auge behalten, für das Einzelne aber Realiſtik der Darſtellungsweiſe zum oberſten Grundſatz erheben. Selbſt die Einwände gegen Melos und Harmonik (als gegen eine Weichlichkeit Mendelsſohnſcher Prägung) laſſen ſich letztlich unter dieſem Geſichtspunkt begreifen.

Wenn man ſieht, wie Liſzt im Eliſabeth-Oratorium erſtmalig für dieſe Gattung das leitmotiviſche Prinzip voll zur Darſtellung bringt, ſo wird ſeine Zuſtimmung zu Hagers Ouvertüre (ſiehe 1. Brief), der ähnliche pſychologiſche Vertiefung vorzuſchweben ſcheint, um ſo bemerkenswerter. Die Wiener Kritik mit Hanslick an der Spitze lehnte freilich die „trockene Arbeit dieſer unendlichen Ouvertüre" ab, wahrſcheinlich z. T. wegen der neuerungsſüchtigen Extravaganz eines Motto-Chorals („Es iſt eine Stimme eines Predigers ...") hinter der Szene. Liſzt ſieht darin aber gerade die ihm ſo wichtige „Idee" des Ganzen ausgeſprochen. — Was ſonſt ſeine Wertſchätzung des Werkes beeinflußt haben mag, dürfte in deſſen Hinneigung zu modernerer Inſtrumentation begründet ſein —, was Hager wiederum der anderen Seite verdächtig machte: ſo wird Hanslick z. B. durch die ſtärkere Verwendung des Blech „vollends an unſanftere Augenblicke dieſes muſikaliſchen Kraftmannes" Wagner erinnert — eine in jeder Hinſicht übertriebene, nur aus der polemiſchen Grundhaltung zu verſtehende Erklärung.

Hager-Haßlingers Antwortbriefe an Liſzt ſind bislang noch nicht bekannt geworden.

Hochgeehrter Herr,

Ihre freundlichen Zeilen treffen mich ſo eben als ich zu den SchlußAccorden Ihres vorzüglichen Werkes gelange und wenn Sie mir es erlauben will ich Ihnen ſogleich, den unmittelbaren Eindruk zufolge, alles ſagen was ich daraus gezogen und daran knüpfe. Da wir es mit einen Werke zu thuen haben welches zu höheren Anſprüchen berechtigt iſt als die gewöhnlichen Complimentierungen ſo können wir füglich deren Hohl- und Flachheiten unterlaßen und zur Sache ſchreiten. Daß ich die Partitur und den ClavierAuszug genau durchgeleſen werden Sie aus einigen mit Bleiſtift angemerkten + an den Stellen wo mir grelle Copiatur-Fehler auffielen erſehen; ob ich Sie richtig verſtanden — mögen dieſe nicht litterariſch redigirten Anmerkungen erweiſen. Alſo voran:

No 1. Ouvertüre. Vortrefflich motiviert durch den Choral der als Mittelſatz in den Stimmen eintritt „Es iſt eine Stim̃e eines Predigers in der Wüſte" und ſomit die Idee des ganzen Werkes verdeutlicht.[1] Der contrapuntiſche Satz des allegro moderato 3/2 ſchreitet ſicher und behaglich einher, ohne den üblichen Leder der Schulfuxerei mehr als die gehörige diplomatiſche Rechnung zu tragen. Der Dux mit den SeptimenAccord conſtruirt, ver-

[1] Der Beifall Liſzts gilt ſicherlich dem Anſatz eines leitmotiviſchen Prinzips, deſſen muſikaliſch-pſychologiſche Möglichkeiten ihn damals gerade ſtark beſchäftigten (Eliſabeth-Legende!).

goldet ſelbſt das unentbehrliche Leder was bei ähnlichen Sätzen verwendet werden muß. Die Anlage und Proportion der ganzen Ouvertüre bezeichne ich als ganz gelungen — ſo wie die Ausarbeitung der einzelnen Sätzen — für meinen Theil hätte ich jedoch gewünſcht daß die 8 AnfangsTakte (Andante sostenuto) ſich noch u. vielleicht zwei bis dreimal ſoviel, Wüſter ausbreiteten, und die darauf folgende 16tel Figur

keine beſondere Wichtigkeit erhielt.

Daß erſte Auftreten des Chorals (b. Dur 3/4 Takt Seite 5 der Patitur, in den Geigen Violas etc.) würde wahrſcheinlich noch wirkſamer ſein, wenn daß vorhergehende in unbeſtimmterer, wüſterer harmoniſirung, und in der Lage der tieferen 8taven Regiſter, geblieben wäre.[2]

Gleichfalls könnten die 14 Schlußtakte (Piu Allegro 3/2) ſich glänzender ausbreiten und mächtigere Schwingen entfalten.[3]

No 2. — Hier ſei bemerkt daß die Recitative Ihres Werkes durchgängig edel gehalten, richtig declamirt, und im maßvollen Einklang mit den Stücken ſind.

No 3. (— Chor — „Herr ſieh gnädig herab und vergiß nicht Deines Volkes") Eine ſehr gelungene Num̃er welche gewiß ihren Effect bei der Aufführung nicht verfehlt hat — Der Rythmus und die harmoniſche Pointe

[ver - giß nicht Dei - nes Vol - - kes]

mit den verſchiedenen Einſätzen auf das Wort „Herr" ſind mir auch ganz wohlgefällig jedoch habe ich gegen das ganze Stück ein doppelBedenken was ich Ihnen nicht verhehlen möchte = 1tens der etwas leichte, faſt zu pikante Charakter des melodiſchen Satzes der mir zu dieſen Text und an dieſen moment der Situation nicht ganz anpaßend ſcheint, und 2 tens noch mehr die Verwendung des Chors als Erſatzmann für Zacharias. Hier wäre meines Erachtens nach der Ort geweſen den ehrwürdigen Zacharias in etwas ſtarren, judäiſchen Contouren[4] zu zeichnen und in ſeinen Mund allein daß auf ſeinem Herzen laſtende Gebet zu legen

„Herr ſieh gnädig herab und vergiß nicht Deines Volkes, den̄ Du haſt Zeichen gegeben Denen die Dich fürchten! — Herr laß nicht zu Schanden werden die Deiner harren! — etc. — —

Wenn auch Ihre ſonſt ganz lobenswerthe Compoſition des Chors No 3, vielen Beifall erworben hat,[5] woran ich nicht zweifle, ſo ändert dies nicht im geringſten meine Anſicht, weil es ſich eben in ähnlichen Sachen nicht um ſofortigen Beifall handelt, ſondern um ein tieferes Eindringen in die Wahrheit und Größe des bibliſchen Accentes.

Zu No 5 — kom̃t mir, nach den ſehr wohlklingenden Arioſo (Andante cantabile „und Viele werden Seiner ſich freuen) mit der CelloBegleitung, der Ausruf im Allegro etwas matt und hergebracht vor.

[Er wird ein Pro - phet, er wird ein Pro - phet]

Selbſt für die Engeln die zwar mit den Propheten familièrment verkehren bleiben letztere im̃er ein Gegenſtand göttlicher Bevorzugung da dieſelben daß Verkennen und Miß-

---

[2] Ideal-dramatiſche Gegenſatztechnik wie in Liſzts Eliſabeth-Legende.

[3] Der wie ein Zeitraffer wirkende Schluß der Hager-Ouvertüre iſt zweifellos als Analogon der allerdings gewaltigen Stretten Beethovens komponiert.

[4] Vergleiche die Gregorianik, ſowie das ungariſche Nationalkolorit in der Eliſabeth-Legende.

[5] Aufgeführt u. a. am 1. März 1855 in Wien.

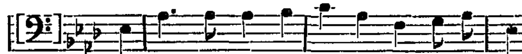
handeln der Menſchen erleiden müßen um Gottes Wort und That auf unſerm ſündigen Erdball zu verkünden. Deshalb würde ich den höchſt ergreifenden Pathos bei den Worten „er wird ein Prophet des Höchſten heißen, der daher geht v o r I h n zu ebnen ſeine Pfade etc. nicht geſcheut, und die ſonſt ſehr ſtattſame Form der Arie ohne Zagen beſeitigt haben. Die darauf folgende Antwort Zacharias „O Herr woran ſoll ich dies erkennen" iſt tief empfunden und ſchön ausgedrükt.

No 7 (Arie mit Chor „Gelobet ſei der Herr") iſt ganz wirkungsvoll, tüchtig und ſachkundig geſchrieben.

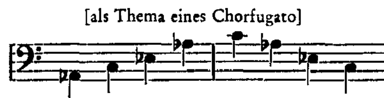
Vielleicht wäre anſtatt



eine derartige einfachere Verſion



wegen der Sangbarkeit vorzuziehen. Die harpegirten Accorde



klingen für mein Ohr im Vocalſatz im̄er etwa unſtett — beſonders wenn ſie nicht wie in der berühmten Invocation (Robert der Teufel)



in dieſer oder jener Note den Sänger einen längeren Anhalt darbieten. Die Stelle im Adagio derſelben Num̄er

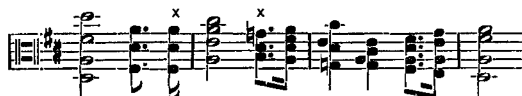


dürfte ich aus der oben bemerkten Anſicht nicht beſonders approviren — um ſo weniger hier wo die prosodie noch gedrängter und der Ausdruk folglich verkleinert wird. An dieſer Stelle könnte die früher gebrachten Takte, „er wird ein Prophet" durch den Chor im p wiederholt werden. [ſ. Beiſp. No 3.]

Ein glänzendes Schlußſtück des erſten Theiles bildet der Chor No 9 — und ich rufe Ihnen von Herzen Bravo dafür zu. Die Inſtrumentale Vorbereitung auf den Orgelpunkt A ſowie die peroration „Herr, Herr, Herr unſer Held" ſind groß und prägnant. Die harmonie aber des HauptMotivs (wenn Sie mir dieſe Bemerkung noch geſtatten) würde ich wahrſcheinlich von den etwas weichlichen Intervalle des halben Tons gis freigehalten haben, und anſtatt



ſo geſchrieben um den Ausdruk durch Einfachheit noch zu ſteigern.





Aufnahme Müller

Franz Liszt

nach einem Gemälde Joukowsky



Aufnahme Müller

Richard und Cosima Wagner,
Franz Liszt und Hans von Wolzogen

nach einem Gemälde von Wilhelm Beckmann 1884

(Stiftung von Staatsminister Dr. Frick an die Gedenkstätte in Bayreuth)



ZFM-Archiv

„Baronin Stein, Malerin Liszts"

(Zum Beitrag „Geschichte eines Liszt-Bildes" im „Kreuz und Quer")

. . . Für heute bitte ich Sie im ganzen und geſamten die Verſicherung meiner aufrichtigen Hochſchätzung für Ihr Oratorium zu genehmigen, nebſt den Ausdruk der ausgezeichneten Hochachtung mit welcher Ihnen verbleibt

freundlichſt ergeben

Weymar 12 July 56 F. Liſzt.

Hochgeehrter Herr und Freund,

. . . Sehr leid war es mir Sie bei meiner Durchreiſe in Wien (im Monath September) nicht anweſend gefunden zu haben, und hoffe daß mir ſpäter das Vergnügen zu Theil wird mit Ihnen in näheren perſönlichen Verkehr zu treten.[6] Ihre GegenBemerkungen und „Rechtfertigungen“ waren für mich von beſonderen Intereße, wenn gleich ich nicht alles unterſchreiben kann, wie es die Verſchiedenheit unſerer Anſchauung des Stoffes ſelbſt, mit ſich bringt. Bei No 9 (Erſter Theil) wage ich es noch Ihnen folgende Verſion zu unterbreiten, woraus Sie erſehen werden daß ich Ihrer ganz richtigen Abneigung gegen den Quartſprung Rechnung trage: —



[2. Verſion zum vorhergehenden Beiſpiel.]

— — freilich könnte man gegen das fis unisono im 2 ten Takt eine kleine Einwendung machen. Dieſe Verdopplung aber klingt kräftig und hunderte von Beiſpielen der beſten Meiſter autoriſieren ſie —

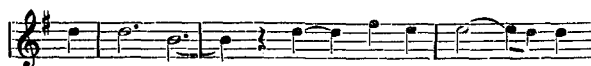
. . . No 11 (Quartett „Thut Buße“) Für mich zu angenehm und den Concertpublikum zu wohlgefällig; deswegen bleibt dieſe ſonſt ganz gelungene Stück denſelben Vorwurf ausgeſetzt den ich ſchon an No 3 (erſter Theil) zu machen hatte. „Thut Buße“ müßte den hartnäckigen gleißneriſchen Kinder Israel in herberen Ton in zermalmelnden Gebot verkündet werden, und nach meinen Dafürhalten wäre es angemeßen geweſen No 11, 12 und 13 in einen großen Moment zu kondenſiren, wozu Ihnen die ſchöne Arie des Johannes in der Wüſte No 13 den Grundton gegeben hätte.[7] Ich kann mir denken daß Sie ſich verleiten ließen die beiden Kundgebungen des Gebots der Buße contraſtirend darzuſtellen und das erſte Quartett in milden Ton halten wollten. Unſere Anſichten ſtehen ſich aber da entgegen. Durch die Buße wird ein jäher Bruch mit den Gebräuchlichen anbefohlen; wenn ſchon „daß Him̄elreich nahe gekom̄en iſt“ ſo iſt dieſes Him̄elreich zunächſt nur den „Gewaltigen“ aufgethan. Der Jordan iſt kein Milch und HonigFluß; — „ſchon iſt die Axt an die Bäume gelegt, und welcher Baum nicht gute Früchte trägt der wird abgehauen“ — Den Accent dieſes Textes haben Sie vortrefflich gefühlt in der Aria des Johannes, und der verſöhnende Schluß „Thut Buße“ iſt ebenfalls ſchön, als Schluß. Zuerſt aber ſollten die Kinder Israels Schreken, Scham und erbeben fühlen, um dañ zur iñerlichen Reue und Buße zu übergehen. Ein ſolch Gezücht der Sünder und Heuchler konnte nur durch die Furcht zur Bekehrung geführt, und durch Zittern und Heulen, zu den ſegenreichen HoffnungsThränen erweicht werden. Anſtatt daß Quartett No 11 vorangehen zu laßen, hätte ich ſofort mit No 12 angefangen — dañ daß SchlußMotiv der Aria No 13 vielleicht in minore hart, zürnend und prägnant angeſchlagen,

[6] Dieſes Zuſammentreffen kam offenbar nicht zuſtande. Wahrſcheinlich haben die weiteren „Rechtfertigungen“ Hagers den Liſztſchen Ideen doch zu ſchroff entgegengeſtanden, als daß ſich dieſer noch einen fruchtbaren Gedankenaustauſch hätte verſprechen können.

[7] Die von Liſzt gewünſchte Zuſammenfaſſung wäre textlich ohne weiteres möglich, da alle drei Nummern nur den Bußgedanken umſchreiben. Sie wäre auch ganz im Sinne der Wiener Kritik geweſen.



weiter ausgeführt, bis endlich die verſöhnende Wendung eintritt mit dem majore



was allerdings etwas breiter am Schluße werden dürfte, um den TotalEindruck noch tiefer und überwältigend zu bewirken. Die darauffolgenden Num̄ern kann ich nur aufrichtig loben und mich daran erfreuen.

. . . Insbeſondere möchte ich No 16 „Wir haben geſündigt“ und den Risoluto maestoso Satz, ſpäter Allegro „Herr Gott Zebaoth laß Dein Antlitz leuchten“ hervorheben und den Beſten was in dieſen Style geſchrieben iſt anreihen. Daßelbe Lob gilt den Nummern 19 und 20 (Schluß des 2 ten Theil) wo mich der Übergang nach E-dur „Alle Schaaren des Herrn, rühmet Ihn ewiglich“ beſonders befriedigt, mit Ausnahme der SchlußCadenz . . . die mir da als ſtörend vorkom̄t, und anſtatt welcher ich Ihnen vorſchlagen möchte raſcher und ohne Unterbrechung auf dem Quart Sext Accord in As dur . . . zu übergehen, ohne das As dur früher vorzubereiten und zu ſchwächen.
Über den 3 ten Theil, werde ich Sie ſchon bitten müßen, Hochgeehrter Herr, mir zu erlauben einiges bis auf unſer perſönliches Zuſam̄entreffen zu verſparen, weil mich der zu ſehr angehäufte Stoff der poetiſchen Anlage Ihres Oratoriums, leicht gar zu weit führen kön̄te. Als einen ſehr glüklichen Einfall bezeichne ich Ihnen ſogleich den Hof-Menuet des Herodiſchen Gaſtmahls, ein prächtiges Stück, deſſen vortreffliche Wirkung keinen Zweifel unterliegt. Auch die vorangegangene Num̄er (Duettino, 25): „Ruhe ſanft“ bildet einen ſchönen Stimmung'sMoment und erhöht durch den Contraſt die Wirkung des Hof-Menuets. Bei den etwas riskirten triolen der Herodiade . . . will ich nicht länger verweilen; ähnliche Stellen, wie ſie ſich zu hunderten in Händel und Bach vorfinden, können durch den Vortrag der Sängerin̄ (von welcher der Componiſt nicht ganz abstrahieren darf, wen er nicht abſtract werden will) pompös effectuiren, und dieſe paſſage iſt hier eigentlich ſehr in den richtigen Mund gelegt, den̄ die Herodiade dünkt mich ein vorzüglicher Typus der Theater-Prinzeſſin̄en welche es immer ganz natürlich und in der Ordnung finden werden daß man als Sold ihre Liebäugeleien und ihrer Selbſtſucht das Blut des Gerechten vergißt! — —
An der Eintheilung und Ausführung, ſowohl dichteriſch als muſikaliſch, da hier das muſikaliſche durch den Text bedingt iſt, der Num̄er 24 von der Stelle an: „Die da leiden ob der Gerechtigkeit, Ihrer iſt das Himmelreich“ und der Num̄er 27 „Da wird der König ſagen. Kom̄et her Ihr Ihr Gerechten etc.“ hege ich ein weſentliches Bedenken. Dieſe beiden Num̄ern enthalten den ethiſchen Inbegriff des Chriſtentumes und die Verkündigung der Begebenheit aller Begebenheiten — daß Weltgericht! Ob es rathſam war den Inhalt der ethiſchen Lehre in zwei Num̄ern zu vertheilen (zwiſchen No 24 und No 29, SchlußChor — „wen die Menſchen haßen und verfolgen, groß wird ſein Lohn ſein“) und daß Weltgericht gleichſam epiſodiſch zu berühren, und die alle Welten und Engelſchaaren erſchütternde Stim̄e des Allmächtigen Richters in 2 getheilte Chören einzuklam̄ern, möchte ich nicht entſcheiden. Nach meinen Dafürhalten ſollten die Num̄ern 24 und 29 in eine zuſam̄engezogen werden, und die Verkündung deß Weltgerichts, (wozu Sie einen prächtigen Anlauf nehmen von den Worten an „die Ihr die Stim̄e des Herrn hört“ bis zu der Stelle „da wird der König ſagen“) den Schlußſtein Ihres Werkes bilden, weil darauf nur mehr Ermattung als Verſöhnung eintreten kann. Die Stimme des Herrn müßte allerdings größer, mächtiger, allgewaltiger geſtaltet ſein; es iſt die That des Genies zu der ſich nichts anrathen läßt.

. . . In aufrichtiger Hochachtung verbleibt Ihnen, freundſchaftlichſt ergebenſt

Weimar 10ten Januar 57 F. Liſzt.

PS. Der Klavierauszug iſt an Herrn Spina adreßiert.

Zu Beethovens Violinsonaten.

Von Arnold Schering, Berlin.

II.

Die beiden Violinsonaten op. 23 und 24, von denen die erstere bereits besprochen wurde,[1] stammen aus dem Jahre 1800 und erschienen im Oktober 1801 bei Mollo in Wien unter der gemeinsamen Opuszahl 23. Sie gehörten also nach Beethovens Wunsch ursprünglich zusammen. Alsbald wurden sie aus äußerlichen Gründen getrennt und mit op. 23 und 24 versehen. Daß sie in Wahrheit — auch inhaltlich — Geschwister sind, erkennen wir jetzt daran, daß auch die F-dur-Sonate op. 24 auf Anregungen aus einem Goetheschen Singspiel zurückgeht. Was für op. 23 „Erwin und Elmire" war, ist für op. 24 „Claudine von Villa Bella" geworden. Beide Kompositionen sind ungefähr gleichzeitig unter Arbeit gehalten worden, doch wurde die erste, als die früher begonnene, auch früher fertig. Das Fortschreiten der Arbeit läßt sich auf Grund des großen Skizzenbuchs aus dem Jahre 1800 ziemlich genau verfolgen.[2] Da in der Umgebung breite Entwürfe zur 2. Symphonie (op. 36), zur Prometheusmusik (op. 43) und zur Klaviersonate As-dur op. 26 stehen, war Beethoven im Recht, am 29. Juni des Jahres an Wegeler zu schreiben: „Ich lebe nur in meinen Noten, und ist das eine kaum da, so ist schon das andere angefangen. So wie ich jetzt schreibe, mache ich oft drei, vier Sachen zugleich." Dieser Ausspruch, dem ähnliche aus späterer Zeit zur Seite stehen, mag allen denen vorgehalten werden, die noch immer glauben, Beethoven habe in seinen Werken jederzeit seine eigenen, persönlichen Freuden und Leiden in Musik gesetzt.[3]

Die Sonate F-dur, op. 24.

Goethes „Claudine von Villa Bella" erschien zuerst 1776 (bei Mylius, Berlin) im Druck, und zwar als „Schauspiel mit Gesang", d. h. mit Prosadialog.[4] Diese Fassung, nicht die 1788 erschienene zweite (als „Singspiel" mit versifiziertem Dialog), hat Beethoven für die Sonate benutzt, nachdem er bereits in Bonn (um 1790) Cruggantinos „Mit Mädeln sich vertragen" daraus in Musik gesetzt hatte.[5]

1. Satz. Allegro. Aus der Eröffnungsszene. Huldigungschor an Claudine: „Fröhlicher, seliger, herrlicher Tag!" mit anschließenden Soli.
2. Satz. Adagio molto espressivo. Aus der Fortsetzung der Szene. Claudine mit Pedros Strauß: „Alle Freuden, alle Gaben".
3. Satz. Scherzo: Allegro molto. Aus der Fortsetzung der Szene. Scherzduett zwischen Claudine und Pedro: „Treue Herzen! Männer scherzen . . .".
4. Satz. Rondo: Allegro non troppo. Fortsetzung der Szene. Camille und Sibylle nahen singend mit: „Vom hohen, hohen Sternenrund", das später alle vier anstimmen. In den Zwischensätzen: Charakteristik der eifersüchtigen Landmädchen (nach dem darauffolgenden Dialog).

Mithin: sämtliche lyrischen Stücke der einleitenden Gartenszene sind als verschwiegenes Programm in Beethovens Komposition aufgegangen, und zwar genau in der Reihenfolge der Dichtung. Es bedarf nur einer flüchtigen Kenntnis des verbindenden Dialogs, um die poetische Einheit der Goetheschen Szenenführung in der musikalischen Einheit der Sonatensätze wiederzufinden.

[1] Vgl. Heft 9 dieses Jahrgangs (September 1936, S. 1041 ff.).

[2] K. L. Mikulicz, Ein Notierungsbuch von Beethoven, Leipzig 1927 (abgekürzt „Skizzenbuch"). Das Original (F 91) in der Preußischen Staatsbibliothek Berlin. Wesentliches daraus schon bei G. Nottebohm, Zweite Beethoveniana [II.], S. 230 ff.; zur Chronologie S. 236.

[3] In „Beethoven und die Dichtung" (1936) habe ich diese Ansicht eines verflossenen individualistisch eingestellten Zeitalters mehrfach als sinnlos gebrandmarkt.

[4] Dann in Goethes Schriften (Göschen), Bd. V, 1788; vgl. Goedeke, Grundriß, IV, 3, (3. Aufl.), S. 134.

[5] Supplement der Gesamtausgabe, Serie XXV, Nr. 269, 2.

Erſter Satz: Allegro, ₵.

Es wird Claudines Geburtstag gefeiert. Die einleitende Muſik, ſo ſchreibt der Dichter vor, ſoll „einen Wirrwarr, einen fröhlichen Tumult, einen Zuſammenlauf des Volkes zu einem feſtlichen Pompe" ankündigen. Dann öffnet ſich der Vorhang.

> Eine geſchmückte Gartenſzene ſtellt ſich dar. Unter einem feurigen Marſche naht ſich der Zug.
>
> Kleine Kinder gehen voran mit Blumenkörben und Kränzen; ihnen folgen Mädchen und Jünglinge mit Früchten; darauf kommen Alte mit allerlei Gaben; Sibylla und Camilla tragen Geſchmeide und köſtliche Kleider. Sodann gehen die beiden Alten, Don Gonzalo und Don Sebaſtian. Gleich hinter ihnen erſcheint, getragen von vier Jünglingen, auf einem mit Blumen geſchmückten Seſſel, Donna Claudina. Die herabhangenden Kränze tragen vier andere Jünglinge, deren erſter, rechter Hand, Don Pedro iſt. Während des Zuges ſingt der Chor:
>
> Chor: Fröhlicher, ſeliger,
> Herrlicher Tag!
> Gabſt uns Claudinen!
> Biſt uns, ſo glücklich,
> Uns wieder erſchienen!
> Fröhlicher, ſeliger,
> Herrlicher Tag!
>
> (Der Zug teilt ſich auf beiden Seiten. Die Träger halten in der Mitte, und die Begleiter bringen ihre Gaben an.)

Da es ſich um einen ländlich-heiteren, unter Menſchen von einfacher Gemütsart ſich abſpielenden Vorgang handelt, ſo wählte Beethoven die F-dur-Tonart, die ſich bei ihm auch ſonſt mit dem Eindruck des Naturhaften verbindet. Er rechnete dabei gleichzeitig mit der Dominanttonart C-dur, die eine Steigerung nach dem ungetrübt Hellen, Strahlenden zuläßt.[6] Ohne Vorbereitung ſetzt das liebenswürdige, ſchmeichelnde Thema in der Höhe der Violine ein. Es iſt wortgezeugt und hatte anfangs folgende vokaliſche Urform:[7]



Man erkennt, welche inſpirierende Kraft die erſten vier Worte ausübten, während das Übrige zunächſt als etwas Vorläufiges, Unfertiges angeſchloſſen wird. Bei einer zweiten Aufzeichnung (ebenda) empfängt das Thema bereits die endgültige inſtrumentaliſche Geſtalt, an der einzig der vorletzte Takt noch am Konventionellen hängen bleibt:



Für das Folgende iſt der Fortgang der dramatiſchen Szene von Wichtigkeit, die deshalb vollſtändig mitgeteilt ſei.

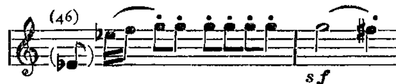
---

[6] Die Sonate wird von Liebhabern gern „Frühlingsſonate" genannt, ein Titel, der ebenſo einem bloß vagen Stimmungseindruck entſprungen iſt wie der Titel „Mondſcheinſonate" für op. 27,2. Immerhin wird damit die Situation beſſer getroffen als im zweiten Falle, wo er lächerlich iſt.

[7] Skizzenbuch, a. a. O., S. 17; Nottebohm II, S. 232. Über die Frage der vokalen (d. h. wortgezeugten) Ur- oder Primärformen vieler Beethovenſchen Themen im Gegenſatz zu ihren inſtrumentalen Endformen hoffe ich bald an anderer Stelle zu ſprechen.

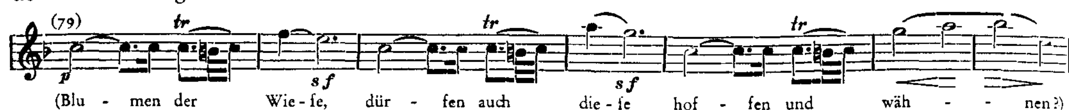
Ein Kleines: Sieh', es erſcheinen / Alle die Kleinen;
Mädchen und Bübchen / Kommen, o Liebchen!
Binden mit Bändern / Und Kränzen dich an!
Chor: Nimm ſie, die herzlichen / Gaben, ſie an!
Eine Jungfrau: Alten und Jungen / Kommen geſungen;
Männer und Greiſe, / Jeder nach Weiſe,
Bringet ein jeder / Dir, was er vermag.
Chor: Fröhlicher, ſeliger, / Herrlicher Tag!
Pedro: (reicht ihr einen Strauß)
Blumen der Wieſe, / Dürfen auch dieſe
Hoffen und wähnen? / Ach es ſind Tränen —
Noch ſind die Tränen / Des Taues daran!
Chor: Nimm ſie, die herzlichen / Gaben, ſie an!
Gonzalo: (auf die Kleider und Koſtbarkeiten zeigend)
Tochter, die Gaben / Sollſt du heut' haben.
(Zu den andern)
Teilt ihr die Freude, / Teilet euch heute
Eſſen und Trinken, / Und was ich vermag!
Chor: Fröhlicher, ſeliger, / Herrlicher Tag!
(Die Träger laſſen den Seſſel herunter; Claudine ſteigt herab.)
Claudine: Tränen und Schweigen / Mögen euch zeigen,
Wie ich ſo fröhlich / Fühle, ſo ſelig
Alles, was alles / Ihr für mich getan!
Chor: Nimm ſie, die herzlichen / Gaben, ſie an!
Claudine: (ihren Vater umarmend)
Könnt' ich mein Leben, / Vater, dir geben!
(Zu den übrigen)
Könnt' ich, ohn' Schranken, / Allen euch danken!
(Wendet ſich ſchüchtern zu Pedro)
Könnt' ich —
(Sie ſtockt. Die Muſik macht eine Pauſe. Sie ſucht ihre Verwirrung zu verbergen, ſetzt ſich auf den Seſſel, den die Träger aufheben, und das Chor fällt ein.)
Chor: Fröhlicher, ſeliger, / Herrlicher Tag! [wie oben]
(Der Zug geht ſingend ab.)

Beethovens Muſik bildet die entſcheidenden Augenblicke dieſes bewegten Vorgangs nach. Selbſtverſtändlich wiederum nicht im Gedanken an reale Bühnenmuſik, der vollkommen ausgeſchaltet werden muß, ſondern, wie es der Rahmen einer Sonate forderte, als Gedankenſpiel unvergleichlich anmutig erfundener Themenſymbole. Zunächſt (24—25), wie der Zug ſtockt und die Träger anhalten. Dann (26 ff.), wie die Menge auf der Bühne ſich teilt. Die eine Gruppe eilt geſchäftig und laut nach der einen Seite (26—28): es iſt die Gruppe der Kinder. Aus ihr läßt Goethe „ein Kleines" hervortreten, was von Beethoven in reizender Weiſe durch das muſikaliſche Augenblicksbildchen in 29—33 (zierliches Verbeugen) wiedergegeben iſt. Die zweite Gruppe (der Erwachſenen) begibt ſich auf die andere Seite (34—37), und beide erwarten (decresc.) das Zeichen zum gemeinſamen Geſang: „Nimm ſie, die herzlichen Gaben ſie an!" In voll aufrauſchendem C-dur erklingt dieſer, ſtrahlend hell und jubelnd wie ein choriſches Tutti (38—45). Die nächſten Takte (46—53) erzählen, wie die „Alten und Jungen kommen geſungen, Männer und Greiſe". Hüpfend tritt eine Geſtalt nach der andern mit dem Motiv:



vor das Geburtstagskind, die „Alten" würdige Baßſchritte wahrend. Voller Herzlichkeit die geſchwellte Schlußwendung (51—53)! Der Chor wiederholt „Nimm ſie . . ." (54). Darauf (62) die gleiche freundliche Soloſzene („Jeder nach Weiſe, bringet ein jeder dir, was er vermag"). Die von 70 an erklingenden ſtürmiſchen Läufe ergeben das Bild, wie alle herzulaufen,

um ihre Gaben niederzulegen. Darunter auch Pedro mit ſeinen Blumen. Es iſt, als ob er dem Mädchen gefühlvoll zuriefe:



Unmittelbar daran ſetzt ſich die Wiederholung des Teils. — Die Durchführung[8] bringt zunächſt einen überraſchenden Trugſchluß und merkwürdig ſtockende Wiederholungen des (jetzt harmonieleeren) Sechzehntelmotivs. Sie entſtanden in Beethovens Kopf als Reflex auf die beſtürzten Worte Pedros über die Blumen:

Ach, es ſind Tränen —
Noch ſind die Tränen
Des Taues daran![9]

Aber das ſofort erklingende Thema des Chors („Nimm ſie . .") verſcheucht den beunruhigenden Gedanken (91—98). Die von 99 bis zur Wiederkehr des Hauptthemas (125) reichende thematiſche Durchführung mag zwanglos auf die Anrede des Vaters Don Gonzalo („Tochter, die Gaben . . .") gedeutet werden. Da die Verſe an ſich nichts muſikaliſch Realiſierbares enthalten, konnte Beethoven außer der (abwärts gerichteten) Geſte des Gabenniederlegens nur eine gewiſſe Grandezza ausdrücken. Man hat den Eindruck, als wenn ſich jemand bedeutungsvoll nach hier- und dorthin wende. Unmerklich läuft die Bewegung in das Begrüßungsthema des Anfangs zurück.

Mit 210 iſt die Wiederholung des erſten Sonatenteils zu Ende; es beginnt der Epilog. Was ſich von 211 an begibt, legt nahe, jene zärtlichen Wendungen (204 ff.), die oben dem Pedro galten, jetzt auf Claudine zu beziehen, nämlich:



Denn was auf dieſe Worte bei Goethe folgt, ſpiegelt ſich jetzt unmittelbar auch in der Muſik: jener unverhoffte Zwiſchenfall äußerſter Verlegenheit Claudines gegenüber Pedro, mit dem die Szene ſchließt.

Dabei iſt Folgendes zu bemerken. Dieſer dramatiſche Zwiſchenfall (Beſtürztſein, Stocken) entſpricht dem ſoeben erwähnten früheren: Pedros Verlegenheit bei „Ach, es ſind Tränen —", der bei Goethe in der Mitte der Szene ſteht. Beethovens Weisheit erkannte die Parallelität der Fälle und richtete es ſo ein, daß dieſelben Wendungen, die beim Beginn der Durchführung (Takt 87—90) Pedros Verlegenheit ſymboliſierten, nun ohne weiteres auch als Sinnbild für Claudines Verlegenheit dienen und (wie dort die Durchführung) jetzt den Epilog einleiten können. Daher die analoge Fortſpinnung. Der Begriff des Stockens (211 ff.) wird von früher übernommen, aber höchſt bemerkenswert weitergeführt und verſchärft. Der Trugſchluß (211) und die murmelnd und abſatzweiſe gebrachten Sechzehntelmotive des Hauptthemas klingen wie leiſes Erſchrockenſein mit folgender Ratloſigkeit, — als wenn jemand den Atem anhielte oder ein eben Ausgeſprochenes bereue. Starke Unruhe greift Platz, es wird nachdrücklich gegen den Takt gearbeitet. Eine chromatiſche Tonleiter führt taſtend im Crescendo in unbeſtimmte Höhe und mündet (223) mit plötzlichem *p* in eine Epiſode, die mit ihrem Motivgeſchiebe in nicht mißzuverſtehender Weiſe das Symbol hilfloſer ſeeliſcher Verwirrung verkörpert. Ferner überhaupt: das auffällig leiſe Deklamieren der Inſtrumente (in Oktaven und mit viermaliger Halbtonrückung) ſcheint auf einen Vorfall zu deuten, der allgemeine Aufmerkſamkeit (Schweigen der andern!) erregt. Wir ſtehen vor dem Augenblick

[8] Der Takt auf der 2. ſei als der 87ſte gezählt.

[9] Die von Goethe gemeinte ſeeliſche Regung iſt die: der Banges ahnende Pedro hat die Blumen bereits mit Wehmutstränen benetzt; ſeine Unvorſichtigkeit, dies anzudeuten, verbeſſert er ſofort dadurch, daß er ſie als „Tränen des Taues" ausgibt.

am Schlusse der Szene, da Claudine zu Pedro gewandt in innerer Unentschlossenheit ihre Dankesworte unvollendet lassen und ihre Bewegung verbergen muß:

(Wendet sich schüchtern zu Pedro.)
Könnt' ich —
(Sie stockt. Die Musik macht eine Pause. Sie sucht ihre Verwirrung zu verbergen, setzt sich auf den Sessel, den die Träger aufheben, und das Chor fällt ein.)

Mit letzter Deutlichkeit hat Beethoven die Schüchternheit des liebenden Mädchens, das Abbrechen ihrer Rede (229—231), die Verlegenheitspause der Musik (231) und das unvermutete starke Einfallen des Chors (232) ausgedrückt, der nun mit den frohen, von rechts und links tönenden Rufen „Fröhlicher — seliger — herrlicher Tag!" sich singend entfernt.[10]

Zweiter Satz: Adagio molto espressivo, $^3/_4$.

Claudine ist allein und betrachtet sinnend den Blumenstrauß, den Pedro ihr überreicht hat:

Alle Freuden, alle Gaben,
Die mir heut' gehuldigt haben,
Sind nicht dieser Blumen wert.
Ehr' und Lieb' von allen Seiten,
Kleider, Schmuck und Kostbarkeiten,
Alles, was mein Herz begehrt!
Aber alle diese Gaben
Sind nicht dieser Blumen wert.

Liebes Herz, ich wollte dich noch einmal so lieb haben, wenn du nur nicht immer so pochtest. Sei ruhig, ich bitte dich, sei ruhig!

Der wortgezeugte erste Einfall Beethovens für diese Verse ist folgender gewesen:[11]



Auch diese Fassung ist, wie man sieht, durchaus gesanglicher Natur und (unter Ersetzung der beiden Viertelnoten im 7. Takt durch eine Halbe) ohne weiteres als „Lied" jeder Sopranstimme anzuvertrauen. Aus ihr oder neben ihr entwickelte sich eine zweite Form:[12]



die dann schließlich durch weitere „Instrumentalisierung" zur endgültigen wird:



Schwärmerisch, aus übervollem Herzen heraus läßt Beethoven das Lied von Claudine anstimmen. Wir zürnen ihm nicht, daß er schon bei der allerersten Konzeption der achttaktigen Melodie die zweite Verszeile des Gedichts unbeachtet gelassen hat. Sprachlich einigermaßen sonderbar, mit ihrem Relativsatz den kaum begonnenen Ansatz zum Lyrischen abschwächend, ist sie nur des Reimes wegen da, überdies bei der Wiederholung von Goethe selbst (!) unterdrückt worden.[13] Die ersten Takte sind als „Einleitung" zu dem in 9 beginnenden Gesang der Violine zu verstehen.[14]

[10] Zur schweren Geburt des Schlusses vgl. Skizzenbuch, a. a. O., S. 27.

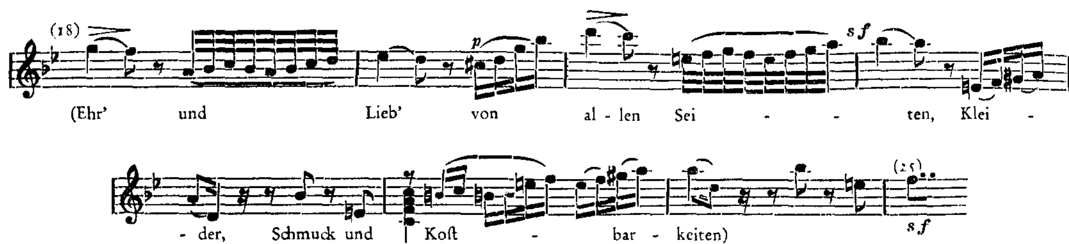
[11] Skizzenbuch, a. a. O., S. 14; Nottebohm II, S. 234.

[12] Skizzenbuch, a. a. O., S. 23.

[13] Infolgedessen wird man kaum von einer „Eigenmächtigkeit" des Meisters sprechen dürfen, obwohl Beethoven sonst nicht selten frei mit den Texten seiner Liederdichter verfuhr.

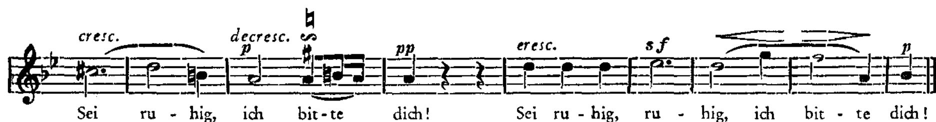
[14] Auf S. 30 des Skizzenbuches erscheint eine G-dur-Melodie, die mit unserer Adagiomelodie entfernte Ähnlichkeit hat. Die Überschrift „Andantino cavatinato" und die „gezupften" Klang nachahmende Begleitung der linken Hand im 1. Takt:

Die Takte 18—29 sprechen mit instrumental-rhetorischer Deutlichkeit von „Ehr' und Lieb' . . .", von „Kleidern, Schmuck und Kostbarkeiten":



und betonen (25 ff.) dreimal nachdrücklich den Sinn von „a l l e s , was mein Herz begehrt".[15]

Die Wiederholung der Melodie (30—37) auf „Aber alle diese Gaben . . ." ist in neue entzückungsvolle Figuration gekleidet. Sie erscheint jetzt logischerweise auch nur einmal. Mit der Fortsetzung (38) wendet sich Claudine bang an ihr eigenes Herz: die Tonart wechselt überraschend nach b-moll, und die Begleitung nimmt etwas von klopfender Unruhe an. Was dies Herz einen Augenblick bedrückt, ist freilich nicht eigentliche Qual, sondern große, kaum tragbare Seligkeit. Darum blüht die Melodie sofort weich und innig auf und schließt alsbald tiefsten Friedens voll. Beschwichtigend folgen die Zeilen:



Damit hat die liebebedrückte Seele Claudines ihr Fühlen vor sich selbst gestanden und die Fassung zurückgewonnen. Der bei 54 beginnende Epilog mit seinen dem Früheren entlehnten Kräuselfiguren hat als schwärmerischer Ausklang zu gelten: wie trunken von Glück bleiben die Blicke der Mädchengestalt noch lange an den Blumen aus geliebter Hand haften.[16]



legen die Annahme nahe, Beethoven habe dabei an die Komposition der Ständchenkavatine „Liebliches Kind! Kannst du mir sagen" gedacht, die Crugantino später den Damen zur Zither singt. — Das Studium der Skizzenbücher hat mich überhaupt zu der Überzeugung geführt, daß der Meister nach Ergreifen einer poetischen Vorlage vielfach noch a n d e r e Teile derselben versuchsweise zur Komposition herangezogen hat als die, welche dann endgültig stehen blieben. Das ist, sobald man sich die Lage der Dinge v o r dem Vorhandensein jeglichen Gesamtentwurfs vergegenwärtigt, durchaus erklärlich. Erst beim allmählichen Heranreifen des Sonatenplanes und dessen thematischer Grundbestandteile entschied sich endgültig, welche Ausschnitte der Dichtung am besten miteinander harmonierten. Wahrscheinlich hängt damit die Fülle der u n b e n u t z t gebliebenen Themeneinfälle zusammen. Auch die Frage nach der Z a h l der Sonatensätze (ob drei, vier oder gar nur zwei) war davon abhängig, — eine Frage, über die bisher noch kaum nachgedacht worden ist. Meine Forschungen haben in dieser Beziehung bereits manches Neue und Überzeugende festgestellt, ohne daß ich zur Zeit schon Abschließendes darüber zu sagen wagte. Vgl. z. B. das in „Beethoven und die Dichtung" S. 479 ff. über das Scherzo der c-moll-Sonate op. 30, 2 Angeführte.

[15] Dazu Skizzenbuch, a. a. O., S. 164.

[16] Die ursprüngliche, überaus simple Fassung dieses Ausklangs siehe im Skizzenbuch, a. a. O., S. 23.

Dritter Satz: Scherzo; Allegro molto, 3/4.

Kaum hat Claudine ihr Lied ausgeſungen, als Pedro naht. Am Schluß des Zwiegeſprächs fragt ſie ihn: „Liebe und Treue! Glauben Sie dran, Pedro?“ Er antwortet: „Sie können ſcherzen und fragen?“ Es entſpinnt ſich ein Scherzduett, in welchem Claudine die Männer treulos und ſchlecht ſchilt, Pedro ſie liebenswürdig verteidigt. In wie unvergleichlicher Weiſe Beethoven dieſe kleine Buffoſzene in Muſik gebracht hat, ergibt ſich aus folgender Gegenüberſtellung.

Allegro molto. Takt 1—8 Claudine: Treue Herzen! Männer ſcherzen
Über treue Liebe nur.
9—16 Pedro: Drüber ſcherzen — ſchlechte Herzen
Nur, verderbte Männer nur.

(Bei dieſer Wiederholung bringt die Violine die fallenden Achtel humorvoll in gleichſam „verderbter“ Geſtalt, nämlich auf den „ſchlechten“ Taktzeiten!)

17—24 Claudine: Aber ſag', wo ſind die Rechten, (17—18)
Und wie kennt man ſie von Schlechten? (19—20)
Sieht man's 'en an den Augen an? (21—24)
(17—24) Pedro: Zwar verſtellen ſich die Schlechten, (17—18)
Blicken, ſeufzen wie die Rechten; (19—20)
Doch das geht ſo lang nicht an. (21—24)

Trio. 1—8 Claudine: (Oberſtimme) Ach, des Betrugs iſt viel,
Wir Arme ſind ihr Spiel!
Pedro: (Mittelſtimme) Wer find't ein treues Blut,
Find't drum ein edel Gut!
9—16 Claudine: (ebenſo) Ach, nur zu viel, — ein Sonntagsſpiel!
Pedro: Ein treues Blut, — ein edel Gut!

(Das humoriſtiſche Gegenſpiel der beiden Perſonen in den letzten 8 Takten auch muſikaliſch durch Gegenbewegung unterſtrichen!)

(Scherzo da capo.)

Das Skizzenbuch verzeichnet (S. 14) das Scherzothema anfangs in der Form:



und zwar ſogleich nach dem Entwurf der erſten Takte des Adagiothemas, was abermals beweiſt, daß Beethoven bei der Lektüre ſich ſofort erſte Einfälle zu notieren pflegte. Zwiſchen beiden aber ſtehen (a. a. O., Zeile 3, 4) 9 Takte, die offenbar einen zweiten Einfall darſtellen, denn ſie paſſen ebenfalls auf Goethes Zeilen haarſcharf:[17]



(*Cl.* Treue Her - zen! Männer ſcher - zen über treue Lie - be nur! *Pedr.*) Drüber ſcher - - zen ſchlechte



Her - zen, nur ver - derbte Män-ner nur.)

[17] Nottebohm II, S. 234 ſcheint dieſe Takte aus Gründen örtlicher Nachbarſchaft unter die Entwürfe für den 2. Satz zu zählen, was ſich indeſſen vom muſikaliſchen Standpunkt aus nicht halten läßt. Der Gegenſatz von Weib und Mann (Diskant-, Tenorlage) iſt offenbar, ebenſo der Scherzocharakter (Allegro!).

Noch ein dritter Entwurf, jetzt in F-dur, aber im Viervierteltakt, scheint sich hierauf zu beziehen (a. a. O., S. 15, letzte Zeile):



Schließlich wird an der ersten Minuettoform in F-dur festgehalten, die ein wenig später (S. 22) zugleich mit der Scherzofassung endgültig auch deren Schelmereien aufnimmt.

Vierter Satz: Rondo; Allegro ma non troppo, ₵.

Unmittelbar an das Vorhergehende schließt sich nach Goethe Folgendes:

In dem Schluß des Duetts hört man schon von weitem singen Camillen und Sibyllen, die singend näher kommen.

Beide: (1) Vom hohen, hohen Sternenrund
Bis 'nunter in tiefen Erdengrund
Muß nichts so Schön-, so Liebes sein
Als nur mein Schätzel allein!

(Sie treten herein.)

Camille: (2) Er ist der Stärkst' im ganzen Land,
Ist kühn und sittsam und gewandt,
Und bitten kann er, betteln fein;
Es sag' einmal eins: Nein!

Sibylle: Guten Abend! Wir treffen einander hier?
Allons, Chorus!

Alle vier: (3) Vom hohen, hohen Sternenrund [usw. wie oben].

Sibylle: (4) Und das, was über alles geht,
Ihn über Kön'g und Herrn erhöht:
Er ist und bleibet mein,
Er ist mein Schätzel allein!
Chorus!

Alle vier: (5) Vom hohen, hohen Sternenrund [usw. wie oben].

Daß Beethoven von einer Szene wie dieser, die Goethes kluge Hand mit feiner Berechnung auf musikalische Wirkung gestaltete, aufs innigste berührt werden mußte, ist nicht verwunderlich. Die Rondoform war ihr vom Dichter vorgeprägt. Für das Hauptthema kam dem Musiker zunächst folgende Melodie:[18]



Wir haben dieselbe Erscheinung wie oben: auch diese Melodie ist völlig unbefangen als schlichte Liedmelodie erfunden und erst im Schmelzfeuer weiterer Phantasietätigkeit etappenweis der letzten Fassung zugeführt worden.[19] Nachdem das Vorspiel (1—8) im Klavier verklungen, hebt die Violine an:[20]

---

[18] Skizzenbuch, a. a. O., S. 1. Mit der Notierung dieser Melodie beginnt das Skizzenbuch F 91, während auf S. 2 sogleich die Skizzen des 1. Satzes der a-moll-Sonate op. 23 folgen. Das beweist, daß Beethoven, noch bevor er an „Erwin und Elmire" herantrat, der „Claudine" Aufmerksamkeit geschenkt und, was das Nächste war, beim oben stehenden Duettgesang angeknüpft hatte. Die Tonart Fis-dur läßt schließen, daß die vorangehenden Sätze der späteren F-dur-Sonate noch nicht konzipiert waren. Vgl. auch Nottebohm II, S. 230.

[19] Skizzenbuch, a. a. O. S. 20, 32, 154 f., 156 f., 168.

[20] Ich sehe von einer Versetzung in die hohe Lage ab.

Allegro ma non troppo

p (9) (10) cresc.

1. Vom hohen, ho - hen Ster - nen - rund bis in den tie - fen Er - den - grund muß nichts so Schön-, so
2. Er ist der Stärkst' im gan - zen Land, ist kühn und sitt - sam und ge - wandt, und bit - ten kann er,
(3. = 1.); (4. s. unten); (5. = 1.)

(15) sf sf (18)

Lie - bes sein als nur mein Schät - zel al - lein, als nur mein Schät zel al - lein
bet - teln fein, es sag' einmal eins: Nein! es sag' einmal eins: Nein!

Auch hierbei ist alles, Takt für Takt, sangbar geblieben, ja durch die liebenswürdige Wiederholung der letzten Worte ein Zug hineingekommen, der das Ganze zu einer wahren Liedperle des Meisters stempelt.[21] Und nicht nur die zweite Strophe (Camille: „Er ist der Stärkst'[22] im ganzen Land") fügt sich aufs schönste darunter, sondern auch — um es vorwegzunehmen — die von Sibylle gesungene D-dur-Strophe „Und das, was über alles geht" (112 ff.), in die mit dem Auftakt zu 124 der Chor (wie Goethe es mit dem Ruf „Chorus!" ausdrücklich vorschreibt) gleichsam als „Tutti" humorvoll und beglückend einfällt:

(4. Strophe)
Sibylle
(p) (112) (115) cresc. p

Und das, was ü - ber al - les geht, ihn über Kön'g und Herrn er - höht: er ist und blei - bet mein, er

cresc. p (120) cresc.

ist und blei - bet mein, er ist mein Schät - - - - zel al -
Chorus: Vom hohen,

p (125)

lein!
ho - hen Ster - nen - rund . . .

Damit ist jedoch das programmatische Geheimnis des Satzes noch nicht vollständig gelüftet. Woher stammt die musikalische Sinngebung der das Rondothema verbindenden Zwischensätze? Daß sie Beethoven als bloße „tönend bewegte Formen" eingefallen seien zum Zwecke, die Rondoform vorschriftsmäßig zu füllen, wird niemand glauben, der unbefangen einmal nach dem Grunde ihrer Sonderbarkeiten gefragt hat. Denn was musikalisch in ihnen vorgeht, sticht, wie man erkennen wird, auffallend von dem jedesmal von neuem in sonniger Heiterkeit einsetzenden Hauptgesange ab. Ist unsere vorhergehende Deutung richtig, so muß, da bei Beethoven nichts dem wesenlos „Absoluten" verpflichtet ist, auch ihre Sinngebung aus der poetischen Vorlage ableitbar sein. Es verhält sich tatsächlich so.

Schauen wir zunächst auf die formale Anordnung des Rondos! Der Satz enthält 10 einzelne Abschnitte:

Takt	1—18	Thema (F-dur)
Takt	19—55	I. Zwischensatz (F-dur)
Takt	56—73	Thema (F-dur)
Takt	74—111	II. Zwischensatz (d-moll)
Takt	112—123	Thema (D-dur)
Takt	124—141	Thema (F-dur)

[21] Den Provinzialismus „'nunter" hat Goethe angebracht, um von vornherein das Bäuerliche der beiden singend ankommenden Landmädchen Camille und Sibylle zu kennzeichnen. Er läßt sich natürlich, wenn man will und wie oben geschehen, durch „bis in den tiefen Erdengrund" ersetzen.

[22] Bei Goethe „Sträckst'" (= straff, gerade).

Takt 142—188 III. Zwischensatz (F-dur)
Takt 189—206 Thema (F-dur)
Takt 206—224 IV. Zwischensatz (F-dur)
Takt 224—243 Epilog (F-dur)

Goethes Gedicht umfaßt 5 Singstrophen, die in der Musik der 5 Themenabschnitte glatt aufgehen.[23] Von den vier Zwischensätzen entspricht der erste (I) dem dritten (III). Beide beginnen in F-dur und enthalten das gleiche Themenmaterial, nur daß III weiter ausgesponnen ist (47 statt 37 Takte). Ihnen wohnt also auch der gleiche Sinn inne. Anders II: ein robust dreinfahrendes, stellenweis geradezu drohendes Mollstück mit derben Akzenten und obstinater Triolenbewegung, die in IV mit noch schärferen Akzenten und dunklem Baßgrollen wiederkehrt. Demnach gehören auch diese beiden Zwischensätze gedanklich zusammen. Der Epilog steht für sich.

Um sich diese „Einfälle" zu erklären und zugleich einen köstlichen Einblick in Beethovens Gedankenwerkstatt zu erhalten, muß der Schluß der Szene und der Anfang der folgenden herangezogen werden. Nach der letzten, fünften Chorusstrophe heißt es bei Goethe:

Claudine: Habt ihr meinen Vater nicht gesehn? Ach, ich muß zu ihm; seit unserer Feierlichkeit hab' ich ihn nicht allein gesprochen. Auch euch dank' ich, lieben Kinder, daß ihr den Tag habt wollen verherrlichen helfen, an dem das Geschöpf zur Welt kam, das — Ihr kennt mich ja? Leben Sie wohl, Pedro!

Pedro: Darf ich Sie begleiten?

Claudine: Bleiben Sie, ich bitte, bleiben Sie!

Pedro: Wir gehen zusammen. Sebastian wartet auf mich; die Pferde sind gesattelt.

Sibylle: Gehen Sie nur! Er hat lange nach Ihnen gefragt. (Gehen ab.)

Sibylle — Camille.

Sibylle: Ich möchte bersten vor Bosheit! „Bleiben Sie! Bleiben Sie!" Ich glaub', sie tat's, uns zu spotten. Sie ist übermütig, daß ihr der Mensch nachläuft wie ein Hündchen. „Bleiben Sie! Bleiben Sie!" Ich komm' schier aus der Fassung. Und er! Macht er nicht ein Hängmaul wie ein Schulknabe? Der Affe!

Camille: Sie meint, weil sie ein rund Köpfchen hat, ein Stumpfnäschen und über ein Gräschen und Gänsblümchen gleich weinen kann, so wär' was mit ihr.

Sibylle: Und weil man uns auch heute an den Triumphwagen gespannt hat. Ich war so im Grimm —

Camille: Unsereins ist auch keine Katz', und den Pedro möcht' ich nit einmal.

Was Beethoven in den Zwischensätzen gibt, ist nichts anderes als eine Charakteristik der galligen Bemerkungen der beiden eifersüchtigen Landmädchen zu Claudines Rede. In despektierlicher Weise machen sie sich über die junge Herrin lustig. Zunächst im Zwischensatz I (ähnlich in III). Freundlich und leicht scherzend, aber in voller Ruhe spricht Claudine sie in 19—25 an:



indem sie dankbar deren Beteiligung an der Geburtstagsfeier gedenkt. Darauf macht Sibylle (27—29) ein mit Kichern untermischtes Kompliment (Triolen!):



ebenso Camille (30 ff.), die es sogar verlängert und — wie mit der Absicht anzüglich zu wirken — in aufdringliche Tändelei ausarten läßt. Daß dieses Gegenspiel aus Bosheit kommt, merkt man an der spitzen, jedesmal mit frechen Sforzati versehenen Persiflierung der zarten

[23] Siehe die Strophenangabe beim Notenbeispiel II dieses Satzes.

Claudine-Wendung. Dieſe Wiederholung klingt — wie das auch bei Goethe in dem karikierenden „Bleiben Sie! Bleiben Sie!“ zum Ausdruck kommt — wie ein Nachäffen. Und während die eine ſich derart unverſchämt gebärdet (Klavier in 34—37), hat die andere nur ein verſchmitztes Lachen (Violine):[24]



Aber Claudine merkt es nicht. Indem ſie, auf ſich ſelbſt anſpielend fortfährt: „ . . . an dem das Geſchöpf zur Welt kam, das — Ihr kennt mich ja!“, reizt ſie die Spottſucht der Mädchen aufs neue. Die kleine c-moll-Melodiewendung in 38—40 (im folgenden Beiſpiel mit (a) bezeichnet) drückt den ſentimentalen Zug in Claudine aus, die, wie die Mädchen behaupten, „über ein Gräschen und Gänsblümchen gleich weinen kann“, worauf in den folgenden zwei Takten (b) ſofort der Spott einſetzt:



Man beachte dreierlei: den vordringlich herausgeſtellten Gegenſatz von ſanftem Legato und hartem Stakkato, dann das Umſchlagen von Moll nach Dur im Sinne von elegiſch-luſtig[25] und die blitzſchnelle Umlagerung der Stimmen in 40, mit der in ſchelmiſcher Weiſe der Wechſel der perſonalen Symbolträger angezeigt wird. Auch die polternden Baßoktaven (40—42, 44—47), die in 50 auch in der Violine aufklingen, ſind — als Andeutung des Bäuriſchen, Täppiſchen — ironiſch gemeint, nicht minder die Triolenkaskaden in 49 und 51, die abermals heimliches Kichern anzeigen. Zwiſchenſatz III wiederholt dies alles, nur in etwas breiterer Ausführung.

Im Zwiſchenſatz II (73 ff., ähnlich in IV) ſcheinen die Mädchen allein zu ſein und gemäß dem Goetheſchen Dialog ihrer Spottſucht gänzlich freien Lauf zu laſſen. Wie beide ſich ereifern — abwechſelnd die eine in geſchwätzigen Triolen, die andere zornig auftrumpfend („Ich war ſo im Grimm . . .“) —; wie ſie ſich in Drohungen überbieten, ja (in 106 ff.) dem Pedro wohl gar ein erboſtes „Der Affe!“ nachſenden; wie in IV (206 ff.) der Zorn nochmals hell auflodert (Sforzati!), und in den beiden F-dur-Kadenzen (213 ff., 222 ff.) jede zum Schluß ihre Ebenbürtigkeit zu betonen ſcheint („Unſereins iſt auch keine Katz’“), — das iſt muſikaliſch mit letzter Anmut und Heiterkeit wiedergegeben. Hier ſchwingt feinſter, geiſtvoller, überlegenem Schöpfergefühl entſprungener Humor. Ob der Hörer dabei an eine Line oder Trine, an eine Camille oder Sibylle denkt, iſt natürlich völlig gleichgültig. Er faſſe das Geſchehen unbefangen mit derſelben Natürlichkeit, wie es der große Meiſter getan, und finde ſich mit der unumſtößlichen Tatſache ab, daß Beethoven ihn hier auf Goethes Pfaden hat führen wollen.

Getreu der Dichtung behalten auch in der Muſik die Mädchen das letzte Wort. Denn nachdem im Epilog (224—235) die innige Abſchiedsepiſode zwiſchen Claudine und Pedro vorüber, treten ſie ein letztes Mal mit ihrem höhniſchen Triolengelächter (lärmendes Forte!) hervor. Damit ſchließt nicht nur der Sonatenſatz, ſondern auch die in ihm verkörperte Goetheſche Luſtſpielſzene.

Beethoven wäre unklug geweſen, hätte er dieſe unendlich feinen, verſchwiegenen Anſpielungen verraten. Die Welt von damals hätte ihn nicht verſtanden. Zwar ſtaunte ſie über den Geiſt, über die Unerſchöpflichkeit ſeiner Erfindung, aber ahnte nicht, woher beides ihm kam.

[24] Jeder Violinſpieler kennt die kleine Violinfigur in Takt 34, die ſo merkwürdig iſoliert und lächerlich in die Klaviermelodie hineinblitzen ſoll. Wer hätte je über ſie und die folgenden Rechenſchaft geben können?

[25] Es erinnert an die beiden „Luſtig — Traurig“ (C-dur — c-moll) überſchriebenen kleinen Klavierſtücke in der Geſamtausgabe, Serie 25, Nr. 37.

Nur er selbst wußte es: aus dem Reich der Dichtungen, die er befragte. Von ihnen sprang Funke um Funke auf seine Phantasie über, um hier Gebilde seltsamster Art zu entzünden. Indem der Meister die vielen kleinen Spitzen des Dialogs aufgriff, um die Zwischensätze seines Rondos mit einer Fülle geistreicher Einfälle zu speisen, gelang ihm eine Vielseitigkeit des Gedankengewebes von allerhöchstem Reiz. Nicht mehr als pseudoromantische „Frühlingssonate", sondern als Claudine-Sonate wird op. 24 in das Beethovenschrifttum der Zukunft eingehen müssen. Dies Gebilde ist von derselben klassischen (unromantischen) Prägung wie das Gebilde Goethes, und es ließen sich am Verhältnis beider ähnliche Beobachtungen machen, wie sie kürzlich Wilh. Werkmeister in seinem Buche „Der Stilwandel in deutscher Dichtung und Musik des 18. Jahrhunderts" (1936; im 3. Kapitel) an anderen musikalisch-dichterischen Vergleichsgruppen zwischen 1730 und 1790 angestellt hat.

* * *

Fehlerverbesserung. In der Analyse der Violinsonate op. 23 im Septemberheft ist auf S. 1046, Zeile 3 statt „Prosadialog" Prosamonolog, Zeile 15 statt „erschütternden" erschütterten zu lesen.

Zur Instrumentation von Anton Bruckners Symphonien.

Von Alfred Lorenz, München.

In der Vorstandssitzung der I. B. G. in Zürich hat eine besonnene Stimme den Wunsch ausgesprochen, es möchte einmal ein Unparteiischer den Streit um die „Originalfassungen" der Brucknerschen Symphonien, der der Sache mehr schadet als nützt, schlichten. In einem Punkt des Streites, nämlich dem der Instrumentation, möchte ich diesem Wunsche gerne genügen, denn hier wurde laienhaft so sehr mit Schlagwörtern herumgeworfen, daß sich der gute, gründliche Bruckner bekreuzigen würde, wenn er davon gehört hätte.

„Reiner" oder „gemischter" Klang, das „Clair-obscure" Wagners, das „Gruppenprinzip" bei Bruckner, seine Übertragung der „Orgelregistrierung" auf das Orchester . . . Überwindung der Romantik . . . es fehlte nur noch, daß man offen von „Richard, dem Teufel" und „Anton, dem Heiligen" sprach.[1]

Untersuchen wir nun rein sachlich, was es mit alledem für eine Bewandtnis hat.

Zunächst das „Gruppenprinzip" in der Brucknerschen Instrumentation, d. h. die Nacheinanderstellung musikalischer Gedanken in scharf abgegrenzten Abschnitten verschiedener, aber in sich einheitlich festgehaltener Klangfarbe. Es ist nicht zu leugnen, daß Bruckner diese Kompositionsart gerne angewendet und mit ihr außerordentliche Wirkungen erzielt hat. Ich brauche den Leser nur an einige Stellen zu erinnern: z. B. an das Echo im Streich-, dann im Bläserorchester nach dem ersten Fortissimo des Hauptmotivs der „Dritten", an das herrliche Abwechseln zwischen Saiten- und Holzblasinstrumenten in den zarten Mittelstellen des Adagios in der gleichen Symphonie, an die Stelle im Finale der IV., wo das vergrößerte Seitenthema im Posaunenchor (in Mischung mit Hörnern) mächtig ertönt und dann von den Streichern (ebenfalls *ff*) wiederholt wird, endlich an den Anfang des Adagios der VII., welches vom dunklen Tubenchor (mit tiefen Saiten gefärbt) eröffnet wird, worauf die Streicher allein das wunderbare „Non confundar-Motiv" bringen. Besonders deutlich kommt dieses Prinzip tatsächlich in der Originalfassung der V. Symphonie zur Anwendung. Hat es aber Bruckner erfunden? und gar — wie man jetzt gerne behauptet — in Gegensatz zu Wagner?

Wir werden sehen, daß dies nicht der Fall ist. Hat doch Wagner der schönsten Anwendung des Prinzips durch Einführung der dreifachen Holzbläserbesetzung erst die Wege geebnet. Man sehe sich das Lohengrinvorspiel an, welches vollständig in der Art der Orgelregistrierung gebaut ist: 19 Takte Violinen allein, dann 16 Takte Holzbläser, während auf dem Oberwerk die Violinsoli weitersäuseln, dann im „Hauptwerk" ein neues Register: Hör-

[1] Schon 1924 schreibt Oskar Lang (Anton Bruckner, München, 1924, S. 81): „Gegenüber den sinnlich-romantischen, luziferisch-dämonischen Feuerfarben des Wagnerorchesters besitzt Bruckners Tonkörper die Weihe des Hieratischen."

ner mit Fagotten und tiefen Streichern ($14^{1}/_{2}$ Takte), dann „volles Werk“ bis zum Takt 57, worauf wieder der reine Streicherklang für 9 Takte eintritt, um nach ein paar kurzen Regiſterzügen (Takt 67—70) im anfänglichen Violinklang das Vorſpiel zu ſchließen. Auch die Einleitung zur Tannhäuſerouverture iſt ſozuſagen regiſtermäßig aufgebaut: 16 Takte tiefe Holzbläſer allein, dann Eintritt des Cello-, nach weiteren 8 Takten des Geigenklanges, ſchließlich beim Poſauneneinſatz „volles Werk“, worauf die Regiſter, genau wie ſie ſich geſteigert hatten, in rückläufiger Bewegung wieder abgeſtoßen werden. Man denke an die weiteren deutlichen „Regiſterwechſel“ in Tannhäuſer (III. Vorſpiel, Schutzflehen und Gebet Eliſabeths mit Nachſpiel) und Lohengrin (Werbung Lohengrins, Elſas Geſang an die Lüfte, Zug zum Münſter uſw.).

Aber auch in den Muſikdramen Wagners begegnet uns das „Gruppenprinzip“ an vielen Stellen. Vorſpiel zu Rheingold: 16 Takte Orgelpunkt, dann 32 Takte reiner Hornklang. Später beim Eintritt der Sechzehntelbewegung erleben wir über dem Fortklingen der vorherigen Farbe die Ablöſung dreier 16taktiger Gruppen: 1. Klarinetten mit Bratſche, 2. Oboen mit II. Geigen, 3. Trompeten mit allen Holzbläſern. Und iſt der reine Tuben- und Blechklang (mit Harfen) beim Erſcheinen Walhalls und bei der Begrüßung der Burg durch Wotan, worein ſich ein Mittelſatz von vierfach geteilten Violoncellen mit Hörnern weich einbettet, etwa nicht „Gruppeninſtrumentation“? Der Hornabſchnitt in Faſolts Rede „Gold'ne Äpfel“ trennt ſich deutlich von der Fagottgruppe „ſiech und bleich“ ab. Ähnlich bei den Stellen des Tarnhelmmotivs. Hat man vergeſſen, wie ſich bei der Verwandlung nach Nibelheim die Gruppen ablöſen (Poſ., Str., Poſ., Str., Hrn., Str., Hrn., Str.), wie ſich das Vorſpiel zur Walküre in Gruppen ſtaffelt (36, 8, 16, 19, 18, 24 Takte), wie die Gruppe der 4fachen Violoncelli bei der Labung Siegmunds hervortritt, wie ſeine Erzählung („Nun weißt du fragende Frau“) in den ſchönen Gruppen: 1. Streicher, 2. Hörner mit Fag. und Vc., 3. Holzbläſer, ſchließt, wie ſich die geteilten Bratſchen und Violoncelli bei der rührenden Stelle „Mir allein weckte das Auge“ von der vorhergehenden Entwicklung des Walhallthemas (Hrn., Fag., Poſ.) abhebt, wie deutlich endlich bei der Todesverkündigung die Gruppen (Tuben / Tromp. mit Poſ. / Tuben / Tromp. mit Poſ. / Hörner mit Fagotten; dann das Ganze wiederholt) ſich von einander ſcheiden?

In den Meiſterſingern weiſe ich auf folgende Stellen hin: I. Aufzug, Takt 122f: Staccato-Holz gegen leidenſchaftliche Streicher; 222f: Taufchor mit Orgel gegen eine Art Concertino bei jedem Zeilenende; 508f: Magdalene- und Lehrbubenmotiv abwechſelnd in Hbl. und Str.; 918f: Lehrbubenfugato (Str.), dann Merkertriolen (Hbl.); 983f: die ganze Anlage des Meiſterſingerauftritts; II. Aufzug, 886 f: Die Streicher des Schuſterliedes werden vom Bläſerchor des Zwiſchenſpiels unterbrochen. Das Vorſpiel zum III. Aufzug iſt gänzlich nach dem Gruppenſyſtem angelegt; ebenſo das Johannesliedchen Davids; auch das Traumlied Walthers zeigt trotz kleiner Färbungen in den Abſchlüſſen dieſe Anlage: Erſter Stollen: Streicher allein / Zweiter Stollen: Bläſer allein / Abgeſang: Streicher mit ſanfter Bläſerfärbung; am Anfang der Evaſzene und in der Liedtaufe beachte man das ſchöne Abwechſeln von Bläſer- und Streichergruppen; auch der 2taktige Wechſel bei Walthers Auftritt auf der Feſtwieſe (1. Str., 2. Ob. mit Hörnern, 3. Klar. mit Fagotten, 4. Trompete mit Holzbl.) iſt durch Gruppengefühl eingegeben.

Ganz beſonders häufig treten uns „Gruppen“ im PARSIFAL entgegen. Ich könnte leicht ein Viertelhundert ſolcher Stellen angeben, begnüge mich aber mit dem Hinweis auf den mittleren Teil des Vorſpiels:

Gralmotiv:	Trompeten und Poſaunen, 3 Takte
Gralſexten:	Echo in Holzbläſern, 2 Takte
Glaubensthema:	Volles Blech (2mal), 7 Takte
	Blech mit tiefem Holz, 5 Takte
Gralmotiv:	Streicher allein, 4 Takte
Glaubensthema:	Holzbläſer allein, 3 Takte
	Streicher allein, 3 Takte
	Hörner und Fagotte mit tiefen Streichern, 3 Takte
	Volles Orcheſter, 4 Takte
	Holzbläſer allein, 7 Takte.

Ja selbst im TRISTAN, wo doch das Walten der „Übergänge" (vgl. die Wesendonkbriefe) zum Prinzip erhoben ist, bilden sich manchmal „Gruppen". So in den Echostellen des Vorspieles, beim Auftritt Tristans in Isoldes Zelt, und im ganzen Vorspiel zum III. Aufzug.

Auch von Beethoven konnte Bruckner das Gruppenprinzip gelernt haben. Man braucht nur an die IX. Symphonie zu denken: Adagio: Streichermelodie mit Echo aus Holzbläsern in achtmaligem Wechsel; Anfang des Finales: Abwechseln zwischen allen Bläsern und Rezitativ der Bässe, dann der Aufbau der Freudenmelodie in vier sich stufenweise steigernden 24taktigen Gruppen. Dieselbe Staffelung von 24taktigen Gruppen hatte Beethoven schon im Allegretto der VII. angewandt: 1. Bässe, Vc., Br. allein, 2. Hinzutritt der II. Geige, 3. Hinzutritt der ersten, 4. Tutti. Betrachten wir dann die kurzen Gruppen im II. Teil des Presto der VII., am Schluß des ersten und letzten Satzes der VI., im Andante der V., um endlich in der Durchführung des I. Satzes der V. zu sehen, wie sich die Gruppen bis zu zwei Takten, schließlich bis zu je einem Akkord verkleinern! Noch ein Hinweis auf die Trios der I., II. und III., auf die Einleitung der II. und auf das dritte Thema des 1. Eroica-Satzes, dann verlassen wir Beethoven.

Denn auch bei Haydn und Mozart gibt es genug Beispiele, von denen ich nur die gesamte „Militärsymphonie" Haydns, sowie die Trios der Meistersymphonien Mozarts erwähne.

Zieht sich also das Gruppenprinzip auch durch Klassik und Romantik (Liszt nicht zu vergessen!), so war es vorher sogar Regel. Denn die ganze vorklassische Instrumentalmusik beruht ja auf dem Concerto grosso, was nichts anderes ist, als das Gruppenprinzip auf das dynamische beschränkt. Dennoch gab es auch damals gleichwertige Gruppen, was wir deutlich in der „Feuerwerksmusik" G. F. Händels beobachten können, wo sich Massenchöre von 36 Holzbläsern, von ebensovielen Streichern, von 9 Hörnern und von 9 Trompeten mit 3 Paar Pauken gegenübertreten. Andererseits können wir aus Bachs Brandenburger Konzerten, die durchaus auf dem Prinzip des Concerto grosso beruhen, lernen, daß das Gefühl für „Gruppe" keineswegs verloren geht, wenn das dem „Grosso" gegenübertretende „Concertino" die sonst einheitliche Zusammensetzung vermissen läßt. Bachs Concertino besteht ja im II. Konzert aus Trompete, Flöte, Oboe und Violine, im IV. aus Violine und 2 Flöten, im V. aus Cembalo, Flöte und Violine.

Wollten wir also in der Klassik und Romantik auch solche, innerlich vielfarbige Verbindungen als „Gruppen" anerkennen, was, wie wir sahen, Bach ohne weiteres tat, so würden wir die Beispiele für Anwendung des Gruppenprinzips in diesen Jahrhunderten noch um das Zehnfache vermehren können. Nur ein Beispiel aus Wagner: Wenn wir in der Götterdämmerung (nach Siegfrieds Tod) die refrainartig wiederkehrenden Takte der Trauerklänge als „Tutti" empfinden, werden die zwischenliegenden Gruppen der Siegmund- und Siegfriedmotive zu riesenhaften „Concertinos", trotz der darin herrschenden Mischfarben. Und auch Bruckner kennt die Gegenüberstellung von gemischt-farbigen Gruppen, sogar in der Originalfassung der V. (2. Satz, T. 81: Bässe mit Br., 2. Vl. und Fg. gegen Flöten, Ob., Kl. mit Viol.).

Damit fällt die Behauptung, das Gruppenprinzip sei eine Eigentümlichkeit Bruckners, in nichts zusammen. Es gar als ein Merkmal zur Erkenntnis des „echten" Bruckner anzusehen, ist gänzlich abwegig. Ist denn das Gruppenprinzip durchbrochen, wenn die angeblichen Bearbeiter der Brucknerschen Partituren in der V. Symphonie die Takte 406—408 des ersten oder die Takte 178—180 des letzten Satzes anderen, aber gleichermaßen als Gruppe wirkenden Instrumenten übertrugen? Sie haben im Gegenteil stellenweise das Gruppenprinzip noch vermehrt; denn dadurch, daß z. B. Löwe im I. Satz der IX. die Takte 507/8 uminstrumentierte, entstanden drei Gruppen (Hbl., Str., Blech), während im Original nur Hbl. gegen Blech standen; und dadurch, daß in der Druckausgabe der V. in T. 328 die Hörner gestrichen sind, leuchtet jetzt die Gruppenwirkung: Hörner — Helles Blech auf, die in der Urfassung wegen Mitgehens der Hörner fehlte. Hier hätten also im Gedankengang der Brucknerreiniger die „Bearbeiter" die Sache „Brucknerischer" gemacht als sie war.

Überschauen wir so die Wirksamkeit des Gruppenprinzips während der ganzen Entwicklung unserer Orchestermusik, so muß man die Behauptung, „Bruckner käme von der Orgel" in

Bezug auf ſeine Inſtrumentierung mindeſtens für zweifelhaft erkennen.[2] Jedenfalls kommt das Gruppenprinzip nicht von der Orgel, vielmehr war umgekehrt die Ausbildung des Orgelbaues eine Folge der Orcheſtervervollkommnung während der Klaſſik und Romantik und die ſteigende Regiſtrierkunſt der Organiſten eine Nachahmung der Inſtrumentationstechnik unſerer Komponiſten.[3] So hat ſich denn ja auch die Regiſtrierung im Orgelſpiel vielfach gewandelt. Während Bach, wie Schweitzer[4] ſehr richtig ausführt, mit wenigen lange feſtgehaltenen Regiſtern auskam, wird genau in der Zeit des Mannheimer Crescendos der Jalouſieſchweller eingebaut und Knecht ſagt direkt: „Die Einrichtung der Orgel iſt als eine Nachahmung einer großen Orcheſtermuſik anzuſehen".[5] Wenn die Orgel in der Mitte des 19. Jahrhunderts den dynamiſchen Wirkungen des romantiſchen Orcheſters gefolgt iſt, was man gegenwärtig mit Recht als unorgelmäßig verurteilt, ſo iſt das doch der beſte Beweis, daß ſie zu Bruckners Zeit nicht ein Vorbild für ſeine Inſtrumentationskunſt abgeben konnte. Vielmehr iſt anzunehmen, daß Bruckner in Nancy, Paris und London die heute als verdammungswürdig angeſehenen „romantiſchen" Crescendos ſehr wohl angewendet hat. Beweiſen läßt ſich das nicht, weil ſeine Improviſationen nicht erhalten ſind. Aber wie hätte er in jenen Ländern die bekannten Erfolge erzielt, wenn er nicht im Geiſte der Zeit[6] geſpielt hätte? Das Gruppenprinzip, das heute als Überwindung der Romantik geprieſen wird, wäre ja damals einfach als „altmodiſch" empfunden worden!

Wie ſteht es nun mit den „gemiſchten Klängen"? Dieſe ſollen nach der Anſicht der neuen Brucknerbewegung vom Meiſter abgelehnt und ihm nur von ſeinen böſen Schülern aufgezwungen worden ſein. Aufſchluß kann uns hier ſehr deutlich die I. Symphonie geben, denn in ſein „Beſerl" hat ſich Bruckner nicht dreinreden laſſen. Da finden wir aber, daß viele Stellen, die in der Linzer Faſſung ungemiſcht inſtrumentiert waren, in der Wiener Faſſung durch ein anderes, nun mitgehendes Inſtrument gefärbt ſind:[7]

Linzer Faſſung (1865/66):		Wiener Faſſung (1890/91):	
I. 13—16	I. Viol.	13—16	dasſelbe mit 2 Oboen
67—85	Viol., dann alle Str.	65—83	werden durch vereinzelte Holzbläſertöne verſtärkt
257—60	dto.	257—60	dto.
134 u. 136	das h in der Br.	132 u. 134	durch Oboe II. unterſtützt
144 f	Contrabaß allein	141 f	mit Vc.
211—214	I. Viol.	211—214	mit 2 Oboen
331—339	I. und II. Viol.	324—332	mit 2 Flöten
340—342	I. und II. Viol.	333—335	mit Fl., Ob., Kl., Tromp.
II. 8—9	Violinen	8—9	mit Ob. und Klar.
13—15	Horn	13—15	mit Br. und Klar.
34/5	I. Viol.	35/6	mit Oboen
38—40	I. Viol.	39—41	beide Viol. mit 2 Klar.
40	Violoncell	41	mit Trompete
41—42	I. Viol. (4 Achtel mit Poſ.)	42—43	mit 2 Fl., Ob., 2 Hrn. (ohne Poſ.)
66—72	Violoncell	67—73	mit 2 Oboen

[2] Alfred Orel warnt in ſeinem Brucknerbuche (1925) S. 125 mit Recht davor, „Bruckners Werke gleichſam als inſtrumentierte Orgelwerke" anzuſehen, wenn er auch manche Einflüſſe der Orgeltechnik zugibt.

[3] Albert Schweitzer, J. S. Bach (Leipzig 1908), S. 280: „Die Effekte, die ihm (Bach) auf der Orgel vorſchweben, ſind dieſelben, die er in den Brandenburger Konzerten anſtrebt".

[4] Albert Schweitzer, J. S. Bach, S. 274, 280.

[5] Siehe Gotthold Frotſcher. Geſchichte des Orgelſpiels. S. 1038.

[6] Ich verwahre mich davor, als wollte ich damit Bruckner, dem edel-unbeſtechlichen, ein Buhlen um Publikumserfolg andichten. Ich ſpreche hier vom Geiſt der Generation, der in jedem Künſtler unbewußt wirkt. Vgl. mein Buch: „Abendländiſche Muſikgeſchichte im Rhythmus der Generationen" Berlin, 1927/28.

[7] Es werden nur ſolche Fälle erwähnt, nicht aber die zahlreichen ebenſo feſſelnden, wo eine einfache Klangfarbe durch eine andere, aber ebenfalls einfache, erſetzt wird. Auch gänzliche Änderungen bleiben unberückſichtigt. Römiſche Ziffer bedeutet den Satz, arabiſche den Takt.

	100—108	Füllakkorde der Str.	103—111	mit Poſ. und Tremolo
	119—120	Holzbläſer	122—123	Klar. mit Horn
	121—122	Holzbläſer	124—125	Ob. mit Poſ.
	123—124	Holzbläſer	126—127	dazu 2 Hörner
	127	Fagotte	130	alle Holzbläſer
	148—149	Violoncell	151—152	mit 2 Fag. und 2 Hörnern
	151—152	Viol. und Br.	154—155	dazu 2 Fl., 2 Ob., 2 Tromp.
	154—155	I. Viol.	157—158	dazu Br., Fl., Klar., Tromp.
	156—157	I. Viol.	159—160	dazu Br. und alle Fl., Ob., Klar.
III.	15—18	Holzbläſer allein	16—19	Fag. mit Hörnern
	80—88	Flöte	82—90	mit Klar.
	85—88	Fagott	87—90	mit Horn
	103—106	Holzbläſer allein	106—109	Fag. mit Hörnern
	135/6	Violoncell und C-Baß	140/1	dazu Br., Klar. und Fag.
		ebenſo in allen ähnlichen Stellen		
	137/8	Vc. und C-Baß	142/3	dazu Br., Fag. und Poſ.
IV.	19—22	Fl., Klar., Hrn.	19—22	dazu Oboe
	29—30	Oboe	29—30	Klar. dazu
	58—64	Die Streicherfiguren	59—65	durch Holzbl. gefärbt
	212 f	ebenſo	216 f	ebenſo
	315—323	ebenſo	315—323	ebenſo
	293—296	Fl., Klar., Hrn.	293—296	dazu I. Ob.
	347—354	2 Flöten	345—352	dazu erſte, dann beide Klar.
	394—395	Tromp. allein	391—392	dazu 4 Hörner.

Oft erleben wir aber auch das Umgekehrte: der gemiſchte Klang der Linzer Partitur wird ſpäter vereinfacht:

I.	58—66	I. Violoncell u. Horn	56—64	Vc. und Bratſche
	134	Vc. und II. Klar.	132	Vc. allein
	136	Vc. und II. Klar.	134	Vc. allein
	173	Tromp. und Poſ.	171	Tromp. allein
	326/7	Füllſtimmen	319/20	werden einheitlich Hörner
III.	27—31	Hrn., Klar., Oboen	28—32	Hörner allein
	32	Fag. und Str.	33	ohne Fagott
	135/6	Poſ. u. Hbl.	140/1	Hörner allein
		ebenſo in allen verwandten Stellen		
Trio:	18/9	Füllſt.: Str., Fag., Ob.	18/9	Str. allein
IV.	32/3	Klar. u. Fag.	32/3	Klar. allein
	34/5	Fag. u. Hörner	34/5	Hörner allein
	238—244	Begl.: Blech u. Hbl.	241—247	Blech allein
	303—309	Ob. u. Klar.	303—309	4 Takte: Kl. allein, 3 Takte: Oboe allein
	319—322	Fl., Ob., Klar.	319—322	ohne Oboe
	367 f	Chor von Poſ., Fg. u. Hrn.	363 f	Poſ. für ſich.

Vielfach wird auch ein in der Linzer Partitur vorhandener gemiſchter Klang durch Beibehaltung in der Umarbeitung beſtätigt: Hier nur einige Stellen: I. 58 f (56 f) Zweites Vc. mit Fag., 86—89 (84—87) Zuſammengehen aller Str. mit den Hbl., IV. 48 f (49 f) Fl., Ob., Klar., 120 f (121 f) Hörner und Poſ., 125 f (126 f) Fl., Ob., Klar., 340 f (337 f) Klar. und Ob., ab 344 (341) mit Flöten.

Wie ſteht es nun mit den anderen Symphonien, von denen ich zunächſt die in der „Originalfaſſung" vorliegenden behandle, freilich nicht in der den Rahmen eines Aufſatzes überſteigenden bisherigen Weiſe. Ich will nur die Takte zählen, in denen der Hörer den Genuß hat, „reinen Klang", d. h. nur Streicher, oder nur Holzbläſer oder nur Blech allein zu hören.[8] Das

[8] Ich zähle hier nur die Takte, in denen der „reine Klang" durchaus und ungeteilt wirklich den ganzen Takt ausfüllt. Wollte ich auch die Takte heranziehen, deren Anfang durch übergehaltene Töne, oder deren Ende durch Auftakte anderer Klanggruppen „getrübt" ſind, ſo gäbe das umſtändliche Bruchrechnungen, die den Prozentſatz etwas erhöhen würden. Der Einfachheit halber habe ich dieſe Taktteile erſt bei der Zuſammenfaſſung auf Seite 1323 unten berückſichtigt, indem ich in überreichlicher

ſind im 1. Satz der VI. Symphonie 30 Takte von 369, im 2. Satz 29 von 177, im 3. Satz (mit Trio und Da Capo) 37 von 272, im Finale 70 von 415; alſo im Ganzen bloß $13^{1}/_{2}\%$ von 1233 Takten. Dabei iſt von der neuen Brucknerbewegung zugegeben, daß dieſe Symphonie nun von allen Zutaten vollkommen gereinigt ſei. Trotzdem iſt in ihr kaum irgend eine Hauptmelodie, ja ſogar Nebenſtimme zu finden, die nicht „gemiſchten Klang“ hätte.

In der IX. Symphonie (Originalfaſſung) finden wir im 1. Satz 37 Takte reinen Klangs (von 567), im zweiten 47 (von 764) und im dritten 19 (von 243), alſo von insgeſamt 1574 Takten nur etwas über 6%!

Die IV. Symphonie enthält in der Originalfaſſung im 1. Satz 66 Takte reinen Klanges (von 573), im zweiten 72 (von 247), im dritten $2 \times 57 + 19 = 133$ (von 572), im Finale 68 (von 541), alſo von insgeſamt 1933 Takten $17^{1}/_{2}\%$. (In der Druckausgabe iſt dieſe Zahl auf etwas über 15% herabgemindert.)

Die übrigen Symphonien konnten nur nach der Druckausgabe abgezählt werden. Danach ſind in der zweiten $18^{1}/_{2}\%$, in der dritten $17^{1}/_{2}\%$, in der ſiebenten $18^{1}/_{2}\%$ und in der achten 14% aller Takte ungemiſcht inſtrumentiert.

Vergleichen wir damit nun die V. Symphonie, ſo ergibt ſich bei der „Originalfaſſung“ ein Prozentſatz der ungemiſcht inſtrumentierten Takte, der den obigen ungefähr gleichkommt, nämlich $16^{3}/_{4}\%$. Dieſen drückt nun die ältere Druckausgabe auf die Hälfte (etwas über 8%) herab, was alſo tatſächlich eine ſtarke Verminderung der „reinen“ Klänge bedeutet. Da aber dies immer noch mehr iſt als in der zweifellos als Original-Bruckner anerkannten IX. Symphonie, ſo ſieht man, daß d a r a u s kein Schluß auf die Unechtheit der Druckausgabe der V. Symphonie gezogen werden darf.

Die ſtiliſtiſchen Merkmale verſagen in der Frage nach der Echtheit der Druckausgabe der V. Symphonie durchweg. Das Gruppenprinzip geht, wie wir bewieſen, durch die ganze neuzeitliche Muſik, und ſtammt nicht von der Orgel, ſondern aus dem Concerto grosso. Und der Unterſchied zwiſchen „klaren“ und „gemiſchten“ Farben iſt im Grunde gar nicht vorhanden. Denn j e d e Klangfarbe, auch die eines Einzelinſtrumentes, beruht auf der Miſchung der Obertöne. Ein Tonſetzer, der mehrere Inſtrumente in einer Stimme vereinigt, macht alſo die Sache nicht „unklar“, ſondern erfindet einfach durch die Kunſt der Verſchmelzung a n d e r e I n ſ t r u m e n t e. Es wäre unmöglich, ſo viele verſchiedene Inſtrumente ins Orcheſter zu ſetzen, wie einem phantaſievollen Tonſetzer vorſchweben. Niemand wird den wundervollen Klang, mit dem der Liebesmahlſpruch am Anfang des Parſifalvorſpiels aus dem verdeckten Bayreuther Orcheſter weſenlos den Raum erfüllt, jemals als eine zerriſſene Vielheit empfunden haben, ſondern als einen göttlichen einheitlichen neuen Klang. Solche Miſchungen erzeugen kein „Claire-obscure“ — ein gänzlich unpaſſendes Schlagwort! — ſondern höchſte Deutlichkeit der Linie. Das Ohr des Genies hat andere Begriffe von „einfach“ und „zuſammengeſetzt“ als der Notenſchreiber, der vom Papier aus urteilt. So hat denn auch Bruckner den Wert der „Klangfarbenmiſchung“ nach Kitzlers Unterricht ſehr wohl geſchätzt[9] und ſie, wie wir ſahen, in mehr als $^{4}/_{5}$ ſeiner Symphonie-Muſik angewendet.

Die Frage nach der Billigung der Druckfaſſung der V. Symphonie durch Bruckners letzten Willen, kann einzig durch biographiſche Forſchung, die mir bis jetzt in dieſer Beziehung noch nicht vollendet ſcheint, entſchieden werden. Ich ſchließe mich hier den Ausführungen Victor Junks an (ZFM Maiheft 1936) und bekenne ebenfalls, daß ich die V. fortan am liebſten in der jugendlicheren Originalfaſſung hören möchte, daß es aber nicht ausgeſchloſſen iſt, daß ſchon v o r der Grazer Uraufführung die letzte Umarbeitung ſtattgefunden hat, nach der der Druck ſpäter erfolgt iſt. Orel nimmt in ſeinem Brucknerbuche eine 2. Umarbeitung

---

Schätzung die Zahl der reinklanglichen Takte auf beinahe $^{1}/_{5}$ angab. Der Paukenklang iſt zur Blechgruppe gerechnet.

[9] In den Werken ſeiner erſten Lebenshälfte kann von tieferem Empfinden für Klangfarbe wenig bemerkt werden. So beruht die Bläſerbehandlung im Requiem und in der Miſſa ſolemnis (15. Bd. der G.-A.) durchaus nur auf dem Prinzip der Chorſtimmenverſtärkung. Einzig die Verwendung der obligaten Oboe im „Qui tollis“ und des alleingeſtellten Poſaunechores zu dem Worte „mortuorum“ am Schluß des „Reſurrexit“ läßt ein Gefühl für Klangfarben ahnen.

an, deren Zeitpunkt er jedoch durch ein Fragezeichen (S. 214) als unbestimmt kennzeichnet. Auer hingegen behauptet in der ZFM (Maiheft 1936), Bruckner hätte geglaubt, der Druck sei nach der für die Wiener Nationalbibliothek bestimmten Handschrift erfolgt. Es bewiese aber eine arge Unerfahrenheit des Meisters, wenn er die kurze Zeit, in der die Handschrift bei der Firma lag (etwa 3 Monate), für ausreichend zur vollen Herstellung des Stiches erachtet hätte. Diese Ausleihung genügte nur zu irgendwelchen Vergleichen mit der wirklichen Stichvorlage. Die Möglichkeit einer Umarbeitung durch Bruckner lehnt Auer überhaupt ab, hat aber dabei immer nur die Zeit zwischen der Grazer Uraufführung und dem Erscheinen des Druckes im Auge, während er sich selbst widerspricht, wenn er in Anm. 3 sagt, „der Grund für die Beiziehung der neuen Bläser (für den Schlußchoral) sei in Ermüdung der übrigen zu suchen gewesen". Im Original sei jedoch „in weiser Voraussicht durch die für Streicher allein gesetzte Gesangsgruppe" (die bekanntlich in der Druckausgabe fehlt) den Bläsern Gelegenheit gegeben, sich vor den letzten großen Steigerungen auszuruhen. „So hat der Strich den Schaden angerichtet." Das ist doch der beste Beweis, daß Schalk schon damals nach einer Partitur dirigieren mußte, in der die ausruhenden Takte fehlten. Sonst hätte er ja den Strich einfach wieder „aufmachen" können, anstatt den Schluß umzusetzen. Diese Partitur muß also der späteren Druckausgabe schon sehr ähnlich gewesen und Bruckner bekannt gewesen sein, sonst hätte Schalk den Meister nicht zur Aufführung erwarten können. Warum sollte denn Bruckner, der in seinem ganzen Leben in einem fortwährenden Verbesserungsbestreben von einer wahren Umarbeitungswut besessen war,[10] gerade bei der V. von dieser Gewohnheit abgegangen sein und es bei dem Text der jetzt durch das Verdienst Robert Haas' zu unser aller Freude herausgegebenen „Originalfassung" belassen haben? Diese zeigt ja doch trotz ihrer fabelhaften, allgemein anerkannten Wirkung vom Standpunkt eines wirklich orchestergeübten Dirigenten hin und wieder gewisse, das Publikum freilich nichts angehende, kleine Schwächen, die in der Druckausgabe beseitigt sind (z. B. tiefe Flöten, die man im Tutti einfach nicht hört, Stärkeungleichheit bei Oktavenintervallen, Undeutlichkeit der Vorhaltswirkung im Pizzicato des Seitenthemas des I. Satzes, Magerkeit der Ankündigung des Finale-Hauptmotives durch bloßes Solo, usw.). Vieles andere freilich ist entschieden eine Abschwächung der ursprünglich genialen Kraft. Aber kann es deshalb nicht von Bruckner stammen? Haben Schiller, Goethe und viele andere nicht ihre jugendlichen Kraftausdrücke in den Ausgaben letzter Hand gemildert und ganze Stellen gestrichen, die zu ihren genialsten Einfällen gehören? Es ist also immerhin möglich, daß die Druckausgabe einer „Ausgabe letzter Hand" gleichkommt, in welchem Falle Millenkovich-Morold recht hätte, daß sie, trotzdem sie uns vor allem wegen des großen Striches nicht mehr so gut gefällt, in die Gesamt-Ausgabe mit gehört. Jedenfalls können alle Änderungen, auch wenn sie sich der „Wagnerschen Instrumentation" nähern, von Bruckner selbst stammen oder gebilligt sein.

Man hat ja aus den oben zusammengestellten Änderungen in der I. Symphonie gesehen, daß das Streben, „klare" Farben in „gemischte" umzuwandeln, in Bruckners Alter größer war, als die Lust, „gemischte" Farben zu vereinfachen, daß also seine Schüler, wenn sie ihn in diesem Streben bestärkten, nicht gegen seinen Geist, sondern in seinem Sinne gehandelt haben.

Wenn es dabei hin und wieder doch zu Ärgernissen gekommen ist, so kann das sehr gut durch irgendwelche Zufälligkeiten und Nebensächlichkeiten verursacht worden sein. Jedenfalls ist es eine Verdrehung der Tatsachen, jetzt auf einmal in die Welt zu rufen, Bruckner hätte sich gegen die „Wagnersche Instrumenation" aufgelehnt. Ich erinnere mich noch deutlich aus den frühen Achtziger Jahren, daß wir jungen Gymnasiasten, die wir damals den Wagner-Aufführungen in der Wiener Oper, besonders dem „Ring", unzähligemale auf dem „Olymp" beiwohnten, dort halb neugierig, halb ehrfürchtig uns den grauen Schädel Bruckners zeigten. Und dieser Mann saß ebenfalls auf dem „Olymp", aber noch mehr an der Seite, wo man die Bühne kaum sehen, dafür jedoch das Orchester besser hören und beobachten

[10] In meinem Artikel im Kirchenmus. Jahrbuch 1930 „Die Wellenlinie in Bruckners Schaffenskraft" habe ich gezeigt, daß solche Umarbeitungsperioden sogar regelmäßig in einem Abstande von je 9 Jahren wiederkehrten.

konnte. Würde denn Bruckner in ſeinen reifſten 3 Symphonien die Tuben eingeführt haben, wenn er nicht vom Zauber des Wagnerſchen Orcheſterklanges begeiſtert geweſen wäre? Was ſoll jetzt dieſe Erfindung eines Wagner-Bruckner-Gegenſatzes? Weiß man denn nicht, daß Bruckner im Überſchwang ſeiner liebenden Begeiſterung vor Wagner auf die Knie geſunken iſt mit den Worten: „Meiſter, ich bete Sie an!" Man bedenke, was bei einem gläubigen Katholiken, wie Bruckner einer war, ein Kniefall für eine Bedeutung hatte und erkenne, wie unwahrſcheinlich es iſt, daß ſich der öſterreichiſche Meiſter der gleichen Generation von der „romantiſchen" Orcheſterfarbe hätte loslöſen wollen. Nein! So gut ſich Haydn und Mozart gegenſeitig geliebt und verehrt haben und verwandte Züge zeigen, können auch Bruckner und Wagner nebeneinander beſtehen. Und wir können den Tonheroen, der in ſeine Symphonien weit mehr legte, als das katholiſche Dogma ihm eingegeben hat, voll bewundern, ohne darum die Gemeinſamkeiten, die ihn mit dem einzigartigen Geſamtgenie des Bayreuther Meiſters verbinden, verdunkeln zu müſſen.

Es iſt doch gar keine Herabſetzung Bruckners, wenn man erkennt, was Jeder mit klaren Augen ſieht, daß er in ſeiner zweiten Lebenshälfte rieſenhaft gewachſen iſt. Das Genie war natürlich immer da, denn dieſes iſt durch ſeine Ahnen, ſeine Raſſe — das Treibende der Welt iſt ja der in den Organismen lebende Wille — gegeben, nicht durch ſeine Umgebung und deren Einflüſſe. Aber daß die Anlagen des Genius erwachen, dazu bedarf es oft äußerer Anſtöße. Und dafür iſt Bruckner gerade ein lehrreiches Beiſpiel. Solange er nur die hergebrachte, oft recht minderwertige damalige Kirchenmuſik vor Augen hatte, blieb ſein Talent ſtecken, wie eine Pflanze in ausgedörrtem Boden. Aber wie blüht dieſes plötzlich und feurig auf, als er in der Mitte ſeines Lebens die Partituren zu „Tannhäuſer" und „Lohengrin" durch Otto Kitzler in die Hand bekommt und dann die denkwürdigen Uraufführungen des „Triſtan" und der „Meiſterſinger" in München miterlebt, wobei er trotz ſeiner Armut eine zweimalige Reiſe zum „Triſtan" nicht ſcheute. Nicht um Nachahmung handelt es ſich da, ſondern um lebensvolle Befruchtung der inneren Anlagen, die in ihm geſchlummert haben. Wagner war und bleibt der Wecker von Bruckners erhabenem Genie.

Zu Profeſſor Sandbergers Haydn-Forſchung.

Von Jens Peter Larſen, Kopenhagen.

I. Haydn und das „kleine Quartbuch".

Der hier zum Abdruck gelangende Aufſatz iſt in dem um 1. Oktober erſchienenen Heft I—II der „Acta Musicologica" veröffentlicht. Um Prof. Sandberger eine ſchnelle Beantwortung zu ermöglichen, wurde ihm ein Korrekturabzug des Aufſatzes zugeſchickt. Er hat Anlaß genommen, ſeine Antwort im September-Heft der „Zeitſchrift für Muſik" vorzulegen, noch bevor mein Aufſatz erſchienen war! Ich bin der Schriftleitung der „Zeitſchrift für Muſik" dankbar, daß ſie es ermöglicht hat, daß ich den Aufſatz hier nachträglich zugleich mit einigen abſchließenden Bemerkungen bringen konnte.

Profeſſor Sandbergers Verſuch einer Abweiſung meiner ſehr diskret gehaltenen Kritik nötigt mich dazu, meine Auffaſſung dieſer Fragen ohne Retouche darzuſtellen.

Ich beklage dies ſehr, denn ich kann unmöglich die bisher veröffentlichten Andeutungen der neueſten Haydn-Forſchungen Prof. Sandbergers ſo ſchätzen, wie ich jede Arbeit dieſes hochverdienten Forſchers ſchätzen möchte. Im Gegenteil: es ſcheint mir, daß Gründlichkeit und geſunde Kritik, die Prof. Sandbergers früheren Arbeiten in ſo hohem Grade eigneten, hier einer Kritikloſigkeit gewichen ſind, die man bei einem Forſcher vom Rang Prof. Sandbergers für unmöglich gehalten hätte.

Zuerſt einige Bemerkungen zum *Problem des Quartbuchs.* Die Vermutung, daß das Quartbuch ein Repertoirekatalog Haydns ſein ſollte, ſtellte Prof. Sandberger in ſeinem erſten Aufſatz ohne irgendwelchen Beweis als gegebene Tatſache hin. Um dieſe ſeine Hypotheſe — die nur aus dem zufälligen Umſtand hervorgegangen ſein dürfte, daß der Katalog ſeit 1809 den

fürstl. Esterhazy'schen Sammlungen gehört — aufrechterhalten zu können, führt er jetzt zwei Momente an, die offenbar als Beweise dienen sollen: der Katalog enthält eine „außergewöhnlich große Zahl" von Haydns Kompositionen und ist von ihm angeblich „für Verwendung in der Praxis" revidiert. Aber keiner dieser Beweise vermag einer Prüfung standzuhalten.

Der erste scheidet deshalb aus, weil er von der falschen Voraussetzung ausgeht, daß die Esterhazy-Sammlung um diese Zeit die einzig wirklich umfassende Haydn-Sammlung gewesen sein sollte. Die beispiellose Verbreitung von Haydns Werken über ganz Europa hat aber sehr früh an verschiedenen Orten größere Haydn-Sammlungen entstehen lassen. Z. B. besaß das Stift Göttweig um die Zeit der Abfassung des Quartbuchs schon etwa 40 authentische Haydn-Sinfonien, und die Möglichkeit ist bestimmt nicht abzuweisen, daß die 53 authentischen Sinfonien des Quartbuchs einer ähnlichen nur etwas größeren Kloster-Sammlung gehörten. Und gehen wir zu den Kammermusikwerken im Quartbuch über, so ist — wie früher hervorgehoben — jedenfalls die Zahl der Barytonkompositionen allzu *gering* um für das Esterhazy-Repertoire in Betracht zu kommen. Das Fazit dieser Erwägungen bleibt also, daß die Zahl der Sinfonien für die Esterhazy-Sammlung oder für irgendeine andere größere Haydn-Sammlung sprechen kann, ja daß die Zahl der Barytonkompositionen eigentlich nur die letztgenannte Möglichkeit offen läßt.

Auf noch schwächeren Füßen steht das zweite Argument: die „für Verwendung in der Praxis" bestimmte Revision. Denn die „Revision" Haydns beschränkt sich auf einen recht oberflächlichen Versuch, die authentischen Haydn-Werke eines irgendwann in seinen Besitz gelangten Katalogs auszuscheiden; und die „für Verwendung in der Praxis" bestimmten Bemerkungen stammen gar nicht von ihm, sondern rühren von anderer Hand her!

Wie leicht sich Prof. Sandberger die Untersuchung der Handschrift gemacht hat, geht besonders aus seinen Bemerkungen zur Kopisten-Frage hervor. Als eine Selbstverständlichkeit führte Prof. Sandberger in seinem ersten Auffatz an, daß der Katalog von Haydns Kopist Elßler angelegt und geschrieben sein sollte. Ich glaubte diese vorbehaltlose Identifizierung des Kopisten sei auf einem Vergleich von Handschriften Elßlers mit dem Quartbuch gestützt, denn die Handschrift des jüngeren Elßlers ist bekannt und könnte flüchtig gesehen ein wenig an die des Quartbuchkopisten erinnern. Jetzt sagt Prof. Sandberger, mit Elßler sei „natürlich" der Vater Elßler gemeint. Dies ist nun erstens gerade nicht „natürlich", denn in der Haydn-Literatur bedeutet Elßler ohne weiteren Zusatz sonst immer Elßler junior. Aber noch dazu ist meines Wissens die Handschrift des älteren Elßlers gar nicht festgestellt. Zudem findet sich die Handschrift des Quartbuchs in den vielen Kopien, die ich im Esterhazy-Archiv durchsehen konnte, überhaupt nicht! Daß Elßler als Schreiber gar nicht in Frage kommen *kann*, zeigten endlich neue Untersuchungen nach Abschluß meines ersten Auffatzes.

Als eine näher zu untersuchende Hypothese deutete ich schon früher die Möglichkeit an, daß der Katalog vielleicht mit dem Musikleben in den österreichischen Klöstern des 18. Jahrhunderts zu tun habe. Ich dachte da vornehmlich an Melk wegen der Namen Kymerling und Paradeiser — Melker Geistliche — im Katalog. Ein Besuch im Stift ermöglichte die Bestätigung dieser Hypothese. Es fanden sich im Musikarchiv des Stiftes eine Reihe Kopien von Haydn-Werken vor, die ohne jeden Zweifel von dem Schreiber des Quartbuchs herrühren. Die besonders charakteristischen Züge, wie Schlüssel-und $^3/_4$ Schreibung, finden sich hier genau wieder. Auf den Umschlägen hat sich der Schreiber durch den Besitzvermerk: „ad usum Joan: Nep: Weigl" bekanntgegeben. Unterstützt wird diese Feststellung noch dadurch, daß der Name Weigl im Quartbuch selbst, in Zusammenhang mit einem Verzeichnis von (entliehenen?) Werken ähnlich der früher zitierten (Lilienfeld), auf dem ersten Blatt des Sinfonienbands zu finden ist.

Leider war es bisher nicht möglich festzustellen, wer dieser Joh. Nep. Weigl gewesen ist. Unter den Geistlichen des Stiftes kommt er nach Mitteilung des Stiftsbibliothekars nicht vor. Eher wird er unter den Musikern des Stiftes zu suchen sein, als Organist oder vielleicht als Violinist — die von ihm geschriebenen Werke sind, ausgenommen ein paar Sinfonienstimmen, lauter Streichkammermusikwerke. Ob er mit der bekannten Familie Weigl — durch die er mit

Haydn in Verbindung getreten ſein könnte — irgendwas zu tun hat, mag dahingeſtellt ſein.[1] Der Name Joh. Nep. Weigl ſcheint weder in den Eſterhazy-Archivalien, noch in der Haydn-Literatur und den Muſiklexika irgendwo vorzukommen.

Auf ein weiteres Zeugnis für Melk als Entſtehungsort des Quartbuchs möchte ich noch aufmerkſam machen. Das Quartbuch bringt neben einer Reihe von Sinfonien Joh. Chr. Bachs einige wenige mit Bach bezeichnete Werke, die in den bekannten Joh. Chr. — und Ph. Em. — Verzeichniſſen nicht aufgeführt ſind. Jedenfalls zwei dieſer Sinfonien ſcheinen nach Ausſage der Breitkopf-Kataloge nicht echt zu ſein. Eine F-dur-Sinfonie ſteht in Br. 67 unter Lang, eine C-dur-Sinfonie in Br. 78 unter Mi(t)ſcha. Aber beide Sinfonien finden wir in Melk als Bach-Sinfonien wieder![2]

Faſſen wir kurz zuſammen:

Das aus Haydns Nachlaß ſtammende Quartbuch iſt höchſt wahrſcheinlich als ein um 1775 angefertigter Katalog der Muſikalien des Stiftes Melk — reſp. eines mit Melk in engſter Verbindung ſtehenden Kloſters — anzuſehen. Für dieſe Annahme ſpricht ſchon im allgemeinen der lokal-öſterreichiſche Charakter der Sammlung, ſpeziell aber das Vorkommen von Werken der Melker Hauskomponiſten Kimerling[3] und Paradeiſer im Katalog, die auffallende gemeinſame Zitierung der beiden zweifelhaften Bach-Sinfonien im Quartbuch und Melker Katalog, der Hinweis auf das benachbarte Lilienfeldt,[4] endlich das Vorkommen der Weigl-Handſchriften in Melk mit der Tatſache zuſammengehalten, daß Weigl als Schreiber des Quartbuchs feſtgeſtellt werden konnte.

Selbſtverſtändlich iſt hierdurch kein Beweis erbracht, der irgendwelche „unabweisbare Folgerungen" erlauben würde, ſondern nur eine Erklärung nahegelegt, die jedenfalls als ſehr wahrſcheinlich bezeichnet werden muß.

Als ganz unwahrſcheinlich muß man dagegen die Hypotheſe Prof. Sandbergers anſehen, daß hier ein Haydn'ſcher Repertoirekatalog vorliegen ſollte; und zwar 1. weil *für* dieſe Hypotheſe bisher kein einziges ſtichhaltiges Argument gebracht werden konnte, 2. weil *gegen* dieſe Hypotheſe eine ganze Reihe von Argumenten ſpricht. Man bedenke nur, daß der Katalog erſt 1809 (1807) von dem Fürſten erworben wurde, daß er mit den ſonſtigen fürſtlichen Verzeichniſſen nicht die geringſte Ähnlichkeit hat, daß er eine Reihe unechte „Haydn"-Sinfonien enthält und überhaupt — mit einer Ausnahme — prinzipiell die Werke Joſ. und Mich. Haydns vermengt, daß er eine ganz zufällige kleine Auswahl der in Eiſenſtadt damals komplett vorhandenen Barytonkompoſitionen bringt und endlich von einem Schreiber herrührt, deſſen Name und Schrift ſonſt in dem Eſterhazy-Archiv völlig unbekannt zu ſein ſcheinen.

Infolgedeſſen muß natürlich auch *jeder* Verſuch, aus dem Katalog Folgerungen über Haydns Geſchmack und künſtleriſche Beziehungen abzuleiten mit Entſchiedenheit abgelehnt werden. Prof. Sandbergers Bemühungen, Haydn zu einem Mannheimer-Schüler zu machen, werden ſich einen feſteren Ausgangspunkt ſuchen müſſen.[5]

Prof. Sandberger findet weiter meine Einwände gegen die *Echtheit der B-dur-Sinfonie* nicht ſchlagkräftig genug. Ich muß bekennen, daß ich eigentlich dann nicht weiß, was man unter ſchlagkräftigen Einwänden zu verſtehen hat!

---

[1] Vorſichtshalber ſei ausdrücklich betont, daß die mehrmalige deutliche Namensſchreibung der Melker Manuſkripte eine Verwechſlung mit dem — bis 1769 in Eſterhazy-Dienſten ſtehenden — Joſ. Weigl sen. gänzlich ausſchließt.

[2] Ein ſyſtematiſcher Vergleich zwiſchen dem Quartbuch und der Melker Sammlung iſt übrigens leider zwecklos, weil die Melker Sammlung in ihrer jetzigen Geſtalt auf eine Ordnung der 1820er Jahre zurückgeht, die offenbar dem älteren Beſtand an Muſikalien nicht günſtig geweſen iſt.

[3] Über die nahen Beziehungen Haydns zu Kimerling ſiehe Pohl I, 179.

[4] Eine ähnliche, ſehr undeutliche Notiz ſcheint als „Baron Schacht" gedeutet werden zu müſſen, dürfte alſo auf Regensburger-Beziehungen hinweiſen (cf. Küffner!).

[5] Nebenbei ſei bemerkt, daß es wohl nur als ein Beiſpiel echt bayriſchen Humors aufzufaſſen iſt, wenn Prof. Sandberger meint, es ſei „im Grunde gleichgültig", ob ſein einziges Zitat einer Themenparallele zwiſchen Stamitz und Haydn, Joh. oder Carl Stamitz angehe. (Der Auffatz ſpricht nur von „Stamitz" ohne Vornamen, d. h. ſelbſtverſtändlich *Joh.* Stamitz.) Es wäre wohl dann auch gleichgültig, ob die Haydn-Sinfonie von Joſ. oder Mich. Haydn ſtamme??

Die Sache liegt so:

Für Haydn's Autorschaft spricht allein eine nicht-authentische Kopie in dem fürstl. Oettingen-Wallerstein'schen Musikarchiv. Dieser Quelle meint Prof. Sandberger einen besonderen Wert beilegen zu können, weil der Fürst „auf Echtheitsprüfung der ihm übersandten Sinfonien Haydns" hielt. Warum hielt aber der Fürst 1784 auf Echtheitsprüfung? Ohne Zweifel weil er mit Fälschungen schmerzliche Erfahrungen gemacht hatte! Tatsächlich gibt es in Maihingen außer einer großen Anzahl authentischer Werke eine ganze Reihe von zweifelhaften „Haydn"-Sinfonien, von denen einige wenige vielleicht von Haydn sein *könnten,* die meisten aber glatt abzuweisen sind. Eine Echtheitsgarantie vermag nur *eine* Sammlung: das Esterhazy-Archiv, zu leisten!

Für Vanhal, gegen Haydn sprechen — wie früher angegeben — jedenfalls fünf verschiedene Quellen: eine Regensburger Kopie, ein in den Breitkopf-Katalogen zitierter Pariser Druck, eine davon unabhängige Breitkopf-Zitierung, das von Haydn durchgesehene Quartbuch und eine im Esterhazy-Archiv vorhandene, wahrscheinlich von Haydn selbst angeschaffte Kopie. Zur Beurteilung der Aussage dieser Quellen diene die folgende Feststellung: *Unter den bis jetzt als echt anerkannten Haydn-Sinfonien ist keine einzige in den Breitkopf-Katalogen, keine einzige — so weit mir bekannt — in gleichzeitigen Drucken, keine einzige im Quartbuch und selbstverständlich keine einzige im Esterhazy-Archiv als Werk eines anderen Komponisten angegeben!* Eine Sinfonie, die nicht nur in einer dieser Quellen, sondern in *allen* einstimmig Vanhal zugesprochen wird, trotzdem als Haydn-Werk zu propagieren, heißt eine wirklich beneidenswerte Unabhängigkeit vom Zwang der Tatsachen zu demonstrieren!

Die Autorverwechslung wird übrigens sicher auf einen Pariser-Druck zurückzuführen sein: „Six Simphonies A Grande Orchestre, dont la dernière est la Soirée de Vienne Composées Par Mrs. Haydn, Wanhall Et Lausemayer — —" (Paris, Bailleux)[6]. Der Druck — den Gerber schon ins Jahr 1767 ansetzte[7] — enthält außer der erwähnten, „le Soir" (Haydn, G. A. 8) die B-dur Sinfonie und zwei andere Sinfonien von Vanhal ohne Autorangabe bei den einzelnen Werken.

Es sollte eigentlich, angesichts der ganz klaren Aussage der Quellen, überflüssig sein, auf die Frage der Autorschaft der B-dur Sinfonie weiter einzugehen. Doch seien noch einige wenige Bemerkungen deshalb gestattet, weil Prof. Sandberger meint, seinen auf einem sehr zufälligen Material fußenden Betrachtungen über die „Artung" der Sinfonien Vanhals einen entscheidenden Wert beilegen zu können. Denn wenn Prof. Sandberger ohne jeden Vorbehalt erklärt: „Die Artung der B-dur Sinfonie schließt Vanhals Urheberschaft vollkommen aus", so möchte ich — obwohl mit Bedenken gegen eine so absolute Formulierung — den Satz unbedingt lieber so umschreiben: „Die Artung der B-dur Sinfonie schließt Haydns Urheberschaft vollkommen aus!"

Prof. Sandberger meint, daß Vanhal „in einem ganz anderen Stil wie Haydn schreibt". Das ist so übertrieben ausgedrückt, daß es tatsächlich unrichtig wird.

Die meisten Werke Vanhals — besonders seine Massenproduktion von Klavierwerken — fallen selbstverständlich weit unter Haydns Durchschnitt, aber gerade seine von den Zeitgenossen stark bewunderten Jugendsinfonien nähern sich — stilistisch und qualitativ — viel mehr den entsprechenden Werken Haydns. Bezeichnenderweise ist Vanhal nächst Michael Haydn der Komponist, dessen Sinfonien am öftesten für Haydn-Werke herausgegeben wurden. Außer der B-dur Sinfonie kenne ich vorläufig 7 Fälle einer ähnlichen Verwechslung. Sicher wird aber in allen Fällen eine eingehende Untersuchung neben den vielen gemeinsamen Zügen auch individuellere Züge entdecken, die für den einen oder den anderen Autor sprechen. Und so ist es auch mit der B-dur Sinfonie.

Besonders die Themenbildung ist hier entscheidend. Sowohl das Anfangsthema wie das Andante- und Finalthema wären für Haydn ganz außergewöhnlich — um nicht unmöglich zu sagen — während sie das für Vanhals Themen charakteristische „überschnappende", „kurzatmige" in der durch Pausen und Sprünge bewirkten Zerstückelung der melodischen Linie

[6] Expl. in Paris, Bibl. du Cons, Reserve H. 135.

[7] N. Lex. II, 573.

klar ausprägen. Außerdem ist aber das Anfangsthema — das Prof. Sandberger ganz speziell als für Vanhal unmöglich hervorhebt — durch eine Eigenschaft: seine Auftaktigkeit, charakterisiert, die nachdrücklich auf Vanhal, nicht auf Haydn hinweist.

Die Verwendung auftaktiger Hauptthemen ist in der frühklassischen — und klassischen — Sinfonik im allgemeinen auffallend selten, viel seltener als in der Kammermusik dieser Zeit. Bei Haydn ist das genau so wie bei den meisten seiner Zeitgenossen, dagegen bildet Vanhal in dieser Beziehung eine bemerkenswerte Ausnahme. Sehr deutlich tritt dies im Quartbuch zu Tage. Unter 300 Sinfonienthemen finden wir in allem 46 auftaktige, und von diesen fallen nicht weniger als 23 auf die 50 Vanhal-Sinfonien, dagegen nur 3 auf die 53 authentischen Haydn-Sinfonien! Wenn wir die spätere Produktion Haydns und Vanhals berücksichtigen, gleicht sich der Gegensatz ein wenig aus, aber alles zusammengenommen bleibt doch für Vanhal rund $^1/_3$, für Haydn kaum $^1/_{10}$ der Sinfonien auftaktig.

Für Haydn bleibt nun weiter charakteristisch, daß er in seinen Sinfonien nur zwei Typen auftaktiger Anfangsthemen verwendet: einen rhythmisch geprägten mit vorherrschender Achtelbewegung (G. A. 39, 59 und 67 samt den durch — volltaktige — langsame Einleitungen vorbereiteten 60, 73, 101 und 102) und einen von Akkordmarkierungen der Schwerpunkte geprägten (G. A. 30 und 51 samt den langsamen Einleitungen zu 85, 88 und 90). Dagegen findet sich ein auftaktiges „singendes Allegro" — nach Art der B-dur Sinfonie — in Haydns Sinfonien nirgends vor.

Für Vanhal kommen mehrere Möglichkeiten in Betracht. Es genügt aber hier festzustellen, daß vorwiegend melodisch geprägte, auftaktige Themen für Vanhal nicht nur möglich, sondern geradezu charakteristisch sind, wie die folgenden Beispiele beweisen möchten.



Im Gegensatz zu Prof. Sandberger müssen wir also zu dem Resultat gelangen, daß wichtige innere Kriterien für Vanhal, nicht für Haydn als Autor der Sinfonie sprechen müssen, falls die Quellenangaben je einen Zweifel hierüber offen gelassen hätten.

Zuletzt noch einige Bemerkungen zu dem von Prof. Sandberger berührten Problem der Anzahl der Sinfonien Haydns.

Eine Nebenbemerkung meines Aufsatzes, daß im Haydn-Verzeichnis nicht viele Sinfonien[8] vergessen sind, erwidert Prof. Sandberger in dieser Weise: „Das ist nach meinen Materialien keineswegs der Fall und steht auch in Widerspruch mit Gerber, der 1812 erklärt, 140 Haydnsche Sinfonien zu kennen, und Pohl, der deren 183 annahm." Man fragt erstaunt, ob das die Hauptargumente für Prof. Sandbergers Auffassung dieses zentralen Problems sein sollen? Denn die kritiklose Zusammenstellung dieser Gesamtzahlen muß als irreleitend bezeichnet werden!

Gerbers gedrucktes Verzeichnis ist leider nicht thematisch, aber schon seine vier ersten Opus-Nummern — die sich mit Hilfe der Breitkopf-Kataloge identifizieren lassen — enthalten unter 21 Werken drei nachweisbar Mich. Haydn zugehörige Sinfonien (G. A. III, 22; III, 27; III, 36) und drei andere, die höchst wahrscheinlich anderen Komponisten zuzuweisen sind (III, 2 [Leop. Hofman]; III, 20 [Herffert] und III, 23 [Duschek]), außer drei noch zweifelhaften (IV, 6; IV, 22; IV, 35). Es leuchtet ohne weiteres ein, daß diese — übrigens sehr wertvolle — Liste als Korrektiv für das Haydn-Verzeichnis unmöglich in Frage kommen kann!

[8] Von Prof. Sandberger in der „Zeitschr. für Musik" (Oktober 1935) leider als „nicht viele Werke" zitiert, was eine ganz sinnlose Behauptung wäre.

Ganz abſurd iſt aber die Behauptung, daß Pohl 183 Haydn-Sinfonien annahm. Man ſollte meinen, Prof. Sandberger müſſe ebenſo gut wie jeder, der die Haydn-Geſamtausgabe benützt, wiſſen, das von Mandyczewski beſchriebene große Verzeichnis Pohls — das übrigens zwar 183 Nummern, aber 196 Themen enthällt — bedeute nur die unbearbeitete Zuſammenſtellung über „alles, was ihm bei ſeinen Forſchungen unter Haydns Namen vorgekommen iſt. Manche Werke bezeichnet er ſelbſt als zweifelhaft oder unecht".[9] Pohls Stellung zum Haydn-Verzeichnis geht unzweideutig aus dem folgenden Zitat ſeiner Haydn-Biographie hervor: „Als Grundlage der Echtheit, wenn auch nicht der chronologiſchen Folge, dient natürlich Haydn's thematiſcher Katalog ſelbſt,"[10] ſowie aus der Bemerkung zu ſeinem *gedruckten* Verzeichnis der 1766—1790 komponierten Sinfonien (63 Nrn!): „Zweifelhafte Symphonien (und es ſind deren ſehr viele) ſind nicht aufgenommen".[11] Mit rühmenswerter Vorſicht hat ſich Pohl auf das wirklich authentiſche Material beſchränkt, und es iſt ſehr ungerecht, gerade ihn als Kronzeugen für eine hemmungsloſe Anerkennung aller möglichen apokryphen Haydn-Werke anführen zu wollen.

Das auf Pohls Materialien weiterbauende Verzeichnis Mandyczewskis, das ſeit Jahren als das Verzeichnis der Sinfonien Haydns gilt, enthält 194 Themen, in vier Gruppen eingeteilt: 104 echte Sinfonien[12], 16 Ouverturen, 38 unterſchobene und 36 zweifelhafte Sinfonien. Wie Mandyczewski ausdrücklich betont,[13] iſt aber die Zahl der angeblichen Haydn-Sinfonien damit keineswegs erſchöpft. An Werken dieſer Art gibt es in den verſchiedenen Bibliotheken genug. Ich lernte im Laufe der Jahre vorläufig noch etwa 50 kennen, ſo daß eine unkritiſche Geſamtzählung jedenfalls 240 Nummern umfaſſen würde, ohne daß damit eine obere Grenze erreicht ſein dürfte.

Trotzdem muß ich daran feſthalten, daß das Haydn-Verzeichnis mit ſeiner Aufzählung von nur halb ſo vielen Werken nicht viel zu niedrig gegriffen hat! Dieſe Auffaſſung iſt nicht einfach das Reſultat eines nur negativen Skeptizismus, ſondern ſie baſiert auf eingehenden bibliographiſchen Unterſuchungen ſowie auf einer Stilanalyſe der vielen, durch meine Hände gegangenen, zweifelhaften Sinfonien, die ſehr oft meilenweit von Haydns Stil entfernt waren. Es kann übrigens ſelbſtverſtändlich nicht meine Pflicht ſein zu beweiſen, daß alle dieſe Werke unecht ſind, ſondern es gebührt *Prof. Sandberger durch authentiſche Quellen oder durch unumſtößliche ſtiliſtiſche Nachweiſe die behauptete Echtheit der vielen von ihm „neuaufgefundenen", in irgend einer zufälligen Bibliothek von fremder Hand als Haydn-Werke angegebenen Sinfonien zu beweiſen.* So lange aber die Vanhal'ſche B-dur Sinfonie und die Hinweiſe auf Gerbers 140 und Pohls 183 (196) Themen die einzigen Argumente für eine Erweiterung des Verzeichniſſes der echten Haydn-Sinfonien bilden, ſo lange iſt nichts vorgebracht worden, das zu einer ſolchen Erweiterung Anlaß gibt. —

Leider haben ſich meine Bemerkungen etwas weit ausgedehnt. Die Bedeutung der behandelten Probleme ſchien mir aber eine unmißverſtändliche Klärung der Situation zu fordern. Denn ſchließlich handelt es ſich ja nicht bloß um die ſpeziellen Fragen des Quartbuchs und der B-dur Sinfonie, ſondern um eine Lebensfrage dieſes Zweigs unſerer Wiſſenſchaft überhaupt:

Iſt der Haydnforſchung damit gedient, daß unverbindliche Hypotheſen als „unabweisbare" Reſultate, daß nicht authentiſche, „unbekannte" Werke, ja, ſogar ein „unbekannter Haydn", fortwährend propagiert werden zur Vergrößerung der ſchon hinreichend großen Unklarheit — oder wird es nicht Zeit ſein, ſich auf die zentrale Aufgabe zu beſinnen: die Durcharbeitung des wirklich authentiſchen Materials zu dem Zweck über die Werke des bekannten Haydn endlich einmal Klarheit zu gewinnen.

[9] G. A. Bd. I, S. III.

[10] Pohl: Joſ. Haydn I, 290.

[11] Ibid. II, 257.

[12] Der ſcheinbare Gegenſatz zwiſchen dieſer Angabe und der Geſamtzahl des Haydn-Verzeichniſſes (118 Sinfonien) iſt hauptſächlich durch die Aufnahme von 11 Ouverturen in die letztgenannte Aufzählung zu erklären.

[13] G. A. Bd. I, S. VIII.

II. Abschließende Bemerkungen.

Die Schlußbemerkung Prof. Sandbergers, daß er zur Feder gegriffen hat „um Legendenbildungen vorzubeugen" scheint eine ganz auffallende Übereinstimmung unserer Bestrebungen zu enthüllen, denn treffender könnte ich unmöglich das Ziel meiner Ausführungen charakterisieren. Etwas unverständlich scheint aber dieser Ausspruch im Munde Prof. Sandbergers, denn gerade von ihm sind doch die drei Legenden ausgegangen, um die es sich hier gehandelt hat:

Die Legende von dem Quartbuch als Haydns Repertoire-Katalog, die Legende von dem unbekannten Haydn der B-dur-Sinfonie und die Legende von den 78 unbekannten Haydn-Sinfonien, die Prof. Sandberger gefunden haben will.

Sehr bemerkenswert ist es nun, daß Prof. Sandberger trotz der recht ausführlichen Darstellung seines letzten Aufsatzes wieder nicht den geringsten Versuch macht, seine stark angefochtenen Behauptungen zu beweisen, sondern sich lediglich damit begnügt, gegen meine Ausführungen eine Reihe Argumente aufzufinden. Dies geschieht aber in einer Weise, die den mit der Sache vertrauten Leser in Erstaunen versetzen muß. Durch Aufstellung bequemer, von jedem Beweise unbeschwerter Hypothesen, durch Zitat und Bekämpfung von Anschauungen, die bei mir nirgends zu finden sind, durch mißverstandene Quellenwiedergabe, endlich durch Heranziehung apokrypher Werke als Beweismaterial sucht Prof. Sandberger meine Darstellung zu entkräften. Zu einer erneuten Diskussion der behandelten Probleme geben diese Bemerkungen wenig Anlaß, nur möchte ich möglichst kurz die Art der Sandbergerschen Polemik dokumentieren.

1. Zum Problem des Quart-Buches.

Der vermutete, nirgends existierende Spezialkatalog der Baryton-Kompositionen hätte ruhig ausbleiben können. Diese Hypothese hätte nämlich nur einen Sinn, wenn im Quartbuch keine Baryton-Kompositionen verzeichnet wären. Aber in diesem Falle gäbe es hier kein Problem.

Daß ich „von der Annahme eines Repertoire-Kataloges nun gänzlich abrücke" ist freie Phantasie. Nur halte ich nach wie vor fest, daß hier kein Esterhazy-Repertoire-Katalog, sondern wahrscheinlich ein Melker-Repertoire-Katalog vorliegt.

2. Die B-dur-Sinfonie.

Prof. Sandbergers leitender Gedanke, die verschiedenen Vanhal-Kopien alle auf eine gemeinsame „Fehlerquelle" zurückzuführen, ist natürlich sehr bequem. Wertvoller wäre es doch wohl, dies zu beweisen, statt es nur zu vermuten. Die Unwahrscheinlichkeit dieser Hypothese muß übrigens jedem klar sein, der mit den älteren österreichischen Musiksammlungen vertraut ist, wo die frühen französischen Sinfonien-Drucke scheinbar nie Eingang gefunden haben.

Prof. Sandberger will seine Behauptung, daß Vanhal „in einem ganz anderen Stil wie Haydn schreibt" durch das „Schlußurteil der Zeitgenossen" bestätigt sehen. Seine Zitate aus den Jahren 1792, 1814 und 1815 haben aber mit der vorliegenden Frage einfach nichts zu tun, denn sie beziehen sich vor allem auf die späten Klavierwerke, während wir ausschließlich mit einer Jugend-Sinfonie Vanhals zu tun haben. Über Vanhals Jugend-Sinfonien lauten aber die zeitgenössischen Urteile ganz anders![1]

Den Gipfel überspitzter Argumentation bildet ohne Zweifel die Erörterung der Themenfrage. Meine Konstatierung, daß vorwiegend melodisch-geprägte, auftaktige Hauptthemen in den Sinfonien Vanhals sehr häufig, in denen Haydns garnicht anzutreffen sind, so daß die B-dur-Sinfonie schon kraft ihres Hauptthemas nachdrücklich auf Vanhal weist, sucht Prof. Sandberger durch zwei Gegenargumente abzuschwächen, und zwar

a) Auftaktige kantable Themen sind nicht „Vanhals Reservat", sondern sind auch bei anderen Komponisten zu finden;

b) es soll doch bei Haydn Themen dieser Art geben, wie vier Beispiele belegen sollen.

Ich habe nun nie behauptet, daß Themen dieser Art „Vanhals Reservat" seien! Im Gegenteil: es geht schon aus meinen Bemerkungen über diese Frage hervor, daß man solche Themen

[1] Vgl. Nef: Geschichte der Sinfonie und Suite, S. 173—174; Sondheimer, Theorie der Sinfonie, S. 89—90.

— wenn auch nicht derart häufig wie bei Vanhal — in Sinfonien der Zeitgenossen finden kann. Die Hervorhebung dieser Tatsache hätte aber mit der vorliegenden Frage nur dann zu tun, wenn die B-dur-Sinfonie ganz herrenloses Gut wäre. Da Prof. Sandberger wahrscheinlich keinen der Herren Winneberger, Blaise, Witt usw. als Autor der Sinfonie angesehen haben will, sondern hoffentlich noch an der konkreten Fragestellung: Vanhal oder Haydn festhält, so hätten wir diese ganz überflüssige Konstatierung entbehren können!

Die angeblich auftaktigen kantablen Hauptthemen in Haydn-Sinfonien sind durch folgende vier Beispiele vertreten:



Von diesen Themen scheiden die ersten beiden sofort aus, weil sie eben nicht überwiegend melodisch, sondern stark rhythmisch geprägt sind: 1. klare Giguen-Rhythmik, 2. dominierendes Klopfmotiv. Mit dem B-dur-Thema sind sie nicht im geringsten verwandt!

Noch bedenklicher sind aber die beiden letzten Themen als Beweismaterial. Denn erstens sind sie aller Wahrscheinlichkeit nach nicht von Haydn, zweitens ist keines von ihnen in Wirklichkeit auftaktig! Sie entstammen zwei apokryphen Regensburger Sinfonien, deren Echtheit durch keine authentische Quelle zu belegen ist, und auch aus stilistischen Gründen stark angezweifelt werden muß. Den Nachweis der Echtheit bleibt uns Prof. Sandberger auch in diesem Falle schuldig. Daß der Auftakt im D-dur-Thema keinen organischen Teil des Themas darstellt, geht schon aus der Parallelstelle (Takt 3) und der metrischen Fassung des Themas, noch mehr aber daraus hervor, daß das im Laufe des Satzes sehr oft wiederkehrende Thema, resp. Kopf-Motiv späterhin immer volltaktig ohne jede Andeutung eines Auftaktes auftritt! Man vergleiche damit die zum Überdruß wiederholte Auftaktbildung des B-dur-Themas!

Im Hauptthema der Es-dur-Sinfonie gibt es nun überhaupt keinen Auftakt. Was Prof. Sandberger als Auftakt zitiert, ist die Überleitung von der langsamen Introduktion zum Anfang des Hauptsatzes. Diese Überleitung und die Rückleitung zur Reprise werden die Sache genügend aufhellen.



Mit Material dieser Art wird man sicher vieles „beweisen" können. Es bleibt nach wie vor Tatsache, daß ein Hauptthema von der Art des Vanhalschen B-dur-Themas in keiner authentischen Haydn-Sinfonie anzutreffen ist.

3. Gerbers und Pohls Gesamtzählungen.

Es ist ganz klar, daß Gerber selbst 140 Haydn-Sinfonien annahm, aber es ist ebenso klar, daß seine Liste einer kritischen Nachprüfung nicht standhält, wie „vermessen" es auch sei, die Richtigkeit seiner Behauptungen anzuzweifeln. Denn in Gerbers ungedrucktem thematischen Gesamtverzeichnis sind selbstverständlich alle die Werke seiner gedruckten Liste enthalten, die

ihm thematisch bekannt waren, und die er nicht als unecht oder zweifelhaft angibt, darunter eben alle die von mir als Beispiele der Schwächen des Gerberschen Verzeichnisses zitierten.

Der ganze Bericht von Pohls 94 Sinfonien, „eine Zahl die hinter Haydns eigener Angabe zurückbleibt", gehört ins Reich der Phantasie. Es ist unrichtig, daß Pohl vor 1766 nur 19 Sinfonien anerkennt. Die Liste der Sinfonien bis 1766 (I, 290—293) umfaßt nicht 19, sondern — nach Abzug der Ouverture II, 5, Dubletten und Apokryphen („fehlt bei Haydn") — 29 Werke, so daß die Gesamtzahl auf etwa 104 kommt, was mit dem Haydn-Verzeichnis — 118 abzüglich 2 Dubletten, 11 Ouverturen, 1 Sinf. conc. samt der Introduktion der „Sieben Worte" — immerhin eine ganz schöne Übereinstimmung zeigt! Das von Prof. Sandberger zitierte Verzeichnis (I, 295—297) bringt dagegen nur als eine Auswahl „jene Sinfonien über die noch speziell einiges zu sagen ist". Wie man diese Liste als vollständig auffassen kann, ist nicht ganz leicht einzusehen.

Von der in seinen Vorträgen jahrelang als Dokumentation benutzten, angeblichen Pohlschen Gesamtsumme 183 — recte 196 — Sinfonien ist Prof. Sandberger jetzt soweit abgekommen, daß er sich „eine neuerliche Recherche in Wien" vorbehalten möchte, und den behaupteten Widerspruch zwischen dem Haydn-Verzeichnis und Pohl dahin reduziert, daß er bestehen bleibt, „auch wenn bei Pohl anstelle von 183 über 150 zu sagen wäre". Auf 30 Sinfonien mehr oder weniger kommt es offenbar nicht an.

Die Angabe „über 150" holt Prof. Sandberger aus einer Nebenbemerkung Pohls. Es scheint, daß hier ein prinzipieller Gegensatz in unserer Auffassung der Quellen besteht. Prof. Sandberger entnimmt seine Zahlenangaben mit Vorliebe unkontrollierbaren Angaben wie Gerbers verschollenem thematischen Verzeichnis, Pohls eben erwähnter Bemerkung: „. . . es wäre ihm unmöglich geworden, die Zahl von anderthalb Hundert zu überschreiten . . ." oder Sim. Mayrs: „Schon 1789 zählte man (!) 175 Sinfonien". Dagegen halte ich, mit Mandyczewski, nur — noch heute existierende — thematische oder in anderer Weise kontrollierbare Verzeichnisse für geeignet als Grundlage einer Gesamtzählung zu dienen.

Stellen wir aber einmal, um den Nebel zu zerstreuen, den Inhalt des Pohlschen Gesamtverzeichnisses, das wohl jedenfalls auch alle die „über anderthalb Hundert" umfaßt, kurz zusammen. Die 196 Themen geben folgende Werke an: 104 authentische Sinfonien, vier derselben in anderer Form (Satzumstellung, Transposition), die B-dur-Sinfonie oder Partita (Nr. 7 des Elßlerschen Verzeichnisses), das autographe Fragment C-dur (Berlin mus. ms. autogr. Joseph Haydn . . .), die Sinfonie concertante B-dur („opus 84"), die Introduktion der „Sieben Worte", 16 Ouvertüren samt Finale der Ouvertüre GA. II, 5, die Quartette Nr. 5 und 8, die Kindersinfonie, drei Divertimenti und ein wieder gestrichenes Divertimento, 31 unechte Sinfonien (GA. Gruppe III), 28 zweifelhafte Sinfonien (GA. Gruppe IV), endlich 1 (eine!) nicht bei Mandyczewski zitierte — in Göttweig übrigens auch unter Körfels Namen vorhandene — Sinfonie, somit die einzige „unbekannte" Sinfonie dieses Verzeichnisses. Es verhält sich einfach so, daß dies große Verzeichnis Pohls im wesentlichen mit Mandyczewskis Gesamtverzeichnis übereinstimmt, während das kleine — gedruckte — Verzeichnis Pohls mit Mandyczewskis Liste der authentischen Sinfonien fast ganz identisch ist, aus dem einfachen Grunde, weil für beide das Elßlersche Haydn-Verzeichnis als Grundlage der Anerkennung gedient hat.

4. Der „unbekannte Haydn" und die 78 „neu aufgefundenen" Sinfonien.

Als eine „Ungeheuerlichkeit" bezeichnet Prof. Sandberger meine Warnung gegen seine Propaganda für den „unbekannten Haydn". Daß es mir nicht ganz fremd ist, daß man „noch nicht einmal die Zahl und Titel seiner Werke kennt", wird wohl eigentlich schon zur Genüge daraus hervorgehen, daß ich, wie in meinem Auffatze angegeben, über die Zahl Mandyczewskis hinaus, vorläufig noch etwa 50 angeblicher Haydn-Sinfonien auffinden konnte, von denen ich zwar unbedingt die allermeisten als unecht abweise.

Meine Bemerkung richtet sich gegen die sich in den letzten Jahren einbürgernde Praxis, das Wort „unbekannter Haydn" als eine Art von Zauberformel zu verwenden, die jede kritische Prüfung der mehr oder weniger zufälligen Quellen überflüssig machen soll. Die große Zahl der Haydn unterschobenen Werke — besonders Sinfonien — mahnt zur größten Vorsicht!

Ob die von Prof. Sandberger herausgegebenen Werke alle „unbekannt" waren, ist schwer zu entscheiden, denn das bleibt ja schließlich bis zu einem gewissen Grade Definitionssache.

Ich kann nur sagen, daß ich etwas weniger verschwenderisch mit dem Worte „unbekannt" umgehen würde. Aber daß es über die 104 authentischen Sinfonien nicht noch 78 echte Haydn-Sinfonien gibt, weiß ich bestimmt! Darf ich zum Schluß noch darauf hinweisen, daß Prof. Sandberger noch vier Jahre nach den Aufsehen erregenden Publikationen seiner angeblichen großen Funde nicht eine einzige, zweifellos echte, unbekannte Haydn-Sinfonie nachgewiesen hat — geschweige denn 78! Es kann nur eine Erklärung dieses Sachverhaltes geben: die viel verbreitete Geschichte von den 78 neu aufgefundenen, unbekannten Haydn-Sinfonien ist eine unberechtigte Sensation gewesen!

Kritik mal Drei.

Von Wolfgang v. Bartels, München.

Wenn wir unserer Untersuchung die beinahe mathematische Formel an Stelle deren Lösung „Kritik der Kritik der Kritik" voraussetzen, so wollen wir damit — neben der belustigenden Abkürzung — andeuten, daß den sachlich nicht ernst genug zu nehmenden Ponderabilien ein durchaus reell zu wertendes Beweisstück in die Berechnung und (wie wir hoffen) in das Schlußergebnis einzufügen ist. Die Gleichung am Ende wird dann zu Nutz und Frommen aller „am Unheil" Beteiligten aufgehen.

Beginnen wir mit dem Satyrspiel. Wir brauchen nun nicht den Endzweck aller Kritik in der klassisch gewordenen Formung Max Regers erblicken, der schrieb: „Ihre Kritik habe ich jetzt noch vor mir; bald werde ich sie hinter mir haben". Unmöglich auch ist es, historisierend all die mehr oder minder „liebevollen" Äußerungen derer, die mit Kritik bedacht wurden, zu zitieren. Sie sind Legion. So genüge Regers Spitze der Anekdote. Landläufiger Meinung gemäß scheint die Kritik samt ihrem Lob, ihrem Tadel dazu zu dienen, den verehrungswürdigen Massen ihr Urteil über das gestern gehörte Schauspiel, über Oper, Konzert oder sonstige, im Scheinwerferlicht öffentlichen Lebens stehende Veranstaltungen bilden zu helfen. Beim Frühstück, beim Mittagessen oder Abendbrot. Während also die menschliche Verbrennungsmaschine mit neuem Stoff versehen wird, schärft attisches Salz den Verstand! Denn auch der Geist will gefüttert sein. Entspricht nun das betreffende Elaborat der vielleicht noch unbewußt schlummernden Meinung des doppelt Geatzten, so ist's gut und recht. Man klopft wohlwollend dem Verfasser auf die Schulter. Doch wehe, ist da Gegenteil der Fall. Mit unerbittlich aufbrausender Geschwindigkeit setzt die „Kritik der Kritik" ein. Der traurige Schreibergesell wird an den Ohren genommen, wird zerfetzt in den finsteren Orkus des Nichtkönnens, der Unfähigkeit, gar der gehässig rachsüchtigen Gemeinheit geworfen. Dort friste er sein schmählich Dasein als Nörgler, Meckerer und Kritikaster. Das Einfachste wäre eigentlich, man triebe all das Gezücht zu Hauf und garniere frisch-fröhlich die Telegrafenmasten damit! Doch nein, das geht auch wieder nicht; denn zu Neunundneunzig vom Hundert ist allerweil noch (selbstverständlich zustimmende) Würdigung erwünscht. Man braucht den Kritiker. Als notwendiges Übel!

Scherz, Ironie und Satire bei Seite. Land auf, Land ab beschäftigt man sich mit dem Begriff der Kritik und ihrer Urheber. So wollen auch wir uns in deren Reihe stellen, allerdings mit dem Unterschied, daß wir versuchen, vom Kritikerstandpunkt aus dem Falle näher zu kommen. Da wir seit Jahren in diesem „verruchten" Berufe mit Freuden tätig sind, scheint es an der Zeit, die Kritik wie die Persönlichkeit und Person des Kritikers in vielleicht doch helleres Licht setzen zu können. Wirkung und deren Ursach' so zu klären, daß hinter dem, auch heute noch immer belächelten Popanz einer Hans Wurstfigur endlich einmal die schaffende, aufbauende Persönlichkeit eines, besessen um das Wohl des Staatsganzen und seiner gesamten Kulturbetätigung ringenden Menschen sichtbar wird. Diese Persönlichkeit ist heute mehr denn je in den unverdienten Hintergrund gedrängt worden. Über das „Warum" wollen wir nicht rechten. Uns liegt vor allem daran, aufklärend dahin zu wirken, daß man dem Kulturkritiker doch sehr viel mehr Unrecht antut, als er in Wahrheit verdient. Weiterhin, daß wir die, notwendig dem Materiellen entwachsenden ideellen Beweggründe — sie haben

andererseits dem Begriff „Kritik" als Urgrund zu dienen — gebührend voranstellen. Zum Dritten dann, daß wir die Kritik und ihre Schöpfer herausführen aus einem Pariazustand, der ihrer nicht würdig. Damit wird der Weg frei zur verantwortungsbewußten Geltung Beider; eine Geltung, die in harter Arbeit geschaffen, die Kulturpolitik des gesamten Volkes den ehernen Gesetzen aller Kunst anzugleichen versucht.

Die Persönlichkeit.

Zuvorderst gilt es eines der größten Mißverständnisse zu beseitigen. Hiezu nötig ist, mit „grimmem" Buschmesser den Weg durch das wuchernde Dickicht all der Schiefheiten, das sich um Kritik und Kritiker so „lieblich" rankt, zu schlagen. Man wird sich wieder einmal daran gewöhnen müssen, die Tätigkeit des Kritikers nicht nur vom mikrokosmischen Standpunkt der Tages- beziehungsweise der periodisch erscheinenden Kritik anzusehen. In Gänze ist diese Sparte der Kritik lediglich ein Teilgebiet der kulturüberwachenden Arbeit des Kritikers. Ist, wenn wir uns so ausdrücken dürfen, der tagtägliche Niederschlag, die Grundlage also für die große Linie, die der Kritiker auf weite Zeiträume, auf Jahre hinaus zu verfolgen hat. Denn er kann nur auf Grund seiner tagtäglich beigebrachten Ergebnisse den (gewiß nicht leichten) Bau der Reichskulturstraße überwachen, gegebenen Falles in die Linienführung korrigierend eingreifen. Unbedingt wichtig zu erkennen ist, daß mit dieser Grundhaltung der Kritiker in der vordersten Reihe der, für den Aufbau des Staates Tätigen, damit zwangsläufig verantwortlichen Persönlichkeiten steht. Beim Überdenken dieser Stellung drängt ein Gedankengang erneut ins Blickfeld. Ist man sich je klar geworden, daß der Kritiker gar kein so außerhalb jeglicher Gemeinschaft vegetierendes Wesen ist, sondern daß die Wurzeln seiner ursächlichen Kraft sehr viel enger, als man oberflächlich anzunehmen gewillt ist, mit dieser menschlichen Gemeinschaft verflochten sind? Mündet nicht schon jede Art von Auseinandersetzung über irgend ein Gebiet der Lebenshaltung — diese mag ideell oder materiell gebunden sein — bejahend oder verneinend in — — Kritik ein? Genießerisch würdigen wir einen trefflich schmeckenden Teller Suppe: bejahend. Wir bewundern die in die Tat umgesetzte Genialität des Grafen Zeppelin: bejahend. Wir bemäkeln mit fundiertem oder aber noch nicht ganz gereiftem Wissen irgend etwas, das uns nicht paßt: verneinend. Wir diskutieren öffentlich oder im Freundeskreise eine wissenschaftliche, eine technische, eine kulturelle Frage. Das Für und Wider, Frage und Antwort ergeben „Kritik"!! Der Schritt von hier aus zum Kritiker, der mit Druckerschwärze seine Meinung an den Leser weitergibt, dürfte nicht mehr so groß sein. Brücke von drüben nach hüben bildet die Stellung an der Zeitung, der Zeitschrift und die vorausgesetzende Befähigung wie Begabung für dieses Amt. Wir kommen noch darauf zurück. Der sachlich äußere Unterschied vom drüben zum hüben besteht lediglich darin, daß das gesprochene Wort der Diskussion im Winde verweht, so es nicht sofort festgehalten. In erhöhtem Maße aber ist der Kritiker greifbar, da seine Meinung schwarz auf weiß dasteht, nachzukontrollieren ist. Im Idealfalle sind auf beiden Seiten Können wie Wissen um die Dinge Voraussetzung. Das ist eine Selbstverständlichkeit. Sollte zum mindesten eine solche sein! Der Kritiker von Beruf nun wirkt aber ungleich tiefgreifender auf den von ihm zu betreuenden Kreis ein; denn allen Anfeindungen zum Trotz (Kritik der Kritik!) ist und bleibt er kraft seines Amtes souverän. An dieser Stelle mag nützlich sein, wieder einmal auszusprechen, was wir in den drei vergangenen Jahren immer schon betont haben, wenn wir uns mit dem Begriff „Kritik" beschäftigen mußten. Von 1933 an schon hatten wir es für dringend nötig gehalten, die Stellung des Kritikers als kulturell nicht zu umgehenden Faktor zu festigen. Unsere diesbezüglich ermunternden Appelle aber verhallten — mit wenig Ausnahmen — im Nichts! Das ist umso auffallender, als man sich doch Land auf, Land ab, wie wir eingangs anmerkten, mit dem Wesen der Kritik und ihrer Urheber bislang fast immer nur von der negativen Seite her auseinandersetzte. Ob man nicht wollte oder ob es nur Lässigkeit war, erlauben wir uns nicht zu entscheiden. Das soll uns aber nicht verdrießen: einmal muß doch der Tag kommen, da man einsehen wird, welch wertvolles Instrument die gesamte Kultur im Begriff „Kritik" ihr Eigen nennt. Und dann wird man dieses Instrument nutzbringend zu handhaben wissen.

Im Dezemberheft 1933 der ZFM ſchrieben wir über die Funkkritik: „. . . Man vergißt, daß vor allem das Funkkritikeramt zu den bildungsmäßig umfaſſendſten Poſten gehört, die mit Luſt, Liebe und Verantwortungsbewußtſein auszufüllen höchſte Anforderung für den hiezu Berufenen bedeutet . . . Dieſe Verantwortung muß ſich mit naturgewachſener Liebe zum Amte binden, denn anders iſt der Vielgeſtalt der Ereigniſſe, die abzuhören ſind, überhaupt nicht beizukommen . . . Der Funkkritiker muß mit den techniſchen, kunſtpolitiſchen, nicht zuletzt mit den ſozialen Gepflogenheiten der Sender einigermaßen vertraut ſein, muß dieſe Gepflogenheiten mit in den Kreis ſeiner Betrachtung zu ſtellen vermögen; ſoll trotz alledem frei, offen und ehrlich arbeiten."

Im Märzheft 1934 der ZFM: „Jede Kritik — ſie muß allerdings untadelig nach allen Seiten hin ſein! — iſt produktiv; ſie mag negativ oder poſitiv ausfallen. Jede Kritik iſt damit unerläßlich für den Ausbau, für die Weiterentwicklung des geſamten Kulturlebens eines Volkes. Jede Kritik iſt ſouverän, denn ſie iſt (im Idealfalle) unbeeinflußbar. Und jede Kritik arbeitet von ſich heraus mit, die Dinge beſſer machen zu helfen. Ohne Kritik iſt kein Menſch, er möge in welchem Berufe ſtehen, wo er wolle, im Stande, den ihm vom Schickſal vorgeſchriebenen Weg zu gehen. Kritik iſt der Kompaß des Lebens. Dabei liegt der Unterſchied zwiſchen Selbſtkritik oder aber Freundſchaftskritik, oder aber gedruckt vorliegender Kritik lediglich im Ausmaße der zugezogenen Öffentlichkeit, weiterhin im Ton, vor allem dann im Unterton beſchloſſen. Kritik heißt Rechenſchaft; Kritik iſt Gewiſſen. Denn Kritik iſt im Lobe Beſtätigung des Guten; iſt in der Ablehnung Hinweis zum Beſſeren. So ſehen wir die Idealbetätigung aller Kritik . . ."

Im Februarheft 1935 der ZFM: „Wir verſtehen unter „Kritik" nicht etwa Kritikaſterei, gar meckernde Nörgelei. Sondern Kritik iſt im edelſten Sinne des Wortes: Aufbau. Und zwar Aufbau in einträchtig kameradſchaftlicher Zuſammenarbeit nicht nur für die beiden Sparten oder Berufszweige Rundfunk : Preſſe; weit darüber hinaus nach den Sternen greifend: Kritik iſt Aufbau zum Beſten der Nation... Bei der Sichtung ſeiner Abhörergebniſſe hat der Kritiker lobend oder tadelnd immer nur den Grundſatz im Auge: den Weg zum Beſſermachen offen und frei zu halten. Notwendig hierfür iſt, daß ſein Handwerkszeug ſich in tadelloſer Ordnung zu befinden hat; daß alſo Wiſſen, Können, Ausdrucksvermögen und eine gehörige Portion inſtinktiven Unterſcheidungsvermögens möglichſt objektiv vorhanden zu ſein haben, um in die (dann) ſchriftſtelleriſche Tat umgeſetzt zu werden. Seine Berichte müſſen geſchliffen im Stil ſein, müſſen weiterhin Schwung, Glanz und gegebenenfalls Humor haben, müſſen vor allem journaliſtiſch unantaſtbar ſein. Denn anders hat der Leſer kein Zutrauen zur Kritik und ihren Urheber. Der Kritiker muß kulturpolitiſch das Praktiſch-Nützliche mit den ideellen Erforderniſſen einer ſinnvollen Kulturpflege zu binden wiſſen; muß auf Grund ſeines Wiſſens und der hieraus reſultierenden Autorität überzeugen können. Muß — eine der wichtigſten Vorausſetzungen — in ſelbſtloſer Begeiſterung ſeinen Beruf auszufüllen vermögen . . . In dieſem Zuſammenhange wolle niemals vergeſſen werden, daß der Kritiker, obwohl er a priori vom Ertrag ſeiner Tätigkeit zu leben gezwungen iſt, doch nicht einzig und allein um des Geldverdienſtes arbeitet, ſondern darüber hinaus große, verantwortungsvolle Aufgaben zu löſen, zu erfüllen hat: Mentor und Gewiſſen zu ſein; damit mitzuhelfen am Aufbau des Staates, der Nation. Der Kritiker, wie wir ihn ſehen, iſt ſchöpferiſch am Aufbau des Staates, der Nation beteiligt."

Man wolle an dieſen, doch wohl grundlegenden Auffaſſungen, die wir ſeit Jahren ſchon in der ZFM vertreten haben, erſehen, welch in Wahrheit herrlicher Beruf der des Kulturkritikers iſt, wenn er die Vorausſetzungen erfüllt, die ihm tatſächlich geſtellt ſind. Er iſt mitberufen, das kulturelle Leben der ganzen Nation betreuen zu helfen. Die Verantwortung, die er kraft ſeines Amtes zu tragen hat, iſt unermeßlich. Er ſteht damit in der Reihe all derer, von denen der Staat Verantwortung verlangt. Verantwortung aber ſetzt Perſönlichkeit voraus. Dazu hat ſich zu geſellen ein immer waches Pflichtbewußtſein. Weitgreifend Wiſſen um das Gebiet ſeiner Tätigkeit hat gegebene Tatſache zu ſein. Der Kritiker muß mit feinſtem Fingerſpitzengefühl ſowohl den tagtäglichen Kleinbetrieb wie die hieraus ent-

ſtehenden großen kulturpolitiſchen Arbeiten (im Sinne des Wortes) „ſchaffen“. Hiezu gehört neben all den realen wie ideellen Inponderabilien noch eines, das gemeiniglich leicht überſehen wird: ſein Urteil muß mit geſpitztem

Inſtinkt

zu Stande kommen. Gewiß ſind Technik und Formulierung des Hörens oder Schauens vertraute Helfer; Helfer, die er ſich in jahrelanger Arbeit herangezogen hat. Nichtsdeſtotrotz halten wir nach wie vor dafür, daß der ſeheriſche Inſtinkt ihm in der Mehrzahl der Fälle als untrüglicher Leitſtern gelten muß. Dieſe Gabe iſt mit eine der wichtigſten Wurzeln, die von der Tiefe zur Höhe führen. Denn ohne geſunden Inſtinkt — er handelt meiſt blitzſchnell zupackend — ſind die Taten der großen Führer des Staates, des Kriegs, der Wirtſchaft und Technik, der Kunſt nicht zu vollbringen. Hat der Kritiker nun die weitgeſchaute kulturpolitiſche Linie eines Volkes mitzubetreuen, ſo muß er ſich von Anbeginn an auf ſeinen Inſtinkt, auf ſein Fingerſpitzengefühl verlaſſen können. Jahrelange Erfahrung dazu ſchult dieſe Naturanlage. So ſtehen wir nicht an, zu erklären — um ein Beiſpiel herauszugreifen — daß es dem wirklich berufenen Kritiker möglich ſein muß, an dem Beginn eines niemals zuvor gehörten Werkes ſchon zu erkennen, welch Geiſteskind deſſen Urheber iſt. Weitergehend ſogar: intuitiv ſpürt der Kritiker an dieſem Anfang, ob im Verlaufe die Arbeit taugt oder nicht; ob Entwicklungsmöglichkeiten da ſind; ob Phantaſie, Können, beherrſchend geiſtige Haltung dahinter ſtecken. Geſtützt auf dieſe naturgebundene Anlage und deren (unabläſſig zu fördernde) Schulung iſt dem Kritiker dann möglich, ſeine tatſächliche Urteilskraft immer wieder überprüfend zu ſteigern. In die Umwelt des Inſtinktes, des Fingerſpitzengefühls hinein gehört auch der

Takt.

Eigentlich ſollte dieſe gar ſo notwendige Zutat menſchlicher Freude eine, vom Inſtinkt nicht lösbare, darüber hinaus mit dem Inſtinkt, dem Fingerſpitzengefühl mit allen Faſern des Denkens und Fühlens verbundene Folgerung ſein. Leider muß zugegeben werden, daß dem in Gänze vielfach nicht ſo iſt. Das liegt wohl zum unüberſchaubar größten Teile in manch menſchlich zu eng gezogener Grenze der Allmacht Natur beſchloſſen! So müſſen wir das Idealbild anſtelle der Realität zeichnen, optimiſtiſch überzeugt, daß ſicherlich die Realität auch einmal dem Ideale gleich kommen wird!! Alſo der Kritiker muß wiſſen, wie weit er in der erforderlichen Schärfe der Ablehnung oder in der Überſchwänglichkeit der Zuſtimmung gehen kann, ohne ſich ſelbſt und ſein Verantwortungsbewußtſein auch nur im geringſten aufzugeben. Ohne auch — wenn vielleicht nur geringfügig — von der als richtig erkannten Linie fördernder Kulturpolitik abweichen zu müſſen. Wobei kleine „Umwege“, die immerhin freundwilligen Ausblick auf bislang nicht allzu geſchätzte Gegenden heranzwingen, ſich doch wohl nicht ganz vermeiden laſſen! Und im Blick auf den Endzweck nicht allzu abirrend ſein dürften, wenn ſie ſorgfältig „gereinigt“ mit in den kritiſchen Geſamtraum einbezogen werden. Wir denken dabei — offen ſei es geſtanden — an manchen hier wie dort doch unterlaufenden Nivellierungsverſuch der in Frage ſtehenden Leiſtung, die dann den künſtleriſch erſtrebten Hochſtand auf die erheblich tiefere Stufe der „Allgemeingültigkeit“ ſenken kann. (Wir werden im zweiten Teil unſerer Unterſuchung noch Gelegenheit haben, darauf zurückzukommen.) Das Problem: Maſſe—Volk—Nation ſpielt gerade hier nicht zu unterſchätzende, ſorgſam einzubeziehende Rolle. Gilt es doch, in zäher Aufbauarbeit den Bildungsſtand des geſamten Volkes gradweiſe an immer höhere Wertmarken heranzuführen. Dieſem Bildungsgrad übergeordnet iſt das große Kulturgeſchehen. Der Kritiker muß mit der ſichtenden Betreuung dieſer Kultur (eingeſchloſſen iſt die Kunſt) zugleich die hiezu gehörende Baſis des allgemeinen Bildungsſtandes immer wieder von Neuem überprüfen. Es ergibt ſich die Folgerung, daß der Kritiker nicht nur über „fachliches“ Wiſſen erleſenſter Güte verfügen muß, ſondern daß er unendlich weiterſtrebend um all die Dinge Beſcheid weiß, die unerläßlich für den Allgemeinbildungsſtand ſind. Der Kritiker muß deren Wechſelwirkung zur Kunſt in die, von ihm verfolgte Linie zukunftsweiſender Kultur einordnen können. Daß hiezu neben Können, Wiſſen und Inſtinkt eine voll gemeſſene Portion Takt gehört, dürfte ebenſo ſelbſtverſtändlich wie an dem Geſagten klar geworden ſein.

Instinkt, Fingerspitzengefühl und Takt sind menschlich gebundene Gaben. Sie führen zur Person des Kritikers.

Die zweite, ebenso des Nachdenkens werte wie vielleicht sogar recht heikle „Anpirschung" des Themas. Denn wir nähern uns von mehr oder minder Abstraktem in den meisten Fällen durchaus greifbarer (wenn nicht angreifbarer) Wirklichkeit. Da wir nun aber der „Kritik" wie der sich ihr so oft entgegenstellenden „Kritik der Kritik" mit unserer „Kritik mal Drei" klärend die verschlungenen Wildwechsel im begriffsverwirrenden Urwald „Kritik" auseinanderzuhalten versuchen wollen, müssen wir neben der Persönlichkeit auch die Person des Kritikers miteinbeziehen. Das hat mit der Notwendigkeit den Vorteil, daß der außen Stehende sich wieder einmal darüber klar werden kann, welchem Boden dieses, so oft angehaßte und doch nicht entbehrliche Gewächs in seiner ganzen Seltsamkeit entstammt. Wie überall, so sind auch hier Nährboden und — — Umgebung die Bürgen für Blüte und Frucht.

Zunächst ist festzustellen, wie selten nur es geschieht, daß ein junger Mensch, getrieben von innerer Berufung, Kritiker werden will! Das besagt: es gibt niemanden, der als fertiger Kritiker die Zügel der Kulturpolitik zu ergreifen und zu halten vermag. Gleichviel welchen Gebietes. Warum? Kritik schließt in sich Wissen, Können und — Erfahrung. Wie in jedem anderen Beruf auch, kann das alles nur erarbeitet werden. Logisch ist doch, daß ein junger Mensch, der in sich den Drang zur Kulturpolitik und der damit eng zusammenhängenden Kritik spürt, zu allererst die betreffenden Sparten gründlichst studieren und erlernen muß. Übersieht er, von außen her wie innerlich berufen, das fragliche Gebiet, so wird er in der weiteren Praxis die Forschungsergebnisse seiner Vorgänger und seiner selbst so zu sammeln, so zu sichten haben, daß er sich ein wohl unterbautes Bild des Gesamtkomplexes zu formen imstande ist. Er beherrscht die Materie. Und daraus erst kann als Gipfelpunkt die Möglichkeit einer kritischen Beurteilung erwachsen. Sehen wir von der, alle Jahrhunderte vielleicht einmal vorkommenden Ausnahme ab, daß ein junger Mensch auf Grund seiner genialen Veranlagung als fertiger Kritiker in die Arena öffentlicher Lebensgestaltung springt, so finden wir in der ganzen Berufsgruppe der Kritiker nur wenig Menschen, die an Jahren jung. Wir kommen nun auf das Bindestück, das nach beiden Seiten hin der Jugend wie der älteren Kritikergeneration gemeinsam ist: Studium und Verwertung des jeweiligen Kulturgebietes. Das Studium lenkt den Blick der Jugend von außen nach innen. Die Verwertung indes arbeitet von innen nach außen. Während also die studierende Jugend bei der Eroberung des Stoffgebietes vielleicht dann noch dem Ideale eines, im Bereiche der Möglichkeit liegenden Wunschtraumes schöpferischer Weitung nachjagt, hat dasselbe Stoffgebiet manch schöpferischen Wunschtraum des Älteren im abnutzenden Laufe der Jahre vom ursprünglichen Ziele abgedrängt. Es bleiben ihm die — — Erfahrungen! Er will diese nun nicht verloren wissen, sondern gibt sie als „Kritik" an die Allgemeinheit weiter; zu deren Nutzen. Selbstverständliche Voraussetzungen sind die oben geschilderten Fähigkeiten des Kritikers. So sehen wir in den meisten Fällen den wirklichen Arbeitsursprung für dessen Tätigkeit und Person. Um auch an dieser Stelle ein offen Wort zu sprechen: Wieviele Menschen vermögen vom materiellen Ertrag ihres schöpferischen Wunschtraumes zu leben? Sie sind also gezwungen, sich nach zusätzlichen Erwerbsquellen umzusehen. Ein Nebenberuf muß ergriffen werden, der die notwendigen Mittel zur Bestreitung des täglichen Lebensunterhaltes schafft. Glücklicherweise steht dieser Nebenberuf in der Linie ihrer künstlerischen Vorbildung, da sich ja „nur" die Art der Mitteilung vom zu schaffenden Kunstwerk hinweg zur (in der Tat ebenso) kulturfördernden Zwiesprach' und Schrift verschiebt. Gewiß ein Schritt von ausschlaggebender Wichtigkeit, über den zu befinden, es einzig und allein Sache des betreffenden Menschen ist. Nun denn: die Umstellung hat Erfolg. Man wird aufmerksam auf den nunmehrigen Kritiker; man folgt ihm sogar und seinen Anregungen. Aus dem ursprünglichen Nebenberuf ist ein Hauptberuf geworden!

Vergegenwärtigen wir uns einmal die Sachlage dieses nunmehrigen Hauptberufes. Er strahlt nach drei Seiten hin aus. Zur abdruckenden Stelle, also zum Verlag, resp. Zeitung oder Zeitschrift. Zum Zweiten geht die Kritik an den zu kritisierenden, also schöpferischen und nachschaffenden Menschen. Zum Dritten endlich an einen verhältnismäßig eng umschriebenen Kreis der Leserschaft. Denn wie jede Sparte einer gedruckt vorliegenden Mitteilung wendet sich

auch die Kritik nur an eine kleinere (optimiſtiſch vielleicht größere) Schicht. (Ein ander Ding iſt's um den Sport, um die Anzeigen und die Familiennachrichten!!) Die Überzeugungskraft, das ſtiliſtiſche Können, das tatſächliche Wiſſen eines Kritikers ſind wohl im Stande, den intereſſierten Teil der Leſerſchaft aufzulockern, werbend ſogar zu erweitern. Ein köſtlicher Wunſchtraum eines jeden, von der Wichtigkeit ſeines Berufes beſeſſenen, damit überzeugten Kritikers! Er will gehört, beachtet ſein. Er will, daß ſeine kritiſche Arbeit und die, damit unlöslich verbundenen Anregungen befolgt werden. Nicht ſo ſehr aus eitler Selbſtſucht, ſondern von dem „Muß" getrieben, zu helfen und den Bildungsſtand eines ganzen Volkes zu erhöhen. Dieſe ſtrahlenförmig ſich breitende Wirkung der Kritik und ihres Urhebers ſteht auf den beiden Säulen: Zeitung (oder Zeitſchrift) und der zu kritiſierenden Materie ſamt ihrer Umgebung. Damit kommen wir zu dem, auch für den Außenſtehenden bemerkenswerteſten Punkt unſerer Unterſuchung: wie weit iſt die

Freiheit

der kritiſierenden Auslaſſung abgeſteckt?

Im Dezemberheft des Jahres 1933 der ZFM ſchon haben wir uns mit dieſer Frage befaßt, als aus den führenden Reihen der damaligen Reichsvereinigung deutſcher Rundfunkkritiker temperamentvoll vorſtoßende Forderungen Heinz Gelhars und Dr. Dobberts laut wurden. Beide forderten: „Nationalſozialismus heißt Mut. Wo aber iſt der Mut der Rundfunkjournaliſten, der Kritiker? Sie nennen ſich Kritiker, aber ſie können den Mut nicht finden, ehrlich, frei und offen zu kritiſieren." (Wir zitieren wörtlich.) Und dann: „wir können nur durch große gemeinſame Anſtrengungen voran kommen. Zu dieſen gehört Mut und Einſatzbereitſchaft auf beiden Seiten. Man muß ſchon riskieren, ſich unbeliebt zu machen, wenn es ein freies und männliches Wort gilt." Wir wieſen damals in unſerer Entgegnung darauf hin, daß dieſe, durchaus ſelbſtverſtändlichen alſo richtigen Forderungen in Gänze ſolange nicht erfüllt werden könnten, ſolange noch Umſtellungsunruhe an den Sendern wie in den Zeitungsbetrieben herrſche. Da der Kritiker als notwendige Grundlage vom Ertrag ſeiner Arbeit zu leben habe, wird er ſich fügen müſſen.

Wie iſt nun die Lage heute? Die Einheit in den Führungen iſt geſchaffen. Damit der feſte Unterbau für die Arbeit. Auch des Kritikers. Die Konſolidierung hat — wie auf allen Gebieten des öffentlichen Lebens — erſtaunliches Sicherheitsbewußtſein ausgelöſt. Allerdings darf anfügend verraten werden, daß ſich auch die Tätigkeit des Kritikers vielfach gewandelt hat. Er beobachtet mehr; er berichtet. Sein Urteil iſt (umſchrieben) „feinnerviger" geworden. Das will beſagen: daß man eine heutige Kritik auch — feinnerviger zu leſen hat! Ein Pluszeichen, das dem geſchliffenen Stilgefühl des Kritikers ebenſo zuſtatten kommt wie dem „Kritiſierten" und der Leſerſchaft. Wenn wirklich einmal — weil es anders nicht mehr geht — ein ſogar hart ablehnendes Wort fallen muß, ſo wirkt es dann doppelt, dreifach in ſeiner Schwere. Eine kleine Nebenbemerkung hiezu: wenig ſchiert, wenn die „Kritik der Kritik" einem Geyſir ähnlich aufbrauſt, auf den Sack herniederpraſſelt, ohne ſich im Grunde ganz bewußt zu ſein, daß an einer ſolchen Ablehnung doch lediglich das geruhſam dahintrottende Grautier der unzulänglichen Leiſtung des Kritiſierten ſchuld ſein dürfte! Es ſoll doch „manchmal" vorkommen, daß jene wirklich unter erlaubtem Durchſchnitt bleibt!? Wo nichts iſt, da kann auch der Kritiker nichts finden! Er muß dann — mehr oder minder „feinnervig" — das Ding beim Namen nennen. Wenn alſo dann wieder zurückgemeckert wird, ſo möge man geneigteſt für die Zukunft daran denken, daß die Kritik nur deswegen härter zupacken muß, weil nach wie vor das Ziel einer geſund zu führenden Kulturpolitik obenan ſteht. Auch bei ſehr zu Unrecht als nebenſächlich behandelten Kleinigkeiten. Korn an Korn ergibt die Ernte! Die Spreu muß nach Möglichkeit ausgeſchieden werden. Ausgeſchieden ſein, ſoll neue Saat neue Frucht bringen.

Wir haben uns bemüht, Perſönlichkeit und Perſon des Kritikers ſo objektiv wie leidenſchaftslos als es geht zu klären. Haben anzudeuten verſucht, daß es nicht immer einzig und allein am Kritiker liegt, wenn oft unmutige „Kritik der Kritik" geübt wird. Werden ſchärfere Urteile im Hinweis zum Beſſeren gefällt, ſo müſſen doch Fehlerquellen des zu „Beſſernden" irgendwie zu Tage liegen! Wir haben weiterhin klargelegt, welch herrlicher Beruf der des Kritikers iſt, wenn er mit dem untrüglichen Verantwortungsbewußtſein der Kunſt, dem

Volke gegenüber, zu arbeiten versteht. Denn auch in diesem Berufe gilt wie überall das verpflichtende Wort: *die Leistung entscheidet. Diese Leistung aber hat unschätzbar Vertrauen zu ebendieser Leistung im Gefolge!* Vertrauen der Führung des Volkes, damit der ganzen Nation. Denn der Kritiker steht kraft seines schweren Amtes an der Spitze der empfangenden Gemeinschaft und gibt kraft ebendiesen Amtes den Niederschlag der empfangenen Gabe an das Volk wie an den Spender zurück. Der Kritiker also ist der tatsächliche Mittler zwischen Volk und künstlerischer Anstalt. Man wolle niemals vergessen, daß der Kulturkritiker — wie wir ihn sehen — dank seiner tagtäglich beigebrachten Schau- und Hörergebnisse die einzige Stelle sein dürfte, die in der Lage ist, das tatsächliche Ausmaß, die tatsächliche Wirkung einer groß geführten kulturpolitischen Linie mit all ihren scheinbaren Krümmungen gründlichst zu kennen, zu prüfen, und aus eben dieser Kenntnis zur Überwachung, gegebenenfalls zur Richtigstellung berufen zu sein. Denn diese Kenntnis ist nicht am grünen Schreibtisch ausgeklügelt, sondern aus der Realität der Dinge erworben. Daher des Kulturkritikers Wichtigkeit. Daher seine Verantwortung. Daher die unschätzbare Schönheit *unseres* Berufes.

Den Windbruch im Walde des Geschehens haben wir nun klar, manchmal etwas ironisch, dann wieder gut zuredend aufgeräumt, von dem Bestreben geleitet, läuternden Weg auf fernere Sicht zu schlagen. *Möge man überall in der Höhe und Breite des Volkes mit aller Kraft erkennen, welch kostbar wichtige Hilfe der Kulturkritiker und seine Arbeit dem Staate bedeutet. Möge man betonter noch als dies bisher geschehen diese Hilfe nutzen!*

Fragen zur musikalischen Erziehungsarbeit.

Von Eberhard Otto.

Man macht es heutzutage der Jugend gern zum Vorwurf, daß sie infolge der Betätigung in HJ und BDM in ein gewisses Stadium der Gleichgültigkeit gegenüber der musikalischen Entwicklung geraten sei. Dieser Vorwurf mag zum Teil berechtigt sein, fordert doch die nationalsozialistische Jugendorganisation den, der sich zu ihr bekennt, *ganz* für sich. Immerhin werden die amtlichen Stellen des deutschen Musiklebens bereits jetzt mit Genugtung feststellen können, daß gerade in der Hitler-Jugend sich ein starker musikalischer Betätigungswille geltend macht, der seinen Ausdruck in der mannigfaltigsten Art und Weise findet, wie in Singgruppen, Blockflöten- und Orchestervereinigungen. Ich komme auf diese speziellen Fragen in der zweiten Hälfte meines Aufsatzes zu sprechen und möchte als erstes einmal eine Frage anschneiden, die bisher mit am stiefmütterlichsten behandelt wurde, weil sie eine Frage von untergeordneter Bedeutung zu sein schien, — die musikalische Jugenderziehung auf dem Gebiete des Konzert- und Opernwesens.

Der Musikunterricht in der Schule kann der Jugend nicht alles vermitteln, was für sie geboten erscheint. Es ist z. B. sinnlos, vor Schülern eine Beethoven- oder Bruckner-Sinfonie theoretisch zu behandeln, ohne ihnen Gelegenheit zu geben, dieses Werk auch einmal in praxi zu hören. Es ist ebenso sinnlos, mit Schülern den Aufbau der „Meistersinger" und die Bedeutung dieser Oper für die heutige Zeit zu behandeln, ohne ihnen das Werk auf der Bühne zu zeigen. Es hat keinen Zweck, den Begriff „Leitmotiv" vor ihnen zu erörtern, ohne ihnen nun solch ein Leitmotiv und seine Bedeutung für das Bühnengeschehen, — die ja eben *nur* bei einer Opernaufführung klar in Erscheinung treten kann, — begreiflich zu machen. Der alte Spruch, daß alle Theorie grau sei, bewahrheitet sich nicht zuletzt in der Musik. Wenn man sich auf diese Theorie beschränkt, darf man sich aber auch nicht über mangelndes Interesse der Jugend an musikalischen Fragen beklagen. Gebt demjenigen Teil der Jugend, der wirklich bereit ist, Schönes zu empfangen, die Möglichkeit, mit den Werken unserer unsterblichen Meister unmittelbare Fühlung zu gewinnen, indem ihr den Konzert- und Theaterbesuch dieser Jugend durch staatliche Maßnahmen zu einem *regelmäßigen* Bestandteil der Erziehungsarbeit überhaupt macht!

Daß diefe Beftrebungen nicht an der mangelnden finanziellen Unterftützung der ftaatlichen und ftädtifchen Verwaltungsbehörden zu fcheitern brauchen, zeigen die Beifpiele Leipzig und Aachen, wo fchon feit langem mit Erfolg Schülervorftellungen veranftaltet werden. Freilich werden fie ihren Zweck nicht voll und ganz erfüllen können, wenn man fie weiterhin auf die Schüler und Schülerinnen höherer Lehranftalten befchränkt. Ebenfo, wie dank der Initiative der NS-Kulturgemeinde und der NS-Gemeinfchaft „Kraft durch Freude" heute auch dem minderbemittelten und mufikalifch nicht oder nur wenig vorgebildeten Volksgenoffen wertvolle Mufikdarbietungen zugänglich gemacht werden, (Volksoper im Theater des Weftens, Berlin), kann auch der deutfche Jungarbeiter von der mufikalifchen Erziehungsarbeit voll und ganz erfaßt werden. Die Hitler-Jugend rekrutiert fich zu etwa 70% aus Jungarbeitern. Das würde alfo praktifch den gleichen Prozentfatz bei einer Konzertveranftaltung bedeuten. Nun wäre es Unfug, einem Jungarbeiter eine Beethoven-Sinfonie oder eine Wagner-Oper vorzufetzen. Der Erfolg einer folchen krampfhaften Mufikerziehung würde höchftens unter Umftänden eine noch größere Entfremdung des Jungarbeiters von der Mufik fein. Der Präfident der Reichsmufikkammer, Prof. Dr. Raabe, hat fchon des öfteren in Wort und Schrift auf die großen Gefahren einer folchen Auffaffung hingewiefen. — Hier fetzt nun die Arbeit der HJ-Mufikreferenten ein, die in engfter Zufammenarbeit mit den Dirigenten und Intendanten die aufzuführenden Werke forgfältig auf ihre Eignung für beide Teile, Jungarbeiter fowie Schüler, zu prüfen hätten. Aufgabe der Reichsmufikkammer würde es fein, hier genauefte Vorfchriften herauszugeben, wahrfcheinlich in enger Zufammenarbeit mit der Reichsjugendführung (Bannführer Stumme). — Meines Wiffens ift die Initiative in Bezug auf Jugendvorftellungen bisher den örtlichen Stellen überlaffen worden, meiftens den Kulturdezernenten der Städte und Gemeinden. (Über die Zweckmäßigkeit diefer Handhabung hat fich bereits bei der 1. Arbeitstagung der Reichsmufikkammer am 16. Februar 1934 der jetzige Präfident der RMK ausgefprochen, und hat bei diefer Gelegenheit zu äußerfter Vorficht geraten). Daß man das Wie der mufikalifchen Erziehungsarbeit den örtlichen Stellen überließ, hatte zum Teil Maßnahmen zur Folge, die fich mit den von der Reichsmufikkammer für gut befundenen Anfichten nicht immer deckten. Es fei im folgenden der Verfuch gemacht, einige Vorfchläge zu diefem Punkte zu formulieren:

Jeder 6. bzw. 8. Staatsjugendtag, — der in abfehbarer Zeit auch praktifch auf die gefamte HJ ausgedehnt werden wird, — diene neben dem üblichen Dienft der Formationen der Mufikerziehung. Ob nun die Mufikinftitute für diefen Sonnabend Extra-Jugendvorftellungen anfetzen oder die bereits feftgefetzten fpielplanmäßigen Aufführungen für die HJ-, BDM- und Jungvolkeinheiten refervieren, bleibt ihnen natürlich überlaffen. An kleineren Orten würde es für die Theater und Konzertinftitute eine zu große finanzielle Belaftung bedeuten, wollten fie außerhalb des vorgefehenen Spielplanes noch anderweitige Unternehmungen planen. Einzelne Formationen willkürlich in fpielplanmäßige Opernaufführungen und Konzerte zu führen, dürfte fich nicht empfehlen, da es in erfter Linie darauf ankommt, der Jugend etwas ihr Angemeffenes zu geben und nicht fie in Veranftaltungen zu führen, die — mögen fie auch an fich noch fo wertvoll fein — ihr nichts Pofitives zu fagen haben.

Wie bereits feftgeftellt, hätte die Ausgeftaltung der Jugendvorftellungen in den Händen der Intendanten, Dirigenten und HJ-Mufikreferenten zu liegen. (Da die HJ-Mufikreferenten zum größten Teil Mufiklehrer bzw. Mufikftudierende find, fo wären von diefer Seite aus Laienentfcheidungen kaum zu befürchten.)

Wie ich bereits betont habe, wäre es immerhin eine mehr als gewagte Sache, der HJ und fomit einer großen Zahl von Jungarbeitern, ohne Vorbereitung ein kompliziertes Orchefterwerk vorzuführen. Die glücklichfte Löfung wäre es vielleicht, wenn am Anfang einer jeden Jugendvorftellung ein Referat des betreffenden Dirigenten oder Mufikreferenten ftünde, das den jugendlichen Hörern eine kurze Einführung in das zum Vortrag gelangende Werk gibt. Nach derartigen Gefichtspunkten ift auch feinerzeit Prof. Dr. Raabe vorgegangen, als er während feiner Amtszeit in Aachen dort Schülerkonzerte einrichtete. —

Selbſtverſtändlich muß bei all dieſen Veranſtaltungen ſtreng progreſſiv vorgegangen werden, etwa nach folgendem Plan:

1. Ein Konzert (Haydn-Sinfonie, Orcheſterwerk von Schubert oder ähnliches).
2. Eine Oper („Freiſchütz“, „Zar und Zimmermann“, „Wildſchütz“).
3. Ein Konzert (leichtere Mozart-Sinfonie, zeitgenöſſiſches Orcheſterwerk).
4. Eine Oper („Tannhäuſer“, „Fliegender Holländer“, „Fidelio“).

Selbſtverſtändlich muß bei der Programmausgeſtaltung auch berückſichtigt werden, ob die Veranſtaltungen für ältere Hitlerjungen und BDM-Mädel oder für Jungvolkpimpfe und Jungmädel beſtimmt ſind.

Während bisher von der muſik*empfangenden* Jugend die Rede war, komme ich nunmehr auf die muſik*ausübende* junge Generation zu ſprechen. Bei dem erſteren Teil ſchafft vornehmlich der Schulmuſikunterricht eine gewiſſe Baſis. Für den muſikausübenden Teil der Jugend bildet dagegen immer noch der private Unterricht die Hauptgrundlage. Schon auf der bereits erwähnten 1. Arbeitstagung der Reichsmuſikkammer wies Profeſſor Dr. *Raabe* auf die (auch im Rahmen dieſes Aufſatzes erwähnte) Gefahr eines Erſtickens des Intereſſes für die Muſik infolge zu ſtarker Inanſpruchnahme durch die nationalſozialiſtiſchen Jugendorganiſationen hin. Es iſt allerdings nicht ganz einfach, hier den richtigen Mittelweg zu finden. Vielleicht können nachfolgende Vorſchläge einige Anregung bieten.

Der Ausübung eines geregelten Muſikunterrichtes ſteht die ſtarke Inanſpruchnahme der Jugend durch HJ und BDM im Wege. Warum ſpannt man nun dieſe Organiſationen nicht in die muſikaliſche Erziehungsarbeit ein?

Ich erwähnte eingangs meines Aufſatzes die Spiel- und Orcheſtervereinigungen der HJ. Aufgabe dieſer Vereinigungen iſt es in erſter Linie, die HJ-Veranſtaltungen durch ihre Darbietungen zu umrahmen. Darüber hinaus widmen ſie ſich aber auch der Pflege älterer Muſik. Nun krankt dieſe Betätigung zumeiſt an der mangelnden techniſchen Fertigkeit der Ausübenden. Zwar iſt es nicht Ziel der nationalſozialiſtiſchen Jugendmuſik, Virtuoſen heranzuzüchten. Doch wäre es ſchon im Intereſſe der Würde der HJ-Veranſtaltungen erwünſcht, wenn die oft noch ſehr beſcheidenen muſikaliſchen Leiſtungen weſentlich geſteigert würden. Warum ſtellt die Reichsmuſikkammer, die meines Wiſſens doch eine nicht geringe Anzahl junger ſtellungsloſer Muſiker und Muſiklehrer zu betreuen hat, dieſe nicht in den Dienſt der großen HJ-Muſikarbeit? Während die HJ-Muſikreferenten und Leiter der Spielvereinigungen über das Einſpannen dieſer Vereinigungen in die geſamte große HJ-Arbeit zu entſcheiden haben, würde es Aufgabe der von der Reichsmuſikkammer dazu beauftragten Kräfte ſein, die jungen Mitglieder dieſer Spielgruppen durch Einzelunterricht zu fördern und zu ſchulen. Es würde ſich hier um einen Muſikunterricht handeln, der ſich von dem bisherigen privaten nur dadurch unterſcheidet, daß er im großen organiſiert wird und ſomit von einer Privatangelegenheit zu einer der Gemeinſchaft dienenden Einrichtung wird.

Freilich würden die Mittel der Hitlerjugend nicht dazu ausreichen, dieſen großangelegten Muſikunterricht zu finanzieren. Nun hat Prof. Dr. *Raabe* ohnehin ſchon des öfteren die Forderung nach Beſchaffung von ſtaatlichen Geldmitteln für die muſikaliſche Jugenderziehung erhoben. Er will dieſe Mittel beſonders folgenden drei Zwecken nutzbar gemacht wiſſen:

1. der Ermöglichung des Muſikunterrichtes für Kinder, deren Eltern nicht in der Lage ſind, ihn ſelbſt zu bezahlen,
2. der Anſchaffung von Inſtrumenten für Unbemittelte, und
3. der Beſchaffung von Muſikalien.

Der Staat wird dieſe geforderten Mittel umſo bereitwilliger zur Verfügung ſtellen, wenn ſie nicht nur der Ermöglichung privater Wünſche und Bedürfniſſe dienen ſollen, ſondern dazu beſtimmt ſind im Rahmen der Staatsjugend kultur- und damit gemeinſchaftsfördernd zu wirken. Er wird der Jugendorganiſation, die dauernd unter ſeiner Aufſicht ſteht, mehr Zugeſtändniſſe machen, da er hier die unbedingte Gewähr hat, daß die bereitgeſtellten Mittel zweckentſprechend verwendet werden, — was im andern Falle nicht immer nachzuprüfen wäre.

Die Wiener Uraufführung verschollener Lieder von Hugo Wolf.

Von Victor Junk, Wien.

Es war schon seit einiger Zeit bekannt, daß es noch unveröffentlichte Lieder von Hugo Wolf in größerer Zahl gebe, daß diese aber von ihren Besitzern wie der Schatz Fafners ängstlich gehütet werden. Einmal durfte Richard Mayr, der uns so früh Entrissene, zusammen mit dem gleichfalls unvergessenen Ferdinand Foll am Flügel, zwei Lieder dieser geheimnisvollen Sammlung öffentlich singen, deren Handschriften jedoch gleich wieder den Schatzhütern zurückgegeben werden mußten. Nun hat sich die Spannung, mit der das Bekanntwerden dieser Kostbarkeiten erwartet wurde, gelöst zu heller Freude und Begeisterung, denn das unschätzbare Gut, auf das die Musikwelt Anspruch hat, ist in einer sehr schönen und würdigen Ausgabe veröffentlicht und zugleich in Wien durch eine gemeinsame Veranstaltung des akademischen Wagner-Vereins und der Konzerthaus-Gesellschaft zur Uraufführung gekommen.

Diese Lieder, 39 an der Zahl, deren Entstehungszeit genau bekannt ist, weil der Komponist diese überall selbst peinlich genau angegeben hat, fallen in das Jahrzehnt zwischen 1878 und 1888, also vor die Reifezeit, der wir die Mörike- und Goethelieder verdanken. Sie erklären das Rätsel, daß Wolf, von dem aus früherer Schaffenszeit bloß die von Ferdinand Foll veröffentlichten 13 „Lieder aus der Jugendzeit" und dann die 1927 herausgekommenen 4 „Neuen Heine-Lieder" bekannt waren, mit den Mörike- und Goetheliedern plötzlich als ein Fertiger, als ein Meister vor uns steht. Nur eines dieser neu erschlossenen Lieder, die „Frohe Botschaft" aus dem Jahre 1890 liegt abseits davon und leitet von den „Alten Weisen" (Gottfried Kellers) zum Italienischen Liederbuch hinüber. Die scheinbare Lücke in der Entwicklung des Wolfschen Schaffens erscheint demnach mit dem nunmehr Hinzugekommenen überbrückt.

Daß sich diesen das intensivste Interesse zuwendet, ist selbstverständlich, und sie sind lehrreich genug. Wir lernen manches aus ihnen, denn das, was Wolfs musikalische Deklamation vor seinen Vorgängern auszeichnet und uns das Dichterwort in seiner musikalischen Erhöhung so besonders nahebringt: daß er nämlich die musikalische Melodie der inneren Sprachmelodie anschmiegt wie keiner vor ihm, — dies, ebenso wie die Vermeidung der Wortwiederholungen stand, wie die neuen Lieder zeigen, schon von Anfang an als Stilgrundsatz bei ihm fest und hat sein Schaffen schon in den Anfängen bestimmt. Noch wichtiger aber ist der künstlerische Eigenwert der neu erschlossenen Lieder.

Es sei gleich vorweggenommen, daß der Großteil dieser Lieder auf hoher künstlerischer Stufe steht, ja einige darunter als vollendet anzusprechen sind. Und auch in denen, die im melodischen Einfall oder in der angeschlagenen Grundstimmung noch den Einfluß Schumanns oder Schuberts verraten, kündigt sich, meist in einer charakteristischen Klavierbegleitung, die für Wolf so bezeichnende „sinfonische" Manier an. Nirgends Schülerarbeit oder Schablone, nicht eine einzige gewöhnliche Wendung!

Besonders sorgfältig ist auch hier schon die Wahl der Texte: Goethe, Heine, Hoffmann von Fallersleben, Platen, Lenau, Körner, Reinick, Hebbel, Mörike und Eichendorff sind die bevorzugten Dichter; dabei bedeutet der Weg von Lenau über Mörike zu Eichendorff zugleich eine Staffelung nach der künstlerischen Qualität. Im allgemeinen zeichnen sich auch diese Lieder durch ihre besondre Sangbarkeit aus, durch Tonmalerei im Klavierpart (wie die Blätter fallen in Lenaus „Herbst"!), der Klavierbegleitung kommt in Vorspielen (Eichendorffs „Nachruf"!) und Nachspielen („Herbst") eine besondere Aufgabe zu; mitten unter großartigen ernsten Gesängen stehen heitere und schalkhafte (wie Eichendorffs „Die Kleine"!). Außer den eben genannten gehören zu den vollendetsten Stücken „Die Tochter der Heide" (Mörike), „Frage nicht" (Lenau), das prächtige Triptychon der Lenau'schen „Abendbilder", die grandiose Gretchenszene „Ach, neige" aus dem „Faust" und manches andere.

Diese großartige Bereicherung des Gesamtbildes vom Schaffen Hugo Wolfs kam in Wien an zwei Abenden zum ersten Erklingen. Hans Duhan sang seinen Teil mit seiner unübertrefflich reifen Liedkunst und Fritz Kuba begleitete diese Lieder vorzüglich auf dem Flügel. Weniger freilich waren die beiden anderen Interpreten geeignet, bei einer solchen Veranstaltung, die ein hohes Fest österreichischer Musik und zugleich die pietätvollste Feier gegenüber dem großen Tonsetzer hätte werden müssen, mitzutun; das war eine Regiefehler, unter dem zwar die Wiener Uraufführung, nicht aber die Lieder Wolfs zu leiden hatten. Denn diese stehen in ihrem herrlichen genialen Wurf unverrückbar da und sind nun in der prächtigen Erstausgabe des Musikwissenschaftlichen Verlages in Leipzig-Wien[1] jedem zugänglich geworden. Ihr Herausgeber Dr. Helmut Schultz hat in dankenswerter Weise zugleich auf die Bedürfnisse der praktischen Ausführung wie auf die Forderungen der Musikwissenschaft Bedacht genommen: mit Gewissenhaftigkeit und peinlichster Sorgfalt sind die Lieder selbst wiedergegeben,[2] Anmerkungen und Revisionsbericht teilen alles Nötige mit und legen der wissenschaftlichen Beurteilung das Material vor, das Ganze präsentiert sich in 4 Heften von besonders schöner Ausstattung, die dem Verlag alle Ehre macht.

Der deutschen Sängerwelt hätte kein schöneres Geschenk an sangbaren und dankbaren Liedern gemacht werden können als mit diesen 4 Heften der neuen Wolflieder. An den deutschen Sängern und Sängerinnen ist es nun, diesen Schatz auch wirklich zu heben und lebendig werden zu lassen.

Musik der Lebenden 1936/37.

Von Alfred Brasch, Essen.

Statistik auf enger Basis ist eine heikle Angelegenheit, und an Hand einiger vierzig Konzertprogramme für den Musikwinter 1936/37 etwas über das Gesicht des deutschen Musiklebens aussagen zu wollen mag auf den ersten Blick als ein gewagtes Beginnen erscheinen. Wir wissen, daß viele Musikdirektoren nicht für ein Jahr, sondern auf Jahre hinaus wohldurchdachte Programme aufbauen und daß der Entwurf für die einzelne Saison damit kein erschöpfendes Bild ihrer Bestrebungen gibt. Auch ist zu bedenken, daß wichtige Gedenktage in dem einen Jahr die Aufführungsziffern des einen Meisters zu ungewöhnlicher und vielleicht an sich nicht berechtigter Höhe anschwellen lassen und die eines anderen, der im Jahre vorher gefeiert wurde, zu ebenso ungewöhnlicher und unberechtigter Kleinheit zurückgehen lassen. Dennoch fördert ein Querschnitt durch die Entwürfe für den Konzertwinter neben relativen auch interessante absolute Werte zutage, die die Aufmerksamkeit des tiefer um unser Musikleben Bemühten wohl beschäftigen dürfen.

Zunächst fällt natürlich das Gebiet der jungen Musik in das Auge. Was die Statistik da enthüllt, ist durchaus nicht nur schmeichelhaft für die Verantwortlichen. Zwar ist die Anteilnahme am Schaffen der Lebenden in irgendeiner Form überall festzustellen; kein Programm, das nicht irgendwie neue Musik berücksichtigte! Aber gerade hier kommt es so sehr auf das Wie an. Was nutzt das mutigste Programm, wenn nicht der Mut da ist, es den Abonnenten anzubieten? Immer noch gibt es eine Reihe von Städten, die mit großer Geste einen Abend „Moderne Musik" ankündigen und diesen Abend schön isoliert in das Gesamtprogramm einbauen, mit ihm, wenn es nun wirklich garnicht anders geht, sich von einer offenbar als lästig empfundenen Pflicht loszukaufen. Glücklicherweise sind sie in der Minderzahl. Aber auch bei den anderen ist nicht alles Gold. Vielfach fehlt es an der rechten Initiative, an der Lust oder

[1] Hugo Wolf, Nachgelassene Werke. Erste Folge: Lieder mit Klavierbegleitung, herausgegeben von Helmut Schultz. Heft 1: Elf Jugendlieder; Heft 2: Elf Lieder nach Gedichten von Heine und Lenau; Heft 3: Acht Lieder nach Gedichten von Mörike und Eichendorff; Heft 4: Sieben Lieder nach Gedichten von Robert Reinick. Musikwissenschaftlicher Verlag Leipzig-Wien. (Ausgegeben Anfang Oktober 1936.)

[2] Die Treue der Wiedergabe erstreckt sich auch auf die (nach modulatorischen Gesetzen streng logische, aber das Lesen manchmal erschwerende) Orthographie Wolfs, dort, wo der Praktiker, statt der angehäuften Doppel-*b*, vielleicht eine bequemere Schreibung wünschen würde.

— wie es manchmal scheint — auch an der geistigen Beweglichkeit, selbst auf Entdeckungen zu gehen. Da greift man denn zu den Werken, die Furtwängler mit besonderem Erfolg uraufgeführt hat oder die vom Allgemeinen Deutschen Musikverein unter einhelliger Anerkennung herausgestellt wurden — und dagegen ist auch garnichts zu sagen, das Beste soll überall hin kommen! —, nimmt noch ein oder zwei Werke hinzu, die von ortsansässigen Komponisten stammen, und damit ist's dann gut. Es wird in Deutschland immer noch mehr gute Musik geschrieben, als einige wenige führende Leute prüfen können; es geht also nicht an, sich ausschließlich auf sie zu verlassen. Die Annahme der das Publikum zunächst persönlich interessierenden Werke der Mitbürger vermag ebenfalls die weitere Umsicht der Musikdirektoren nicht zu ersetzen; denn diese Werke spielt ja schon die Nachbarstadt nicht nach. So fällt manche gediegene Arbeit immer noch unter den Tisch, und das Kapitel „Neue Musik" bekommt etwas Modemäßiges und Beiläufiges, das mehr als ein vielleicht schwerer ansprechendes Werk den Hörer vom Wesen der Sache entfernt.

Zwei der glücklichen „Modegrößen", die zweifellos auch einen reineren Ruhm verdienen, sind Max Trapp mit seinem von Furtwängler uraufgeführten Konzert für Orchester und der junge Karl Höller mit seiner Sinfonischen Phantasie auf ein Thema Frescobaldis und seinen Hymnen über gregorianische Choralthemen, die auf den Tonkünstlerversammlungen von Wiesbaden und Weimar erschienen. Trapps Werk hat in den uns vorliegenden Programmen zwölf Annahmen zu verzeichnen; es ist bezeichnend, daß sich nur vier Musikdirektoren anderer Werke Trapps erinnern, und zwar jeder eines anderen. Aberdroth bringt in Braunschweig (Uraufführung) und mit den Berliner Philharmonikern seine 5. (!), Bielefeld seine 4. Sinfonie, die Dresdner Philharmonie die Sinfonische Suite und Bonn das Klavierkonzert. Nicht anders ist es bei Höller, nur, daß er eben gleich mit zwei Werken bevorzugt wird; neunmal ist die Phantasie, sechsmal sind die Hymnen, die nun schon in den dritten Winter kommen, angeführt. Nur Köln und Essen nennen sein Cembalokonzert, nur Mülheim (Ruhr) das Orgelkonzert, übrigens mit dem Komponisten als Solisten.

Das meist aufgeführte neue Konzert scheint das Cellokonzert Hans Pfitzners zu sein, das — nach den uns vorliegenden Programmen, die zwar von Aachen bis Breslau und Königsberg und von Flensburg bis München reichen, aber einige, das Gesamtbild in seinen inneren Verhältnissen doch wohl kaum beeinträchtigende Lücken lassen — an acht Orten erscheint, darunter fünfmal von dem jungen Ludwig Hoelscher gespielt, zweimal von Cassado. Ein Gegenstück zu solchem offenbar wichtigen persönlichen Einsatz eines Einzelnen gibt uns Peter Raabe, der als Gastdirigent an drei Stellen (Heidelberg, Karlsruhe, Remscheid) des jungen Werner Trenkner Variationen für Orchester betreut; außerdem hat Trenkner nur eine Aufführung (Suite in Dortmund) zu verzeichnen. Auch bei Pfitzner trifft es zu, daß das eine neue Werk — ist es ein Zufall, daß es auch von Furtwängler uraufgeführt wurde? — die anderen weit übertrifft. Seine Sinfonie scheint schon vergessen zu sein, die Kantate „Von deutscher Seele" wird nur in Bremen genannt, in Flensburg und Oldenburg das Violinkonzert und in Bonn und Bielefeld das Klavierkonzert, das in Gieseking und Fischer vergleichsweise interessante Ausdeuter findet. Zu den erfolgreichsten Werken gehört dann Julius Weismanns interessierende Ouvertüre aus der „Sommernachtstraum"-Musik, die sechsmal erklingt — gegenüber fünf Aufführungen von vier anderen seiner Werke. München und Hannover bringen seine Sinfonia severa, Wuppertal das Gegenstück, die giocosa, Karlsruhe läßt ihn selbst sein Klavierkonzert spielen, und im Gewandhaus gelangt das Konzert für Bläser, Pauke und Streicher zur Aufführung. Immer noch zurück steht Heinrich Kaminski, dessen zuchtvolle Musik nur in Mainz und Flensburg (Concerto grosso) und in Dortmund und Bielefeld (Dorische Musik) zu Gehör kommt. Mit sieben Werken in acht Konzertsälen nimmt Paul Graeners Schaffen einen verhältnismäßig breiten, wenn auch nicht tiefen Raum ein; bemerkenswert sind die beiden Aufführungen der Marienkantate in Bremen und Hagen, das in einer Graener-Woche auch die 3. Sinfonie uraufführt, und die Uraufführung des Violinkonzertes in Köln.

Bis auf Höller und Trenkner gehören alle bisher genannten Komponisten der älteren Generation an. Die jüngeren sind begreiflicherweise noch nicht so häufig in den einzelnen Werken,

wohl aber zahlreicher den Namen nach vertreten. Sieben Werkannahmen insgesamt können Gottfried Müller und Werner Egk verzeichnen, Müllers „Heldenrequiem" wird in Berlin gesungen (Kittel-Konzert der Philharmoniker), Mannheim bringt sein Orchesterkonzert zur Uraufführung, dann spielen es Köln und Kassel; Egks neue Olympische Ouvertüre und Georgika erklingen je dreimal. Heinz Schuberts Hymnus, wie jetzt in Weimar sein neues Chorwerk, Verkündigung, auf einem Tonkünstlerfest (Zürich 1932) aufgeführt, bestreitet zwei von den fünf Nennungen seines Autors; Präludium-Toccata wird Wilhelm Sieben in Berlin uraufführen, bevor München das Werk bringt. Edmund v. Borcks in der Dresdner Philharmonie im Sommer herausgekommene Thema-Variationen und Finale werden in Berlin und Hannover wiederholt, in Mülheim (Ruhr) sein über die Weimarer Tonkünstlerversammlung aus Berlin gekommenes Konzert für Orchester. Vier Aufführungen seiner Musik mit Mozart kann Philipp Jarnach aufweisen, drei Albert Jung für seine Passacaglia.

Alle anderen neuen Werke haben, soweit wir sehen, nur einzelne Aufführungen zu erwarten, ausgenommen die Uraufführungen des Orchesterkonzertes von Wolfgang Fortner und des Ostinato für Orchester von Conrad Beck, die Eugen Jochum von Hamburg mit in seine Konzerte mit den Berliner Philharmonikern nehmen wird, und das Klavierkonzert von Karl Pfeiffer, das der gleiche Pianist in Krefeld (Uraufführung) und Remscheid spielt. Mit gespanntestem Interesse wird die Düsseldorfer Uraufführung eines abendfüllenden Chorwerkes erwartet, für das die Stadt einen Preis ausgeschrieben hat. Zwei andere größere Chorwerke sind zu nennen: Gerhart Frommels Herbstfeier (Uraufführung in Essen) und Hugo Distlers Lied von der Glocke, das in Koblenz erstmalig in den Konzertsaal kommt. Nun noch einige Uraufführungen. Zwei Sinfonien nur: Seidemanns 5. in Hagen und Peters 2. in Koblenz; ein Klavierkonzert, von Erich Sehlbach in Mülheim (Ruhr); und schließlich kleinere sinfonische oder Variationenwerke: Eugen Bodarts Sinfonische Fantasie und des in Weimar auf der Tonkünstler-Versammlung jüngsten Cesar Bresgen Sinfonische Suite (beide in Mannheim), des neuen Berliner Staatsopern-Kapellmeister Johannes Schüler Fünf Orchestersätze (in Essen), Hansheinrich Dransmanns Fantasie (in Düsseldorf), die Partita von Johann Nepomuk David und die Variationen von Erwin Dressel im Leipziger Gewandhaus. An der gleichen Stelle erfolgt die einzige diesjährige Uraufführung eines von einer Frau geschaffenen Musikwerkes, der Gesänge Lilo Martins.

Die ältere und alte Musik ist in diesem Jahr besonders natürlich mit Bruckner, dessen Name auf jedem Programm durchschnittlich zweimal vorkommen dürfte, und mit Liszt vertreten; von seinen größeren Werken herrschen die Faustsinfonie und das Klavierkonzert Es-dur vor — auf je einem Viertel unserer Programme! Jedes dieser beiden Werke wiegt der Zahl der Annahmen nach alle anderen des Meisters auf. Verhältnismäßig schwach ist Händel vertreten; das Bild der Bach-Pflege gewinnt durch drei Aufführungen des Phoebus (Münster, Köln, Bonn) und drei des Aeolus (Königsberg, Dortmund, Wuppertal) einen frischen Zug. Haydn und Mozart halten sich ziemlich die Wage; von Mozart gibt es meist Sinfonien und Konzerte, das Requiem ist einmal genannt; Haydn ist wesentlich mit den beiden Oratorien vertreten. Neben Beethoven steht als Kern der Programme Johannes Brahms, um die sich die Meister der Romantik stellen. Unter ihnen spielt wieder der Jubilar K. M. v. Weber eine besondere Rolle; einmal (in Remscheid) wird auch seine Kantate Kampf und Sieg aufgeführt.

Wenn zum Schluß noch etwas zu der Gestaltung der einzelnen Jahresprogramme gesagt werden soll, dann muß zunächst auf ein Kuriosum verwiesen werden. Die Berliner Philharmoniker veranstalten insgesamt 33 Konzerte; von Bach steht nur die Suite in h-moll, von Händel eine Ouvertüre auf dem Programm, kein Orchester- oder Solokonzert. Das gleichen die Singakademie-Konzerte aus mit Aufführungen der h-moll-Messe, des Weihnachts-Oratoriums, der Matthäus- und Johannes-Passionen, sowie des Messias. Von Haydn aber sind in den gesamten großen Berliner Konzerten nur zwei Sinfonien zu hören. Von Berlin abgesehen scheint übrigens der Musikhunger ziemlich ungleich verteilt zu sein. Während Mannheim, Hannover oder Königsberg mit acht Sinfoniekonzerten auskommen, hat Flensburg (neben fünf Volkskonzerten und neun Kammermusiken) zehn Sinfonieabende, soviel wie Hamburg. Drei

westfälische Städte treten erfolgreich mit in diese Konkurrenz: Dortmund mit dreizehn, Münster mit vierzehn und Bielefeld mit fünfzehn Sinfonie- und Oratorien-Abenden.

Die Verteilung von alter und neuer Musik ist recht unterschiedlich. Es gibt Städte, auf deren Programm die Musik der Lebenden überwiegt; so erscheint in Remscheid die übliche Praxis — ein neues Werk auf jedem Einzelprogramm unter älteren — dahingehend umgekehrt, daß ein älteres Werk auf mehrere neue folgt. Ein Programm, das nur für Respighi einmal die Grenze Brahms-Bruckner überschreitet und die jüngere deutsche Musik in ein für Mai in Aussicht gestelltes Sonderkonzert verweist, legt Aachen vor. Etwas gelöster sieht das Kölner Programm aus, das wenigstens den älteren Lebenden den Zutritt zu den Hauptkonzerten läßt und die jüngeren an einem Abend innerhalb des Abonnements sammelt. Versöhnlicher ist auch das Königsberger Programm, das nach Respighi, der übrigens häufiger auf den verschiedenen Plänen erscheint, Malipiero, Sibelius, Strauß und dem einheimischen Otto Besch in den beiden letzten Konzerten auch die Werke von Höller und Trapp, von denen wir zuerst sprachen, zur Aufführung bringt. Es ist damit vielleicht gegenüber einem des Neuen noch ungewohnten Publikum besonders geschickt und in der langsamen Heranführung an die anerkanntesten jungen Werke ein Gegenstück zu dem radikalen Aachener Programm von der anderen Ecke des Reiches. Doch sind das Dinge, über die bei der Verschiedenheit der Situationen, von der wir nichts wissen, ein allgemein abschließendes Wort nicht zu sagen ist. Mögen wir immerhin an ihnen unseren eigenen Fall prüfen, dann ist auch dieser Ausflug quer durch das deutsche Musikleben nicht vergebens gewesen.

Waldemar von Bausznern zum Gedächtnis.

Von Gerh. F. Wehle, Berlin.

Es ist eine merkwürdige Tatsache, daß es so manchen großen Tonsetzern nicht vergönnt war, mehr als 9 Sinfonien zu schreiben. Der Tod nahm ihnen die Feder aus der Hand, ehe sie den Plan, ihre 10. Sinfonie zu vollenden, verwirklichen konnten. Ebenso erging es Waldemar von Bausznern. In rüstigster Manneskraft, kurz vor Erreichung seines 65. Geburtstages, starb er am 20. 8. 1931.

Müßig, darüber nachzusinnen, was er uns noch alles hätte schenken können; denn seine Produktionsspannung war noch ungebrochen. Man braucht nur die Partitur seiner, im April 1930 beendeten, 8. Sinfonie durchzublättern, um zu der Erkenntnis zu kommen, daß hier ein Meister aus unergründlichen Tiefen schöpfte. Die lebenbejahende Tendenz dieses Werkes, aus jedem Takt fühlbar, äußert sich schon in dem Motto, das dieser Arbeit vorangestellt wurde:

„Greife ins All nun hinein!
Wie du gekämpft und geduldet,
sind dir die Götter verschuldet.
Nimm dir, denn alles ist dein!" (Hebbel.)

Dieser herrliche Optimismus hat Bausznern durch sein ganzes Leben begleitet und ihn auch in den schwierigsten Situationen nie verlassen. Auch damals nicht an dem Wendepunkt seines Lebens, als er in der Inflationszeit als Direktor des Dr. Hochschen Konservatoriums in Frankfurt am Main die Interessen des ihm anvertrauten Lehrkörpers dem Stadtrat gegenüber tapfer vertrat und dafür von seiner vorgesetzten Behörde fallen gelassen wurde. In dieser unangenehmen Lage, eine ganz ungewisse Zukunft vor sich, äußerte er das vertrauensselige Wort: „Deutschland wird mich nicht untergehen lassen!"

Er hat mit diesem Vertrauen recht behalten: sein Stern führte ihn nach Berlin als Sekretär der Akademie der Künste, deren auswärtiges Mitglied er schon war, und als Lehrer an die Akademie für Kirchen- und Schulmusik.

Kurz darauf fiel sein 60. Geburtstag, eine Zeit, in der Deutschland die Werke dieses Meisters hoch hob und überall herausstellte. In Siebenbürgen gar, seiner Heimat — das Geschlecht der Edlen von Bausznern nahm dort seit Jahrhunderten geachtete Stellungen ein — veranstaltete

man eine ganze Bauſznern-Feſtwoche. Selbſt in Amerika bahnten ſich neue und fördernde Verbindungen an. Und ſo bald danach das traurige Ende!

Nun aber, im Jahre ſeines 70. Geburtstages (29. November 1936) regen ſich erneut die Hände der deutſchen Künſtlerſchaft, um den Toten zu ehren. Die Stadt Berlin ging in ſchöner Erkenntnis der Bedeutung dieſes Mannes voran, indem ſie im Siebenbürgener Stadtviertel eine Straße nach Waldemar von Bauſznern benannte. Dr. Peter Raabe, der Präſident der Reichsmuſikkammer, hatte ſchon im Vorjahre des Meiſters „Paſſacaglia und Fuge" erklingen laſſen. Zur ſelben Zeit erlebte Düſſeldorf die Aufführung der grandioſen fünften Sinfonie, die den Gefallenen des Weltkrieges gewidmet iſt. Kürzlich brachte der Leipziger Sender die fünfte Sinfonie in gut vorbereiteter Wiedergabe. Mancherlei Bauſznernabende ſtehen für dieſen Winter noch bevor, u. a. eine Überſicht über ſeine Orgelwerke im Berliner Dom durch Prof. Fritz Heitmann, der ſchon zu Lebzeiten für Bauſznerns Kunſt eifrig eingetreten iſt.

Es kann nicht der Zweck dieſer wenigen Zeilen ſein, das große Lebenswerk des Meiſters erneut aufzuzeichnen. In der November-Nummer der „Zeitſchrift für Muſik" 1931 durfte ich mich ausführlich über ſein geſamtes ſinfoniſches Schaffen äußern. Heute ſei nur in kurzen Worten auf die Bedeutung dieſes deutſchen Komponiſten noch einmal hingewieſen.

Die „Allgemeine Muſikzeitung" widmete ihm bei ſeinem Tode einen warmherzigen Nachruf, in dem ſein Charakter ſehr fein getroffen wurde. Es hieß da: „Unter den wenigen Repräſentanten einer unverändert idealiſtiſchen Auffaſſung des Künſtlerberufes, die mit ihrem Schaffen als mahnende Verkünder höherer Verpflichtung inmitten einer allgemeinen Weltanſchauung und Lebensführung von einſeitig betonter Diesſeitigkeit ſtehen, durfte der ſoeben unerwartet dahingeſchiedene Waldemar von Bauſznern als eine der aufrechteſten und unbeirrbarſten Erſcheinungen gelten."

Aus dieſer Perſönlichkeitsprägung heraus ſchuf er Werke von hohem Ethos. An der Spitze ſteht das „Hohe Lied vom Leben und Sterben". Um mich nicht zu wiederholen, ſei mir geſtattet, das hierher zu ſetzen, was ich bei ſeinem Tode in der „Deutſchen Tonkünſtler-Zeitung" über dieſes Werk für gemiſchten Chor, Soli, großes (ſehr großes) Orcheſter und Orgel ſchrieb:

„Es iſt eine Art weltliches Oratorium, das ſich textlich dem Goetheſchen Pantheismus ſtark nähert, zutiefſt in kosmiſchen Erkenntniſſen verwurzelt iſt und ſo zu echter Religioſität gelangt. Es iſt das erſte Oratorium, das unſerm Zeitalter Rechnung trägt, indem es ſich von den Dogmen der Kirche loslöſt. Doch nicht nur inhaltlich weiſt das Werk neue Wege. Auch in ſeiner muſikaliſchen Form kehrt es ſich von den alten Vorbildern gänzlich ab. Rein muſikaliſch aber ſpricht der Komponiſt eine Sprache, die nur ein ganz begnadeter Geiſt zu ſprechen imſtande iſt. Die tiefe religiöſe Inbrunſt ſteigert ſein muſikaliſches Empfinden zu eminenter Ausdruckskraft, daß man die Frage nicht zu beantworten vermag, was hier das zwingendere Moment iſt: die erſtaunliche Meiſterung des geſamten techniſchen Apparates oder die intuitive Kraft und elementare Muſikalität, die ein ſolches Werk gebären konnte. Ich bin der Überzeugung, daß das „Hohe Lied vom Leben und Sterben" — in Demut vor den anderen Meiſterwerken ſei es geſagt — auf gleiche Stufe neben die Matthäus-Paſſion und h-moll-Meſſe von Bach, die Missa solemnis von Beethoven und das Deutſche Requiem von Brahms gehört."

Und dann ſeine 5. Sinfonie, die „Schnitter Tod-Sinfonie"! In der oben zitierten Nummer der ZFM verſuchte ich die Einmaligkeit dieſes gigantiſchen „tönenden Felsblocks", wie ich ſie dort nannte, nachzuweiſen, ſoweit ein ſolches Unterfangen überhaupt möglich iſt. Nach der Urſendung dieſer Sinfonie durch den Leipziger Rundfunk am diesjährigen Heldengedenktag äußerten ſich die beiden großen Leipziger Tageszeitungen mit Ehrfurcht und Ergriffenheit über das Werk, das Hilmar Weber zum Klingen gebracht hatte. „... ein ſtarkes, groß angelegtes Werk von wirkungsvoller Satzſtruktur, ungehemmtem Gedankenflug, ein Werk von Bedeutung, in der muſikaliſchen Ausführung ein Meiſterſtück, wohl von ganz anderer Art als die „Eroica", aber eine echte und rechte Heldenſinfonie, ein kraftvolles, tönendes Denkmal der Nation für die Ehrung der Gefallenen, tiefernſte, leidenſchaftliche Tonſprache von großer Schönheit . . ." So die Leipziger Zeitungen. Den ſpontanen Ausruf Knappertsbuſchs nach der von ihm geleiteten Uraufführung in München hatte ich in dem angezogenen Artikel in der ZFM feſtgehalten.

Hätte Bausznern nichts weiter geschrieben als diese beiden Werke, so hätte er sich damit unsterblichen Ruhm gesichert. Man hat ihn oft einen „Vielschreiber" genannt, weil er mit unglaublicher Leichtigkeit produzierte. Daß da manches mit unterlief, das nicht ganz vollwertig war, dürfte verständlich sein. Dies aber ist bei der Beurteilung eines Künstlers von Format nicht das Ausschlaggebende. Schopenhauer sagt einmal, man solle das Genie nicht nach seinen schwachen Werken beurteilen, sondern nach seinen besten Leistungen. Hätte Bausznern aber nichts weiter als seine 5. Sinfonie und das „Hohe Lied" geschrieben, so hätte er damit den Beweis erbracht, daß er zu den ganz Großen im Reiche der Töne gehört.

Noch kurz sei darauf hingewiesen, daß Bausznern mit seinen „Jenaer Liederblättern" für die Verbreitung des deutschen Volksliedes eintrat, noch ehe die uns heute geläufigen Richtungen und Vereinigungen überhaupt auf dem Plan waren! Das ist nicht allgemein bekannt. Und dann vergesse man nicht seine idealistische Pionierarbeit für Peter Cornelius, zu dessen nachgelassener Oper „Gunlöd" er im Auftrag der Familie des Verstorbenen nach vorhandenen dürftigen Skizzen den ganzen dritten Akt hinzukomponierte.

Freuen wir uns, daß Deutschland einen Mann von solchen Ausmaßen hervorbrachte, sorgen wir aber auch dafür, daß sein großes Lebenswerk in die breite Masse hineingetragen werde. Dazu soll sein 70. Geburtstag erneuten Anstoß geben.

Berliner Musik.

Von Fritz Stege, Berlin.

Auf die bereits besprochene Erstaufführung von Graeners „Schirin und Gertraude" folgte eine Reihe von wertvollen Neuinszenierungen in der Staatsoper und im Deutschen Opernhause, ergänzt durch die beiden Premièren „Bohème" und „Undine" in der Volksoper. Diese acht Neuheiten, die unseren Opernbühnen das Zeugnis größter künstlerischer Regsamkeit ausstellten, bestimmten geradezu den Charakter der beginnenden Saison.

In der Staatsoper wurde Puccinis „Butterfly" zu einem hochwertigen Ereignis dank der einzigartigen Darstellungskraft von Maria Cebotari in der Titelrolle. Die Regie von Rudolf Hartmann hielt sich eher im Rahmen einer sachlichen Genauigkeit als auf dem Boden pittoresker Farbenbuntheit, die wir an „Butterfly" lieben; die Darstellung war in die Sphäre deutscher Innerlichkeit erhoben, wie auch der Schluß mit dem einsamen Tode Butterflys ohne das Wiedererscheinen Linkertons erkennen ließ. Die „Bohème" war eine Musterleistung des Reichsbühnenbildners Benno von Arent und ein Triumph der schönen Stimme: Helge Roswaenge, Käte Heidersbach. In der neuen „Traviata" — geschmackvollerweise in den Kostümen des ausgehenden vorigen Jahrhunderts — erklomm Erna Berger als Violetta den Gipfel ihres reichen Könnens. Zweimal gab's den „Fliegenden Holländer": Im Deutschen Opernhaus mit Wilhelm Rode als Regisseur und Hauptdarsteller auf der Grundlage echtester Wagner-Tradition, selbst die Apotheose fehlte nicht, wenn auch die „verklärten Gestalten" kaum wahrnehmbar erschienen. In der Staatsoper schuf Rudolf Hartmann eine geradezu fantastische, von gediegenen eigenen Gedanken erfüllte Inszenierung. Im Erscheinen und Verschwinden des Holländer-Schiffes wählte er neue Wege. Durch Hohlspiegeleffekte und Betätigung der Versenkung erweckte er den Eindruck, als bewege sich das Fahrzeug senkrecht vom Zuschauer nach dem Hintergrunde zu. Die einzigartige Besetzung mit Rudolf Bockelmann, Josef von Manowarda, Max Lorenz und Marcel Wittrisch bewies die überragende Leistungsfähigkeit der Staatsoper, dazu bot Marta Fuchs von der Dresdner Staatsoper als Senta eine stimmlich und darstellerisch überaus fesselnde Auffassung. Der neue Dirigent Johannes Schüler, der die Mehrzahl der Neuinszenierungen dirigierte, hat sich trefflich in die neuen Verhältnisse eingelebt und eine sehr saubere, von seinen vielseitigen Fähigkeiten restlos überzeugende Stabführung bekundet.

Es mag nicht unnötig erscheinen, in diesem Zusammenhang einmal auf die von Dr. Julius Kapp redigierten „Blätter der Staatsoper" und auf die stilistisch mitunter geradezu grauenhaften Inhaltsangaben der Opern im Programm einzugehen. Der zweite Akt des „Fliegenden Holländers" wird in folgender Hintertreppenmanier erzählt:

„Vergeblich beschwört Erik Senta, jetzt bei des Vaters Heimkehr seiner Liebeswerbung treu zu gedenken. Sein Nichtverstehenkönnen der idealen Schwärmerei Sentas für den Holländer und seine dem Mädchen unbegreifliche Eifersucht bestärken diese nur in dem Glauben an ihre Mission und lassen die Liebe zu Erik immer mehr erkalten. Dessen prophetische Traumerzählung läßt Sentas Ahnung zur Gewißheit werden. Entsetzt stürzt Erik davon. Das plötzliche Eintreten des Holländers, das Senta den Ton in der Kehle ersticken macht, ist ein ungewöhnlich starker Theatereffekt. Die beiden Gewalten, die einander aus der Ferne geahnt und gesucht, stehen sich nun gegenüber, jedes (!) in den Anblick des anderen versunken. Auch Dalands selbstgefällige Beredsamkeit bleibt von beiden gänzlich unbeachtet. Das nun folgende Duett zwischen Holländer und Senta gibt die innere Entwicklung der beiden Charaktere, bei ihm aus qualvoller Sehnsucht zu entsagender Selbstüberwindung, bei Senta aus unbestimmter Schwärmerei zu freiwilliger Selbstaufopferung. Ihr unbedingtes Bejahen seiner Werbung erschüttert den plötzlich der Nacht der Verzweiflung Entrissenen im Innersten. Mit dem hoffnungsbangen Rufe: „Allewiger, durch diese sei's!" stürzt er auf die Knie nieder. Doch seine plötzlich aufgeflammte Liebe zu Senta äußert sich sogleich in der Angst um ihr eigenes Schicksal, dem sie durch ihn überliefert wird. Doch sein banges Zagen bannt das Gelöbnis ihrer Treue bis in den Tod."

Eine Volksbildungsanstalt vom Range der Staatsoper sollte doch wohl darauf bedacht sein, ihre Programmerläuterungen inhaltlich vom Stil eines Schulmädchen-Aufsatzes abzugrenzen.

Zahlreiche neue Werke lebender Tonsetzer gaben den ersten Berliner Saisonkonzerten eine eigene Note. Carl Schuricht, der feinnervige, über glänzende Fähigkeiten verfügende Dirigent, eröffnete das erste der großen Philharmonischen Konzerte mit einer fesselnden Erstaufführung: Thema, Variationen und Finale von Edmund von Borck. In der problematischen Natur des jungen fortschrittlichen Kompositionslehrers am Berliner Städtischen Konservatorium wirken sich starke seelische Spannkräfte aus, die seiner Schöpfung trotz klanglicher Freiheiten einen unmittelbaren Erlebniswert geben. Der mitunter stürmische Überschwang rhythmischer und dynamischer Entladungen wirkt bei aller Rücksichtslosigkeit erfrischend. Mit sicherer Hand werden die Orchesterfarben gemischt und mit oft überraschender Kühnheit auf die musikalische Palette geworfen. Der künstlerische Gehalt überzeugt stärker als in anderen Werken Borcks von der reifenden Persönlichkeit des hochbegabten Tonsetzers, der zu den nicht allzu zahlreichen Komponisten gehört, die in formal gut angelegten langsamen Sätzen wirklich etwas Positives zu sagen wissen. Das Adagio der zweiten Variation zwingt zu unbedingter Anerkennung Wir werden von E. v. Borck noch viel zu erwarten haben. — Das Programm enthielt außer dem „Heldenleben" noch Beethovens C-dur-Konzert, von Alfred Cortot feinsinnig, flüssig-elegant dargeboten.

Ein weiteres Werk verdient auf allen Konzertprogrammen berücksichtigt zu werden: die Värmlands-Rhapsodie von Kurt Atterberg, die Karl Dammer im ersten Sinfoniekonzert des Deutschen Opernhauses erstmalig zu Gehör brachte. Bereits die ersten breiten Streicherpartien, von kurzen Wind- und Wellen-Episoden unterbrochen, erwecken den befreienden Eindruck unendlicher nordischer Weite. Motivisch melden sich zwei Takte aus der zweiten Hälfte der berühmten „Värmlandsvisa" („Ack Värmeland, du sköna, du härliga land"), einer der kostbarsten Schätze nordischen Volksgutes, unwiderstehlich in dem Zauber seiner volkstümlichen Melancholie. Nach einer kurzen Vorbereitung erfolgt die Durchführung der Visa im Blech, kontrapunktiert mit schwedischen Tanzweisen. Wie ein einheitliches Gemälde wirkt dieses in gewählten Harmonien schreitende feierliche Tonstück, dessen Empfindungskraft den Hörer bezwingt. —

Eine Auswahl der in Privatbesitz aufgefundenen 39 Lieder von Hugo Wolf erlebte in der Berliner Singakademie im Rahmen der NS-Kulturgemeinde ihre Erstaufführung. Wie Prof. Dr. Arnold Schering in seinem tiefdurchdachten Einführungsvortrag darlegte, entstammen die Gesänge der teilweise noch unbekannten Schaffensperiode vor 1883, beginnend mit den ersten kompositorischen Versuchen des fünfzehnjährigen Konservatoristen im Jahre 1875. Interessant ist, daß Hugo Wolf hierin dem Dichter Lenau vorzugsweise seine Gunst zuwendet,

daneben finden sich aber auch Vertonungen von Goethe, Reinick, Fallersleben und Heine. Die dargebotenen Liedproben enthalten bemerkenswerte Vorahnungen des kommenden Genies, und am ergreifendsten ist das früheste bisher aufgefundene Lied Wolfs, betitelt „Ein Grab" von Paul Günther. In fast allen Gesängen fesseln die edle Führung der Singstimme, die von unmittelbarer Wirkungskraft erfüllten Stimmungsmomente des Klaviersatzes. Leider zeigt aber der Stil mit Anlehnungen an Schubert und Schumann so viele konventionelle, ja kitschig-triviale Gedanken, daß man mehr als einmal peinlich berührt wurde. Es wäre vielleicht doch besser gewesen, die Mehrzahl der Lieder lediglich der musikhistorischen Auswertung zu überlassen und das Andenken an den großen Liedmeister nicht durch die Konzertaufführung von satztechnisch fehlerhaften Konservatoriumsarbeiten zu verdunkeln. Begleitet von Hanns Udo Müller sang der ausgezeichnete, ein wenig indisponierte Gerhard Hüsch mit zwingender Gestaltungsgabe.

Die Luther-Messe von Hermann Simon, den ich für einen der bedeutendsten Tonsetzer der Gegenwart halte, ist nach ihrer Leipziger Uraufführung unter Prof. Straube von zehn deutschen Städten zur Aufführung vorgesehen. Berlin machte die Bekanntschaft mit dieser Schöpfung im Rahmen eines Komponisten-Abends, den die Fachschaft Komponisten der Reichsmusikkammer in der Marienkirche veranstaltete. Es ist eine Freude festzustellen, wie Simon als gläubiger Künder tiefer religiöser Werte auch in dieser Vertonung wertvolle eigene Ausdrucksmittel findet, die gerade in ihrer Einfachheit und natürlichen Deklamation den Textinhalt musikalisch veredeln. Nicht alle Teile sind gleichmäßig gelungen, am ergreifendsten wirkt das „Vater unser". Die freie Stimmführung erweckt den Eindruck, als finde sich eine individuell verschiedene, aber von höheren Gesetzen geeinte Gemeinde zum Gebet zusammen. Leider litt die Ausführung unter Georg Görner mit dem Kammerchor des Deutschlandsenders unter Mängeln unzureichender Feinarbeit. Das Programm bot ferner ein annehmbares Chorlied „Heldenvermächtnis" von Görner, zwei schlichte, stimmungsvolle „Marienbilder" für Orgel von Leo Schrattenholz und eine von weltlich-dramatischen Spannungen erfüllte, anerkennenswerte „Introduction und Fuge" von Fritz Kleist, die der als Domorganist an St. Martin in Kassel wirkende Künstler in gewandtem und kenntnisreichem Spiel zu Gehör brachte.

Die Berliner Solistenvereinigung, die sich unter Leitung von Waldo Favre zur Zeit auf einer Reise durch das Baltikum und Finnland befindet, trug vor ihrer Abreise einen erstaufgeführten Volksliederzyklus von E. N. von Reznicek vor. Der ehrwürdige Tonsetzer hat damit der Chorwelt ein liebenswürdiges, von gewähltem Ausdruck und satztechnischer Kunstvollendung erfülltes Werk geschenkt, das überall großen Anklang finden dürfte. — Die erste „Stunde der Musik", die in dem hervorragenden Bläserquartett der Staatsoper und dem Kasseler Pianisten Richard Laugs Künstler von Bedeutung herausstellte, wurde mit der Uraufführung einer „Kleinen Serenade" von Erich Anders eröffnet. Im Gegensatz zu früheren Schaffensproben des Komponisten erscheinen die Einfälle ursprünglicher, die sonst zu starren Linien gelockert, die Harmonik ist noch zu kunstvoll und gedankenbeschwert.

Großer Beliebtheit erfreut sich das Kammerorchester Hans von Bendas, dessen Programm in gediegener Ausführung einen weiten Zeitabschnitt der Vorklassik und Klassik umspannte. Einen besonderen Reiz erhielt die Veranstaltung durch die Mitwirkung von Gaspar Cassado, der mit seinem sinnlich vollen, üppigen Celloklang, seiner technischen Meisterschaft und seinem bei Bach nicht immer stilgemäßen temperamentvollen Persönlichkeitsgefühl Stürme der Begeisterung erntete.

Zu dem Besuch der Wiener Sängerknaben, die kurz nach ihrem Dresdner Konzert auch in Berlin auftraten, erfuhr man nachträglich, daß die jugendlichen Künstler lediglich etwa den dritten Teil des eigentlichen Chores darstellen. Der „erste" Teil unternimmt zur Zeit eine Konzertreise durch Südamerika, das zweite Drittel geht seinen Berufspflichten in Wien nach, und der Rest läßt sich in Deutschland hören. So finden gewisse Unausgeglichenheiten im Zusammenklang der Stimmen ihre natürliche Erklärung. Immerhin lassen die in der ausverkauften Philharmonie mit Jubel aufgenommenen Leistungsproben günstigste

Rückschlüsse auf die Qualität des Gesamtchores zu, den man gern einmal in voller Stärke auf sich einwirken lassen möchte.

In der „Deutsch-Italienischen Gesellschaft" fand im Beisein führender faschistischer und nationalsozialistischer Vertreter eine Gedenkfeier für den vor vier Jahren verstorbenen Grafen Gravina statt. Nach der Begrüßung der Gäste durch den stellvertr. Vorsitzenden Prof. v. Arnim entwarf der Italienreferent im Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda, Dr. Fred C. Willis, ein Lebensbild des großen Soldaten, Politikers und Künstlers, wobei er besonders seiner Annäherungsbestrebungen zwischen Deutschland und Italien gedachte und auf seine schon 1924 ausgesprochenen prophetischen Worte von einem neuen Deutschland unter Adolf Hitler hinwies. Die Feierstunde, deren ergreifenden Höhepunkt der faschistische Namensaufruf des Verstorbenen mit der Antwort der Versammelten „Presente!" bildete, wurde von Musikdarbietungen des Staatsopernsängers Josef von Manowarda in Begleitung von Michael Raucheisen und des trefflichen Fehse-Quartetts umrahmt. Unter den Anwesenden sah man Exc. Alfieri, den Botschafter Exc. Attolico, den Senatspräsidenten von Danzig und zahlreiche Persönlichkeiten der Diplomatie, der Partei und Behörden, ferner die Gattin des Verstorbenen und Frau Daniela Thode.

Musik in Köln.

Von Hermann Unger, Köln.

Im Vordergrunde des musikalischen Geschehens unserer Stadt stand das chorische Element. Die Patenweinwoche wurde durch Vorträge des Kölner Männerchors auf dem Neumarkt und vom Kölner Sängerkreis auf dem Heumarkt ebenso wie in den Vororten eingeleitet. Im Bürgerhospital sang eine Gruppe des Kölner Männergesangvereins unter Dr. Davidts volkstümliche Weisen für die Kranken, während der gesamte Verein unter GMD Eugen Papst eine Sängerfahrt zum Niederrhein unternahm, die ihren Höhepunkt in einer Abend-Liederstunde vor der Kirche Rheinsbergs fand. Als Werbung für das Breslauer Deutsche Sängerbundesfest gab der Kölner Männerchor einen Vortragsabend, der in Wort und Lied für die schöne Sache Freunde sammelte. Ein Herbstfest gab der Sängerchor der staatlichen Polizei unter MD Wolfgarten mit nationalen und jahreszeitlichen Liedweisen. Die Westerburger Sängervereinigung kam als Gast aus dem benachbarten Westerwald nach Köln, um hier unter MD Pick von ihrem Können Zeugnis abzulegen. Sein 25jähriges Bestehen beging der Gemischte Chor der Bürgergesellschaft durch ein Festkonzert mit Haydns „Jahreszeiten", die unter Studienrat Bützler zur gediegenen Wiedergabe kamen. Als Solisten zeichneten sich dabei aus der Rundfunktenor Engels, der Bariton Löhr und die Sopranistin Pohl-Schneider. Die Formationen der Hitlerjugend traten auf dem Rathausplatz zu einem Liedsingen des Gaugebietes an, das alte Volkslieder und Weisen der neuen Zeit zum gemeinsamen Erlebnis werden ließ. Aus Anlaß seines 50jährigen Bestehens trug der Kirchenchor St. Nikolaus die bisher unbekannte d-moll-Messe Rosenmüllers vor, ein wertvolles a cappella-Werk des deutschen Frühbarocks. Auch die musikalischen Gesellschaften rüsteten für die winterliche Spielzeit. So begann die Literarisch-Musikalische Gesellschaft ihre Arbeit mit einem Vortragsabend von Werken des vor drei Jahren verstorbenen Tiergeschichtendichters Manfred Kyber, wozu die Sopranistin Christel Richter und der Bariton Pohl Lieder von Fritz Fleck, Jakobus Menzen, zwei rheinischen, unlängst verstorbenen Komponisten vortrugen und die Geigerin Kastert sowie die Pianistin Frenz und Elif Richter instrumentale Werke beisteuerten. Am zweiten Abend derselben Gesellschaft sprach der einheimische Musikkritiker Robert Greven über das Verhältnis des Künstlers zum Kritiker, das auf der Grundlage freundschaftlicher Zusammenarbeit im Dienste des Kunstwerks und der Volkserziehung zu stehen habe. Das Klaviertrio Kastert, Welling, Steinkrüger bot mit feiner Stilanpassung dazu das c-moll-Werk von Brahms. Im Rahmen einer Grabbe-Morgenfeier des Schauspielhauses erklang als Uraufführung ein Sinfonischer Prolog zu „Don Juan und Faust" des als Operndramaturg in Köln lebenden hochbegabten Pfitzner-

schülers Robert Rehan, ein innerlich empfundenes und reif gestaltetes Werk, dem GMD Zaun ein verständnisvoller Ausdeuter war. Unser städtisches Orchester, das hierbei mitwirkte, verlor in Ludwig Werle, der unerwartet verstarb, seinen hervorragenden, besonders als Bach-Interpret weithin bekannten Solotrompeter.

Mit einem Klavierabend trat Karl Keidel, ein blinder Künstler, vor die Öffentlichkeit und erwies sich in Beethovens op. 27, 2, Schuberts Wandererfantasie und Stücken von Rachmaninow, Brahms, Weber und Liszt als glänzender Könner und echt musikantischer Nachgestalter. Im Frauenklub zeigte die junge einheimische Geigerin Maria Kiffelbach bedeutendes Können in Schumanns a-moll-Sonate, wobei ihr Grete Schmitz-Nonnenmühlen eine sichere Begleiterin war. Das Dreikönigs-Gymnasium gab mit Schulchor und -Orchester einen wohlgelungenen Mozartabend unter Bützler, zu dessen Gestaltung sich als Solisten mit Geige oder Klavier Musikstudienreferendare dankenswerterweise zusammengetan hatten. Das Opernhaus ließ als Uraufführung in der frühen Vorspielzeit Nico Dostals Operette „Prinzessin Nofretete" erklingen, eine, die Reihe der gemäßigten Yazzoperetten geschickt fortsetzende Arbeit, die aber noch keinen Schritt zur Lösung dieses so wichtigen Problems einer neuen deutschen Spieloper bietet. Ihren starken Erfolg dankte sie in erster Linie der ausgezeichneten Wiedergabe unter der musikalischen Leitung des Komponisten und der szenischen Bormanns mit den besten Kräften des Hauses in den tragenden Rollen, so Johannes Schocke, Richard Riedel, August Griebel, Hans Salomon, Else Veith, Lotte Loos-Werther und Lilie Claus als Gast aus Berlin. Tiefe Eindrücke vermittelte dagegen die Neuinszenierung des Beethovenschen „Fidelio", den GMD Fritz Zaun mit der eigentlichen Fidelio-Ouvertüre begann, und dessen Schlußbild er nicht, wie üblich, durch die Einfügung der Dritten Leonoren-Ouvertüre aufhielt. An der prachtvollen Gesamtwiedergabe hatten Anteil außerdem Treskow als Pizarro, J. Janko als Florestan, Wilhelm Witte als Rocco, Werner Alfen als Jacquino sowie die Damen Ruth Jost-Arden (Leonore), Henny Neumann-Knapp (Marzelline). Das vollbesetzte Haus kargte nicht mit lebhaften Dankesbezeugungen.

Der Reichssender Köln versammelte zu Beginn seiner winterlichen Tätigkeit die westdeutschen Theaterintendanten zu einer Tagung, deren Inhalt die Werbung für die Bühnen des Sendebezirks und der Ausbau der neueingeführten „Westdeutschen Theaterecke" mit ihren Darbietungen aus einzelnen Orten und Werken bildete. Der Leiter der Abt. Kunst, P. H. Gehly, der hier das Wort führte, leitete auch die Arbeitsgemeinschaft des Rundfunks mit der Hochschule für Musik durch einen, den Arbeitsplan klarlegenden Vortrag ein. Er wies hierbei auch darauf hin, daß künftig besondere Funkereignisse in gemeinsamem Erleben den Teilnehmern der Arbeitsgemeinschaft nahegebracht werden sollen. Von solchen sind zu nennen der Schumann-Pfitzner-Abend, der Bruckner-Abend (Hans Weisbach), die Aufführung der neuen Oper Gersters „Enoch Arden", besonders aber der Tag der Hausmusik. Innerhalb eines Festlichen Konzertes zum Eröffnungsabend des Nürnberger Parteitages erklang als Erstaufführung des in Köln an der Musikhochschule herangebildeten Helmuth Degens „Festliches Vorspiel" für Orchester und Chor, das in seiner Form interessante Möglichkeiten anrührt, ohne im Ganzen stilistisch noch zu überzeugen. Stärksten Eindruck hinterließ die von dem Chorleiter Josef Breuer überlegen hingestellte Wiedergabe des Oratoriums „Das neue Leben" von Wolff-Ferrari, das in seiner Klangpracht ebenso zur Geltung kam wie in der oft kammermusikalischen Feinheit des Satzes. An kleineren Sendungen interessierten besonders die Folge Eichendorffscher Gedichte in des Schweizer Regerschülers Othmar Schoecks Vertonung mit den beiden Hochschulstudierenden Maria Helbling (Alt) und Rolf Pfarr (Bariton) als vorzüglichen Interpreten, „Des Sommers letzte Rose" von dem elsäßischen Dichter Reinacher mit der gewandten Begleitmusik Leo Justinus Kauffmanns, der ebenfalls aus der Kölner Musikhochschule hervorging, der Walter Niemann Klaviersuite nach Dickens' Roman „Die Pickwickier", von Hans Haaß ganz ausgezeichnet dargeboten, der Deutschen Hausmusik, mit Haaß am Klavier, Kreuter am Geigen- und Schmidt am Cellopult, sowie der Ansage Gehlys zu Werken von Brahms, Reger und Weismann, endlich zweier Bachscher Choräle in Streichquartettfassung von Kunkel

und des, unter dem Titel „Schatzkästlein“ gebrachten Mozartschen D-dur-Werks durch das Priska-Quartett. „Komponierende Frauen“ nannte sich schließlich eine, von H. Unger zusammengestellte Folge von Werken Philippine Schicks, Elsa von Adajewskys, Margarete von Mikuschs, der hochbegabten Regerschülerin, von der ein Flötenquintett Respekt erzwang, und Erna Becker-Ernsts, die in Liedern ungekünstelt zum Herzen sprach. Das Kastert-Quartett und Lore Schröter als Sopranistin bedeutenden Könnens, sowie Egbert Grape als anpassender Pianist und R. Fritzsche als virtuoser Flötist waren am Gelingen der Stunde beteiligt. In einer Orgelstunde bot Prof. Bachem meisterlich Werke von Grabner und Jochum.

Wiener Musik.

Von Victor Junk, Wien.

Weingartner ist von der Direktion der Wiener Staatsoper zurückgetreten — und die neue Spielzeit hat gleich mit zwei bedeutsamen Taten eingesetzt: die eine davon bestand in einer „Tristan“-Aufführung mit Kirsten Flagstad als Isolde. Die Sängerin gehört zu den besten Isolden-Darstellerinnen, die ich je gehört habe, und vermag, was so selten ist, schon in der Stimme, im Gesang allein die ganze dramatische Wucht und Eindringlichkeit der Rolle zum überwältigendsten und sinnfälligsten Ausdruck zu bringen. Was dem Schauspieler im gesprochenen Drama ein Leichtes, dem Sänger dagegen, durch die Natur des Singens, erschwert ist: mitten in der Rede einem Wort oder einer Silbe durch Heben oder Senken der Tonstärke und durch Veränderung der Tonfarbe besondere Bedeutung zu verleihen, dessen ist die Flagstad durch eine staunenswerte Pflege des Gesanges fähig. Die Wirkung ist umso verblüffender und gewaltiger, wenn dieses Hervorheben durch ein plötzliches Piano geschieht: man muß nur die leider allzu geläufige ordinäre Singart dagegen halten, die die zu deklamierenden Worte in einen gleich dicken und gleich starken Tonbrei einhüllt, — um zu begreifen, welche überraschenden Wirkungen eine so fein überlegte und so herrlich ausgeführte Dialektik wie die der Flagstad hervorbringt, und bewundert in gleicher Weise die technische Kunst und den Geist der Sängerin, die sich eine solch differenzierte Ausdruckskraft zu eigen gemacht hat.

Eine zweite Großtat der beginnenden Spielzeit war der von Knappertsbusch geleitete „Tannhäuser“. Die natürliche Frische seines Dirigierens, die verläßliche Auffassung, die alles Überspitzte und unecht Aufdringliche moderner Dirigenten vermeidet, die fein herausgearbeiteten orchestralen Übergänge, und nicht zuletzt die Vorliebe für breitere Zeitmaße, die die melodische Wirkung des Gesanges hebt und dem sonst so oft vernachlässigten Text größere Deutlichkeit verleiht, dies alles sind Vorzüge, die man — früher als Selbstverständlichkeiten eines Wagnerdirigenten angesehen hat, heutzutage aber nicht immer mehr antrifft. Ich habe hierbei namentlich die Art des Operndirigierens im Auge, die sich Weingartner zuletzt auch im „Ring“ erlaubt. Bei einer von ihm geleiteten Aufführung der „Götterdämmerung“, die ebenfalls wieder durch die Mitwirkung Kirsten Flagstads als Brünnhilde höhere Weihe empfing, hatten unter dem tollen Gejage und Gehetze seiner Zeitmaße insbesondere die Einsätze zu leiden, von denen auch viele, namentlich in wichtigen Dialogstellen, gänzlich verfehlt waren, und man muß sich über die Kunst der Sänger wundern (z. B. der Rheintöchter), wie sie trotzdem ihren Part zu meistern wissen. Nur wenn Weingartner die ihn offenbar im Musizieren störenden oder hemmenden Gesangspartien abgestreift hat, scheint ihm wohl zu sein, und dann erhebt sich auch sein Dirigieren noch immer zur Größe. (Ein bemerkenswerter Gast, Herr Herbert Alsen, als Hagen, früher auch schon als König Marke, muß wegen seines sicheren Stils in Gesang und Darstellung besonders hervorgehoben werden.)

Künstlerisch hochbedeutsam war die Neustudierung von Straußens „Elektra“. Auch sie war Knappertsbusch anvertraut und wurde daher auch zu einer großen Leistung. Zwar die Darstellerin der Titelrolle, Rose Pauly vom Deutschen Theater in Prag, bleibt im Schauspielerischen hinter anderen zurück und entschädigt dafür bloß durch die Stimme, dagegen bot Rosette Anday als Klytämnestra eine bedeutende, ganz individuell charakterisierte Gestalt.

Gesellten sich dazu in gleich vollendeter Art: Hilde Konetzni als Chrysothemis, Emil Schipper als Orest und Gunnar Graarud, der den Aegisth mit ein paar charakteristischen Linien fest und sicher zeichnete.

Ebenso wie Knappertsbusch bevorzugt auch Toscanini, der den „Fidelio" dirigierte, breitere Tempi, Klarheit des orchestralen Teils und engsten Anschluß an Gesang und Bühnenvorgang. Es übt daher auch seine Orchesterdirektion stets den stärksten Eindruck aus und findet in Wien, gleichwie in Salzburg, begeisterte Anhänger. Gleichwohl muß die unerhörte und bei einem Künstler vom Range Toscaninis unbegreifliche, jedenfalls unentschuldbare Eigenmächtigkeit gebrandmarkt werden, mit der er sich erlaubt, der Sängerin der Leonore zuliebe, in ihre große Arie einen Takt hineinzukomponieren, um dadurch das Allegro-Finale von E-dur nach Es-dur hinunterzutransponieren. Eine solche Versündigung am Geiste Beethovens wäre am wenigsten dem Manne zuzutrauen gewesen, dessen Größe gerade in der aufs strengste festgehaltenen Treue gegenüber den Vorschriften der Partitur beruht.

Von namhaften Gästen im Opernhaus seien noch rühmend hervorgehoben: Max Lorenz in der oben erwähnten glanzvollen „Tannhäuser"-Aufführung als Tannhäuser; ferner der Belgrader Operntenor Christoph Ivic als Kalaf in Puccinis „Turandot" — den er mit wahrhaft heldenmäßigen Zügen ausstattete; endlich zwei Mitglieder des Züricher Stadttheaters: Julie Moor und Leni Funk, die als Konstanze und Blondchen in der „Entführung" mit jugendlicher Anmut und Beweglichkeit gastierten und sich mit Recht viel Beifall erspielten und ersangen.

In „Radio Wien" kam eine von Dr. Lothar Riedinger für den Rundfunk bearbeitete Fassung von Verdis „Alzira", die 1845 am Teatro San Carlo in Neapel ihre im übrigen unbeachtet gebliebene Uraufführung erlebt hatte, zur Neuvorführung. Der Bearbeiter hat natürlich viel streichen und kürzen müssen, dadurch aber für das viele dramatisch Wertvolle und Packende dieser Musik Raum und Rahmen geschaffen. Manches in dieser „Alzira" nimmt schon „Aida"-Stimmungen vorweg und zeigt die Pranke des werdenden Löwen. Margit Bokor in der Titelrolle und Oswald Kabasta als musikalischem Leiter der Aufführung schulden wir dafür besonderen Dank.

MUSIKALISCHE RÄTSEL-ECKE

Richard Wagner-Preisrätsel.

Von Cl. S., Hamburg.

Man wähle je ein Wort aus den nachstehenden Versen der zehn Hauptwerke Richard Wagners. In der angegebenen Folge zusammengestellt, ergeben die zehn Worte einen bedeutsamen Ausspruch des Meisters.

1. Tannhäuser II. 4:
   „Soviel der Helden, tapfer, deutsch und weise,
   Ein stolzer Eichwald, herrlich frisch und grün . . ."
2. Rheingold 4:
   „Wie alles war, weiß ich;
   Wie alles wird, wie alles sein wird, sehe ich auch . . ."
3. Götterdämmerung I.:
   „Ein Gibichung bin ich,
   und Gunther heißt der Held,
   dem Frau du folgen sollst . . ."
4. Parsifal III.:
   „Nur eine Waffe taugt!
   Die Wunde schließt der Speer nur,
   der sie schlug . . ."
5. Lohengrin I. 2:
   „Ohn Antwort ist der Ruf verhallt!
   Um ihre Sache steht es schlecht! . . ."

6. Der fliegende Holländer III. 2:
„Um Deine Treue iſt's getan, —
um Deine Treue, — um mein Heil! . . .“

7. Siegfried I.:
„Ich ſchuf die Waffe ſcharf,
ihrer Schneide wirſt Du Dich freuen . . .“

8. Triſtan III.:
„Den furchtbaren Trank, der der Qual mich vertraut,
Ich ſelbſt — ich ſelbſt, ich hab ihn gebraut . . .“

9. Walküre III.:
„Lebe, o Weib,
Um der Liebe willen! . . .“

10. Meiſterſinger III.:
„Jetzt ſchauen wir wie Hans Sachs es macht,
daß er den Wahn fein lenken mag,
ein edler Werk zu tun . . .“

Die Löſung dieſer Aufgabe iſt bis 10. Februar 1937 an Guſtav Boſſe Verlag in Regensburg zu ſenden. Für die richtige Löſung ſind ſieben Buchpreiſe aus dem Verlag von Guſtav Boſſe (nach freier Wahl der Preisträger) ausgeſetzt, über die das Los entſcheidet und zwar:

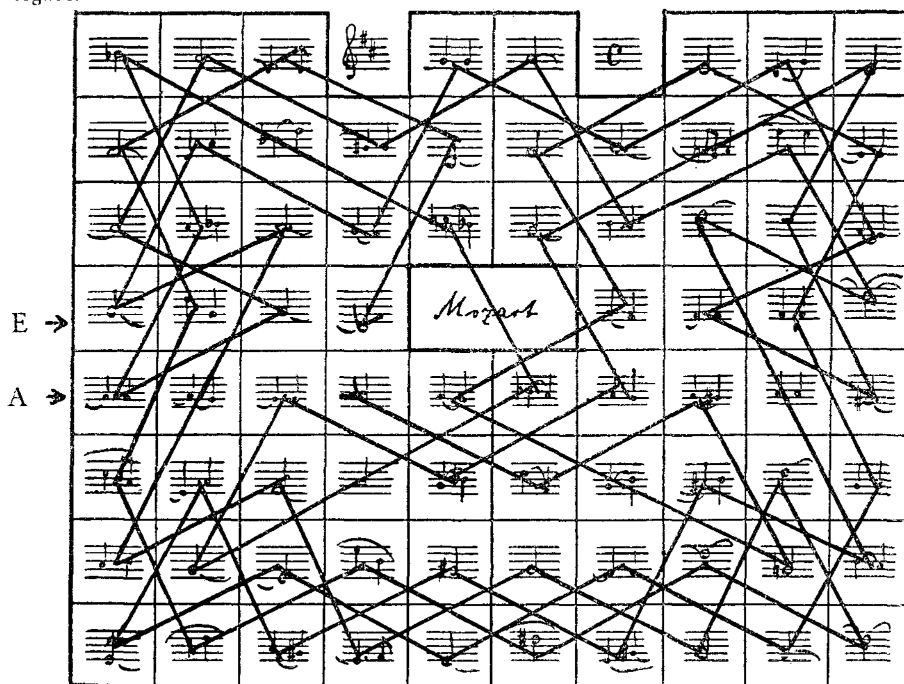
ein 1. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—,
ein 2. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—,
ein 3. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—,
vier Troſtpreiſe: je ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 2.—.

Für richtige Löſungen, die in eine beſonders hübſche Form, ſei es nun kompoſitoriſcher, dichteriſcher oder zeichneriſcher Art eingekleidet ſind, behalten wir uns eine Sonderprämierung (gegebenenfalls auch Veröffentlichung) vor. Z.

Die Löſung des muſikaliſchen Röſſelſprungs

von Paul Oehme, Leipzig (Juliheft 1936).

Das Röſſel hatte nach dem folgenden Schema zu ſpringen, wie dies stud. mus. Franz Müller, München auch in einer Zeichnung ganz reizend darſtellt. Leider verbietet uns die Raumknappheit deren Wiedergabe.



Dem Musiker fügt sich aus der Notenfolge

W. A. Mozarts AVE VERUM.

Wir konnten aus den wieder recht zahlreichen Einsendungen insgesamt 78 richtige Lösungen zählen. Unter diesen entschied das Los:

einen 1. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—) für Ferdinand Greitner, stud. mus., München;

einen 2. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—) für Robert Schaar jun., Delmenhorst;

einen 3. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—) für Postinspektor Arthur Görlach, Waltershausen/Th. und

je einen 4. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 2.—) für Ernst Häublein, Nürnberg — Walter Otte, Organist, Chemnitz — Hedwig Schmidt, Turn- und Sportlehrerin, Marburg/L. und Margrit Weinheimer, Studienreferendarin, Köln.

So heiter die überwiegenden Einsendungen zur letzten Aufgabe klangen, so nachdrücklich waren sie diesmal auf zartere Töne gestimmt — Zeugen der Verehrung für den geliebten deutschen Meister. Aus den zahlreichen Dichtungen und Musiken, die die richtige Lösung umrahmten, nennen wir an erster Stelle Helmut Bräutigams, stud. mus., derzeit Soldat:

Sonett
an eine Melodie.

Auf hohen Stufen überm Himmelsgang
Vor ihrem Gotte selige Engel wohnen;
Ein Perlenfaden rinnt nun seit Äonen
Von ihren Händen, jeder Stein ein Klang.

Es kam der dunkle Tag: Die Erde sprang,
Rot strömte Blut von Kreuz und Dornenkronen,
Und oben riß, wo Gottes Engel thronen,
Mit bösem Tone Kette und Gesang.

Mag nun die bitt're Klage niemals enden?
O sieh! Ein Mensch fand alle Perlen wieder,
Zog lächelnd sie an einem Faden auf.

Ach — süßer klingen nun der Erde Lieder;
Rinnt nun die Kette von des Meisters Händen,
Tönt's herrlich „Ave verum" himmelauf.

H. Br.

Arno Laubes-Borna von echt religiöser Empfindung eingegebenes „Passionslied" für gem. Chor, ein in seiner einfachen, guten Satzform vortreffliches Stück und KMD Richard Trägners-Chemnitz „Andante religioso" für Violine und Orgel in der gewohnten sorgfältigen Satzform. Die Violinstimme ist melodiös geführt und leicht spielbar, das Andante steigert sich im zweiten Teil zu einer kraftvollen, rhythmisch belebten Form und führt zu wirkungsvollem Abschluß. Ihnen fügt sich die bereits erwähnte Zeichnung von stud. mus. Franz Müller, München an. Diesen vier Einsendern stellen wir einen Sonderbücherpreis im Werte von je Mk. 8.— zur Verfügung.

Je ein Sonderbücherpreis im Werte von Mk. 6.— gebührt den kleinen, vortrefflichen Dichtungen von Studienrat Georg Amft-Bad Altheide, Studienrat Carl Berger-Freiburg i. Br., Elfriede Birkenstock-Saarbrücken, Martha Brendel-Augsburg, Lehrer Max Jentschura-Rudersdorf, GMD Univ.-Professor Dr. Alfred Lorenz-München und Lehrer Bruno Wamsler-Lauscha/Th. W., sowie den Kompositionen von Josef Friedl-Regensburg (ein in geschickter Steigerung aufgebautes, breit ausladendes Choralvorspiel, das den gewandten Organisten und Kontrapunktiker verrät), Lehrer Martin Georgi-Thum/Erzgeb. (Andante religioso für Violine, Viola und Orgel, eine getragene Kirchenmusik in sauberer Satztechnik und guter melodischer Stimmführung), Lehrer Rudolf Kocea (vierstimmiger Kanon auf Mozart), dem wir gleichzeitig auch noch einen Sonderbücherpreis von Mk. 6.— für seine zur Maiaufgabe eingesandten beiden Inventionen nachzutragen haben, MD Hermann Lenz, Wernigerode (Grablied für Männerchor, das eine dankbare Gebrauchsmusik darstellt), Karl Meinberg-Hannover („Ave verum" nach einer Reichenauer Handschrift des 14. Jahrhunderts, eine stimmungsmäßig fein abgewogene Melodie, zu der K. M. eine geschickte Begleitung für Viola d'amour setzt) und Walter Rau-Chemnitz (eine dankbare „Kleine Motette", an die Stimmung des „Ave verum" anklingend).

Einen Sonderbücherpreis im Werte von je Mk. 4.— halten wir bereit für Hauptlehrer Otto Deger, Neustadt/Schw., der seiner richtigen Lösung ein sauber gearbeitetes Präludium in Variationenform in einfachem kontrapunktischen Satz beifügt und J. Kautz, Offenbach, der sich gleich mit 4 Kompositionen zur Melodie des „Ave verum" einstellt: einem Violinsolo in G-dur, einem Klaviersolo, einem Streichquartett und einem vierstimmigen Chor in Kanonform, unter denen wir dem letztgenannten den Vorzug geben.

Wir bitten nun alle Preisträger um die baldige Bekanntgabe ihrer Wünsche. Neue Verlagsverzeichnisse stehen gerne zur Verfügung.

Die Aufgabe wurde ferner noch richtig gelöst von:

Heinrich Anke, Leipzig — Franz Appel, Freising —
Hans Bartkowski, Berlin-Friedenau — M. Berta Betz, München — Dr. Biedermann, Guben — Eva Borgnis, Koenigstein — Dr. O. Braunsdorf, Frankfurt — Frau Hanna Brieger, Saarau — Prof. Georg Brieger, Jena —
Studienrat Ernst Dahlke, Dortmund — Paul Döge, Borna —
Carl Faber, Heiligenkirchen — Erika Ferber, Musiklehrerin, Jena — Anton Fischer, Magistrats-Direktor a. D., Mikuszowice b. Bielitz — Annemarie Frische, Camburg/S. —
Günther Grenz, Seminaroberlehrer i. R., Altkemnitz —
A. Hacklinger, Landshut — Adolf Heller, Karlsruhe — Schwester Lotte Hollenbach, Jena —
H. Jacob, Domorganist, Speyer —
Bruno Kaupa, Hamburg — Landgerichtsrat Karl Kohler, Rottweil — Dr. Hans Kummer, Köln-Braunsfeld —
MD Hermann Langguth, Meiningen —
Erich Margenburg, Oberschullehrer, Aschersleben — Dominik Muffeleck, Wittlich —
Amadeus Neßler, Leipzig — A. Norkus, Stettin —
Hedwig Okfas, Budwethen — Alfred Oligmüller-Engel, Bochum —
Johannes Peters, Pastor i. R., Hannover — F. Peters-Marquardt, Musikhistoriker, Coburg — Hans Pothmann, Gladbeck — Prof. Eugen Püschel, Chemnitz —
Walther Quiram, Musiklehrer, Schneidemühl —
Hermann Richter, Jena — Dr. Norbert Rücker, Graz —
Prof. Franz Sauer, Salzburg — Studienrat G. Seydel — Kurt Sipeer, Jena —
Kantor Walther Schiefer, Hohenstein-Ernstthal — Karl Schmitt, Wiesloch — H. Schönamsgruber, Nördlingen — Ernst Schumacher, Emden — Anton Schütz, Chordirektor, Böhm.-Leipa — Pastor Paul Schwarz, Glogau —
Albert Staub, Schulmusiklehrer, Hamburg — Wilhelm Sträußler, Breslau —
Paul Türke, Kantor, Oberlungwitz —
Herbert Uhlig, Chemnitz — Alfred Umlauf, Radebeul —
Hildegard Vogler, Jena —
Hans Zurawski, Musiklehrer, Schramberg.

NEUE BÜCHER UND MUSIKALIEN

NEUERSCHEINUNGEN

Ettore Bonelli: Classici del Violino. Guglielmo Zanibon, Padova.

Kurt Brüggemann: Neun Landsknechte im Himmel. Heitere Jugendkantate nach einem Schwank von Hans Sachs. Chr. Fr. Vieweg-Berlin.

E. Bücken: Ludwig van Beethoven, i. d. Sammlung „Die großen Meister der Musik". 160 S. m. 132 Abb. 161 Notenb. Gr. 4°. Gebunden Rm. 13.50, kart. Rm. 10.80. Akad. Verlagsges. Athenaion, Potsdam.

Deutsche Volkslieder aus Lothringen. Gesammelt von Dr. Louis Pinck. Ges. f. Singst. u. Instrumente von Fritz Neumeyer. 1. Heft: Weltliche Lieder, 2. Heft: Geistliche Lieder. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Fritz Dietrich: Lieder der Deutschen. 2 kleine Sammlungen. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Hugo Distler: Neues Chorliederbuch op. 16. 1. Folge: Bauernlieder I. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Karl Ditters von Dittersdorf: Divertimento für Violine, Bratsche und Violoncell — Quintett Nr. 6 für Violine, Bratsche u. Violoncell. Herausgeg. von Wilhelm Altmann. E. Bisping, Köln.

Hermann Erdlen: Von deutscher Art. Kantate. Klavierauszug Mk. 6.—. Hug & Co., Leipzig.

Giocondo Fino: Lodate Maria f. Ges. m. Orgel. Guglielmo Zanibon, Padova.

Hermann Grabner: Generalbaßübungen. Rm. 1.80. Fr. Kistner & C. F. W. Siegel-Leipzig.

Gustav Haug: Der Welten Lobgesang f. MCh., KCh. u. Orch. op. 100. Klavierauszug Rm. 3.—. MCh.-Stimm. je Rm. —.40. KCh.-Stimmen (in Partitur) Rm. —.20 no. Hug & Co., Leipzig.

Kurt Herrmann: Leichte Tanz- und Spielstücke aus drei Jahrhunderten f. Kl. Hug & Co., Leipzig.

Julius Klaas: Serenade f. Orchester. op. 49. Arthur Parrhysius-Berlin.

Egon Kornauth: Vier Lieder nach Brentano f. h. Stimme. op. 34; Acht Lieder nach Eichendorff f. tiefe Stimme op. 36; Sechs Lieder nach Eichendorff f. h. Stimme op. 37; Acht Lieder nach Eichendorff f. mittelhohe u. h. Stimme op. 38. Doblinger-Wien.

Mark Lothar: Kleine Sonate f. V. u. Kl. op. 15. Rm. 5.—. Ries & Erler-Berlin.

Heinrich Martens: Polonaise und Mazurka. 19. Band der Musikalischen Formen in historischen Reihen. Chr. Fr. Vieweg-Berlin.

Karl Marx: Vier Gesänge vom Tage. op. 25. — Vierzehn Lieder nach Gedichten von Hermann Claudius. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Albert Moeschinger: Komm in den Wald, Marie! f. MCh. a capp. — Vermahnlied an die Eidgenossenschaft f. gem. Chor. Hug & Co., Zürich-Leipzig.

Joseph Müller-Blattau: Hohe Schule der Musik. Handbuch der gesamten Musikpraxis. Lief. 6—10, je Lief. br. Rm. 3.20. Akadem. Verlagsges. Athenaion-Potsdam.

Hans Georg Nägeli: 7 Männerchöre. — 2 Lieder f. 1 Singst. u. Klav. Hug & Co., Zürich-Leipzig

Diego Ortiz: Lehrbuch der Variierung über Klauseln und andere Notenarten in der Violinenmusik. Übertr. von Max Schneider. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Leonhard Päminger: Weihnachts-Motette. Herausgeg. von Zirnbauer. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Karl Prestele: Toccata f. Orgel. Max Hieber-München.

Helmut Paulsen: Feiermusik f. Kammerorchester. Ries & Erler-Berlin.

Oreste Ravanello: Tema e Variazioni in si Minore. Guglielmo Zanibon-Padova.

Walter Rein: Hirtenmusik f. 3 Blockflöten oder andere Blas- oder Streichinstrumente. Chr. Fr. Vieweg-Berlin.

W. Reinecke: Die Beherrschung der Stimme. 56 S. 8°. br. Rm. 2.80. Dörffling u. Franke-Leipzig.

Hermann Simon: Luthermesse f. 4—5st. gem. Chor u. 2 Solostimmen. Ries & Erler-Berlin.

Heinz Schubert: „Das ewige Reich" f. Baritonsolo, MCh. u. Orch. Ries & Erler-Berlin.

Karl Schüler: Dreierstückchen. Kl. Spielmusik f. Blockflöten; Wir musizieren von allerlei Tieren. Eine fröhliche Hausmusik; Die Blockflöte im Zusammenspiel. Ausgabe A u. B, je 1 Heft. Chr. Fr. Vieweg-Berlin.

Kurt Thomas: Olympische Kantate. Werk 28. Rm. 4.—. Breitkopf & Härtel-Leipzig.

Hermann Waltz: Musikalische Vortragslehre. 80 S. Rm. 2.80. Chr. Fr. Vieweg-Berlin.

BESPRECHUNGEN

Bücher:

RICHARD WAGNER: Die Briefe Richard Wagners an Judith Gautier; die Freundschaft des Bayreuther Meisters mit der Pariser Dichterin; hg. und eingeleitet von Willi Schuh, mit 8 Bildtafeln. Rotapfel-Verlag Erlenbach-Zürich und Leipzig 1936. 8° 196 S.

Über diese auf der Pariser Nationalbibliothek aufbewahrten Briefe berichtete zuerst Louis Barthou in der Revue de Paris 1932; Guy de Pourtalès zog sie in seinem Wagnerbuche 1932 (deutsch 1933) im weiteren Umfang heran. Julien Tiersot veröffentlichte sie 1935 in der Briefsammlung „Les lettres françaises de R. Wagner", aber ungenau. Somit war eine zuverlässige vollständige Neuausgabe, wie sie Schuh verdeutscht bietet, notwendig. Eine Frau, die bisher im Schatten stand, tritt mit einem Male ins Licht! Freilich bleibt noch vieles dunkel, weil die Briefe lückenhaft und ohne Judiths Antworten überliefert sind. Judith Gautier (geb. 25. August 1850) und ihr Gatte Catulle Mendès gehörten zu den verständnisvollsten und treuesten französischen Freunden Wagners. Der persönliche und briefliche Verkehr fällt in die Tribschener Zeit (1869/70); Judith, die sich 1873 von ihrem Manne getrennt hatte, kam zum Festspiel 1876, dann wieder 1881 und 1882 zum Parsifal nach Bayreuth. Sie schrieb 1882 „l'oeuvre poétique de R. Wagner", dem noch 1903 und 1909 Erinnerungen folgten. Trotzdem wurde sie bisher von der deutschen Wagner-Forschung kaum beachtet. Die Briefe 1868 bis 1873 sind ganz sachlich, sie handeln von Rienzi und Meistersingern, von Rheingold und Walküre in München. Beim Kriegsausbruch von 1870 drohte der Freundschaft Gefahr. Im Brief vom 12. August 1870 findet sich ein seherischer Ausspruch: „Sucht einen echten Staatsmann zu finden, der Frankreich aus seiner Lage befreien könnte; einen Staatsmann voll echten Mutes, der der öffentlichen Meinung nicht schmeichelt, die so irregeleitet ist, seitdem sie von unwissenden Journalisten und frivolen Tribünenkomödianten regiert wird, einen Staatsmann, der es vor allem verstünde, der französischen Nation zu erklären, was die deutsche Nation ist und was sie will." Der für alle Zeiten giltige und so

selten verwirklichte Führergedanke! Über den Krieg: „Vergeblich harre ich auf eine einzige (französische) Stimme, die den Mut hat, die Wahrheit zu sagen, daß es sich hier um einen grausam vorbedachten Angriffskrieg handelt, dem bloß diejenigen zuvorgekommen sind, denen er zugedacht war."

Vom Bayreuther Brief 4. September 1876 beginnt ganz unvermittelt das rein Persönliche: „Hätte ich Sie heute morgen zum letzten Male umarmt? Nein, ich werde Sie wiedersehen. Ich will es, weil ich Sie ja liebe. Leben Sie wohl! Seien Sie gut zu mir!" Nach dem Abschied aus Bayreuth hebt der lebhafte und leidenschaftliche Briefwechsel an, worin von heimlichen Begegnungen, Umarmungen und Küssen die Rede ist, an die Wagner als „an den berückendsten Rausch, den höchsten Stolz seines Daseins zurückdachte". Er nennt Judith den „Überfluß seines armen Lebens, das so befriedet und behütet war", seitdem er Cosima hatte. Dann folgen Bestellungen von Seiden- und Duftstoffen aus Paris, die Judith vermittelte, dazwischen Mitteilungen über Parsifal, dessen Namensdeutung aus dem Arabischen erörtert wird. Nach und nach verblaßt das Bild der Geliebten, die Sorge um die Pariser Aufträge übernimmt Cosima, mit der Judith von Anfang bis zum Ende freundschaftlich verbunden blieb und mit deren Hilfe sie den Parsifal ins Französische übertrug. Judith war in ihrer blendenden Schönheit und mit ihrem feinen Geschmack die Verkörperung eines fast unwirklichen Luxusphantoms, dem Wagner auch im Alter nachjagte. Noch 1878 schreibt er: „Warum habe ich Sie nicht in meinen Pariser Tagen nach dem Durchfall des Tannhäuser gefunden? Waren Sie zu jung um jene Zeit? Schweigen, schweigen wir! Aber lieben, lieben wir". Barthou meinte von Judith: „Sie war die am liebevollsten geliebte unter Wagners Freundinnen". Der Herausgeber hat den Briefen des sehr schön gedruckten Bandes eine umfangreiche taktvoll zurückhaltende Einleitung vorausgeschickt, die dem deutschen Leser alles Wissenswerte bietet. Prof. Dr. W. Golther.

Musikalien:

für Klavier

WALTER NIEMANN: Das Haus zur goldenen Waage. Kleine Suite im alten Stil für Klavier oder Cembalo, op. 145. Henry Litolff's Verlag, Braunschweig. — Kleine Variationen über eine altirische Volksweise für Klavier op. 146. Henry Litolff's Verlag, Braunschweig. — Spielt das mal! Zwölf kleine Kinderstücke für die Jugend. Ohne Oktavenspannung op. 142. Verlag C. F. Kahnt, Leipzig.

Ein altfrankfurter Patrizierhaus war dem Komponisten „Symbol einer Zeit, die das tiefste Elend des dreißigjährigen Krieges in Deutschland mit dem höchsten geistigen und künstlerischen Schaffen vereint sah"; dieser aus der Vertiefung in Deutschlands Vergangenheit erwachsene Gedanke war die Keimzelle der aus Allemande, Courante, Sarabande und Gigue bestehenden Klaviersuite, die Niemann als Werk 145 veröffentlicht. Die Liebe zum deutschen Volkstum und zur deutschen Vergangenheit hat dem Komponisten die Feder geführt, und das verleiht den schwermütigen langsamen Sätzen wie den beiden spielfreudigen schnellen Tanzstücken ihren besonderen Charakter. — Eine altirische Volksweise, die durch Henry Purcell überliefert ist, bildet in Werk 146 das Thema einer Variationenreihe, die ihre Würze besonders in der Kürze hat. Deshalb wird man dieses reizvolle Werk mit dem bei Niemann ja selbstverständlichen pikfeinen Klaviersatz vor allem dann spielen, wenn man sich „zur Gemütsergötzung" ans Klavier setzt. Hausmusik im besten Sinne des Wortes sind die Suite wie die Variationen.

In den Kinderstücken des Werk 142 zeigt sich der Komponist als der humorvoll-aufgeknöpfte Klavieronkel, der in der Sprache der Töne so nett von dem kranken Teddybär, dem Brummkreisel, der Mickymaus und anderen schönen Dingen zu erzählen weiß, daß die klavierspielende Jugend — möge sie nicht nur an Jahren, sondern auch Zahl wachsen, blühen und gedeihen! — gar nicht merkt, wie viel sie an diesen musikalisch wie pädagogisch gleich ausgezeichneten Stücken lernt. Dr. Horst Büttner.

SIGFRID WALTHER MÜLLER: 2 Sonatinen für Klavier zu 2 Händen, op. 53. — Edition Breitkopf (Breitkopf & Härtel), Leipzig 1936. Mk. 2.—.

Den zwei Sonatinen op. 20 schickt der junge Leipziger Meister zwei weitere nach. Ebenso blitzsauber und durchsichtig im Satz, wie jene, ebenso bewußt im Stil den echten „Sonatinengeist" — der vorklassischen und klassischen Zeit — beschwörend, verraten sie in ihrer Freude an heiteren und neckischen Einfällen noch viel stärker wie jene den Sohn des sang- und klangfreudigen Vogtlandes, der sich noch die echte Naivität des heimatlichen „Musikanten" bewahrt hat. So in der dahinstürmenden Alla Giga von I, 3, in den naiven kurzgliedrigen Murkybaß- und (Seitensatz) Dudelsack-Themen des II, 1, die etwa ein Haydn dem kroatischen Volksliederschatz hätte entnehmen können. Aber der versonnene deutsche Träumer guckt mir doch beinahe noch herzlicher aus dem Andantino von I, 2 heraus, das auf einer halben Seite ein ganzes, bezauberndes und zart-altertümelndes „Weihnachts-Pastorale" im Miniaturformat darstellt, oder im sinnig-schwärmenden Allegretto von II, 3, dessen Fenster am Schluß noch einmal Vater Haydn vergnüglich schmunzelnd zuschlägt — kurz: über allem instruktiven Eigenwert zwei reizende, echte Sonatinen, die die schwere Kunst verstehen,

alte Formen und Begleitungsformeln des Klaviers durch überraschend hingestreute kleine moderne, harmonische oder „lineare“ Pfefferkörnlein in ein neues Licht zu rücken. Hier, ihr Klavierlehrer und -lehrerinnen, die ihr immer noch glaubt, daß nur Kuhlau, Clementi und Häßler gute Sonatinen schreiben konnten, und daß die Welt stillesteht, gibt's was Gutes und Neues einzuführen!

Dr. Walter Niemann.

ERNST BAEKER: Vier Klavierstücke op. 43; Drei Klavierhumoresken op. 47. — Henry Litolff's Verlag, Braunschweig 1936.

Der siebzigjährige Berliner Ernst Baeker, noch ein Schüler Kullaks, Urbans und Dorns, hat sich in einer großen Reihe von Werken mit Jugend-, Unterrichts- und Hausmusik für Klavier einen guten Namen gemacht. Auch in diesen beiden Heften mit größeren Charakterstücken bleibt er der langsam und sorgsam arbeitende Berliner Nachromantiker von sauber und klar durchgezeichnetem Klaviersatz, solidem formalen und kontrapunktischen Können, natürlichem, allem Modernen oder gar Problematischen weit aus dem Wege gehenden, noblen und norddeutschen Empfinden, scharfem und fein entwickeltem Kunstverstand.

Man braucht nicht lange zu blättern, um seine Götter und Ideale zu entdecken: an erster und führender Stelle Robert Schumann — man sehe nur das Capriccio mit den „fis-moll-Sonate-Rhythmen“ und das phantastische Scherzo aus op. 43, sowie alle drei Klavierhumoresken op. 47 —, dann Brahms (Ballade aus op. 43) und Sinding (das kompakte leidenschaftliche Pathos der es-moll-Romanze aus op. 43). Innerhalb dieser rückschauenden norddeutsch-nachromantischen Tendenz wird man sich gleichermaßen an dem wirklichen Können, wie an manchem feinen Detail, an dem besinnlichen Empfinden, wie an der blaß-gedämpften Farbengebung — abermals norddeutsche Charakterzüge — dieser im edelsten Sinne akademischen und auch in dem männlich-robusten und gesunden Charakter der pathetischen Stücke typisch deutschen Klaviermusik erfreuen, und ich möchte hier gleich die von einer zarten, verhaltenen Poesie durchzogene zweite Klavierhumoreske mit ihrem reizenden, volkstümlichen Seitensätzchen als Typus der Baekerschen Klaviermusik in den Vordergrund stellen.

Aber — nun kommt das „Aber“ des bösen Klaviercriticus: die spontane Erfindung tritt an Bedeutung, Charakter und Plastik denn doch erheblich weit hinter dem ordnenden und entwickelnden Kunstverstand und dem vortrefflichen Können zurück; sie bleibt ein wenig blaß und matt, ohne schärferes Profil und ohne stärkere Persönlichkeit. Wir Deutsche müssen uns aber doch endlich einmal darüber klar sein: es geht nicht mehr an, daß die deutsche Klaviermusik unserer Zeit ihre Verbindung mit der Moderne und dem hohen Niveau der übrigen zeitgenössischen Klaviermusik einfach löst und immer noch zum guten Teil so tut, als ob 60—70 Jahre spurlos an ihr, an ihrer Tonalität, Harmonik und Farbigkeit seit den Tagen der großen Romantiker vorübergegangen seien. Wir müssen vielmehr, um nicht das internationale „Rennen“ um die Klaviermusik ganz zu verlieren, nach einer deutschen Klaviermusik streben, die alles überkommene Deutsche, Edle und Große mit dem Geist unserer Zeit verschmilzt und in neuen Klängen und Farben aus der Persönlichkeit des Schaffenden heraus umbildet!

In diesem Sinn ist Baekers durchaus bürgerliche Klaviermusik über den alten, lieben, vertrauten „Schumannschen Ton“ eigentlich kaum jemals herausgekommen. Sie wurzelt in allem Guten und Edlen der großen altromantischen Meister, aber sie bleibt durchaus rückblickend gesinnt und wirkt in nichts modern oder zeitgemäß (im guten, wörtlichen Sinn!) oder gar zukunftsträchtig. So bin ich nach wie vor überzeugt, daß Baekers eigentlichste und glücklichste Domäne nicht das persönlichkeitsgeladene Charakterstück größerer oder großer Form, sondern das von ihm aufs glücklichste vertretene instruktive Klavierstück kleiner Form und mittlerer Schwierigkeit bleibt. Hier möchten wir von ihm, dem feinsinnigen und gediegenen Musiker noch manche schöne Gabe erwarten! Dr. Walter Niemann.

JOS. STUMPP: Illustrierte Kinder-Klavierschule. Verlag Gebr. Hug u. Co., Zürich.

Es ist immerhin ein gewagtes Unterfangen, bei der großen Zahl der vorhandenen Klavierschulen, deren absoluter Wert an sich umstritten ist, mit Neuveröffentlichungen hervorzutreten. Wenn man allerdings auf diesem Gebiet so viel Neues zu bieten vermag wie Jos. Stumpp, dann horcht man zunächst interessiert auf. Beim genauen Studium dieses Werkes, das einfach keinen Wunsch einer zeitgenössischen Klavierpädagogik mehr offen läßt, hat mich die Art und Weise der Einführung unserer Kleinen in das Klavierspiel nicht nur voll überzeugt, sondern ehrlich begeistert. Der Schüler wird zunächst durch die reizenden Bildchen Anneliese Stocks, die duchaus dem Vorstellungsbereich der Kinder entnommen sind, gefangen genommen. Wenn man nun noch erfährt, daß die Figuren bunt ausgemalt werden dürfen und jede Figur in einer bestimmten Farbe einem bestimmten Ton entspricht, dessen Notenzeichen in der gleichen Farbe erscheinen, dann ist der Schritt vom einfachen Spieltrieb zum Notenlesen nicht mehr weit. Singen bekannter Volksliedmelodien, unterstützt durch leichte Musikdiktate, lassen die Klangvorstellungen entstehen und festigen. Kurz gesagt, es ist nichts außer acht gelassen, das dem Kinde Freude machen kann, seine Phantasie bereichert, sein musikalisches Gehör und Empfinden weckt und dergestalt die

Erlernung des Klavierspiels auf jedem nur möglichen Wege fördert. Dabei zeugen die eingestreuten Stückchen von bestem kompositorischen Geschick des Verfassers, dessen Kontrapunktik streng, aber musikalisch ist und dessen Harmonik zeitgemäß, aber dauernd verständlich bleibt. Somit erscheint mir diese Klavierschule als ein Idealunterrichtswerk, dessen Kennenlernen mir als Klavierpädagoge eine Freude war. Direktor Ernst Brandt.

für Kammermusik

BRUNO STÜRMER: Andante mit Variationen für Violine, Violoncello und Klavier. Collection Litolff.

Jeder gewissenhafte Lehrer wird sich rechtzeitig nach Werken geringer oder mittlerer Schwierigkeit umsehen, bevor er daran gehen kann, seine Schüler mit den herrlichen Werken der Kammermusik vertraut zu machen. Solche Stäbchen im Käfig des Lernens fallen leider manchmal so dürr aus, daß ein loser Vogel sie zerbricht, und ein schüchterner wird kaum verlockt sein, sich damit anzustrengen. Seltsam, daß wir Geiger in dieser Hinsicht so schlecht ausgestattet sind! Die Pianisten haben in Bachs Inventionen und in unzähligen kleinen Werken anderer großer Meister ein herzerquickendes Studienmaterial. Da sind die Bestrebungen zu begrüßen, die in einer von Heuß und Rühlmann als Hausmusik der Zeit herausgegebenen Sammlung wirkliche Musik zum Zusammenspielen bieten. Das Andante mit Variationen von Bruno Stürmer ist so ein liebenswürdiges, lehrreiches und dabei nicht schulmeisterlich trockenes Trio für Geige, Cello und Klavier, an dem die Musizierenden das Mit- und Gegeneinanderspielen in melodischer Weise begreifen lernen können. Herma Studeny.

IGNAZ PLEYEL: Streichquartett C-dur op. VIII, 1. Verlag für musikalische Kultur und Wissenschaft, Wolfenbüttel.

Pleyel bringt ohne technische Schwierigkeiten klanglich reizvolle Vorbilder für das, was sein Lehrer Haydn, wie die andern Klassiker, in geheimnisvollen Falten ihrer Zaubermäntel versteckt halten und erst nach Lösung schwerer Rätsel offenbaren. Herma Studeny.

HANS SACHSSE: Musik für Streichorchester. Verlag F. E. C. Leuckart, Leipzig. Aufführungsmaterial nach Übereinkunft.

Sachsses Musik für Streichorchester ist eigentlich eine Serenade, in der Art, wie sie die renaissancistische Richtung in der deutschen Musik des vorigen Jahrhunderts pflegte; also die O. J. Grimm, Robert Volkmann, Robert Fuchs, den man ja scherzweise den „Serenadenfuchs" nannte, dann Richard Heuberger . . . und deren ungezählte Nachfolger bis zur Jahrhundertwende, ich erinnere nur an den Tschechen Josef Suk. Einem einleitenden, „sehr lebhaft und ungestüm" einherstürmenden Satze, der durch scharf profilierte Thematik den Sinn für Kontrastwirkung und durch die schon hier hervortretende Vorliebe für fein ziselierte thematische Arbeit ausgezeichnet ist, folgt „sanft bewegt, etwas schwermütig" als zweiter Satz eine beinahe „slawisch" anmutende Kantilene, die zuerst im Wechselspiele zwischen beiden Geigen auftritt, dann aber der Bratsche anvertraut wird, wozu die erste Geige in hoher Lage kontrapunktiert. Ein zweites kanonisch geführtes Motiv schließt sich an und mit einer Rückerinnerung an das erste Thema endigt dieser äußerst knapp gehaltene Satz. Offenbar als „Scherzo" ist der nachfolgende dritte Satz „frisch und keck" aufzufassen, dies sowohl seiner formalen Anlage wegen, als auch wegen des als „Trio" bezeichneten Des-dur-Teiles, worauf der erste Teil zu wiederholen ist. Diese Des-dur-Melodie ist die glücklichste Eingebung des ganzen Werkes und zeigt Sachsses melodische Ader, welche er doch nicht so stark unterdrücken sollte; denn diesen Eindruck hatte ich auch im Konzertsaale bereits öfter bei anderen Kompositionen dieses ideal strebenden Tonsetzers, daß er beinahe ängstlich es zu vermeiden scheint, die melodische Linie ausfluten zu lassen. Ein herber „ernst und ausdrucksvoll" gehaltener ruhiger Satz, fugiert beginnend, bildet den vierten Teil und ein zugiges Finale endigt das fünfsätzige Werk. Auch hier ist die scharfe Gegensätzlichkeit des Materiales und das bei der Herkunft aus dem Berufe eines Architekten wohl selbstverständliche Geschick im architektonischen Aufbaue hervorzuheben. Die Tonalität von F-moll beherrscht alle fünf Sätze und gibt dem Werke den dieser Tonart eigenen herbmelancholischen Ausdruck. Orchestertechnisch ist es mit vollster Kenntnis der klanglichen Eigenheiten der Streichinstrumente geschrieben.

Prof. Dr. Roderich von Mojsisovics.

für Cello

WALTER SCHULZ: Lagenwechsel-Studien für die Treffsicherheit auf dem Violoncell. Verlag Carl Merseburger, Leipzig.

Selbst Altmeister Julius Klengel, der die Technische Studienliteratur für das Violoncello nach fast jeder erdenklichen Richtung hin konsequent bereichert und dieses Gebiet in kaum zu überbietender Weise durch Spezialübungen mannigfaltigster Art ausgeschöpft zu haben schien, hat den Lagenwechsel in diesen vornehmlich für die Virtuosenausbildung bestimmten Werken noch nicht so auf das Notwendigste und Wesentlichste zusammengedrängt behandelt, als das nun Walter Schulz gelungen ist. Er hat damit in übersichtlicher Weise wertvolles Material für die neuzeitliche Ausbildung eines der wichtigsten Zweige des höheren Violoncellspiels gesammelt und zugänglich gemacht. Diesem bereits mit anderen ausgezeichneten Studienwerken an die Öffentlichkeit getretenen Weimarer

Cello-Pädagogen (früheren Solo-Celliften der Berliner Philharmonie), gebührt das Verdienft mit den aus langjähriger Erfahrung organifch gewachfenen Sonderübungen dasjenige Lagenwechfel-Kompendium gefchaffen zu haben, das wohl viele Kollegen fchon oft genug im Geifte erfühlt haben mögen. Wie mancher im übrigen körperlich für das Cellofpiel vielleicht wohlgeeignete Schüler ift doch fchon bei dem Kapitel „Lagenwechfel" und der damit Hand in Hand gehenden „Treffficherheit" geftrauchelt, die allerdings auf diefem Inftrument — mit mehr als doppelt längerer Menfur als die Geige — ungleich fchwieriger als auf den kleineren Streichinftrumenten zu meiftern find. Sehr zu beherzigen in diefem Zufammenhang in der Einführung auch die Sätze, in denen fich der Verfaffer über das falfch angebrachte „Portamento" ausfpricht — eine befondere Klippe für viele wohlmeinende Jünger des Cellofpiels, die das eingehende Studium eines „unhörbaren Lagenwechfels" verabfäumt haben! Sehr praktifch auch der durch Einführung von Hilfsnoten ergänzte Teil aus den „Täglichen Übungen" F. Grützmachers.

In neun fyftematifch einwandfrei aufgebauten Abfchnitten behandelt der Verfaffer, der als erfter Cellolehrer an der ftaatlichen Hochfchule für Mufik zu Weimar wirkt, zunächft die verfchiedenartigen Möglichkeiten des Lagenwechfels im Legatofpiel als unumgänglich notwendige Grundlage für diefen vielleicht wichtigften Beftandteil des ganzen Violoncellftudiums. Die weiteren fieben Kapitel geleiten den Schüler dann folgerichtig durch alle erdenklichen Schwierigkeiten der Applikatur hindurch bis zu einer praktifchen Auswahl von Beifpielen, befonders folcher Stellen im Orchefter-, Kammermufik- und Solofpiel, die für außergewöhnlich angehäuften Lagenwechfel charakteriftifch find. Wir finden da insbefondere Ausfchnitte aus Werken von Haydn, Mozart, Beethoven, Brahms, Boccherini, Goltermann, Saint-Saëns, Thomas, Verdi, Mascagni etc. Ich habe diefes höchft wichtige Studienwerk fofort nach Erfcheinen meinen Schülern, überzeugt vom Nutzen desfelben, in die Hand gegeben, da es eine von jedem denkenden Berufs- und Liebhabercelliften längft empfundene Lücke ausfüllt. Die Lagenwechfel-Studien von Walter Schulz haben fich bereits als unentbehrlich für die Schulung der Treffficherheit auf dem Violoncell erwiefen. Wer diefes wohldurchdachte Werk im Verein mit Grützmachers op. 67 als tägliche Übungen verwendet, muß in kurzer Zeit zum Ziel gelangen. F. Peters-Marquardt.

für Gefang

HERMANN SIMON: Chöre aus „Der Landchor. Eine Sammlung für Gemifchten Chor, herausgegeben von Dr. Walter Lott". Reihe B, Blatt 11 „Das Letzte" (Heinrich Anacker); Blatt 12 „Bauerngebet" (Gerd Michler); Reihe D, Blatt 24 „Koptifches Lied" (Goethe); Blatt 25 „Ein anderes" (Goethe). — Im Verlag von Kiftner u. Siegel, Leipzig. Preis der Singpartituren Mk. —.10, bezw. —.15.

Diefe vier 1935 und 1936 entftandenen a cappella-Chöre Simons — die Goethe-Vertonungen find übrigens für Männerchor beftimmt — bekennen fich zu einer Schlichtheit der Bildung ihrer Melodie und ihres Rhythmus, wonach fie auch in Großchören befte Aufnahme finden müffen. Die Harmonik hält fich an die natürlichften Beziehungen, die fie aus dem Melodieverlauf ableitet. Was es mit dem „Wort" bei Simon auf fich hat, ift an anderer Stelle diefes Heftes ausgeführt. Auch diefe Laienchöre bekräftigen die Einftellung des Komponiften zu feiner Aufgabe. Wie eindringlich er formt, mag man vielleicht daraus erfehen, daß es nach dem Singen diefer Stücke kaum einem daran Beteiligten möglich fein könnte, die jeweiligen Verfe anders zu fprechen (nach Tonfall und Rhythmus), als Simons mufikalifche Faffung fie gab. Daß Chor Gemeinfchaft bedeutet, fteht in diefen Stücken nicht nur als Gefinnung, fondern — und das gibt ihnen ihr Zwingendes — auch als künftlerifche Leiftung. Dr. Walter Hapke.

HERMANN SIMON: „Ehre der Arbeit" (Ferdinand Freiligrath), für 4ftimmigen Männerchor. — „Die Fifche" (Max Barthel), für 3ftimmigen Frauen- bezw. Schulchor. — „Erntedank" (Matthias Claudius), für 2ftimmigen Jugend- bezw. Frauen- oder Männerchor oder 4ftimmigen gemifchten Chor (Inftrumentalbegleitung — Streichquartett oder Klavier — ad libitum). — In Henry Litolffs Verlag, Braunfchweig.

Freiligraths Gedicht, das man, wenn der Autor nicht beglaubigt wäre, für heute gefchrieben erklären müßte, preßt Simon in eine geradezu elementare Tonfolge; Motivwiederholung, imitatorifche Ordnung, Gegenfatz von Moll und Dur, ein rhythmifches Schwingen, in dem ein Volk fich finden kann, find die Kennzeichen diefes Stückes. — „Die Fifche" gehören in den Bereich des Idyllifchen; es ift eine Mufik, die wohl tut wie das Weinen und Lachen, das fie ausdrückt. Cantus firmus-Technik wird mit vollendeter Meifterfchaft darin angewandt. Wenn man nach Simons „Schönftem" gefragt wird, muß man diefes Lied mit angeben. — „Der Erntedank" ift ein fröhlich bewegter Choral, natürlich in A-dur, wie das fich für einen folchen Text gehört. Dr. Walter Hapke.

PAUL GRAENER: Op. 99: Marien-Kantate. Für vier Soloftimmen, Chor und Orchefter. Dichtungen aus verfchiedenen Jahrhunderten. Ernft Eulenburg, Leipzig.

Die fchönfte Marien-Kantate, die ich kenne! Sie umfaßt elf Teile: I. Verkündigung (Bruder Philipp, 13. Jahrh.). Nach einer myftifchen, weihevollen *pp*-Orcheftereinleitung im ver-

ſchleierten H-dur ſingt der Engel (Sopran) die Verkündigungsworte ohne Begleitung: „Denn ſiehe, bei dir wohnen will unſer Herr und Gott . . .“ Dem Worte „Gott“, geſungen auf g², legt das Orcheſter *pp* den C-dur-Akkord unter: eine Wirkung von überwältigender Schönheit! An die Verkündigung ſchließt der Chor ſeine Betrachtungen an: „Ein Kind ſollſt du empfangen . . .“, in die hinein der Engel ſein „Sei gegrüßt, Maria!“ ruft. Dieſer Teil iſt eine meiſterhafte ſymphoniſche Paraphraſe des Weihnachtsliedes: „Es iſt ein Reis entſprungen“. — II. Cantus (Dichter unbekannt; mitgeteilt von Will Veſper). Ein Dankchoral des achtſtimmigen Chores a cappella: „Wir danken dir, Herr Jeſu Chriſt . . .“ Dieſer Chorſatz, in D-dur beginnend und in Gis-dur ſchließend, vereinigt Brucknerſche Fülle mit Wagnerſcher Klangpracht. Die Schlußimitation: „Kyrieleis“ iſt eine Koſtbarkeit für ſich. — III. Wiegenlied (Dichter unbekannt; mitgeteilt von Will Veſper). Dieſes Wiegenlied iſt ein richtiges D-dur-Paſtorale, dem von fern ein altes (ſchleſiſches) Weihnachtslied: „Laßt uns das Kindlein wiegen . .“ zu Grunde zu liegen ſcheint. Die Form des Liedes iſt dreiteilig und zwar ſo, daß dem drei- bis vierſtimmigen Frauenchor jedes mal der Solo-Baß antwortet: „O Jeſulein ſüß!“ Die Einleitungstakte legen die Paſtoralſtimmung unmittelbar feſt und bilden auch den Abſchluß des Wiegenliedes. — Als Nr. IV folgt ein „Hallelujah!“ in Es-dur (Margarete Weinhandl) für Solo Sopran und Chor: Die ganze Welt kommt herbei, um das göttliche Kind und ſeine Mutter zu begrüßen. Darum finden ſich in dieſem Stück entfernte Anklänge an das Weihnachtslied „Adeste fideles“ und an Händels Alleluja. Im Bau gleicht dieſes Stück dem vorhergehenden: Im Orcheſtervorſpiel legt ein freudig bewegtes Marſchmotiv im 6/8-Takt den Charakter feſt. Darauf folgt ein dreimaliges Frage- und Antwort-Spiel zwiſchen dem fugierenden großen Chor und dem Solo-Sopran. Im abſchließenden Hallelujah! tritt die Soloſtimme zum Chor hinzu. — Nr. V Interludium bringt einen unerwarteten, und darum über die Maßen ergreifenden Gegenſatz: Mater dolorosa, dem der Ernſt des „O Haupt voll Blut und Wunden“ zu Grunde liegt. In b-moll beginnend ſteigert ſich das Interludium zu einem gewaltigen Höhepunkte hinauf, zu dem Elfklang dis, fis, a, c, e mit in der Oberſtimme liegendem h, dem überdies der Verzierungston gis hinzugefügt iſt. Nach dieſem Höhepunkt ſinkt die Erregung langſam hinab und endet in der Dominante F-dur, während als Nr. VI ein ergreifender Klagegeſang: „O Urſprung aller Bronnen . .“ (Eichendorff) für Männerchor und Alt-Solo in c-moll folgt, eingeleitet durch eine „traurige Weiſe“ eines Soloinſtrumentes. (Im Klavierauszug fehlen leider die Inſtrumentations-Angaben!) Auch dieſer Satz iſt in die Stimmung des „O Haupt voll Blut und Wunden“ getaucht. Die Abſchluß-Frage: „Ewiges Leben, biſt du geſtorben?“ iſt zu den Höhepunkten der Muſikliteratur zu rechnen. — Ein kurzer Satz für Chor und Alt-Solo, Nr. VII, läßt die erſchütterte Menſchheit ſagen: „Dein Wille, Herr, geſchehe!“ — In der Baß-Arie Nr. VIII, einem ergreifenden Klagegeſang: „O Maria, traurig Weib“ (Marg. Weinhandl) wird das Leid der Mutter Jeſu beſungen. — In Nr. IX „Allen weinenden Seelen“ (Anaſtaſius Grün) wendet ſich die Menſchheit an die Tröſterin der Betrübten. — Nr. X: „O Maria, meine Liebe“, ein begleiteter Soloquartettſatz, der an Lieblichkeit und Innigkeit ſeinesgleichen ſucht! — Der Schlußgeſang Nr. XI: „Freuet Euch!“, ein fröhlicher Geſang, unſerer lieben Frau Oſterfreud' genannt (1623), für Soloſtimmen und Chor gemeinſam, hat wiederum Paſtorale-Charakter und atmet die Stimmung des „in dulce jubilo“. Ein hochaufjubelndes „Freuet Euch!“ beſchließt das Werk. — Für dieſe Marien-Kantate gebührt dem Komponiſten der Dank aller gemiſchten Chöre, und auch wir danken ihm! Man halte dieſe Kantate nicht für eine lediglich katholiſche Angelegenheit. Wer Chriſtum liebt, muß auch ſeine Mutter lieben, und Mariae Freude, Schmerz und Troſt iſt in dieſer Kantate allen Menſchen ins Herz gewachſen. Prof. Joſ. Achtélik.

KREUZ UND QUER

Georg Schumann zum 70. Geburtstage am 25. Oktober 1936.

Von Dr. Rudolf Huesgen, Freiburg i. B.

Daß der Berliner Singakademiedirektor Prof. Dr. h. c. Georg Schumann ſeinen 70. Geburtstag in einer ſolch erſtaunlichen körperlichen und geiſtigen Friſche begehen darf, iſt im Hinblick auf ſein ſchaffensreiches Leben ſicherlich als ein gütiges Geſchick zu betrachten. Selbſt Sproß einer ſächſiſchen Muſikerfamilie, verkörpert er ebenſo wie J. S. Bach das frühere große ſächſiſche Muſikertum. Haftet er mit allen Faſern ſeines Weſens in der Bachſchen Kunſt — hiervon zeugen als das Ergebnis ſeines 40jährigen Ringens um die Seele J. S. Bachs die muſtergültigen Aufführungen der Berliner Singakademie —, ſo zeigt er auch in ſeinem eigenen kompoſitoriſchen Schaffen mit Bach gemeinſame Berührungspunkte. Unbeirrt um die „Neutönner“

ſchreibt er in ſeiner ſchlichten und beſcheidenen Art Werke, die durch einen tiefen ſittlichen Ernſt und anderſeits durch köſtlichen Humor gekennzeichnet ſind. In ſeinem muſikaliſchen Schaffen, das eine ſtarke melodiſche Erfindungskraft und ein bewußtes Streben nach klangfeiner Harmonie aufweiſt, ſteht die poetiſche Idee ſtets im Vordergrund. Seine formale Begabung treibt in der Variationskunſt herrlichſte Blüten, wie vor allem auch ſeine Orcheſterhumoreske über das Volkslied „Geſtern Abend war Vetter Michel da" beweiſt. Nicht zuletzt auch ſeine reiche Chorerfahrung läßt ſein Oratorium „Ruth" Weltgeltung erlangen und ſchafft uns in den Motetten op. 71 wohl ſein reifſtes Meiſterwerk. Neben zahlreichen Liedern und Orgelſtücken ſeien auch ſeine Kammermuſikwerke, wie ſeine 2 Symphonien beſonders hervorgehoben.

So ſteht Georg Schumann, der nicht nur als Tonſetzer, ſondern auch als Chor- und Orcheſterleiter, wie als Muſikerzieher — Georg Schumann iſt Vizepräſident der Akademie der Künſte und leitet eine Meiſterklaſſe für muſikaliſche Kompoſition — das Panier der Deutſchen Kunſt in unermüdlicher Erziehungsarbeit ſtets unbeirrt vorwärts getragen, vor uns als ein bewährter Bahnbrecher der Muſik im dritten Reiche, als aufrechter kerndeutſcher Mann.

Mögen dem verehrten Meiſter, der ſich ſtets ſo ſelbſtlos für andere einſetzt und zahlreiche Nöte in deutſchen Muſikerkreiſen ſo tatkräftig lindert, neben der wohlverdienten Anerkennung noch wertvolle Jahre fruchtbarſten Schaffens beſchieden ſein.

Walter Petzet 70 Jahre.

Von Erich Werner, Dresden.

Am 10. Oktober beging Prof. Walter Petzet-Dresden ſeinen 70. Geburtstag. Aus dieſem Anlaß fand in der „Kaufmannſchaft" am gleichen Tage ein Konzert mit Kompoſitionen des Jubilars ſtatt, veranſtaltet von ehemaligen Schülern. Und es war ein Abend hoher kammermuſikaliſcher Erquickungen. Beſonders ſtarken Eindruck machten die formvollendeten und melodiöſen Lieder und eine Trio-Sonate, die Petzet ſchon mit 20 Jahren geſchrieben.

Geboren 1866 in Breslau, abſolvierte Petzet das Gymnaſium ſeiner Vaterſtadt, ſtudierte Klavier und Kompoſition bei Kleffel, Rheinberger und von Bülow, und wirkte dann als Hochſchullehrer (1887—96) an amerikaniſchen Konſervatorien (New York, Chicago) und 2 Jahre in Helſingfors. — Doch die Sehnſucht nach der Heimat war größer als alle Erfolge, und ſo kehrte er 1898 nach Deutſchland zurück. Hier begann nun ſeine reiche und vielſeitige Tätigkeit zunächſt am Konſervatorium zu Karlsruhe. In dieſe Zeit fällt auch ein Königlicher Auftrag: eine Feſtmuſik zur Einweihung des Bismarck-Denkmals. Das Werk wurde von Felix Mottl dirigiert. 1910—13 wurde Petzet Leiter der Klavierabteilung an der Hochſchule in Weimar. Hierauf folgten drei Jahre in Berlin, wo er hauptſächlich als Kritiker der „Signale" tätig war, deren Hauptſchriftleiter er heute noch iſt. 1916 aber ſiedelte er nach ſeiner Wahlheimat Dresden über, wo er ſich vielſeitig betätigte: zunächſt wieder als Hochſchullehrer am Konſervatorium bis 1921, dann als Begründer des muſikpädagogiſchen Seminars an der Orcheſterſchule der Sächſiſchen Staatskapelle, an dem er bis zu ſeinem 70. Geburtstag als Lehrer tätig war. — An der größten Tageszeitung Sachſens, dem „Freiheitskampf" iſt er heute noch geſchätzter Kritiker, für die Staatsoper ſchreibt er ſchon ſeit zwölf Jahren die Programmhefte (mit hervorragenden Analyſen) zu den Sinfoniekonzerten. Bei einem Beſuche habe ich leider erfahren müſſen, daß er ſeine zahlreichen Kompoſitionen ſchon ſeit der Jahrhundertwende zurückgezogen hat, obwohl er mir mit Stolz die Partituren, in denen die vielen Aufführungen im In- und Ausland vermerkt waren, zeigte. Aber nicht nur ſeine Partituren, ſondern noch ſo manchen anderen „koſtbaren Schatz" habe ich bewundern können, z. B. den Erſtdruck einer ſeltenen Mozartbiographie, die Conſtanze, als ſie bereits Frau von Niſſen war, ſelbſt geſchrieben, mit eigenhändigem Namenszug; Bücher mit Widmungen Maria von Bülows, Bilder mit Widmungen Mottls, J. Sibelius', Hans Richters, Xaver Scharwenkas, Max Slevogts, des Großherzogs von Baden und ſeiner Gattin und eine Photographie Rich. Wagners mit Unterſchrift. — Auch in ſeinen ziemlich umfangreichen ſelbſtbiographiſchen Aufzeichnungen habe ich ſo

manches Köstliche lesen können, u. a. unveröffentlichte Gedichte seines Freundes Paul Heyse, u. a. m. — So hoffen wir, noch oft mit „Überraschungen" aus seiner Feder erfreut zu werden, wozu wir ihm von Herzen seine bisherige geistige und körperliche Frische wünschen.

Ein Glückwunsch für Paul Lincke.

Von Dr. Erich Valentin, Magdeburg.

Am 7. November rückt Paul Lincke, der Altmeister der deutschen Operette, in die Reihe der Siebzigjährigen auf. Es ist durchaus gerechfertigt, daß auch an dieser Stelle dieses Ereignisses Erwähnung getan wird. Denn Paul Lincke, dessen Name zu einem musikgeschichtlichen Begriff geworden ist, hat das seit Johann Strauß ganz ungleich beackerte Gebiet der Operette auf ein ihren Gesetzen und Ansprüchen eigenes Niveau gehoben. Keine Form der theatralischen Darstellung ist so sehr der Mode unterworfen wie die Operette. Und nirgends ist eine grundlegende Reform so notwendig wie bei ihr. Die Mehrzahl der nachklassischen, vor allem der modernen Operetten, deren Epoche mit Lehárs „Die lustige Witwe" beginnt, ist unter dem Einfluß des Zeitgeschmacks entstanden und mit diesem Zeitgeschmack wieder verschwunden. Es fehlte die Gebundenheit an irgendeine persönliche, eigene Note. Die Operette wurde zum Allerweltsobjekt, zur Tagesware, bei der man — neben der inhaltlichen Wertbeständigkeit — von vornherein die Absicht einer Dauerexistenz vermißte. Welche Operetten sind am Leben geblieben? Die klassischen eines Strauß, Millöcker, Suppé und die Lehárs. Nicht zuletzt auch die Paul Linckes.

Die Ursache dafür, daß diese Operetten die Zeit überdauerten, liegt auf der Hand. Einmal ist es bei allen die Eigenheit ihrer schöpferischen Potenz. Zum andern gilt bei den Klassikern und bei Paul Lincke das Moment der lokalen Bindungen als entscheidend, während es bei Lehár die ausgeprägte Tendenz zu opernhafter Dramatik ist. Strauß oder Millöcker sind in allem Wiener, Paul Lincke ist in allem — auch als Mensch — der Urberliner. Strauß etwa knüpft an das Wiener Volksstück und die große opera buffa an, Lincke macht die Posse, das literarische Produkt Berlins, zur Grundlage seines Operettentyps, dessen charakteristischste Form der schnittige Gesangsmarsch ist. Auf dieser Basis einer populären, zündenden Gefälligkeit stehen alle Operetten und Operettenrevuen Linckes, der mit seinem Schaffen eine der in ihrem Ursprung allerdings reicheren Wiener Operette entsprechende Berliner Operettenperiode eröffnete. Die Weisen von der „Berliner Luft", die „Frau Luna", „Lysistrata" mit dem berühmten Glühwürmchen-Idyll, „Grigri", und wie sie alle heißen mögen, sind die Schlager der Vorkriegszeit gewesen, die in ihrer Sorglosigkeit sich darin wiederfand. Auch die Jugend hat Paul Lincke nicht vergessen. Allenthalben liest man seinen Namen. Das ist in der Ordnung. Denn Lincke, der in seinem ganzen Schaffen von allen modischen Spielereien, von allen dekadenten Anwandlungen unberührt blieb, ist auch heute noch der gleiche wie in jenen Tagen, da er, selbst ein gewandter Dirigent, mit seinen heiter-beschwingten Melodien, seinen Liedern und Märschen aller Augen auf sich zu richten begann. Diese Jugendlichkeit ist wohl der Berliner Luft zuzuschreiben, die den liebenswürdigen jungen Siebzigjährigen erfrischend umweht und noch fürderhin umwehen möge.

Geschichte eines Liszt-Bildes. (Mit einer Abbildung.)

Am 31. Juli 1886 war Franz Liszt gestorben und bereits am 30. August schrieb die Fürstin Wittgenstein an unsern Vater, Professor v. L., der mit dem Verstorbenen nicht nur verwandtschaftlich, sondern auch freundschaftlich eng verbunden gewesen war:

„Mon cher Franz! Je me sens encore ni physiquement ni moralement en état de beaucoup écrire — mais en souffrant et priant je pense à ceux dont le souvenir se groupe autour du sien. Vos prières dans vos deux lettres m'ont fort touchées et j'aurais beaucoup à vous répondre a leur sujet si nous pouvions causer. — En attendant que cela se fasse un jour quand je viendrai à Weimar, je vous envois un souvenir de Lui. — C'est un portrait fait il y a plus de 20 ans dans les premiers années 60, que j'ai toujours eu chez moi et que j'aime beaucoup. — Conservez le,

car si vous ne vous souvenez pas assez de lui à cette époque, moi, je puis vous assurer que sa physionomie d'alors a été bien rendue. —

Conservez moi toujours les mèmes bons sentiments, cher Franz, avec votre charmante femme et croyez moi bien votre très affectionnée

Carolyne Wittg.[1]

A l'heure qu'il est, je n'ai plus besoin de portraits!"

Es handelt ſich bei dem erwähnten Bild um ein Ölgemälde — Bruſtbild in Lebensgröße —, das die Perſönlichkeit des auf der Höhe ſeines Lebens ſtehenden Künſtlers in meiſterhafter Weiſe wiedergibt. In der Liſzt-Biographie von Kapp (Schuſter und Löffler Berlin 1909) iſt das Bild zum erſten Mal veröffentlicht worden. Als Maler iſt damals, nach den in unſerer Familie überlieferten Angaben der Name Stella angegeben. Als aber, viele Jahre ſpäter, ein junger Bekannter, Dr. Friedrich Schnapp, der ſich ſchon damals eingehend mit Liſztſtudien beſchäftigte, das Bild einmal ganz in der Nähe betrachtete, ſtellte ſich heraus, daß der Namenszug des Malers nur ganz undeutlich zu leſen war, daß er vielleicht Stein oder Stern, niemals aber Stella heißen konnte; dieſe Bezeichnung mußte alſo auf einem Irrtum beruhen. Nun erklärte es ſich auch, warum die Nachforſchungen nach einem Portraitmaler namens Stella ergebnislos geblieben waren. Daß der angegebene Name falſch war, das war nun ſicher, aber wer das ſchöne Bild wirklich gemalt hatte, das konnte nicht ermittelt werden. Erſt vor etwa einem Jahre fügte es der Zufall, daß Dr. Schnapp bei einem Berliner Antiquar eine kleine Photographie fand, „aus dem Beſitz von Hans von Bülow"; ſie zeigt das Bild einer Frau in mittleren Jahren, mit ſchönen, energiſchen, etwas männlichen Zügen, eine Palette in der Hand, neben einer Staffelei, und auf dieſer — unſer Liſzt-Bild! Die Rückſeite der Photographie trägt den Vermerk: „Baronin Stein, Malerin Liſzts". Nun war das Rätſel gelöſt. Aber über die große Künſtlerin, denn das iſt ſie nach dieſem Bild, iſt merkwürdig wenig bekannt. Das einzige, was feſtzuſtellen war, findet ſich in dem Buch von Adelheid von Schorn — der „chère providence", wie Liſzt ſie wegen ihrer treuen Sorglichkeit für ſich und die Fürſtin nannte — „Zwei Menſchenalter" (Berlin S. Fiſcher). Hier heißt es S. 276 (Rom Anfang Januar 1875): „Als ſie (die Fürſtin Wittgenſtein) mir das eben geſagt hatte, wurde Baronin Stein gemeldet — ich horchte hoch auf, denn natürlich dachte ich an meine Verwandten. Aber es war ein fremdes, merkwürdiges Weſen, das da erſchien, hätte es nicht einen Weiberrock angehabt, ich hätte es für einen Mann gehalten. Dieſen Irrtum hatte ich ſchon einmal begangen, wie mir jetzt klar wurde, als ich die Baronin auf dem pincio ſitzen geſehen, mit einer großen Zigarre im Munde. Sie war eine ältere Frau, eine tüchtige Malerin, Öſterreicherin, die ſchon lange in Rom lebte und ſich durch ihre männlichen Züge, kurzgeſchnittenen Haare und ihr kurzangebundenes Weſen, dem ſie noch mit möglichſt männlichen Hüten und Joppen nachhalf, den Namen „Baron" erobert hatte. Mich erinnerte ſie gleich an meine liebe alte Freundin Adelheid von Stolterforth, die Rheindichterin, und deshalb freute ich mich jedesmal, wenn ich die ehrliche, tüchtige, derbe, reizloſe Frau bei Bekannten traf. — Die Fürſtin bot dem „Baron" eine Zigarre an, und ſie rauchte ſie mit Behagen. Dabei fiel mir zum erſten Mal auf, daß die Fürſtin ſelbſt nicht mehr rauchte. Früher hatte ſie die Weimarer Damen mit ihren rieſenhaften Zigarren weidlich geärgert. Ich frug ſie, als wir wieder allein waren, ob ſie es ſich ganz abgewöhnt habe, und ſie ſagte mir, daß es ihr eines Tages bei Baronin Stein

[1] Mein lieber Franz! Noch bin ich weder phyſiſch, noch moraliſch imſtande, viel zu ſchreiben. Aber leidend und betend denke ich an die, deren Erinnerung ſich um Ihn vereinigt. Ihre Bitten in Ihren beiden Briefen haben mich ſehr gerührt, und ich hätte Ihnen viel darauf zu erwidern, wenn wir zuſammen ſprechen könnten. Bis es einmal dazu kommen wird, wenn ich nach Weimar kommen werde, ſchicke ich Ihnen ein Andenken an Ihn. Es iſt ein Portrait, das vor mehr als 20 Jahren gemacht worden iſt, Anfang der 60er Jahre, das ich immer bei mir gehabt habe und das ich ſehr liebe. Behalten Sie es; und wenn Sie ſich ſeiner aus jener Zeit nicht mehr erinnern können, ſo kann ich Ihnen ſagen, daß die Züge von damals gut wiedergegeben ſind. — Bewahren Sie mir immer Ihre guten Geſinnungen, Sie und Ihre reizende Frau, und glauben Sie, daß Ihnen ſehr anhänglich iſt C. W.

Zur jetzigen Stunde brauche ich keine Portraits mehr!

ſo häßlich erſchienen ſei, wenn eine alte Frau rauche, daß ſie es ſeit der Zeit gelaſſen habe. „Der Baron" hatte ein recht gutes Portrait von Liſzt gemacht, ſie ſchenkte mir eine Photographie von ſich, auf der ſie mit Pinſel und Palette vor Liſzts Bilde ſteht." und S. 358, Ada Pinelli an Adelheid von Schorn. Roma 6. 6. 1879: „Ein Frühſtück bei unſerer originellen, theuern Stein war entzückend: anweſend Liſzt, der phänomenale Conte Gobineau (der Sie ſehr intereſſieren würde), ein charmanter General Geneverra, die Eichthal und Conſolo. Letzterer ſpielte nachher mit Liſzt."

Es iſt kein Zweifel, die in dem Brief von 1875 erwähnte Photographie iſt dieſelbe, die auch Hans von Bülow, vermutlich von Liſzt ſelbſt erhalten hat, und die 60 Jahre ſpäter durch Zufall wieder entdeckt wurde und in unſeren Beſitz gelangt iſt.

Das Beethoven-Denkmal für Bonn.

Das Breuerſche Beethoven-Denkmal für Bonn ſieht ſeiner Vollendung entgegen. Das Kuratorium hat nunmehr beſchloſſen, von der Aufſtellung des Ewigkeitsdenkmals auf dem Venusberg neben anderen Gründen, durch die Koſtenfrage gezwungen (man ſpricht von 300 000 Rm.) Abſtand zu nehmen und das in Granit auszuführende Werk, für welches der Führer 22 000 Rm. zeichnete, vorläufig im Bonner Stadtgarten aufzuſtellen.

Dieſer Löſung kann man zuſtimmen! Als Standort eines Monumentaldenkmals fand der beträchtlich ſeitwärts Bonn liegende Venusberg, dazu von geringer Höhe, ſchon bei Auftauchen des Planes, viele Gegner. Das Denkmal in die Sichtlinie des Strombettes heranzubringen, war der Wunſch vieler. Er ſoll jetzt verwirklicht werden. Für den gedachten Standplatz ſprechen die blickfreie Rheinausſicht, der „Alte Zoll" und die Nähe der Altſtadt mit den Wohnſtätten des Meiſters. Im Herzen der Heimat! Der Rhein — der Beethovenſtrom — umſpielt den Sockel des ſitzend nachgebildeten Heros, wie die wellende Urmelodie im Finale der „Neunten". Robert Schumanns herrlicher Gedanke, faſt hundertjährig, findet nunmehr Geſtalt und Erfüllung:

> „Und wenn die Rheinſchiffe vorbeifliegen und die Fremdlinge fragen, was der Rieſe bedeute — ſo kann jedes Kind antworten: Beethoven iſt das — und ſie werden meinen, es ſei ein deutſcher Kaiſer."

Auguſt Pohl.

Zu Hermann Roths Überſetzung des „Don Giovanni".

Von Dr. Walter Hapke, Hamburg-Altona.

In meiner Betrachtung dieſer viel diskutierten Überſetzung (im Oktoberheft dieſer Zeitſchrift, S. 1230 ff.) iſt mir inſofern ein Irrtum unterlaufen, als ich ſchrieb, daß Anheißer in der Arie Nr. 17 (bezw. 23) das altgewohnte „Ihr geht nach jener Seite hin" beibehalten habe; richtig iſt vielmehr, daß beide Überſetzer an dieſer Stelle übereinſtimmend ſingen laſſen: „Ein Teil von euch geht da hinaus . . .".

Nochmals: Friedrich der Große und Johann Sebaſtian Bach.

Von Prof. Dr. Rudolf Steglich, Erlangen.

Im Auguſtheft dieſer Zeitſchrift hat es Fritz Müller, Dresden, unternommen, „das Verhältnis zwiſchen Bach und Friedrich dem Großen, und was damit zuſammenhängt, geſchichtsgetreu darzuſtellen". Solches Unternehmen iſt gewiß ſehr dankenswert, aber auch ſehr verantwortungsvoll. Denn wir können die großen Geſtalten unſerer Geſchichte gar nicht klar genug vor Augen haben.

Nun aber bringt Müller außer wirklichen Aufklärungen — nämlich einiger der ſchon ſeit geraumer Zeit als Phantaſtereien nachgewieſenen Hiſtörchen in Brachvogels Friedemann Bach-Roman — auch Behauptungen vor, die nicht nur geſchichtswidrig ſind, ſondern überdies das Bild Bachs und Friedrichs verunglimpfen.

Müller führt das von Friedrich gegebene Thema des „Muſikaliſchen Opfers" mit der Bemerkung ein, daß es Bach in der Vorrede ſeines Werkes als „recht Königliches Thema" preiſe, und

ſagt unmittelbar danach: „Bach war Hofmann genug, um nicht in ein Gelächter auszubrechen; denn der chromatiſche Gang war dem Thema ſeiner d-moll-Fuge aus dem 2. Teile des Wohltemperierten Klaviers nachgebildet“. Das heißt alſo: Bach hat die Wendung „recht Königliches Thema“ nur ſpöttiſch gemeint, denn er habe es ja für ein lächerlich unſelbſtändiges Thema gehalten. Bach aber hat in jener Vorrede das Thema überdies — wovon Müller nichts ſagt — ein „treffliches“, ja ſogar „den edelſten Teil“ des „Muſikaliſchen Opfers“ genannt. Das wäre, wenn Müller Recht hat, erſt recht gemeiner Hohn und elende Beweihräucherung. Müller läßt auch über den vermeintlich „geſchichtsgetreuen“ Zweck der Lobhudelei nicht im Unklaren: der Meiſter ſei ſpäter wenigſtens in Hinſicht auf den Verkauf der gedruckten Exemplare des Werkes „auf ſeine Rechnung“ gekommen, „denn den Titel eines Königlich Preußiſchen Hofkomponiſten, auf den er gerechnet hatte, erhielt er nicht“. Nirgends aber iſt dieſe angebliche „Rechnung“ Bachs geſchichtlich bezeugt. Dagegen iſt für jeden, der ein Gefühl für ſeine deutſche Mutterſprache hat und reinen, unvoreingenommenen Sinnes Bachs Widmung lieſt, dieſe Widmung gerade auch im Verhältnis zu dem, was ſonſt in jener Zeit üblich war, ein Denkmal ſtarken und aufrichtigen, durchaus männlich geraden und nationaldeutſchen Empfindens, ein Zeugnis reiner und ſtarker Heldenverehrung. Für jeden auch nur halbwegs muſikaliſchen Menſchen aber iſt ein weiteres geſchichtliches Zeugnis dafür, daß Bach ſich *nicht* etwa wegen des Königlichen Themas das Lachen verbeißen mußte und ein ernſthaftes Geſicht nur heuchelte, um auf irgend eine „Rechnung“ zu kommen, die Muſik des „Muſikaliſchen Opfers“ ſelbſt, voran die beiden großen Fugen. Endlich: wenn Bach, wie es ihm Müller unterſtellt, den chromatiſchen Gang des Königs-Themas für eine Nachbildung des Themas ſeiner d-moll-Fuge gehalten hätte, ſo hätte er damit nur bewieſen, daß er weder einen Quintton (mit dem Friedrichs Gang beginnt) von einem Oktavton (mit dem ſeine eigene Chromatik einſetzt), noch eine ganze Zählzeit (in Friedrichs Thema) von einer halben (in ſeinem eigenen) uſw. uſw. unterſcheiden könne, daß er vielmehr nur nach äußerlichſter und noch dazu ſehr ungenauer Ähnlichkeit urteile. Und das wollen wir, wenn es auch bei Müller Ereignis wird, denn doch Johann Sebaſtian Bach nicht zutrauen, weil es im ſchärfſten Widerſpruch zu allem geſchichtlich Bezeugten ſtünde. Was aber das Königliche Thema ſelbſt angeht mit ſeinem außerordentlich charaktervollen, ſcharfgeprägten Eigenwuchs und den Sinn, in dem es von Bach aufgefaßt und ausgelegt wurde, ſo darf ich hier wohl auf die Analyſe dieſes Themas und der dreiſtimmigen Fridericus-Fuge in meinem Bach-Buch (Athenaion-Verlag) verweiſen.

Ein weiteres Beiſpiel für Müllers „geſchichtsgetreue“ Darſtellung iſt der Satz: „Bach bewarb ſich um *klangvolle Titel*, mit denen er ſeinen Widerſachern gegenüber auftrumpfen konnte“. Geſchichtlich bezeugt iſt, daß Bach auf höfiſche Titel Wert legte, gerade gegenüber den Bekränkungen, die ihm von mancher Seite widerfuhren. Tatſache iſt ferner, daß dieſe Titel Bachs Bedeutung und Leiſtung zum mindeſten entſprachen und daß ſie dem Muſiker, der für eine „regulierte Muſik zu Gottes Ehre und zur Erbauung des Gemüts“ kämpfte, eine wertvolle Hilfe für die Auswirkung ſeiner Kunſt und damit für die Erfüllung ſeiner Lebensaufgabe waren. Demgegenüber hebt Müller als Hauptſache ſogar durch geſperrten Druck hervor, daß die Titel „klangvoll“ ſeien, und erklärt das „Auftrumpfen“-Können als Zweck der Bachſchen Titelbewerbung: beide Wendungen bezeichnen im allgemeinen Sprachgebrauch eine im Verhältnis zum inneren Gehalt überſtarke äußere Betonung. Welche kleinliche Geſinnung wird hier Bach unterſchoben, ohne jeden geſchichtlichen Anhalt!

Aber nicht genug mit der Verunglimpfung Johann Sebaſtians! Müller meint, der König habe jenes Thema gar nicht ſelber erfunden, gewiß habe Philipp Emanuel Bach, den der König als Fachmann befragt haben werde, ſeine Hand im Spiele gehabt. Das kann in dieſem Zuſammenhang nur heißen, daß es Philipp Emanuel war, der jenen chromatiſchen Gang in das königliche Thema hineinſchmuggelte, und daß der König, unfähig, ſelber ein rechtes Fugenthema zu erfinden, ſich Johann Sebaſtian gegenüber mit einer fremden Feder ſchmückte. Alſo eine Verunglimpfung des Königs und Philipp Emanuels zugleich, wiederum ohne jeden geſchichtlichen Beweis! Müller unterſtellt Friedrich ferner, dieſer ſei zwar über die Kunſt Bachs „erſtaunt“ geweſen, habe aber Bachs Größe nicht erkannt, da nämlich die Werke von Haſſe und den Grauns ſeinem Ideal entſprochen hätten. Die Hochſchätzung der Haſſe und Graun iſt aber ſchon deshalb kein Beweis für die Unfähigkeit, Bach zu würdigen, weil Bach

selbst vor allem Hasse, aber auch die Graune bezeugtermaßen geschätzt hat. Zum Überfluß ist im Dezemberheft 1935 der Zeitschrift für Musikwissenschaft ein neues untrügliches Zeugnis dafür ans Licht gekommen, welch überwältigenden Eindruck Bachs Kunst auf Friedrich gemacht hat — ich erwähnte es bereits in dem Quantz-Aufsatz des Augusthefts: noch im Jahre 1774, anläßlich eines Potsdamer Konzertes Friedemann Bachs, verfocht der König Sebastians Überlegenheit selbst über die Genialität Friedemanns in überquellender Begeisterung mit glühenden Worten! Es hat damals auch unter den besten Fachmusikern nicht viele gegeben, die solcher Erkenntnis fähig waren. Hier haben wir ein getreues Zeugnis dafür, wie Friedrich zu Johann Sebastian stand, so wie wir im „Musikalischen Opfer" ein untrügliches Zeugnis für die mannhafte, aufrichtige, hohe Verehrung haben, die Bach dem großen König entgegenbrachte.

Unterstellung? Verunglimpfung? Geschichtswidrigkeit?

Von Fritz Müller, Dresden.

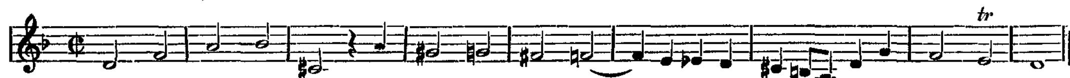
In vorstehender Entgegnung wirft mir Prof. Dr. Rudolf Steglich außer verschiedenen Einzelbosheiten je 3mal die Behauptung an den Kopf, ich hätte irgend etwas unterstellt und jemand verunglimpft, und beschuldigt mich 5mal, ich sei geschichtswidrig gewesen. Als Verehrer des „Alten Fritz" und als einer, der sich vom 15. Lebensjahre an begeistert zu Bach bekennt und seit etwa einem Vierteljahrhundert in Wort und Schrift unermüdlich für den großen Meister und dessen unsterbliche Werke wirbt, berührt mich solche Angriffsweise merkwürdig. Trotzdem aber antworte ich nicht in ähnlicher Weise, sondern bemühe mich, meinen Standpunkt sachlich zu verteidigen.

St. betrachtet es als „geschichtlich bezeugt" und „Tatsache", daß J. S. Bach „auf höfische Titel Wert legte"; und daß ihm diese Titel „wertvolle Hilfe für . . . die Erfüllung seiner Lebensaufgabe waren". Ich füge noch hinzu, daß sich Bach nie als „simpler Kantor" unterzeichnete, sondern seinem Namen meist „*Director musices*" beifügte, und verweise auf das Gesuch vom 28. Oktober 1736. Darin bat der Meister den König von Sachsen um ein „*Praedicat* von Dero Hoff-*Capelle*", bemerkte, daß er „ein und andere Bekränckung" und auch „Verminderung derer . . . *Accidentien*" hatte erleiden müssen, und meinte, daß nach Verleihung eines Titels diese Unannehmlichkeiten „gäntzlich nachbleiben" würden.

Hierauf stützte ich mich, als ich schrieb: „Obwohl sein Verhältnis . . . in Leipzig in den nächsten Jahren noch schlechter wurde, meldete sich Bach nicht aus Leipzig fort. Er bewarb sich vielmehr um klangvolle Titel, mit denen er seinen Widersachern gegenüber auftrumpfen konnte." St. führt hiervon nur den 2. Satz an, läßt trotz verwendeter Anführungsstriche das wesentliche Wort „vielmehr" weg, deutet meine Worte um und schreibt dann: „Welch kleinliche Gesinnung wird hier Bach untergeschoben, ohne jeden geschichtlichen Anhalt!"

Dabei habe ich weiter nichts geschrieben, als was St. selbst mitteilt und als geschichtliche Tatsachen hinstellt!!

Da weiterhin St. im Gegensatz zu mir der Meinung ist, Friedrichs Allein-Urheberschaft am „Königlichen Thema" sei über allen Zweifel erhaben, so gebe ich das Thema zum Musikalischen Opfer nochmals an und zwar, damit die Vergleiche augenfälliger werden, gleich den weiteren Themen, in d-moll:



Mit den ersten 5 Noten und der folgenden Pause vergleiche man den Anfang der a-moll-Fuge aus dem Wohltemperierten Klavier, I. Teil,



das Thema der f-moll-Fuge für Orgel



den Anfang des Themas der g-moll-Fuge aus dem Wohltemperierten Klavier, I. Teil,



und den Beginn der f-moll-Fuge aus dem Wohltemperierten Klavier, II. Teil,

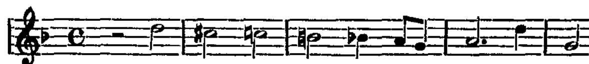


Die im 1. Beispiel auch nach unten gestrichelten Noten lassen deutlich den aufsteigenden Molldreiklang und jenen verminderten Septimensprung erkennen, der sich in den übrigen Themen ebenfalls findet. Man vergleiche auch die Pausen im 1. und 3. Beispiel mit dem Einschnitt im „Königlichen Thema"!

Neben den umstrittenen chromatischen Gang stelle man nochmals das Ende des Themas der d-moll-Fuge aus dem Wohltemperierten Klavier, II. Teil



und ferner das 2. Thema der Canzona für Orgel



Diese Beispiele genügen wohl, um zu beweisen, daß das „Königliche Thema" nicht „fritzisch", sondern b a ch i s ch ist![1]

Meine Vermutung, daß sich der König von seinem Cembalisten beraten ließ, bezeichnet St. als „Verunglimpfung des Königs und Philipp Emanuels zugleich". Nun war Friedrich zwar fähig, eine Komposition ohne fremde Hilfe auszuführen. Meist aber skizzierte er seine Gedanken bloß, und der Hofkomponist mußte sie kunstgerecht ausarbeiten. Es ist ferner bekannt, daß der König wohl seine Gedichte usw. drucken ließ, nicht aber, was er komponierte. Er dachte also über seine Leistungen als Tondichter nicht besonders hoch! Wenn er nun als Nichtkontrapunktiker wegen eines Fugenthemas, das er dem größten Meister des strengen Satzes geben wollte, vorher mit einem von ihm angestellten F a ch m a n n verhandelte, so ist das ein Zeichen weisen Sichbescheidens. Wer das feststellt, begeht noch lange keine Verunglimpfung!

Nun bezeichnete Bach zwar das Thema als „recht Königlich" und nannte es den „edelsten Teil" vom Musikalischen Opfer, sein eigenes Werk hingegen eine „gegenwärtige w e n i g e A r b e i t". Ein ähnliches h e r a b s e t z e n d e s Selbsturteil fällte der Meister auch über die beiden Sätze aus seiner h-moll-Messe, mit denen er sich um den Titel eines Sächsischen Hofkomponisten bewarb. Er überreichte dem König „in tiefster *Devotion* gegenwärtige g e r i n g e A r b e i t", und bat, sie „nicht nach der schlechten *Composition*" zu bewerten, sondern mit „Dero Welt berühmten *Clemenz*" nachsichtig zu beurteilen.

Solche und andere Redewendungen lege ich nicht auf die Goldwaage. Bach war sehr selbstbewußt und besaß einen äußerst steifen Nacken. Trotzdem aber schrieb er über seine zahlreichen Eingaben, Beschwerden usw. ohne Bedenken die damals üblichen schwülstigen Anredeformeln und unterzeichnete sich als gehorsamsten oder ergebensten D i e n e r, bisweilen sogar als „allerunterthänigst gehorsamsten K n e ch t"!

Am Ende seiner Entgegnung verweist St. darauf, daß Friedrich der Große im Jahre 1774 Johann Sebastian Bachs Überlegenheit gegenüber Friedemann Bach betont haben soll. Der „Tag von Potsdam" war aber 27 Jahre früher. Hätte der König wirklich J. S. Bachs wahre Bedeutung auch nur einigermaßen erkannt, so müßte er doch zu den allabendlichen Konzerten wenigstens ab und zu einmal ein Werk des großen Meisters auf die Vortragsfolge gesetzt haben. Hat doch Bach 6 Sonaten für F l ö t e und Cembalo, eine Suite, in der die Flöte eine

[1] Man betrachte ferner noch das Baßthema vom Mittelsatz des berühmten Cembalokonzerts in d-moll!

dankbare Rolle hat, zwei Tripelkonzerte mit Flöte und zahlreiche Arien mit obligater Flöte geschaffen. Die „Kaffeekantate" z. B. hätte fein nach Sanssouci gepaßt! Aber am Hofe des Königs erklang keine Bachsche Musik!

Friedrichs musikalischer Geschmack war eben anders gerichtet. Hatten sich doch sogar der Londoner, der Bückeburger und Phil. Em. Bach von ihres Vaters Stil abgewendet und manchmal unehrerbietig von der „alten Perücke" gesprochen! Wir wissen ferner, daß bedeutende Musiker Rich. Wagner ablehnten, daß Wagner wieder Brahms nicht leiden konnte, und daß Hugo Wolf als Wagnerianer für das Schaffen von Brahms nur ätzenden Spott übrig hatte. Das tut aber unserer Verehrung für Wagner und Wolf keinen Abbruch. Und da soll es Verunglimpfung sein, wenn ich feststelle: Friedrich d. Gr. hat das wahre Wesen Bachscher Kunst nicht erfaßt?

Ebenso wenig leidet Joh. Seb. Bachs allüberragende Gesamterscheinung, wenn man einige allzumenschliche Züge in seinem Wesen nicht unterschlägt. Ich für mein Teil schätze den großen Meister umso höher, je mehr ich sehe, daß er auch nur ein Mensch wie wir alle war. Und das gilt auch von Friedrich dem Großen!

Ein Wort für Carl Reineckes Schaffen.

Von Dr. Max Unger, Zürich.

Vor einigen Jahren kam mir durch den Rundfunk zufällig ein Klavierkonzert zu Ohren, dessen feine Arbeit mich sogleich fesselte, ohne daß ich seinen Verfasser während des Vortrages feststellen konnte. Mittlere Romantik — gewiß. Aber die bedeutendsten Stücke der Gattung aus diesem Zeitraum kennt man, und außerdem: Den Schumann, Mendelssohn, Brahms — denn kleinere oder ausländische Tonsetzer kamen kaum in Frage — eignet ein ganz anderes Stilgepräge als diesem Musikstück. Gebannt hörte ich bis zum Ende zu, um mich dann vom Ansager belehren zu lassen: In einer Spielfolge „vergessener Musik" stand eins der vier Klavierkonzerte von Carl Reinecke. Ich war dem Werk seit meiner Studienzeit nicht begegnet. Kein Wunder; denn die weltstädtischen Konzertsäle scheinen dem Altmeister gegenwärtig verschlossen zu sein. Etwas von oben herab nennt man ihn vielleicht noch als Verfasser netter Kinderlieder oder freundlicher Märchenopern für Schulen, oder man erinnert sich bei einem Gedenktag, weil man kein anderes Orchesterwerk von Reinecke kennt, einer Zwischenaktsmusik zu seinem „König Manfred". Also eben „aller Jubeljahre einmal" — man weiß ja, wie oft das ist.

Als ob dieser Meister, denn das war er in der Tat, nichts anderes von gleicher Wirkung und Bedeutung geschrieben hätte; z. B. die Festouvertüre mit dem Festgesang an die Künstler als Schlußchor, die Friedensfeier-Ouvertüre oder die zu „Dame Kobold", drei tüchtige Symphonien, deren Kenner sich darum streiten, ob die in c-moll oder die in g-moll die beste sei. Aber auch den Geigern, den Cellisten und den Harfenspielern hat Reinecke je ein Konzert gewidmet, und wohl hauptsächlich seiner Berufspflicht als Klavierist der Leipziger Gewandhauskammermusik ist eine ganze Reihe Werke zu verdanken, darunter Streichquartette und -trios, eine Geigensonate, drei Cellosonaten, je ein Septett und Oktett für Holzbläser, nicht zuletzt aber auch das prächtige Klavierquintett W. 83 (A-dur), das mit seinen schwungvollen Ecksätzen beim Leipziger Carl Reinecke-Fest 1924, zur Jahrhundertfeier von des Meisters Geburtstag veranstaltet, tüchtig einschlug. Ferner war Reinecke nicht nur Verfasser vieler leichterer Stücke für den Klavierunterricht, sondern hat auch manches Werk für Konzertpianisten vorgelegt, darunter zwei Balladen, von diesen ist mir persönlich die weniger bekannte in e-moll die liebste — ein fein durchgearbeitetes zündendes Stück. An großen Chorwerken stammen von ihm das völlig vergessene Oratorium „Belsazar" und das große Männerchorwerk „Hakon Jarl" (mit Soli und Orchester), an Opern: „König Manfred", „Der vierjährige Posten", „Auf hohen Befehl" und „Der Gouverneur von Tours". Die zuletzt genannte ist wohl die einzige, die nach dem Weltkrieg der Wiederaufnahme in einen Spielplan gewürdigt wurde; das Altenburger Landestheater tat ihm und sich selbst die Ehre an.

Soweit ich zu sehen vermag, ist die gegenwärtige Zurücksetzung von Reineckes Schaffen hauptsächlich auf zwei Gründe zurückzuführen: auf die Abwendung von der Romantik, die

schon seit Anfang unseres Jahrhunderts, in verstärktem Maße aber seit Nachkriegszeiten datiert, und auf den Aberglauben, der Tondichter sei ein „Mendelssohn-Epigone". Da es aussichtslos und lächerlich war, die ersten Meister der deutschen Romantik, etwa Schumann und Brahms, stürzen zu wollen, mußten diesem Schicksal wenigstens die gleich nach ihnen Stehenden überliefert werden. Diesen ist denn viel Ungerechtigkeit geschehen, und manche von ihnen, voran Carl Reinecke, hätten es redlich verdient, unserer Zeit wieder zugänglich gemacht zu werden. Wer sich die Mühe nimmt seine Hauptwerke zu studieren, wird bald feststellen, daß er nur anfangs — in einigen 20 Frühwerken — „Mendelssohnianer" war, dann aber „Selberaner" wurde, indem er sich vom früheren Vorbild durch Steigerung des Reichtums polyphonen Satzes und wahrhaft eigenen Stil edelster Art losmachte.

Löblicher Forschungseifer hat seit etwa einem Menschenalter manche klassische und frühklassische Musik, die es verdiente, wieder zum Klingen erweckt, Übereifer aber auch manche, die höchstens noch geschichtliche Bedeutung hat. Es wird Zeit, sich auch einmal wieder der tüchtigsten Nebenmänner der großen Romantiker und damit auch Carl Reineckes zu erinnern — und es wird sich lohnen!

Schulmusik-Reform in Hamburg.

Da die gegenwärtige Stundenverteilung namentlich in der Oberstufe der Volksschule den Anforderungen eines wirklichen „Musikunterrichts", wie ihn die Schulmusiker seit langem statt des alten Gesangunterrichts wünschen, nicht restlos genügen kann, und da andererseits die Zahl der Kinder, die ein Instrument spielen, in den letzten Jahren mehr und mehr zurückgegangen ist, sieht sich die Volksschule mit Notwendigkeit auf den Singunterricht und die damit verbundene elementare Musiklehre eingeschränkt. Die Hamburgische Schulbehörde versucht deshalb seit längerem durch planmäßige Sonderveranstaltungen neben dem Unterricht die allgemeinere musikalische Schulung zu fördern, die innerhalb der geregelten Schularbeit vorläufig nicht durchgeführt werden kann.

1. Um dem Mangel an Instrumentalspielern in der Schule abzuhelfen, wurden in diesem Jahre Schulmusikgruppen aus Spielanfängern gebildet, die bei einem Privatmusiklehrer in Musikräumen der Schulen Gemeinschaftsunterricht (2 bis 3 Schüler) erhalten und außerdem einmal wöchentlich mit einem ehrenamtlich tätigen Schulmusiker gemeinschaftlich singen und spielen. „Allem übergeordnet ist die Erziehung zum musikalischen Verständnis. Wichtigster Unterrichtsstoff sind echtes Volkslied und das instrumentale Musiziergut der kleinen Form." Die Heranziehung von Privatmusiklehrern bedeutet einen positiven Einsatz für die Arbeitsbeschaffung in diesem außerordentlich benachteiligten Berufsstand, während die leitende Mitwirkung eines Schulmusikers verhindert, daß die Schule zur bloßen Unterrichtsvermittlung wird. Das Ziel der Gruppenarbeit ist die Schaffung brauchbarer Spielgemeinschaften, die bei den verschiedensten Gelegenheiten im Schulleben eingesetzt werden können. Auch das häusliche Musizieren kann von hier aus einen wertvollen Anstoß erhalten. Daß die Schulbehörde mit dieser Maßnahme einen vielversprechenden Weg beschritten hat und daß die Kinder der Sache großes Interesse entgegenbringen, geht allein aus der Zahl von 800 Schülern hervor, die bereits Anfangsunterricht in den Schulmusikgruppen erhalten.

2. Als musikalischer Überbau des Schulgesangunterrichts werden zwei Reihen von Nachmittagsveranstaltungen die Schüler in geeigneter Weise mit den Grundformen des Musiklebens („Singen und Klingen im Tageslauf — im Jahreslauf — im Lebenslauf") und mit den Instrumenten des modernen Orchesters bekannt machen. Die Durchführung dieser zweiten Reihe, die gleichzeitig eine Einführung in die für jedes Instrument bzw. verschiedene Instrumentengruppen typischen kleinen Formen der Haus- und Kammermusik sein soll, hat das „Nordmark-Orchester" (Kapellmeister W. Hammer) übernommen.

3. Die Krönung des Halbjahres sind die Schülerkonzerte des Philharmonischen Staatsorchesters, die in Hamburg seit vielen Jahren systematisch durchgeführt werden. Im kommenden Winter wird man dazu übergehen, eine einzige Programmfolge dreimal zu spielen, um allen Schülern die gleichen Werke zu vermitteln und so die unterrichtliche Vorbereitung zu erleich-

tern. Ob zu Weihnachten ein Chorkonzert in einer der Hauptkirchen stattfinden wird wie in früheren Jahren, steht noch nicht fest.

4. Schließlich hat die Schulbehörde mit den Hamburgischen Bühnen ein Abkommen über Schülervorstellungen getroffen. Die Staatsoper ist an dieser Reihe äußerst verbilligter Vorstellungen mit „Figaros Hochzeit", „Lohengrin" und den „Meistersingern" beteiligt; somit sind alle Gattungen der Musik, vom Volkslied bis zum Musikdrama, in den Bereich der musikerziehlichen Bestrebungen gezogen. S.

Der Freischuß.

Der junge Richard Wagner hatte in Leipzig Violinunterricht bei dem sehr tüchtigen Theatergeiger Robert Sipp. Er darf als der eigentliche Begründer jenes Orchestervereins Euterpe gelten, der später die Wagnersche C-dur-Symphonie aus der Taufe hob. Daß Sipp selbst den Kompositionen seines Schülers viel Geschmack abgewonnen habe, ist indessen nicht anzunehmen. Denn es ging ihm persönlich bereits bei Webers Freischütz „zu laut" zu. Davon wissen ergraute Leipziger Theatermusiker, die mit dem 1899 gestorbenen Sipp noch befreundet waren, ein ergötzliches Geschichtchen zu erzählen.

Besonders unangenehm war Vater Sipp der Flintenschuß, den Max mit des Teufels Freikugel auf der Bühne abzufeuern hat. Er bat daher den Direktor Angelo Neumann, während der Knallerei den Orchesterraum verlassen zu dürfen. Der Direktor hat nichts dagegen — auf eine Geige mehr oder weniger kommt es ihm nicht an. Sipp macht sich also während der Probe in seine Violinstimme mit Bleistift ein kleines Kreuz, genau acht Takte vor dem Schuß, damit er noch genügend Zeit hat, das Weite zu suchen. Die Kollegen aber wollen ihm einen Streich spielen, radieren unbemerkt das Kreuzchen wieder aus und setzen es acht Takte später.

Während der Vorstellung erhebt sich Sipp leise von seinem Platz, sobald die Musik in die Nähe des Kreuzchens rückt. Er schleicht behutsam durch den Orchesterraum — seiner Berechnung nach hat er noch genügend Zeit. Aber gerade als er vor der Bühne steht, kracht oben der Schuß los. Sipp schrickt zusammen — und schreit dann wütend zu dem Manne mit der Flinte hinauf: „Falsch! Acht Takte zu früh eingesetzt!" A. B.

Die Geige von der Pleißenburg.

Wenn Geiger am Stammtisch zusammen sitzen, kann es nicht ausbleiben, daß das Geheimnis der alten Meistergeigen erörtert wird. Liegt es am alten Holz, liegt es am geheimnisvoll zubereiteten Lack, daß sie so schön klingen?

Die Anhänger der Holztheorie unter den Leipziger Geigenbauern kamen eilig herbei, als um unsere Jahrhundertwende die Pleißenburg abgerissen wurde, und kauften sich die 500 Jahre alten Balken und Bretter — um wohlklingende Instrumente daraus zu bauen. Der Konzertmeister Weber, als er noch im Konservatoriumsorchester mitwirkte, hat auch einmal eine solche Geige gespielt, von den Kollegen ehrfürchtig bestaunt. Aber nach acht Tagen hat der Kapellmeister Hans Sitt zu ihm gesagt: „Nehmse Ihre alte wieder, Weber!" A. B.

Deutscher Instrumentenbau in Südbrasilien.

Überall in der Welt künden deutsche Arbeiter vom Fleiß des deutschen Handwerks. Wie wir dem „Auslandsdeutschen" entnehmen, steht der Bau deutscher Musikinstrumente selbst an der Grenze des brasilianischen Urwaldes in schönster Blüte. In Hamburgo-Velho (Rio Grande do Sul) wurde eine von dem dort ansässigen Orgelbauer E. Bohn hergestellte Orgel eingeweiht, die ganz aus einheimischem Material besteht. Sie hat über 300 Pfeifen mit Motor- und Fuß-Antrieb. In Althamburg übt ein Geigenbauer Hahn seine Tätigkeit aus, ferner besteht eine Harmoniumfabrik in Lageado, eine Klavierfirma von Essenfelder in Curityba und eine Orgelbauanstalt von W. Berner in Rio de Janeiro.

MUSIKBERICHTE

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Richard Stauch: „Die Tartarin" (Duisburg, 21. Oktober).

Konzertwerke:

Alfred von Beckerath: 3 Gesänge nach Hölderlin für mittlere Stimme, Klarinette, Cello und Harfe (Bad Nauheimer Musikfest, 22. Sept. 36).

Cesar Bresgen: Concerto grosso (Bad Nauheimer Musikfest, 23. Sept. 36).

Paul Coenen: Orgelsonate (Berlin).

Max Dehnert: Sonatine für Viol. und Klavier (Dresden).

Hermann Erdlen: Streichquartett d-moll „Welt über den Wolken" (Bad Nauheimer Musikfest, 23. Sept. 36).

Clemens von Franckenstein: Altes Lied. Variationen für Orch. (Mainz, 16. Okt.).

Carl Frühauf: Konzertwalzer für Orch. (Norderney, unter Walter Lutze, Deutsches Opernhaus-Berlin).

Paul Graener: Liederzyklus op. 102 (Berlin).

Joh. Hannemann: Orgelwerke (Danzig).

Hans Oscar Hiege: Fünf Stücke für Klavier zu 2 Händen, Werk 45 (Bad Nauheimer Musikfest, 23. Sept. 36).

Johann Friedrich Hoff: 4. Streichquartett, op. 36 (Bad Nauheimer Musikfest, 22. Sept. 36).

Paul Hungar: Spielmannsmusik für Orchester (Leipzig).

Ernst Gernot Klußmann: Musik zu Goethes „Iphigenie", op. 17 (Bad Nauheimer Musikfest, 23. Sept. 36).

Ludwig Lürmann: Drei Lieder nach Geschichten von Karl Hauptmann (Bad Nauheimer Musikfest, 23. Sept. 36).

E. Peeters: Konzertante Suite op. 30 Nr. 1 für Streichorchester (Bad Nauheimer Musikfest, 23. Sept. 36).

Fritz Reuter: Konzert für Violoncello u. Orch. (Leipzig).

Emil Rödger: „Lobpreis der Barmherzigkeit des Herrn" für hohe Stimme mit Orgelbegl. (Herzogin Agnes-Gedächtniskirche, Altenburg).

Alfons Stier: „St. Michael", Chorwerk (Würzburg).

Johannes Paul Thilmann: Concertino für Bratsche, Klarinette, Fagott, Klavier. (Dresden, 13. Oktober).

Hermann Wunsch: Variationen und Fuge über ein Schweizerlied (Köln, 14. Oktober, unter Ltg. von Peter Raabe).

Max Zipperer: Sonate für Violine und Klav. D-dur, op. 12 (Bad Nauheimer Musikfest, 22. Sept. 36).

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Eugen Bodart: „Spanische Nacht" (Mannheim).

Ottmar Gerster: „Enoch Arden" (Düsseldorf, Anf. November).

Hugo Herrmann: „Das Wunder" und „Das Spiel vom Schwaben" (Stuttgart).

Jalkanen: „Prinzessin Caecilie" (Weimar).

Alfred Irmler: „Die Nachtigall" (Weimar).

Hans Albert Mattausch: „Künstler und Nachtigall" (Görlitz).

Casimir von Paszthory: „Die Prinzessin und der Schweinehirt" (Weimar).

Hans Schilling: „Baronin Vanstenland" (Oldenburg).

Kurt Stiebitz: „Kinderlied", Ballettpantomime (Deutsches Opernhaus, Berlin, Dezember).

Wenzel Traunfels: „Die Sühne", Einakter (Wien).

Konzertwerke:

Walter Lampe: Konzert f. Violoncello (Berlin).

Siegfr. W. Müller: Böhmische Musik für Orch. (Plauen i. V.).

Heinz Schubert: Präludium und Toccata für Streichorchester (Berlin).

MUSIKFESTE UND TAGUNGEN

E. T. A. HOFFMANN-GEDÄCHTNISFEIER IN BAMBERG.

Von Franz Berthold, Bamberg.

Im Rahmen der Veranstaltungen der NS-Kulturgemeinde beging der Verein für Kunst, Literatur und Kunstgewerbe den 160. Geburtstag des vielseitigen großen Romantikers mit einer stimmungsvollen Gedächtnisfeier im großen Harmoniesaale, in deren Mittelpunkt eine treffliche Gedächtnisrede von Oberstudiendirektor Dr. Hans Probst stand, in welcher die Entwicklung der Eigenart des „verhexten Genius" aufgezeigt wurde und die bunte Welt des Dichters und Malers voll magischer Erscheinungen im Sinne der Romantik als einer natürlichen Reaktion gegen die rein verstandesmäßige Lebensauffassung der Aufklärungsepoche zur Darstellung kam. Breitesten Raum nahm die Aufführung fast vergessener musikalischer Werke Hoffmanns durch Bamberger, Würzburger und Nürnberger Künstler ein. Lukas Böttcher, der verdienstvolle Bamberger Hoffmannforscher, spielte eingangs am klangvollen

Neupertflügel mit feinem Stilgefühl die Klavierfonate Nr. 4 in A-dur. Daß er hiebei den flüffigen Allegro-Schlußfatz unter Ausfchaltung des thematifch recht kurzatmigen, überreich mit Sequenzen gefpickten Moderato-Satzes direkt an das cis-moll-Largo anfchloß, gefchah ficher nicht zum Nachteil des Werkes. Unter den Vokalkompofitionen des Meifters konnte das im Canon geführte Terzett aus „Liebe und Eiferfucht" mehr feffeln als die „Kanzonetten", bei welchen ein flüffig gefchriebener Koloraturfopran über der leicht ermüdenden Homophonie dreier Männerftimmen dahinfchwebt. Hermann Guttendobler-Nürnberg brachte mit feinem in allen Lagen voll und edel klingenden Bariton eine Arietta aus „Liebe und Eiferfucht" zu befter Wirkung. Maria Scarbath-Würzburg zeigte fich in einer Konzertarie im Befitze einer fchönen Sopranftimme von fattem Wohlklang und feiner Kultur. In dem Duett aus „Aurora" verband fie fich mit dem Nürnberger Tenor Julius Brombacher zur glücklichen Löfung einer fchönen Aufgabe. Georg Rinkefeil-Nürnberg ftellte für die Enfemble-Sätze feinen wohlklingenden Baß von konzentrierter Refonanz zur Verfügung. Lukas Böttcher erwies fich ftets als vornehmer Begleiter am Flügel. Die ganze Veranftaltung war jedenfalls eine tatkräftige Widerlegung der anmaßenden Behauptung eines Herrn von Maßen, der vor einigen Jahrzehnten in den Süddeutfchen Monatsheften fchrieb: „kein Menfch in Bamberg wüßte etwas von E. T. A. Hoffmann".

DARMSTÄDTER MUSIKWOCHE 1936

zur Förderung des zeitgenöffifchen Mufikfchaffens.

19.—25. Oktober 1936.

Von Paul Zoll, Darmftadt.

„Wer die lebenden Mufiker fördert, hilft wefentlich beim Neuaufbau unfres neuen Reiches, das kein neues Deutfches Reich wäre, wenn fich feine Zukunft in mufikalifcher Hinficht nicht feiner ruhmreichen Vergangenheit würdig erwiefe." So fchrieb Peter Raabe im Geleitwort zur Darmftädter Mufikwoche, zu deren Sinfoniekonzert der Präfident des Berufsftandes der deutfchen Komponiften, Paul Graener, perfönlich erfchienen war, um die Konzertbefucher zu begrüßen und einen eindringlichen Aufruf an fie zu richten zur Förderung der zeitgenöffifchen Mufik.

Das Orchefter des Heffifchen Landestheaters brachte unter GMD Friderich drei zeitgenöffifche Werke: Karl Thieme „Tänzerifche Mufik", Heinz Schubert „Lyrifches Konzert für Bratfche und Kammerorchefter" und Helmut Degen „Symphonifche Mufik". Thiemes Werk gliedert fich in vier Teile: Herolde und Fahnenfchwinger, gemächlicher Marfch, Rundtanz und Bauerngavotte. Der Komponift bevorzugt den befinnlich-gemächlichen, humorvoll-grotesken Ton. Was man vermißte, war Schwung und Elan; dazu kommt, daß fich die thematifche Erfindung, auch für diefe kleinen Formen, als nicht recht ergiebig erweift. Jedoch ift nicht zu verkennen, daß Thieme einen forgfältigen, guten Orchefterfatz zu fchreiben weiß. — Wefentlich ftärkere Eindrücke vermittelte Schuberts Bratfchenkonzert. Das ift echtes, kammermufikalifches Mufizieren, bei dem alle Inftrumente zur Geltung kommen. Befonders fchön gelungen ift die Romanze, in der fich aus den hohen gehaltenen Geigentönen die fonore Bratfchenmelodie löft. Den Solopart verfah mit fchönem Strich und Ton Elifabeth Kramer-Büche. Eine ftarke Talentprobe legte Helmut Degen mit feiner „Symphonifchen Mufik" ab. Urwüchfiges, energifch zupackendes Mufikantentum, gut verarbeitete, ergiebige Themen, gute Orcheftertechnik . . ., das find die Vorzüge, die das Werk auszeichnen. Die Tonfprache ift ausgefprochen fymphonifch und verfpricht fehr viel. Degen wurde ftark gefeiert.

Ein Kammermufikabend ftellte in Uraufführung Werke von Heinz Schröter, Fr. W. Lothar, H. M. Wette, Werner Trenkner und Roderich von Mojfifovics heraus. Schröters Trio op. 2 ift zwar technifch gekonnt und rhythmifch intereffant, wirkt aber insgefamt gefehen recht intellektuell. Ähnliche Eindrücke hatte man von H. M. Wettes „Tokkata und Fuge". So ftellen wir uns die zukünftige deutfche Mufik nicht vor. Nicht Kühnheit, technifches Können und eine gewiffe Nüchternheit („Sachlichkeit"!) find entfcheidend! Es gibt Werte, die jeder guten deutfchen Mufik eigen find, und die wir hier vergeblich fuchten! — Fr. W. Lothar bot in den „Zwiegefängen für Sopran und Bariton mit Klavierquartett" nach Texten von Wolfram von Efchenbach und Mörike eine feine, vornehme Mufik, die durch Sufanne Horn-Stoll, Theo Hannappel, Herren des Lenzewsky-Quartetts und Heinz Schröter eine gepflegte Aufführung erfuhr. — Die erfreulichfte Erfcheinung des Abends war für uns Werner Trenkners „Streichquartett in f", das dank feiner entwicklungsfähigen, klaren Themengebung und -verarbeitung, dank feiner überfichtlichen, formalen Anlage und dank der feinen Wiedergabe durch das Frankfurter Lenzewski-Quartett mit Recht einhellige Anerkennung und großen Beifall erntete. — Aus Roderich v. Mojfifovics' Bratfchenfonate fpricht ein erfahrener Könner, der für die Bratfche arteigen zu fchreiben weiß. Auch diefes Werk zählt zu den fchönften Eindrücken des Abends. Mit Elifabeth Kramer-Büche (Bratfche) und Heinz Schröter (Klavier) als Sachwaltern feines Werks konnte der Komponift fehr wohl zufrieden fein. —

Die im Männerchorkonzert gebotenen Werke er-

wiesen sich fast durchweg als wertvoll; so Paul Wege, „Drei Chöre nach E. W. Möller". Sie sind gut gearbeitet, einfach, herb und kraftvoll. Von Kurt Lißmann „Im Takte der Hämmer" bekam man leider keinen richtigen Eindruck, da die „begleitenden" Bläser den Chor fast zudeckten. — Die Darmstädter Madrigalvereinigung (Prof. Dr. F. Noack) erwies sich bei Erich Schützes Drei gemischten Chören a cappella (UA) als ein ausgezeichneter Klangkörper; nur ein solcher ist allerdings auch den viel zu schwierigen Chören gewachsen. Trotz ihres Wertes dürften sich wohl nur sehr wenig Klangkörper an sie heranwagen. — Ein gutes, einfacheres Chorwerk ist Georg Böttchers „Glaube". Mit Philipp Mohlers „Tod von Flandern", einer Volksliedbearbeitung à la Moldenhauer, konnten wir uns trotz der ausgezeichneten Wiedergabe durch die Darmstädter Liedertafel (Karl Grimm) nicht befreunden. — Zum Abschluß erklangen drei Sätze aus Hermann Erdlens Kantate „Von deutscher Art". Das Werk hat schöne Texte als Vorlage, auch musikalisch gute Stellen, ist aber zu uneinheitlich geraten. Im Streben nach volkstümlicher Haltung blieb Erdlen nicht wählerisch genug in seiner Tonsprache. Das Altsolo (Klara Reifenrath-Herber), das dem großen und kleinen Chor entgegengestellt wird, verlangt im Stimmumfang mehr als einer Altstimme auf die Dauer zuträglich (g, gis, a!). Daß sich daraus Unschönheiten ergeben müssen und daß man von der Altistin bei einem solchen Aufgebot an Chören nicht mehr allzu viel wahrnehmen kann, liegt auf der Hand. Trotzdem blieb die Gesamtwirkung groß genug, um dem anwesenden Komponisten und den vielen Mitwirkenden unter Prof. Dr. Noack einen herzlichen Erfolg zu sichern.

Schließlich wurden am fünften Tag noch zwei Kantaten für gemischten Chor aufgeführt: „Daß Dein Herz fest sei" von Eberhard Wenzel (Dichtung von Hermann Claudius) und die „Deutsche Kantate" von Ernst Schliepe (Text von Karl Maria Holzapfel). Die dichterischen Vorwürfe für beide Werke sind wunderschön. Die musikalische Gestaltung hält damit nicht gleichen Schritt. In „Daß Dein Herz fest sei" wechseln Chor und Baritonsolo miteinander ab und vereinigen sich abschließend. Die Anlage ist einfach und übersichtlich. Die musikalische Wirkung ist der schlichten Haltung des Werkes angemessen; besondere Höhepunkte werden jedoch nicht erreicht. — Anders bei der „Deutschen Kantate" von Schliepe. Zwar ist Schliepe kein guter Orchestersatz gelungen, auch die chorische Schreibweise wirkt oft dick und zäh. Daneben stehen dann allerdings Stellen von monumentaler Größe. Bei aufgelockerterer Schreibweise und den dadurch zu erreichenden Gegensätzen müßte Schliepe zu wirklich geschlossenen großen Leistungen fähig sein. Die Leitung der Aufführungen hatte GMD Friderich.

Die Schlußveranstaltung brachte unter der Gesamtleitung des städtischen Musikbeauftragten, Direktor Bernd Zeh, „Musik für Jugend und Feiergestaltung" und „Neue Blasmusik". Weitaus am wertvollsten waren die Werke von Hans Lang: „Drei Jugendchöre mit Instrumenten" (E. du Vinage) und der Hymnus „Die Schwelle" (Baldur von Schirach). — Von der neuen Blasmusik (Werke von Uldall und Schönemann) bekam man leider nicht den besten Eindruck. So kommen wir musikalisch sicher nicht weiter! Eine genauere Besprechung verbietet der Raummangel. Es sei nur noch erwähnt, daß sich das Musikkorps des Inf. Rgt. 115 unter Musikmeister Dreißig mit gutem Können für alle Werke einsetzte.

Oberbürgermeister Kreisleiter Otto Wamboldt dankte in seinem Schlußwort allen Mitwirkenden für ihren vorbildlichen Einsatz für unser zeitgenössisches Musikschaffen.

VIERTE INTERNATIONALE ARBEITS- UND FESTWOCHE FÜR NEUE GEISTLICHE MUSIK IN FRANKFURT a. M.

7.—13. Oktober 1936.

Von August Kruhm, Frankfurt a. M.

Die „Internationale Gesellschaft für Erneuerung der katholischen Kirchenmusik", E. V., am 30. Oktober 1929 in Frankfurt a. M. (als ständigem Sitz ihrer Zentrale) — nach zweijährigen, umfangreichen und unermüdlichen Werbungen in allen Ländern der Welt durch den Frankfurter Mittelschullehrer Frz. Baum — unter dem Vorsitz von Dr. Dr. Erwin Graf von Schönborn, Wiesentheid (Ufr.) von den Professoren Haas, Hatzfeld, Johner, Lemacher und Philipp (im Römer) gegründet, hatte mit ihrer 4. Internationalen Arbeits- und Festwoche für neue geistliche Musik weit über 1000 Teilnehmer aus dem Ausland und ebenfalls weit über 1000 aus Deutschland angezogen. Von den über 200 Werken der allzu reichhaltigen Programmfolge, auf 140 Komponisten in 30 Veranstaltungen verteilt, an die Zuhörerschaft größte Anforderungen stellend, stand Deutschland mit 47 Komponisten der Gegenwart an der Spitze. Es folgten Frankreich mit 11, Ungarn und Österreich mit je 10, Belgien und Holland mit je 7, Schweiz und Italien mit je 6, Polen mit 4 usw. Vertretern der neuen Musik, während insgesamt 37 Meister der Vergangenheit mit ihren Werken zu hören waren. Zeitlich gesehen, führte die Festwoche vom Gregorianischen Choral über die frühe Mehrstimmigkeit durch fast alle wichtigen Stufen der Entwicklung in allen Ländern der Welt bis zur Gegenwart, die, den Zielen der Veranstalter entsprechend,

den weitaus größten Raum einnahmen, dargestellt und zur Diskussion gestellt durch eine Reihe künstlerisch hochstehender Aufführungen, von erstklassigen Chören, berühmten Organisten und Solisten bestritten.

Die Musik in der katholischen Kirche, in ihrer Eigenständigkeit strengen, in religiös-kultischen Bezirken verankerten Gesetzen unterworfen, fernab jeder Entwicklungslinie weltlicher Musik, hat satzungsgemäß das berühmte „Motu proprio" Papst Pius X. des Jahres 1903 als höchste Forderung: „Heiligkeit, Güte der Form, Universalität und wahre Kunst". Der wahrhafte „Musiker vor Gott", wie es ein Gregor, Orlando di Lasso, ein Palestrina, ein Bruckner war, erweist, frei von jeder billig-aktuellen Effekt- und Konjunktur-Hascherei ebenso „Gott einen Dienst" mit seinen ihn lobenden Werken, wie der Chorregent, Sänger und Organist mit der Wiedergabe derselben. Es ist die „Urstimme der Seele, die den Ewigen preist". Aus diesem Gesichtswinkel heraus betrachtet, kann man bei einer (naturgemäß mit Auswahl vorgenommenen) Würdigung und Rückschau der in den zwölf Konzerten, sechs Messen, etlichen kirchenmusikalischen Andachten und einigen Studienkonzerten gehörten Werke nicht überall zu positiven Resultaten im Sinne der Bereicherung neuer geistlicher Musik gelangen.

Die in ihrer Reichhaltigkeit erdrückende musikalische Veranstaltungsfolge größten Stils, durch eine Reihe äußerst klangvoller Namen des Musikausschusses dokumentiert, in dem außer Deutschland, Belgien, Dänemark, Frankreich, Holland, Italien, Österreich, Polen, die Schweiz, Spanien, die Tschechoslowakei und Ungarn vertreten waren, (unter Führung von Dr. h. c. Johannes Hatzfeld, Paderborn), bot als Auftakt der eigentlichen Festwoche bereits vom 3.—6. Oktober im Rahmen kirchenmusikalischer Andachten (in St. Antonius, St. Bernardus-Kirche und im Kaiserdom) und einer Rundfunk-Morgenfeier des Frankfurter Reichssenders Darbietungen einheimischer Kirchenchöre und Organisten, die sich für neue liturgische Chöre und Orgelkompositionen holländischer, italienischer, französischer, spanischer und deutscher Kirchenkomponisten einsetzten.

Als offizielle Eröffnungsveranstaltung der Festwoche galt das Begrüßungs-Konzert der Stadt in dem neu hergestellten, großen Saalbau-Saal, das wie die späteren Konzertfolgen, über eine fachlich und konfessionell interessierte Zuhörerschaft hinaus, breite Kreise von Musikfreunden in allabendlich steigendem Maße zu fesseln wußte. Im Mittelpunkt des ersten Abends, der über den Rahmen geistlicher Musik durch Berücksichtigung weltlicher, sinfonischer Musik hinausstrebte, stand Bruckners „Te Deum" von dem Genius der katholischen Kirchenmusik bekanntlich „dem Herrgott gewidmet". Vor der hehren Größe dieses Werkes verblaßte alles vorher Gehörte: die „Konzertante Symphonie für Orgel und Orchester" des 63jährigen Josef Jongen (Direktor des Königlichen Konservatoriums in Brüssel), eine klanglich-effektvoll gekonnte, dekorativ wirkende Komposition, vom Komponisten an der Orgel virtuos gespielt, ferner des Polen Jan Maklakiewicz „Konzert für Cello und Orchester" (vorzüglicher Solist: Prof. Wilkomirski, Warschau), ein konstruktiv anmutendes Werk, von stark westlichen Klangmischungen getragen, mit Glocken und Schlagzeug arbeitend. Des Wieners Josef Lechthaler Psalm „Der Herr mein Schild" (Kantate nach deutschen Chorälen) für gem. Chor, Knaben-Chor, Orchester und Orgel, kann man als Plus auf dem Gebiete der geistlich-sinfonischen Chorkompositionen verbuchen. Die musikalische Gesamtleitung dieses mit großem Beifall aufgenommenen Abends hatte Paul Belker, der das Städtische Orchester (Opernhaus- und Museums-Orchester), sowie den sich in gesanglich bester Form befindenden Cäcilien-Verein, vereinigt mit dem Rühlschen Gesangverein, mit Umsicht führte, bestens unterstützt durch das Solistenquartett: Ria Ginster (Sopran), Frankfurt a. M., Luise Richartz (Alt), Frankfurt a. M., Andr. Kreuchauff (Tenor), München, Johannes Willy (Baß), Frankfurt a. M.

Das „Italienische Orchester- und Chor-Konzert" (am 2. Abend der Tagung), das unter der musikalischen Leitung des führenden italienischen Konzertdirigenten Maestro Molinari, Rom, stand (mit dem Symphonie-Orchester des Reichssenders Frankfurt a. M.) brachte außer Plattis „Miserere" (um 1740 datiert), einem ungemein lebendig wirkenden alten Werk, zwei Werke aus der musikalischen Gegenwart: des 40jährigen Labrocas „Stabat Mater" für gem. Chor, Sopransolo und Orchester, das trotz seiner oft kühnen Ansätze zu einer dramatisch ausgeformten Szenenfolge hinneigend, durch die unbedingt ehrliche, musikalische Konzeption ebenso fesselte wie Malipieros oratorienhafte „La Passione" für Soli, gem. Chor und Orchester, eine von realistischen Ausdrucksmitteln durchsetzte Schöpfung. Bei der Aufführung der drei Werke erwies sich der Cäcilienverein / Rühlsche Gesangverein, von KM Paul Belker sorgsam vorbereitet, als sehr zuverlässige Chorvereinigung.

Der Chor-Musik, den Kern der geistlichen Musik bildend und sich neben den Messekompositionen in Lied, Motette und Psalm kündend, wurde durch Heranziehung berühmter auswärtiger Chöre besonderer Raum gewährt. In einem „Polnischen Konzert" hörte man den Posener Domchor unter Dom-KM Dr. Gieburowski, der sich mit alten und neuen Meistern der polnischen Kirchenmusik vorstellte und eine überragende stimmliche Kultur offenbarte. Des Dirigenten Gieburowski gemischter Chor a cappella „Ave Maria" und Sze-

ligowskis „Marien-Motette" nach alten polnischen Motiven waren Höhepunkte des mit lebhaftem Beifall bedachten Abends, der außerdem eine interessante, aber reichlich weltlich orientierte Symphonie f-moll op. 45 Nr. 9 für Orgel von F. Nowowiejski brachte, von Prof. Rutkowski, Warschau, meisterhaft auf der neuen Saalbau-Orgel gespielt.

Innerhalb der großen musikalisch-geistlichen Werk-Schau gab es zwei „Deutsche Konzerte" mit dem Münchener Dom-Chor unter Prof. Berberichs Leitung. Besonderen Eindruck hinterließ des Stuttgarter Komponisten Hugo Herrmann Kantate „Das christliche Tagewerk", eine formal saubere, von ehrlichem Können zeugende Arbeit für Altsolo, Oboe, Streicher und Orgel, deren musikalisch klare Haltung im Gegensatz zu den Klangüberhäufungen des „Te Deum" von Hans Humpert-Paderborn für gem. Chor, Orchester und Orgel stand. Sehr gefielen die schlicht-innigen, beinahe volksliedhaften „3 Marienlegenden" für Altsolo und Streichorchester von Armin Knab, ferner Franz Philipps „Cäcilienhymne", wirkungsvoll mit lateinischem und deutschem Text zusammengefügt, und Josef Haas' meisterhaft aufgebautes „deutsches Gloria", beide für achtstimm. gem. Doppelchor geschrieben. Hans Gebhards „Totengedenken", ein Zyklus von fünf Gesängen für fünf- und sechsstimmigen gem. Chor a cappella erschien, trotz starken musikalischen Ausdrucksvermögens, vielfach etwas gewollt, während aus Josef Eidens „Österlicher Motette" für gem. Chor a cappella eine unbedingt frische Musikalität ansprach, die sich allerdings in den rhythmisch-melodisch geschwungenen Bögen des „Alleluja" zu äußerlich-klanglichen Effekten verlor. Außer dem Orchester des Reichssenders Frankfurt a. M. unter KM Rosbauds Leitung wirkten an der Orgel Prof. Ahrend-Berlin und Max Hellmuth-Bamberg verdienstvoll mit durch die Wiedergabe etlicher neuer Orgelkompositionen ohne stärkere Eigenart von Josef Ahrend-Berlin, Reinhold Schwarz-Feldafing/München, Ludwig Zölch-Speyer. Warum des Frankfurters Karl Höller „Konzert für Orgel und Orchester" sich in diese Konzertreihe verirrte, blieb rätselhaft.

In einem „Niederländischen Konzert" lernte man den vorzüglich geschulten Niederländischen Palestrina-Chor aus Haag/Holland unter der Leitung von Jos. Vranken kennen. Er vermittelte etliche für das kirchenmusikalische Schaffen der Neuzeit markante Kompositionen: Jaap Vranken im Haag, dessen lyrisch gefärbtes „Hadewich-Triptychon" für Baritonsolo, Engl. Horn und Orchester bereits in dem vorangegangenen deutschen Konzert fesselte, hatte mit seiner groß angelegten „Missa de Angelis" für vier- bis achtstimm. gem. Chor a cappella, obligate Orgel und Solosopran starken Erfolg. Hugo Herrmanns „Chorvariationen über die Sonnengesänge des hl. Franziskus von Assissi" für dreistimm. Frauenchor, Sopransolo und Harfe, entbehrten, trotz formal starker musikalischer Ansätze und melodischer Schönheiten, innerer dramatischer Akzente, die dagegen den „Psalm XII Laetatus sum" für vierstimm. gemischten Chor und Orgel des Belgiers van Nuffel äußerst wirkungsvoll auszeichneten.

Der Ausklang der abendlichen Konzertreihe war mit einem „Ungarischen Konzert" dem Budapester Theresien-Chor unter Leitung von F. Kemenes als viertem ausländischen Gastchor vorbehalten. Es war ein unvergeßlicher Eindruck trotz der vorangegangenen anstrengenden Programmfolgen diesen 24 Stimmen zu lauschen, um deren wundersame Musikalität Ungarn und seine katholische Kirche zu beneiden sind! Außer ungarischen Kirchenliedern für gemischten Chor a cappella, in Bearbeitungen von Harmat und Bardos, hörte man Lifzts selten gegebene „Acht Seligkeiten" für Baritonsolo, Chor und Orgel, ferner etliche gemischte Chöre a cappella von Kertesz, Deak-Bardós, Koloman Nadasdy, in selten reiner Klangschönheit geboten. Höhepunkte waren neben dem virtuosen Orgelspiel von Prof. Szakolczay-Budapest in Kompositionen von Perenyi und Kodaly, Zoltan Kodalys gemischter Chor a cappella „Jesus und die Mäkler" eine musikalisch dramatisch bewegte Szene von der Reinigung des Tempels, von ungemein starker Ausdruckskraft getragen, ferner L. Halmos „Missa barbara" für vereinigte Ober- und Unterstimmen, eine Schöpfung von linear strenger Klangfülle. Artur Harmats „150. Psalm" für gem. Chor mit Orgel, zwei Trompeten, zwei Posaunen und Tympanon gab den festlichen Abschluß des Abends, der ein begeistertes Publikum zu stürmischen Beifallskundgebungen hinriß.

Neben diesen Abend-Veranstaltungen standen außer kirchenmusikalischen Andachten mit dem Limburger und Frankfurter Domchor, dem Frankfurter a cappella-Chor u. a. m. Studienkonzerte mit dem von Prof. Dr. Weißenbäck geleiteten Wiener Kammerchor, dem Schweizer Organisten William Montillet, dem Pariser Organisten André Fleury, dem Wiener Organisten Prof. K. Walter, zwei italienische Orgelkonzerte von Prof. F. Vignanelli, Rom und Prof. F. Germani, Rom auf der Saalbau-Orgel mit Kompositionen alter, klassischer Meister ausgeführt, einen Überblick über die Entwicklung der italienischen Orgelkunst vom 15. bis 18. Jahrhundert gebend, in einer Huldigung an Max Reger prächtig ausklingend. Eine Sonntags-Spätnachmittagsveranstaltung erweckte besonderes Interesse, dokumentiert durch überraschend starken Besuch. In der Karmelitenkirche wurde die Musik aufgeführt, die dem Stil dieses spätgotischen Raums am nächsten kam: Musik des

15. Jahrhunderts unter Verwendung historischer Instrumente wie Viellen, Gamben, Posaunen, Blockflöten, Lauten, aus der Werkstätte des Frankfurter Geigenbauers Eugen Sprenger nach alten Mustern neu gebaut, die z. T. auch in den Fresken an der Chordecke der Kirche abgebildet sind. Die Programmfolge, eine Darbietung alter polyphoner Musik und Choral, geschickt ausgewählt aus Komponisten des 15. Jahrhunderts (wie Binchois, Dunstable, Dufay, de Près, Lechner u. a. m.) wurde von der Bonner Madrigalvereinigung unter Leitung Ludwig Böckelers bestritten, wobei A. Wenzinger, Basel die Instrumentalisten sicher führte.

Ein Ausflug der Festteilnehmer nach Kloster Eberbach und Kiedrich im Rheingau zur Besichtigung der Kirchen, Stiftsbibliothek, Vorführung des Chorals in seiner gotisch germanischen Fassung durch den berühmten Kiedricher Stiftschor unter Leitung von Chorregent Halbritter, verknüpft mit einem Orgelkonzert Prof. Karl Walters (Wien) in der Stiftskirche, beschloß die eindrucksreiche Festwoche, die mit der Reihe ihrer Konzerte den Beweis dafür erbrachte, daß die musikalische Kunst-Ausübung unserer Zeit auch in den Bezirken der katholischen Kirchenmusik eine Reihe neuer und wertvoller schöpferischer Kräfte birgt, die zu fördern und zu erhalten kulturelle Pflichterfüllung bedeutet.

1. KULTURWOCHE DES GAUES BADEN IN KARLSRUHE.

Von Hermann L. Mayer, Karlsruhe.

Die erste Kulturwoche des Gaues Baden hat auch in musikalischer Hinsicht einen recht ansehnlichen Ertrag gehabt. Eine Kundgebung der Reichsmusikkammer vermittelte zunächst die langerwünschte Bekanntschaft mit deren Präsidenten, Prof. Dr. Raabe. Eine nach Tausenden zählende Hörerschaft, für die Raabe mehr oder minder ein ebenso fester wie zuversichtlich froher Begriff und gleichsam die Personifizierung des Zukunftswegs der deutschen Musik schien, nahm die Sorgen und Wünsche, Anregungen und Vorschläge des Präsidenten mit herzlicher Aufgeschlossenheit auf und war nicht weniger als sachlich freudig bejahende Gefolgschaft wie von der faszinierenden Persönlichkeit des sich so unmittelbar und in keinem Zuge „präsidentenhaft" gebenden Redners schlechthin begeistert.

Ein Sinfoniekonzert des Staatstheaterorchesters gewann durch die Erstaufführung eines Werks des in Köln wirkenden badischen Komponisten Robert Rehan besondere Bedeutung. Denn Rehans Eigenart wurde gleich mit einem Orchesterwerk von monumentalem Format, der Orchesterfantasie „In memoriam" ausgewiesen. Das Werk läßt sich als etwa auf der Mitte zwischen der klassischen, viersätzigen Sinfonieform und der freien sinfonischen Dichtung stehend charakterisieren. Rehan verherrlicht in dem gedanklich reichen, aber klar gebauten und in seinen Ausdrucksformen ungesuchten Werk das Straßburger Münster, ohne dabei trotz mancher bildhaft deutender Züge in den Bereich der ausgesprochenen Programmusik zu gelangen. Dennoch entsteht im Hörer ein phantastisches und schicksalbewegtes Bild des grandiosen Vorwurfs. Die starke musikalische Substanz hat nicht nur von der gediegenen und geistig fundierten Art des Pfitznerschülers überzeugt, sondern auch mit einem lebhaften Erfolg ein Wort für die wünschenswerte nachhaltigere Berücksichtigung der jungen Musik in Karlsruhe gesprochen. Dies gilt auch für Gerhard Frommels „Sänge eines fahrenden Spielmanns" (für Sopran und Kammerorchester). Sie gewinnen vor allem durch ihre einfache Liedhaftigkeit, die da und dort freilich durch ein bewußtes Vermeiden der Verschmelzung von Singstimme und Orchester beeinträchtigt zu werden schien. Hedwig Hillengaß war aus tiefer Einfühlung eine ideale Interpretin. Die Orchesterbegleitung leitete GMD Keilberth, dessen tektonisch eindringliche Interpretation der Rehanschen Orchesterfantasie besonders zu rühmen ist. Franz Philipps „Heldische Feier" bildete, vom Komponisten selbst geleitet, den Beschluß des Konzerts. Das Werk bestätigte — wie die bei der Kundgebung der Musikkammer erneut aufgeführte Kantate „Heiliges Vaterland" (durch die Sängervereinigung unter Hugo Rahner), daß Philipp zu den Wenigen gehört, denen auf der Grundlage monumentaler Ausdrucksformen und volkhafter Singbarkeit Feiergestaltungen von starkem Atem und unbedingter Geschlossenheit gelungen sind.

Ein Kammermusikabend der Musikhochschule machte mit neuen Werken von Alexander von Dusch, Franz Philipp, Josef Schelb und Erich Lauer bekannt und brachte, dem ausführenden Oswald-Quartett zu Dank, Julius Weismanns harmonisch reizvolles und beschwingtes Streichquartett Werk 85. Dusch ist ein kultivierter Gestalter, der bei starker traditioneller Verwurzelung Eigenes zu sagen hat. Schelb und Philipp zeigen auch in diesen neuen Liedern eigenwilliges Profil. Der kleine Werkausschnitt von Lauer sprach erneut für diese junge Hoffnung der badischen Musik.

Das Staatstheater bereitete mit der Erneuerung von Weismanns Märchenoper „Schwanenweis" (unter Weismanns Leitung in der schönen Inszene Dr. Himmighoffens und mit der trefflichen Else Blank in der Titelrolle) dem Freiburger Komponisten eine würdige Ehrung.

Nicht zu vergessen der ansehnliche Beitrag, den die HJ zur Musik der Gaukulturwoche lieferte. Eine Abendveranstaltung „HJ singt und spielt“ auf dem Adolf Hitler-Platz zeugte vor vielen Tausenden mit Liedern von Hans Baumann, Heinrich Spitta, Fritz Sotke, Werner Altendorf und Georg Blumensaat, unter dessen Leitung die Kundgebung stand, vom neuen Liedschaffen der HJ.

XXIII. DEUTSCHES BACH-FEST IN KÖNIGSBERG.

10.—12. Oktober.

Von Marianne Stratthaus, Königsberg.

Vom 10.—12. Oktober beging die Neue Bachgesellschaft in Königsberg das 23. deutsche Bachfest, dessen Träger die Stadt und der Reichssender Königsberg waren.

Den Auftakt bildete eine Motettenstunde im Dom; bei der MD Hugo Hartung mit seinem gewaltigen Chor der „Musikalischen- und Singakademie“ und des „Königsberger Sängervereins“ Bachs doppelchörige Motette: „Singet dem Herrn ein neues Lied“ eindrucksvoll musizierte.

In der Kantate Nr. 153: „Sehet wir gehen hinauf“, der sich das festliche „Magnificat“ anschloß, stellten sich die hervorragenden Solisten des Bachfestes vor: Helene Fahrni (Sopran), Lore Fischer (Alt), Heinz Marten (Tenor), Hans Eggert (Bariton).

Dem jubelnden Auftakt folgte am Abend eine Kantaten-Aufführung im Dom, deren Träger der Domchor unter seinem Leiter Kirchen-MD Walter Eschenbach war. Die Kantaten Nr. 4: „Christ lag in Todesbanden“ und Nr. 8 „Liebster Gott wann werd ich sterben“ wurden leider durch zu breite Tempi in der Wiedergabe geschwächt; recht gut gelang Bachs A-dur-Messe. Zu den übrigen Vocalsolisten hatte sich als tüchtiger Bassist Sigmund Roth vom Königsberger Opernhaus gesellt.

Der zweite Tag begann mit dem Festgottesdienst im Dom. Der Gottesdienst wurde vom Königsberger Bachverein unter der Leitung von Traugott Fedtke musikalisch recht wirkungsvoll ausgestaltet und bot eine Missa brevis von Dietrich Buxtehude und Bachs Kantate Nr. 12 „Lobe den Herrn meine Seele“; mit der Fuga sopra Magnificat beendete Walter Eschenbach den Gottesdienst.

Der Nachmittag brachte ein Kirchenkonzert, in dem der Heinrich Albert-Schüler-Chor Werke vorbachischer Zeit sang. Chöre von Eccard, Johann Bach und Senfl gab der Chor, der von StR Konrad Opitz geführt wurde, mit großer Musikalität und feiner Gesangskultur wieder. Die Chöre wurden umrahmt von Orgelwerken Buxtehudes und Joh. Seb. Bachs, denen der Lübecker Organist Walter Kraft großzügigster Gestalter war.

Der zweite Tag endete mit einer sehr guten Aufführung von Bachs „Johannespassion“, die der Königsberger Lehrergesangverein zusammen mit dem Orchester des Reichssenders Königsberg unter der Leitung von Prof. Paul Firchow in der Originalinstrumentierung wiedergab. Ein besonderer Klanggenuß war das Baß-Arioso „Betrachte meine Seel“, weil hier eine edle Stimme (Prof. Dr. Erwin Roß) und die warme Begleitung der Viola da gamba (Prof. Walter Schulz) und der Laute (Hans Neemann) zu idealer Klangverschmelzung wurden.

Der dritte Tag war Bachs weltlicher Musik gewidmet und bot eine vom Reichssender Königsberg durchgeführte Kammermusikstunde unter Leitung von Dr. Ludwig Karl Mayer, der in einem fein zusammengestellten Programm Ausschnitte aus Bachs Kammermusik aufzeigte. In der Triosonate für zwei Violinen und Cembalo erwiesen sich Hans Hedenus und Franz Schiffmann als meisterliche Spieler. In der Sonate h-moll für Flöte und Cembalo spielte Henry Brandes den Flötenpart mit hoher Kultur. Dem „Capriccio über die Abreise des geliebten Bruders“ war Li Stadelmann bewährte Interpretin. Den Schluß dieser Veranstaltung bildete das „Sechste Brandenburgische Konzert“, das von Karl W. Meyer und Martin Nicolai (Violen da braccio), Prof. W. Schulz und Franz Kirchberger (Violen da gamba), Philipp Schiede (Cello), Walter Meyer (Kontrabaß) und Li Stadelmann meisterhaft wiedergegeben wurde.

Mit einem Chororchesterkonzert fand das Bachfest seinen würdigen Abschluß. KM Wilh. Franz Reuß war dem städtischen Orchester hervorragender Leiter, unter dessen Führung Bachs h-moll-Suite für Orchester eine anerkennenswerte Leistung wurde. Neben dem Konzert a-moll für Klavier, Flöte und Violine, in dem sich Alfred Fuchs als ausgezeichneter Flötist vorstellte, erklang das „Zweite Brandenburgische Konzert“ F-dur, dessen Trompetenpart Heinrich Teubig mit Bravour wiedergab. Das Konzert d-moll für zwei Violinen zeigte Konzertmeister Hans Warner als stilvollen Partner von Prof. Hermann Diener.

Mit Bachs weltlicher Kantate Dramma per musica „Der zufriedengestellte Aeolus“ gab Hugo Hartung mit seinen tüchtigen Sängern dem Bachfest einen großartigen Abschluß. Die Titelpartie sang Prof. Dr. Erwin Roß, stimmlich und musikalisch eine Glanzleistung.

Eine Instrumentenschau zeigte während des Bachfestes ein historisches Cembalo aus dem musikgeschichtlichen Museum Neupert-Nürnberg, das aus dem Jahre 1681 stammt und von dem bekannten Instrumentenbauer Joh. Batista Giusti in Lucca erbaut wurde. Auch zahlreiche Neukonstruktionen alter Instrumente waren vertreten, schließlich alle

modernen Typen von Klavieren und Flügeln, vom „Pianetto“ bis zum großen Konzertflügel.

ERSTES LEIPZIGER BRUCKNERFEST.

Von Dr. Horst Büttner, Leipzig.

Als einzige reichsdeutsche Stadt führte Leipzig anläßlich des 40. Todestages von Anton Bruckner ein mehrtägiges Fest durch, das dem Schaffen dieses Großen gewidmet war. Nicht dieser Gedenktag allein bildete den Anlaß dazu; auch war nicht die Tatsache allein verpflichtend, daß die allgemeindeutsche Geltung Bruckners von Leipzig aus ihren Ausgang genommen hatte, von der Uraufführung der 7. Sinfonie am 30. Dezember 1884 unter dem unvergessenen Arthur Nikisch, dem in diesen Tagen naturgemäß manches ehrende Wort in Rede und Gespräch galt. Die eigentliche und sichere Grundlage für die sechs Veranstaltungen dieses Festes bildete vielmehr die außerordentlich große und tiefgehende seelische Bereitschaft, die in unserem heimatlichen sächsischen Volkstum für das Werk des großen Oberösterreichers besteht. Durch diese Bereitschaft erhielt das Fest auch seine Rechtfertigung, denn Konzertsäle und Kirchen waren in diesen Tagen durchwegs gut, zum Teil sehr gut besucht. Durch eine vernünftige Gestaltung der Eintrittspreise kam man auch klugerweise dem starken Verlangen nach Brucknerscher Musik entsprechend entgegen. Die organisatorische Vorbereitung war von der Stadt der Leipziger Brucknergemeinschaft übertragen worden, deren Vorsitz Prof. Max Ludwig führt und die immer mehr zum Mittelpunkt aller Brucknerbestrebungen und zum Sammelpunkt aller Brucknerfreunde wird.

In vier Tagen sechs Veranstaltungen: nicht zu viel und nicht zu wenig; lediglich der Sonntag schien mit drei Veranstaltungen die Aufnahmefähigkeit zu stark in Anspruch zu nehmen. Doch befleißigte sich der Vortrag einer erfreulichen Kürze, der Nachmittag war frei und das Abendkonzert stellte die „Fünfte“ ganz allein heraus, so daß auch hier Überlastung vermieden war. Die Werkauswahl huldigte bevorzugt der bei Bruckner bedeutsamen, ja geradezu symbolischen Dreizahl: Dritte, fünfte und achte Sinfonie bildeten die sinfonische Gruppe, d-moll-Messe, f-moll-Messe und Tedeum vertraten die großen geistlichen Chorwerke der Reifezeit, das Motettenschaffen klang mit „Locus iste“, „Christus factus est“ und Os justi“ an. So verbleiben noch drei Werke: An die Frühzeit des Brucknerschen Werdeganges erinnerte das d-moll-Requiem vom Jahre 1849, an die Zeit unmittelbar vor dem großen schöpferischen Durchbruch von 1863 die g-moll-Ouvertüre; das Streichquartett, von dem das Adagio und das in die endgültige Fassung nicht aufgenommene Intermezzo gespielt wurden, ergänzt diese Gruppe. Die Zeit der Sammlung und des Werdens bis 1863 war also vertreten, aber auch jeder der großen „Schaffensringe“ (Haas), denen wir all die seit 1863 entstandenen Meisterwerke zu verdanken haben. Mit Ausnahme der — im Notfall ja auch einmal entbehrlichen Männerchöre — waren aber von dem Brucknerschen Schaffen auch alle Musikgattungen berücksichtigt, in denen er Unvergängliches geleistet hat. Das Fest gab demnach eine klug planende Auswahl, die recht weitgespannte Möglichkeiten bot, von Bruckners Schaffen und Eigenart Eindrücke davonzutragen.

Diese Eindrücke zu vermitteln war Aufgabe der Ausführenden, und von dem Maß der Vertrautheit mit der seelischen Haltung und dem Stil Bruckners hing die Tiefe des Eindrucks ab. Zahlreiche Stellen des Leipziger Musiklebens waren am Werk Bruckners während des Festes tätig, auch der Reichssender Leipzig stützte das Fest wesentlich, was wir mit Genugtuung feststellen. Überblickt man nun die Gesamtleistung dieser Tage vom 8. bis zum 11. Oktober, so ergibt sich zwangsläufig die Tatsache, daß das Fest in erster Linie eine hervorragende Bewährungsprobe für das Leipziger Chorwesen geworden ist. Der Zufall wollte es, daß während des Festes zwei der leistungsfähigsten hiesigen Chöre, Thomanerchor und Gewandhauschor, die deutsche Kunst auf Konzertreisen im Ausland vertraten. Trotzdem waren die einheimischen Chöre in der Lage, drei ausgezeichnete, hohe Maßstäbe vertragende Chorleistungen herauszustellen: Der Riedelverein — verstärkt durch den Chor des Reichssenders Leipzig — unter der Leitung von Max Ludwig, die Kantorei des Landeskonservatoriums unter Johann Nepomuk David und der katholische Propsteichor unter Georg Trexler. Daß die Leistungen des Gewandhausorchesters und des Leipziger Sinfonieorchesters sich ebenfalls auf höchster, festlicher Stufe hielten, darf dann allerdings auch nicht unerwähnt bleiben.

Freisein von aller modernen, zivilisatorisch bedingten Nervosität, aber auch Freisein von all den romantisch-subjektiven Ausdrucksveränderungen und -färbungen, wie sie der außerbrucknerischen Musik des 19. Jahrhunderts eigen sind; die Fähigkeit, einen elementaren Grundrhythmus festhalten zu können, sowie das Vermögen, die Pausen und die architektonisch bedingten Einschnitte in den Werken nicht als Löcher, sondern als ausdruckserfüllte Bindeglieder wirken zu lassen; schließlich, bei aller verinnerlichten seelischen Haltung, Farbensinn und Klangfreude: diese Eigenschaften etwa muß ein Brucknerdirigent aufzuweisen haben, um den Werken nicht nur von außen, sondern auch wirklich von innen beikommen zu können. Es

ist verhältnismäßig einfach, durch die klangliche Pracht der Sinfonien und Messen und durch eine gewisse, aber doch nicht ganz zureichende Kraft des Ausdrucks Wirkungen zu erzielen. Zu einer vollendeten Darstellung eines Brucknerschen Werkes gehört aber das Erfassen der Ganzheitlichkeit, der seelischen Grundhaltung, und ist dies nicht möglich, so gerät die Wiedergabe zu mosaikhaft, geht vom Einzelnen zum Ganzen, nicht umgekehrt, wie es sein müßte. Ob jemand die seelische Grundhaltung Bruckners zu erfühlen vermag oder nicht, das scheint allerdings ausgesprochen Sache der Veranlagung zu sein und nicht des persönlichen Willens.

Vor all diese Fragen der Bruckner-Wiedergabe sah man sich in diesen sechs Festveranstaltungen gestellt. Hermann Abendroth geriet die g-moll-Ouvertüre ausgezeichnet, bei der Achten Sinfonie verlor sich allerdings die Darstellung zu oft an Einzelzüge und ließ auch die architektonischen Einschnitte vielfach zu sichtbar klaffen. Es scheint doch etwas an der Behauptung zu sein, daß ein ausgesprochener Beethovendirigent, wie dies Abendroth in hervorragendem Maße ist, und ein idealer Brucknerdirigent sich irgendwie ausschließen. Hans Weisbach verfügt über das Wissen um die geheimen inneren Zusammenhänge der Brucknerschen Sinfonik; doch waren die ersten drei Sätze der „Fünften" diesmal von einer — allerdings glänzenden — Routine getragen, bis sich im letzten Satz die Kraft des Gemütes einstellte und die Leistung auch innerlich vollendet wurde. Walter Davisson zeichnet mit seinem Orchester des Landeskonservatoriums die Dritte Sinfonie sorgsam nach, musizierte aber auch mit der Frische, die für dieses von Jugendlichen gebildete Orchester charakteristisch ist. Vieles kommt auf diese Art sehr gut heraus, manche seelische Tiefenwirkung bleibt aber auch aus; wir möchten deshalb nicht versäumen, darauf hinzuweisen, daß der richtige Bruckner für dieses Orchester eigentlich Bruckners geniales Sturm- und Drangwerk der „Ersten" ist, und zwar der Ersten in der unvermeidlichen Linzer Fassung. Diese Sinfonie von diesem Orchester: das könnte einen guten Klang geben.

Johann Nepomuk David ist nicht nur durch Veranlagung eine brucknerverwandte Natur — wie manches seiner Werke ausweist — sondern ist auch durch seinen Bildungsgang, der durch die Stifte St. Florian und Kremsmünster führte, denkbar eng mit Bruckners Wesensart verbunden. Er konnte es sich deshalb leisten, im Gewandhauskonzert mit seinem Kantoreichor des Landeskonservatoriums die drei Motetten ganz klassischklar durchleuchtet zu geben, ohne die letzte Entfaltung hymnischer Kraft. Bei einer derart vollendeten Wiedergabe wirkt Bruckner auch in einer solchen Auffassung überzeugend. Im Konzert des Landeskonservatoriums machte David mit dem hier noch nicht aufgeführten Requiem in d-moll bekannt; bei allem Verhaftetsein an den Wiener klassischen Stil regt sich in diesem Frühwerk doch bereits knospenhaft Bruckners Eigenart, vor allem in den langsamen Sätzen Sanctus, Benedictus und in dem a cappella-Satz „Requiem aeternam"; dem letzten Abschnitt „Cum sanctis" wohnt eine Ausdrucksgewalt inne, die unmittelbar packt. Genau besehen ist dieses Requiem vom Jahre 1849 künstlerisch noch stärker als die 1854 entstandene Missa solemnis in b-moll und hat keinesfalls nur historisch-entwicklungsgeschichtliche Bedeutung. Welch tiefe Wirkungen von diesem Jugendwerk Bruckners ausgingen, dafür war das ergriffene Schweigen der Zuhörer nach der ausgezeichneten Aufführung der beste Beweis. (Diese Wohltat der schweigenden Aufnahme durch die Zuhörer hätte man übrigens auch den Motetten im Gewandhaus-Konzert von Herzen gewünscht.)

Sehr nahe kommt Max Ludwig, der die f-moll-Messe und das Tedeum mit dem Riedel-Verein und dem Sinfonierochester in der Thomaskirche aufführte, dem Darstellungsstil Brucknerscher Werke, und wenn er sich entschließen kann, einige unmotivierte Ritardandi abzustellen und auch einige schnelle Zeitmaße etwas gemäßigter und dadurch feierlicher zu gestalten — z. B. am Beginn des Te deum — so wird die schöne Chorleistung noch stärker im Dienst brucknergerechter Wiedergabe stehen, als dies sowieso schon der Fall ist. Die d-moll-Messe erklang im Rahmen eines Hochamtes der katholischen Propsteikirche. Georg Trexler, der diese Messe in Leipzig recht eigentlich eingeführt und bekannt gemacht hat, sowie seinem Chor war die nachhaltige Beschäftigung mit Bruckner ohne weiteres anzumerken; sie trug in einer werkvertrauten Leistung gute Früchte. Bei der Motette „Os justi" machte eine recht profan wirkende Begleiterscheinung allerdings jeden sakralen Charakter zunichte.

In dem Soloquartett dieser Messe gliederten sich Elisabeth Meinel, Annemarie Claus-Schöbel und Richard Franz Schmidt mit kultiviertem und ausdrucksbeseeltem Gesang dem liturgischen Gang ein. Das Soloquartett der f-moll-Messe enthielt zwar einige bekannte Namen, wirkte als Ganzes aber recht unausgeglichen, z. T. auch recht brucknerfern. Seine Freude konnte man dagegen an dem Soloquartett des Requiem haben, das mit Waltraute Steche, Hella Hohenschutz, Willy Hesse und Herbert Bartel zwar Studierende des Landeskonservatoriums herausstellte, durch bemerkenswerte stimmliche Leistungen und Vertrautheit mit Bruckner aber recht angenehm auffiel, ein Zeichen, daß es bei dem Soloquartett eines Brucknerschen Chorwerkes weniger auf die — an sich sehr wünschenswerte — Schönheit der

Stimme und den bekannten Namen ankommt als auf das gemeinsame Abgestimmtsein auf Bruckners seelische Haltung.

Es war richtig, das von Bruckner selbst wieder verworfene nachkomponierte Intermezzo zum Streichquintett für sich allein zu stellen, als Einleitung zu dem Vortrag Oskar Langs am Sonntagvormittag. So reizvoll diese „körperhafte", lebensquellende Musik ist: die Höhe der vier bekannten Sätze des Streichquintetts erreicht es zweifellos nicht. Das durch Richard Lindner erweiterte Gewandhausquartett spielte es sehr sorgsam; das den Vortrag abschließende Adagio des Quintetts geriet aber zu breit; so langsam kann man ein Bruckner-Adagio schließlich auch nicht spielen, daß es zerfällt, oder die nötige Stärke der Empfindung muß dahinter stehen.

Das gesprochene Wort war durch einen Vortrag von Oskar Lang-München vertreten, der — z. T. mit Formulierungen seines Brucknerbuches — über das Thema sprach: „Bruckner in seiner Zeit und seine überzeitliche Bedeutung". In recht einprägsamer Weise setzte Lang Bruckner gegen die Geistigkeit des 19. Jahrhunderts ab und legte die Kraftströme bloß, aus denen Bruckner seine Eigenart vor allem zieht. Er vermied es in diesem offensichtlich als Einführung für breitere Kreise gedachten Vortrag klugerweise, auf den „Fassungen-Streit" einzugehen, in dem ja auch manches geredet und geschrieben wird, was mit Sachkenntnis und auch mit — Sachlichkeit nicht mehr sehr viel zu tun hat, der dem Brucknerfreund daher keine reine Freude mehr bedeutet und der deshalb manchem, der überhaupt erst an Bruckner heran will, unnütz den Kopf verwirrt und ihn unsicher macht. Sehr stark stellte Lang den Gegensatz Bruckners zum 19. Jahrhundert heraus, und wenn man nur die Musik dieser Zeit betrachtet, so steht Bruckner mit seiner seelischen Haltung ja tatsächlich allein, trotz aller Verwendung der Klangmittel seiner Epoche. Es dürfte aber allmählich an der Zeit sein, auch an die bruckner*verwandten* Geister des 19. Jahrhunderts zu denken, und diese finden sich nicht unter den Komponisten, sondern unter den deutschen *Dichtern*. Daß z. B. Stifters „Witiko" von seiner Zeit übergangen wurde, hat die gleichen Gründe wie die Mißachtung der Brucknerschen Sinfonien, und daß dieser Roman heute schon eine beträchtliche Lesergemeinde hat, liegt in den gleichen seelischen Verlagerungen begründet, die heute das Aufsteigen Bruckners ermöglichen. Daß dieses Aufsteigen Bruckners aber in vollem Gange ist, dafür war das Erste Leipziger Brucknerfest und die Anteilnahme, die es fand, ein vollgültiger Beweis, der hoffentlich zum Anlaß weiterer eingehender Brucknerpflege und eines in nicht allzu ferner Zeit stattfindenden zweiten Brucknerfestes genommen wird.

ZEITGENÖSSISCHE KIRCHENMUSIK IN SCHLESIEN.

Von *Gerhard Pankalla*, Breslau.

Es sei vorerst festgestellt: unsere heutige Kirchenmusik, die noch vor einem halben Jahrzehnt, suchend nach neuen Bahnen, ihre Portale nicht immer fest genug vor der Über-Moderne verschlossen hatte, hat sich wieder zu neuem fruchtbaren Schaffen gefunden. Eine Kirchenmusikkultur muß sich zunächst an dem schulen, was uns jahrhundertealte Tradition als heiliges Vermächtnis übergeben hat: das ist der Choral und im weiteren der a cappella-Stil eines Palestrina und seiner Zeit. Künstlerisches Vermögen wird von hier zu neuen unbegangenen Wegen führen. Und erwartendes Ahnen wird beglückendes Erwachen werden.

Daß diese Morgenröte in naher Zukunft liegt, zeigte die zeitgenössische Kirchenmusik, die von Beuthener Kirchenchören im Rahmen der 27. *Generalversammlung des Cäcilienvereins der Breslauer Erzdiözese* aufgeführt wurde. Zum feierlichen Hochamt in St. Trinitas sang der Kirchenchor die Missa „Salve Regina" des Augsburger Komponisten *Otto Jochum*. Die Messe (op. 52) entstand anläßlich des 1000jährigen Bestehens des Klosters Einsiedeln. Sie ist aufgebaut über dem Anfangsmotiv des Salve regina, das in der Gnadenkapelle der Klosterkirche täglich erklingt. Jochums rhythmische Dämonie hat etwas Überraschendes, Fesselndes an sich. Sparsam seine Melodik, aber wenn sie erklingt, dann ist sie von still-innerlicher Eindringlichkeit; wie ein leiser Hauch von Lyrik klingt es durch das zarte Benedictus. Das Credo, das stark an Jochums Cäcilien-Messe erinnert, fällt gegen die übrigen kurzen Teile ab; das oft seitenlange Führen in Oktaven der Ober- und Unterstimmen wirkt ermüdend. Mit Recht hatte der Chorleiter die etwas langatmige Fuge „Cum Sancto Spiritu" gekürzt. Abwechslungsreich und klangvoll weiß Jochum den Orgelpart zu gestalten. Die Wiedergabe der Messe durch den Trinitaschor unter Leitung von Eugen *Janotta* verdient hohes Lob. Die anschließende kirchenmusikalische Feierstunde wurde mit dem Credo der Missa populi des St. Gallener Domkapellmeisters Josef G. *Scheel* eingeleitet. Der Komponist, der diese Messe für gemischten Chor und Volksgesang schrieb, hat hier eine neue Form der Volksmesse geschaffen und wertvollen Beginn zu volksliturgischer Tonkunst gegeben. In den Melodien der Volksstimme wurden mit künstlerischem Geschick Weisen des deutschen Kirchenliedes verwendet. Wuchtig und machtvoll ist das Amen im Credo gestaltet. Die Messe erfüllt in glücklichster Lösung die Forderung, die heute so oft von kirchenmusikalischer Seite aufgestellt wird: das Volk wieder teilhaben zu lassen am Gesang während des

Hochamtes, um dadurch Anteilnahme an der Liturgie zu erwecken. Die Tagung vermittelte ferner die Bekanntschaft mit dem jungen begabten Hans Bauernfeind. In der „Marienmesse" versteht es der Schüler Max Springers in moderner Kompositionstechnik alten ausgetretenen Gleisen aus dem Wege zu gehen. Meisterhaft das Sanctus, das Bauernfeind, im düsteren h moll der Männerstimmen beginnend, in jubelndem, strahlenden D-dur schließen läßt. Kurt Doebler, dessen Stil gewöhnlich gekennzeichnet wird als eine Weiterführung des Palestrinastils in der Harmonik, war mit einem „Ave Maria" und Hans Jöris mit einem sechsstimmigen Satz, „O salutaris hostia", vertreten. Aus Heinrich Lemachers „Missa anno santo" wurde das Credo gesungen. Daß schlesische Komponisten an der Gestaltung der reichen Vortragsfolge beteiligt waren, ist eine Selbstverständlichkeit. Von Gerhard Strecke wurde als Graduale zum Hochamt ein vierstimmiger a-cappella-Satz („Propter veritatem") gesungen. Die festliche Komposition verrät den um Klangformung und Klangwirkung wissenden Komponisten. Georg Kluß hat sich im achtstimmigen „In me gratia" an den alten Meistern der katholischen Kirchenmusik geschult. Hermann Buchals Kompositionskunst wurde in einem Tantum ergo aus seiner bekannten Sammlung op. 48 wiedergegeben. In stiller erhabener Größe — vom Trinitaschor eindrucksvoll gesungen — erklang Richard Wetz' „O Lamm Gottes". Keinen besseren Abschluß konnte die Feier finden als mit Kromolickis a cappella-Messe in b moll. Dank gebührt dem leitenden Chorrektor, daß er auch das zarte Agnus aus dieser schon vor zehn Jahren entstandenen Messe zum Vortrag gewählt hatte.

Den Auftakt der Tagung bot Domkapellmeister Dr. Blaschke (Breslau) mit einem Vortrag, in dem rückblickend die kirchenmusikalisch geschichtliche Bedeutung Oberschlesiens gewürdigt wurde; der gregorianische Choral und seine Pflege und, in einem Ausblick in die Zukunft, der Volksgesang im Gottesdienst waren die weiteren Punkte der wertvollen Ausführungen. Prof. Dr. Klövekorn (Hochschule Beuthen) schloß in seinem Bericht über die Kirchenmusik im Lichte der liturgischen Bewegung an diesen letzten Punkt an. Er betonte in seinen Vorschlägen, daß dem katholischen Kirchenlied im Gottesdienst eine maßgebliche Stelle eingeräumt werden müßte. Für den Kirchenmusiker bleibt aber daneben das Ideal: die heilige Messe in lateinischer Sprache mit gregorianischem Choral.

Den festlichen Ausklang der Tagung bildete eine feierliche Aufführung von Beethovens „Missa solemnis". Wundervoll, wie hier Kraft, Größe und Gewalt des liturgischen Textes alles Menschliche bindet, absolutiert. Welche Welten zwischen Bachs tiefer, überzeugtester Gottgläubigkeit in seiner Hohen Messe, und Beethovens, des Spätergeborenen, leidenschaftlichem Gottsuchen! In großer Gliederung der gewaltigen Formeinheiten deutete Eugen Janotta das Werk. Daß alles Handwerkliche reife Erfüllung fand in Chor (vereinigte Beuthener Kirchenchöre) und Orchester (Oberschlesisches Landestheater) — auch durch das ausgezeichnete Soloquartett: Hansel, Klitta, Brauner, Lukannek — war bei der ernsten und hohen Kunstgesinnung der Schlesier zu erwarten und wurde dank der trefflichen Leistung aller Wirkenden schöne Wirklichkeit.

GEDENKFEIERN DES WÜRTT. BRUCKNERBUNDES

(gegr. 1926)
gemeinsam mit der NS-Kulturgemeinde in Stuttgart.

Von Dr. Karl Grunsky, Stuttgart.

Nachdem Stuttgart schon 1921 ein eigenes Brucknerfest durchgeführt hatte — damals mit Hilfe des Bayreuther Bundes — nachdem 1930 ein Fest des Brucknerbundes vereitelt worden war, entschloß sich der Bund in der Gedenkzeit dieses Herbstes von sich aus zu 6 weiteren Veranstaltungen, von denen 5 hinter uns liegen.

Den Anfang machte in der St. Eberhardskirche der berühmte Münchener Domchor unter Prof. Ludwig Berberich; es war das erstemal, daß er in Stuttgart auftrat. Sein überlegenes Können, die Gleichwertigkeit und Ausgeglichenheit der Stimmen, der warme, durchseelte Vortrag bei streng liturgischer Reinheit, das alles machte tiefen Eindruck und bestätigte den Weltruf des Chors. Das Hauptwerk war die e-moll-Messe (mit Bläsern vom Landesorchester). Voraus gingen herrliche Motetten; das Marienantiphon und ein Tantum ergo begleitete auf der Orgel Alfons Schmid. Die ganze Darbietung hatte bei Publikum und Presse schönsten Erfolg.

Ein Abend mit Spiel an 2 Klavieren (im Saal der Hochschule) galt den Symphonien in f-moll und d-moll (Nr. 3). Die süddeutsche Erstaufführung jener Schularbeit, die in vielen Zügen, besonders im ersten Satze, schon Bruckners Urwüchsigkeit verrät, wurde spannend vorbereitet durch sachliche Erläuterungen des Dirigenten Martin Hahn, der selber eine wohlklingende Übertragung auf 2 Klaviere angefertigt hatte, um sie zusammen mit dem hochbegabten Organisten Fred Kühlental vorzuführen. Den Petersauszug der Dritten spielten Isolde Dobrowolny und Marialuisa Moresco, zwei ausgezeichnet aufeinander abgestimmte Pianistinnen, deren Konzerte das Doppelspiel als zukunftsreiches Sondergebiet pflegen. Diese ganze Vorbereitung geschah, um allen Volksgenossen zu dienen, bei freiem Eintritt.

Mit der Orcheſterwiedergabe beider Werke erzielte ſodann im Feſtſaal der Liederhalle Martin Hahn bedeutenden künſtleriſchen Erfolg. Schon das Auswendigdirigieren zeugte von ernſtinnerlicher Aneignung. Dieſe ſprach ebenſo deutlich aus dem lebendigen, gewiſſenhaften Vortrag des Landesorcheſters, das ſich ſeiner hohen Verantwortung bewußt ſchien; erſter Konzertmeiſter iſt Walter Schneiderhan. An der f-moll Symphonie fiel der ſichere Wohlklang auf, der bei einem Erſtlingswerk überraſchen muß.

Im kammermuſikaliſchen Abend bot das Kleemann-Quartett, das immer entſchiedener hervortritt, in temperamentſtarker, klanggeſättigter Wiedergabe nicht bloß das Quintett, ſondern auch das zugehörige Intermezzo. Unbegleitete geiſtliche Chöre ſang der Stuttgarter Kammerchor, den Martin Hahn auf eine ſtolze Höhe gebracht hat. Studienrat Schlichthärle ging in ſeinem Feſtvortrag namentlich auf die württembergiſche Brucknerbewegung ein. Hat doch Emil Kauffmann in Tübingen ſchon 1900 die erſte reichsdeutſche Aufführung der f-moll-Meſſe bewirkt, 15 Jahre vor Berlin.

Dieſes Werk iſt ſeither immer wieder auch in Stuttgart erklungen. Einen Erfolg wie Bachs Matthäus-Paſſion hatten unlängſt in der Stiftskirche zwei Aufführungen unter Martin Hahn. Dieſelben Chöre, die damals zuſammengingen, der proteſtantiſche Verein für klaſſiſche Kirchenmuſik, der katholiſche Liebfrauenkirchenchor (Bad Cannſtatt) verbürgten auch am Todestage des Meiſters eine Wiedergabe, wie ſie nur begeiſterter und ſtetiger künſtleriſcher Arbeit des Dirigenten erreichbar iſt. Es war Martin Hahn auch gelungen, die glücklichen Eindrücke des Chors durch entſprechende Einzelkräfte zu unterſtützen. Irma Roſter vom Stadttheater ſang Sopran, Karl Erb Tenor (er hat ſeine Laufbahn in Stuttgart begonnen); Luiſe Olmesdahl fügte ſich aufs beſte ein, und an Walter Ehrmann hatte man ſeine helle Freude. Den inſtrumentalen Anteil bewältigte wiederum das Landesorcheſter.

Nun ſteht noch die d-moll-Meſſe in der St. Eliſabethenkirche bevor; die Leitung hat Hermann Ackermann, der Nachfolger von Prof. Anton Enz.

DAS INTERNATIONALE MUSIKFEST IN VENEDIG.

Von Dr. Max Unger, Zürich.

Venedig — das iſt der italieniſche Inbegriff für Tagungen und Feſte der Künſte, der Wiſſenſchaften, des Sportes, des Vergnügens. Innerhalb weniger Auguſt- und Septemberwochen dieſes Jahres konnte man dort, von einigen ſportlichen Veranſtaltungen und einem Nachtfeſt auf dem Canale grande abgeſehen, die zweijährliche Kunſtausſtellung, die Filmſchau und das vierte Muſikfeſt beſuchen — alles Unternehmungen, bei denen etwa zur einen Hälfte einheimiſche, zur anderen internationale Kunſt vertreten war. Beinahe wäre die heuer fällige Tonkünſtlertagung wegen des abeſſiniſchen Krieges nicht zuſtande gekommen. Erſt wenige Wochen vor Beginn erfuhr die Öffentlichkeit davon, daß auch den Muſikern noch ihr Recht werden und ihnen wenigſtens ein auf Konzertmuſik beſchränktes Feſt zugeſtanden werden ſollte, und man mußte ſich nur wundern, daß man ſonſt dem Spielplan und ſeiner Ausführung keine Übereile anmerkte.

Da die Lagunenſtadt keinen eigentlichen Konzertſaal beſitzt, dient dazu gewöhnlich das Fenice-Theater, hin und wieder der Markusplatz, ausnahmsweiſe auch ein Saal des Dogenpalaſtes. Die Kammermuſiken der heurigen Tagung, d. h. die meiſten Veranſtaltungen, wurden jedoch an einer Stätte geboten, die bisher nach Hörenſagen überhaupt noch nicht als muſikaliſche Aufführungsſtätte verwendet worden war: in der Casa Rezzonice, einem Prunkbau echt Venediger Prägung, der eigentlich ein Muſeum des 18. Jahrhunderts iſt und beſonders eine bedeutende Tiepolo-Schau enthält. Der Saal, der rund 400 Beſucher faßt, hat ſich auch akuſtiſch gut bewährt; es fanden darin vier Konzerte mit Kammerwerken, Kammerorcheſtermuſik, Solo- und Chorgeſang ſtatt. Für das große Eröffnungskonzert, das hauptſächlich Meiſtermuſik von Beethoven bis zur Gegenwart enthielt, hatte die Feſtleitung den Markusplatz als Aufführungsſtätte auserſehen.

Es konnte deutſche Beſucher, deren der Umſtände halber gewiß nicht viele waren, ſtolz machen: Deutſche Kunſt triumphierte ſowohl im Orcheſterkonzert des erſten Abends als auch in der Kammermuſik des letzten. Allerdings waren die Vorführungen auf dem Markusplatz untereinander nicht völlig gleichwertig. Wolf-Ferraris Ouvertüre zu „Suſannes Geheimnis", Reſpighis „Römiſche Brunnen" und eine „Weinleſe" betitelte Suite von G. Mulè wurden vom Florentiner ſtändigen Orcheſter unter Leitung Antonio Guarnieris am beſten und eindringlichſten vermittelt; Beethovens Fünfte dagegen wirkte zu matt, woran vermutlich auch die Ungunſt der Akuſtik ſchuld war, Iſoldes Liebestod bei zu ſchnellem Zeitmaß zu wenig feierlich. Leider ſpielte man dieſen auch ohne Geſangsſtimme; dennoch wurde er der größte Erfolg des Abends. Die in Urwiedergabe gemachte Suite von Mulè, die ſich ſizilianiſcher Volksweiſen bedient, iſt „wohlmeinende", jedoch unweſentliche Muſik.

Auch für die Kammerkonzerte hatte ſich die künſtleriſche Leitung einige Uraufführungen geſichert: Im zweiten Streichquartett Arthur Honeggers ſteht zwiſchen einem vorwiegend lyriſchen erſten und einem lebendig fugierten letzten Satze als beſter ein gefühlsſtarkes Adagio.

Eine dreisätzige Suite für Kammerorchester von dem Römer V. Tommasini verspricht mit dem frisch zupackenden Anfang mehr, als der zweite und der dritte Satz halten. In seinem neuesten Klavierwerk „Sinfonia, Arioso und Toccata" füllt Alfredo Casella alte Formen mit modernem Klang — auf großartige Außenwirkungen angelegte Musik blendender Schreibvirtuosität, die von der damit bewidmeten Pianistin Ornella Santoliquido rechtschaffen vermittelt wurde.

Was sonst an Instrumentalmusik zu hören war, war zwar schon in den Heimatländern aufgeführt, aber doch zumeist noch nicht international geworden. Wie viele Zuhörer werden etwa schon Roussels sauber gearbeitetes und an netten Einfällen reiches Trio für Flöte, Bratsche und Violoncell gekannt haben? Oder das Klaviertrio des jungen Italieners Franco Margola, das trotz mäßigerer Erfindung durch kraftvolles Zupacken und Tüchtigkeit erfreut. Oder Schostakowitschs Violoncellsonate, die durch beinah romantischen Stil und gewollte, wenn auch nicht immer gewählte Einfachheit überrascht? Wer jedoch etwa Bartoks fünftes Streichquartett schon begegnet sein sollte, wird trotz mancher Absonderlichkeiten durch seine Musikfülle, seinen Gedankenreichtum und hohe Könnerschaft gewiß von neuem gefesselt worden sein. Zum Gedächtnis unlängst abgeschiedener Tonsetzer standen aber außer Respighis Tondichtung noch zwei Werke in den Spielfolgen: ein Streichquartett des Franzosen Pierre Octave Ferroud, ein zweifellos begabtes, teilweise musikantisches, aber noch unausgeglichenes Werk, und drei Sätze aus Alban Bergs genügend bekannter „Lyrischer Suite" für dieselbe Besetzung. Am Schlusse des letzten Kammerorchesterabends endlich stand jenes aus Deutschland eingeführte Stück, dem außer älteren Meisterwerken der stärkste Beifall beschieden war: Hindemiths neues Bratschenkonzert „Der Schwanendreher" nach alten deutschen Volksweisen. Mag auch die große Beliebtheit, deren sich der Tonsetzer als ausübender und schaffender Künstler in Italien erfreut, sehr mitgesprochen haben, so bleibt doch erstaunlich, wieviel Aufmerksamkeit die Italiener für diese ganz unitalienische Musik aufbrachten. Hindemith, der das Hauptinstrument selbst gespielt hatte, wurde nicht nur viele Male herausgerufen, sondern der Conte Volpi, der Präsident der Kunstausstellung, der das Musikfest angegliedert war, dankte ihm auch öffentlich mit einem Händedruck. Aus dem Aufgebot sonstiger tüchtiger Mitwirkender bei diesen kammermusikalischen Wiedergaben seien ferner hervorgehoben: Das Neue Ungarische Streichquartett, das Gertler-Quartett, das gleichfalls ungarischer Herkunft, aber in Brüssel ansässig ist, sowie der Maestro Previtali, der einem Venediger Kammerorchester ein zuverlässiger Anführer war.

Die wenigen Proben zeitgenössischer italienischer Einzelgesangsmusik sprachen, obgleich sich keine ganz große Kunst darunter befand, durchweg gut an. Von drei Klaviergesängen G. Petrassis fesselte am stärksten eine „Klage der Ariadne". L. Liviabella ließ das Triptichon „Die Mutter" aufführen, dessen rührende Gedichte in der Vertonung mit Kammerorchester ohne starke Eigenprägung schön nachempfunden waren. Die stimmbegabte Lidia Albanese trug die beiden Gesangswerke mit gut gestütztem Ton vor. Ein Jahreszeiten-Zyklus (mit kleinem Orchester) von E. Porroni war mit kundiger Hand, aber mit wahllosen Mitteln entworfen; ausgezeichnet seine Mittlerin, die hochdramatische Sängerin Ines Tellini.

Wie das Meisterkonzert zur Eröffnung der Tagung so blieb ein Abend mit Chor- und Instrumentalmusik aus der altklassischen Venediger Schule, die sich stilvoll in den Schauplatz und die Spielfolgen einfügte, stärker als alle die neuen Werke in der Erinnerung haften. Dabei hatte man nicht einmal vorwiegend oft erprobte, sondern absichtlich gerade möglichst wenig bekannte Musik gewählt: Madrigale und Chöre von B. Donato, A. Lotti und G. Croce, die „Sonate über Sancta Maria" für Sopranstimmen und Orchester von Monteverdi, B. Marcellos Ariadne (Sinfonia, Chor und Soli), dazu ein Violoncellkonzert von Vivaldi, den sattelfesten Casals-Schüler A. Janigro am Einzelinstrument. Das ergreifendste Stück darunter jene Verherrlichung der Jungfrau Maria; es wirkte geradezu überirdisch, obgleich die Frage der Bearbeitung von V. Rieti nicht ganz gelöst erschien. Marcellos Musik, besonders der festliche Schluß, steht in ihrer einfachen Großartigkeit in Händels Nähe. Den Gesangskörper stellte an diesem Abend ein Dopolavoro- (Feierabend-) Chor von etwa 40 werktätigen Männern und Frauen, die unter Führung ihres Direktors A. Illersberg bewunderungswürdig rein und rhythmisch tadellos wirkten. Dem größten Teil des Konzertes wohnte der italienische Erbprinz Umberto bei.

GAUKULTURWOCHE DER WESTMARK.

Von Walter Stein, Saarbrücken.

Die tiefe seelische und geistige Grundlegung des Umbruchs kann wohl nicht deutlicher gemacht werden als durch das Bekenntnis des politischen Leiters des Gaues Saarpfalz Josef Bürckel: „Höchster Ausdruck des Volkstums ist die Kultur. Sie ist und bleibt die letzte geistige und sittliche Bewährung für die Bluts- und Charakterwerte eines Volkes und seiner Stämme, für die schöpferischen Kräfte einer Landschaft und für den tatbereiten Sozialismus und einer aus Kampf und Not geborenen Bewegung". Und wer aufmerksam der

Kulturarbeit in der Westmark in den letzten Jahren gefolgt ist, der steht unter dem starken Eindruck, daß die Aufwertung aller Kulturleistungen nicht nur in den Städten in starkem Zuge ist, sondern auch in zahlreichen Land- und Industriegemeinden, und daß die Zahl der in das Kulturerlebnis einbezogenen Volksgenossen aller Schichten in ständigem Fortschritt steht.

Die soeben abgeklungene Gaukulturwoche Saarpfalz der Gauleitung der NSDAP und der Landesstelle Saarpfalz des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda bedeutete eine ebenso eindringliche wie umfassende Schau über die durch Gaukulturwart Kurt Kölsch aufgerufenen und planvoll eingesetzten kulturellen Kräfte der Grenzmark. Dürkheim, Ludwigshafen a. Rhein, Neunkirchen, Saarbrücken, Landau, Kaiserslautern, Zweibrücken, Pirmasens, Speyer a. Rhein, Neustadt a. d. Deutschen Weinstraße, Schweigen — welch ein Fortschritt, daß die geistigen Feuer nicht nur in einer „Feststadt" entfacht wurden! — erlebten die erlesenen Vortragsfolgen eines Tages der Presse, der Musik, der bildenden Kunst, des Theaters, des Volkstums, der Wissenschaft und Volksbildung, des Schrifttums, des Bekenntnisses und bei festlicher Einweihung des Deutschen Weintores einen Tag der Freude!

Es entspricht der Einsicht in die bekennende Kraft der deutschen Musik, der instrumentalen wie der vokalen, daß sie auch über den Rahmen des Tages der Musik hinaus entscheidend zur Geltung kam für die weihevolle Ausgestaltung verschiedener anderer Tagungen. So am Tag des Theaters durch die Aufführung der heiteren Oper „Donna Diana" von Reznicek im Stadttheater zu Kaiserslautern und der Uraufführung der von Friedrich dem Großen gedichteten und von Graun komponierten Oper „Montezuma", an deren Renaissance die stilvolle Einrichtung durch Fritz Neumeyer vom Stadttheater Saarbrücken ehrlichen Anteil hatte. So bei der Kundgebung zur Eröffnung der Gaukulturwoche, in der das Landesorchester Saarpfalz die grundlegende Rede des Gauleiters und Reichskommissars Bürkel mit dem Vorspiel zu den Meistersingern und der Festmusik des westmärkischen Tonschöpfers Albert Jung umrahmte. So bei der Erstaufführung des Films „Ewiger Wald" und in der Feierstunde der HJ und SA auf dem Rathausplatz zu Saarbrücken gelegentlich der eindrucksvollen Erstaufführung von „Wir machen Deutschland stark" des heimischen Dichters Rolf Werbelow mit der Musik des westmärkischen Tonschöpfers Erich Wintermeier. So endlich bei der Einweihung des deutschen Weintores in Schweigen durch die Uraufführung des Singspiels „Das Tor der Freude" unseres ebenfalls westmärkischen Komponisten Paul Roeder.

Der Tag der Musik war nach Inhalt und Umfang sinnfälliger Ausdruck der überragenden Bedeutung der klingenden Kunst. In Ludwigshafen gab eine außerordentlich interessante Schau Einblick in deutsche Musik: Instrumente und Handschriften aus alter und neuer Zeit. In Neunkirchen setzten die Vereinigten Sängerchöre der Stadt und das Pfalzorchester Kaiserslautern unter dem beschwingenden Stabe von Josef Rein Können und Liebe an eine großzügige und überaus eindrucksvolle Aufführung des Werkes „Einer baut einen Dom" von Hansheinrich Dransmann. Im Mittelpunkt des Tages der Musik stand natürlich die Saarbrücker Tagung der Reichsmusikkammer — Landesleitung Saarpfalz und Sängerbund Westmark — mit dem Präsidenten der Reichsmusikkammer Prof. Dr. Peter Raabe als begeistert begrüßtem Redner. Seine frischen, freien, von tiefem Verantwortungsbewußtsein getragenen Ausführungen machten deutlich, weshalb die Staatsführung im Dritten Reich die Musik nicht dem sogenannten freien Spiel der Kräfte überlassen kann, sondern sie unter seinem Schutz und seiner Leitung bewußt und planvoll zur völkischen Erneuerung einsetzen muß. Dem Vortrag des prachtvollen Vorkämpfers für die Deutschheit der deutschen Musik und den warmen Ausführungen des Landesleiters und Gaufachberaters Richard Hellriegel gab der Saarbrücker Lehrergesangverein unter dem Stabe von Otto Schrimpf mit geschliffenen Chören den würdigen Rahmen. Und wenn dann am Abend im Festkonzert des Stadttheater Orchesters Saarbrücken Professor Dr. Peter Raabe sich mit jugendlichem Feuer für die Ouvertüre zu Webers „Oberon", die Variationen über ein Thema Haydns von Brahms und die VII. Sinfonie Beethovens einsetzte, so bedeutet uns dies mehr als einen erlesenen Kunstgenuß — es war eindrucksvollstes, tiefbeseeltes Bekenntnis eines Meisters für deutsche Art und Großheit! Den sinnvollen Ausklang fand der Tag der Musik in Landau mit der Aufführung des Chorwerks „Deutsches Bekenntnis" von Spitta, dargestellt durch das Landesorchester Saarpfalz und die vereinigten Chöre Landaus unter der trefflichen Stabführung unseres heimischen Komponisten Philipp Mohler.

In Rückschau auf die Gaukulturwoche muß bestätigt werden, daß sie in jedem Betracht, namentlich aber auch in Hinsicht auf die musikalischen Darbietungen, das Wort des Gauleiters durch die Tat besiegelte: „Der Gau Saarpfalz rechnet es sich zur Ehre, wie im politischen, so auch im kulturpolitischen Raum Bollwerk der Gesinnung der deutschen Westmark zu sein!"

INTERNATIONALES MUSIKFEST IM KURHAUS WIESBADEN.

Von Grete Altstadt-Schütze, Wiesbaden.

Die mit den nordischen, holländischen und österreichischen Festkonzerten zum Ausdruck gebrachte Absicht, einen internationalen, völkerver-

bindenden Austausch der arteigensten Kunst, der Musik, zu pflegen, wurde nunmehr von der Wiesbadener Kurverwaltung in Verbindung mit dem „Ständigen Rat für internationale Zusammenarbeit der Komponisten“ durch je ein ungarisches und ein englisches Festkonzert fortgesetzt.

Die ungarische Kunstmusik, zutiefst im Volkstum wurzelnd und ihre eigentliche Lebenskraft aus der Zigeunermusik schöpfend, diesen Ursprung noch heute in ihrer stark variierten Form verratend (ein Zimbalist spielt vor, die anderen Zigeuner fallen ein), sie in Gegenüberstellung zur englischen Kunstmusik zu bringen, die in keiner Weise volkstümlich, vielmehr dem Reich des Intellektes entspringt und erst in der jung-englischen Schule eine nationale Note verrät, war ein ebenso interessantes, wie aufschlußreiches Unterfangen. Beginnend mit Franz Erkels, des eigentlichen Begründers der ungarischen musikalischen Romantik, Ouvertüre zur Oper „Hunyadi Laszlo“, einer eklektischen, belanglose Themen geschickt würzenden, gediegenen Arbeit, fesselte in der Folge zuerst Bela Bartok mit seinen „Bauernliedern“. Gemeinsam mit Zoltan Kodaly um die Sammlung von Volksliedern bemüht und der ungarischen Kunstmusik zu neuem Aufschwung verhelfend, liegt in diesen „Bauernliedern“ die ganze arteigene Kraft und leidenschaftdurchglühte Schwermut. Scheinbare Brutalität der Instrumentierung unterstreicht die Charakteristik. — Zoltan Kodaly, der weniger Abstrakte, erwies sich in seiner „Hary Janos“ Suite als ausgezeichneter Programmmusiker, dessen Realistik tonlicher Ausdrucksweise oft die Grenzen des Ernsthaften streift. Reizvolle Klangkombinationen in den Dienst nachzeichnender Charakteristik gestellt, schufen hier in Verbindung mit rhapsodischem Schwung, glänzende Stimmungsbilder. Als starke Begabung lernte man Miklos Rosza in seinem „Thema, Variationen und Finale“ op. 13 kennen. Mit akustisch interessanten Orchestereffekten, gelegentlich übers Ziel schießenden Mitteln und ausgeprägt rhythmischer Eigenart versteht Rosza 8 reizvoll gegensätzliche Variationen und ein ausgedehntes Finale (Rondo) aufzutürmen. Rosza hat, trotz seines Aufenthaltes im Ausland, seine nationale Eigenart weitaus reiner bewahrt als der wesentlich unschärfere E. v. Dohnanyi, dessen 5 Stücke „Ruralia Hungarica“ op. 32 b wohl durch formale Klarheit, wechselvolle Phantasie und fast Rich Strauß'sche Leuchtkraft des Orchesters imponieren, aber z. T. allzu westlichen Schliff zeigen.

Der glutvollen ungarischen Klangwelt gegenüber mußte die englische Musik zunächst kühl erscheinen. Edvard Elgars Konzert-Ouvertüre „Froissart“ zeigt erneut ihres Schöpfers Stärken: die innerlich vertieften Episoden (an denen die musikalische Schilderung des Lebens Froissarts, des französischen Dichters und Historikers nicht eben reich ist) und Schwächen: die dramatisch glanzvollen Entladungen, die sich im Äußerlichen verlieren, der überzeugenden Größe ermangeln. — Ähnlich Herbert Bedfords symphonische Dichtung „At Alta“, eine typische Musik des ausgehenden 19. Jahrhunderts: temperamentvoll zufrieden, schwelgend im harmonischen Orchesterklang (dadurch manche Länge), thematisch und formal wirkungsvoll gediegen gearbeitet. — R. Vaughan-Williams Vorspiel zu Aristophanes' gegen die Prozeßlust der Athener gerichtete Komödie „Die Wespen“ zeichnet mit neuartigen Mitteln, warmer Lyrik, frisch, mit ursprünglicher Musizierfreude, nicht eben anspruchsvoll aber als Könner den genannten Vorwurf. — Radikaler sind Eugène Goossens und Arnold Bax, welche die stärksten Eindrücke vermittelten. Des Ersteren 1907 entstandene „4 Humoresken“ sind knappste Form zum Bersten füllende, geniale, den Vorwurf ausgezeichnet treffende Skizzen impressionistischer Tönung. Witz der Erfindung, tiefes Einfühlen in die gestellte Disposition bewiesen Goossens' ebenso seltene wie ausgesprochene Begabung. Eine Musik des Herzens, nicht des Intellektes. — Arnold Bax hat es nicht so leicht: Er grübelt, zersetzt, ringt mit sich und dem Stoff um letzte Erfüllung. Seine 1930 mit urwüchsiger Kraft und Künstlerschaft herausgeschleuderte, monumentale 3. Symphonie, das Werk einer starken Persönlichkeit, gleicht einem gewaltigen Naturereignis. Rücksichtslose horizontale Stimmführung, unerbittlicher, die weniger reichen als markanten Themen zersägender Rhythmus: Der eruptive 1. Satz, formal fast einen 2. (Lento-Zwischensatz) in sich tragend, und das verbissen satirische Finale. Der 2. prachtvolle Satz von beinahe Hans Pfitznerscher Ausdrucksstärke und Klangfarbe leidet gleich dem dem Finale beigefügten „Epilog“ an seiner Länge.

Die beiden Dirigenten: Staatskapellmeister Hans Swarowsky (1. Konzert) und GMD Carl Schuricht (2. Konzert) rissen das städtische Kurorchester zu höchster Leistung empor. Imponierte Swarowsky durch bestechendes Temperament, dem die rhythmische Schärfe Zweck vollster Glutentfaltung ist, so bestrickt bei Schuricht die überlegene, verantwortungsbewußte Gestaltungskraft und starke Ausdrucksintensität. Die Konzerte erfreuten sich regster Anteilnahme des einheimischen Publikums, wie hoher auswärtiger Gäste u. a. Rich. Strauß'.

FESTKONZERT: 10 JAHRE ZWICKAUER KAMMERCHOR.

Von Georg Eismann, Zwickau.

Im Oktober 1936 konnte der Zwickauer Kammerchor auf ein 10jähriges Bestehen zurückblicken. Während dieser Zeit hat der Chor unter

ſeinem künſtleriſchen Leiter Studienrat Kantor Paul Kröhne wertvolle Kulturarbeit geleiſtet. Neben den großen Namen der Vergangenheit: Schütz, Bach, Schumann, Schubert, Brahms, Reger erſchienen auf den Vortragsfolgen vor allem auch Werke von Tonſetzern der Gegenwart, wie Thomas, Raphael, Haas, Pfitzner, Zilcher. So ſtand auch in dem Feſtkonzert beſte Überlieferung mit Johannes Brahms (Feſt- und Gedenkſprüche op. 109, Tafellied „Dank der Damen" op 93b) neben dem zeitgenöſſiſchen Schaffen von Kurt Thomas, Paul Graener, Max Jobſt und Friedrich Glier. Thomas war diesmal auch mit einer Inſtrumentalkompoſition für Flöte und Klavier (a-moll-Sonate op. 11) vertreten. Dieſes kunſtreiche Werk wurde ebenſo wie die Flötenklavierſuite op. 63 von Paul Graener, die u. a. ein entzückendes Menuett aufweiſt, von dem ausgezeichneten Leipziger Flötenvirtuoſen Carl Bartuzat und K. Thomas am Flügel vollendet dargeboten. Thomas wirkt ungleich ſtärker als Vokalkomponiſt, und ſo konnte er mit ſeinem op. 27: 6 heitere und beſinnliche Chorlieder und Madrigale, die in liebevoller künſtleriſcher Untermalung den ſchalkhaften Texten eines Wilhelm Buſch nachgehen, hier in Zwickau auch als weltlicher Chorkomponiſt einen neuen großen Erfolg buchen.

Einen ausgezeichneten Eindruck als Chorkomponiſt hinterließ auch der Regensburger Chordirigent Max Jobſt mit ſeinen Chören „Die Liebe hemmet nichts" (Claudius) und „Säerſpruch" (C. F. Meyer). Mit dieſen Chören, die eine feine Schulung (durch Haas und Rüdinger) im kirchlichen Motettenſtil erkennen laſſen, erreicht Jobſt außerordentlich ſtarke Wirkungen, die beſonders im „Säerſpruch" zu klangvollen Ballungen führen. Wir hoffen, dem noch nicht 30jährigen jungen Tonſetzer, der zu beſten Hoffnungen berechtigt, recht bald wieder zu begegnen.

Der in zarte Romantik getauchte Chor des aus dem ſächſiſchen Muſikwinkel Markneukirchen ſtammenden Organiſten Friedr. Glier „Von den heimlichen Roſen" (Chr. Morgenſtern) wirkt in ſeiner klangſchönen Eingängigkeit für die Laien am verſtändlichſten. Das bewies der beſonders ſtarke Beifall für dieſe unmittelbar zum Herzen gehende Kunſt.

Die ungemein ſchwierigen und vielen Chordarbietungen ſtellten an die Ausführenden die höchſten Anforderungen, die aber alle im Sinne eines Feſtkonzerts glänzend gemeiſtert wurden. Der verdienſtvolle und unermüdliche Chorführer Paul Kröhne und der Chor ſelbſt wurden dafür ebenſo herzlich gefeiert wie die anweſenden Komponiſten Thomas und Jobſt mit ihren Werken.

KONZERT UND OPER

ERFURT. Motette in der Predigerkirche.

Mittwoch, 16. September: Max Reger: Präludium und Fuge F-dur op. 85 f. Orgel. — Max Reger: Zwei geiſtliche Geſänge aus op. 138. — Hermann Grabner: Motette op. 23 für achtſt. Chor „Gott, du biſt mein Gott".

Mittwoch, 23. September: Dietrich Buxtehude: Canticum Te Deum laudamus für Orgel. — Heinrich Schütz: Drei Pſalmen f. achtſtimm. Doppelchor: 6. Pſalm „Ach Herr, ſtraf mich nicht in deinem Zorn", 130. Pſalm „Aus der Tiefe rufe ich", 98. Pſalm „Singet dem Herrn".

Mittwoch, 30. September: Joh. Seb. Bach: Drei Orgelchoräle zum Kyrie. — Wolfgang Fortner: Eine deutſche Liedmeſſe.

Mittwoch, 7. Oktober: Max Reger: Toccata e-moll und Fuge E-dur op. 65, 11/12. — Motette für fünfſt. Chor (EA) „Es fiel ein Tau vom Himmel himmliſch mild". — Drei geiſtliche Geſänge aus op. 138.

FÜRSTENFELD i. Stmk. Geiſtliche Abendmuſik in der evang. Heilandskirche.

Sonnabend, 17. Oktober: Joh. Nep. David: Toccata und Fuge f-moll. — Hugo Wolf: Drei Geſänge (vorgetragen von Dr. Erich Muhri). — Joh. Seb. Bach: Pfingſtkantate (vorgetr. von Dr. Erich Muhri). — Anton Bruckner: Tantum ergo. — Heinrich Schütz: Vater unſer. — Georg Friedrich Händel: Gebet (vorgetr. vom Bach-Chor Fürſtenfeld). Leitung und Orgel: Dr. Florian Wiefler.

BRAUNSCHWEIG. Aus Anlaß der 75jährigen Wiederkehr der Eröffnung des Theaters am Wall begann das Landestheater die Saiſon mit einer Feſtaufführung der „Arabella" von Richard Strauß. Eingeleitet durch eine Feſtanſprache unſeres Miniſterpräſidenten Dietrich Klagges zeigte die Aufführung ſelbſt eine hervorragende Leiſtung des (teilweiſe neuen) Opernenſembles. Thea Kempf in der Titelrolle erfreute durch wirklich gepflegtes Stimm-Material und durch leichtes und natürliches Spiel. Carl Momberg ſtellte den Mandryka ſtimmlich ausgezeichnet, im Spiel etwas zu ſehr zurückhaltend dar. Die Inſzenierung des Intendanten Dr. Schum hatte alle Möglichkeiten, die das Werk bot, das nicht gerade das ſtärkſte unſeres Meiſters Strauß iſt (der 3. Akt fällt leider

ſtark ab), geſchickt ausgenutzt. Die Bühnenbilder Adolf Mahnkes, die Koſtümentwürfe Eliſabeth v. Auenmüllers und nicht zuletzt die Leiſtung der Landestheaterkapelle unter Leitung Ewald Lindemanns trugen nicht unweſentlich zum guten Gelingen der Aufführung bei. — Zur Eröffnung der Gaukulturwoche Südhannover-Braunſchweig (5. bis 11. Okt.) hatte die Reichskulturkammer zu einem Feſtakt im Altſtadtrathaus eingeladen. Staatsrat Bertram referierte über „Braunſchweig als Kunſtſtadt" und Reichskulturwalter Moraller führte die Hörer in einem groß angelegten Vortrag in die Kultur- und Kunſtbeſtrebungen des Dritten Reiches ein. In ſehr feinſinniger, äſthetiſch-pſychologiſcher Weiſe brachte er uns den Kulturwillen im Zeichen des Nationalſozialismus ein gut Stück näher. Auch der Muſikabend der Hitler-Jugend des Standortes Braunſchweig unter Leitung von Dr. Gerhard Bittrich fand im Rahmen der Gaukulturwoche ſtatt. Beſonders intereſſierte hier „Das Jahr überm Pflug", eine Kantate für Sprecher, Chor und Streichorcheſter von Heinrich Spitta und Hans Baumann. Ganz beſonders anregend wurde eine „Geiſtliche Abendmuſik" in der Petrikirche des Lübecker Sing- und Spielkreiſes unter Leitung von Bruno Grusnick. Werke von Nikolaus Bruhns, Buxtehude, Schütz wurden in unvergleichlicher Schönheit vorgetragen. Ob Hugo Diſtler, für deſſen Schaffen ſich der Singkreis ſtark einſetzt, einen neuen Stil der Kirchenmuſik begründen wird, bleibt noch unbeantwortet. Bei aller muſikaliſchen Schönheit dieſer Kompoſitionen vermißt man einſtweilen noch den abſolut kirchlichen Charakter. Einen Violinſonatenabend veranſtaltete Edith v. Voigtländer unter Mitwirkung des Pianiſten Ernſt Schacht. Bei aller Achtung vor dem techniſchen Können der Violiniſtin bleibt es immerhin unverſtändlich, wie man Brahms, Bach und Beethoven im gleichen Stil ſpielen kann. Einen ſtarken Anteil am Erfolg des Abends hatte Ernſt Schacht durch die lebendige Geſtaltung des Klavierparts. Direktor Ernſt Brandt.

DARMSTADT. In der neuen Spielzeit blieb unſere Oper von größeren Perſonalveränderungen verſchont, einzig die Zwiſchenfach-Sängerinnen von Hamburg und Darmſtadt, Martha Geiſter und Liſelott Ammermann, tauſchten die Plätze.

In der Neuinſzenierung des „Don Giovanni" blieb manches problematiſch; die Titelrolle gehört nicht zu Heinrich Blaſels beſten Rollen, auch Martha Geiſter ſchien ſich als Donna Anna nicht ganz wohl zu fühlen. Wirklich überzeugen konnten allein Hildegard Kleiber (Elvira) und Hermann Schmid-Berikoven (Oktavio); auch Wieters Leporello war, von einigen Überſpitzungen abgeſehen, gut. Die Leitung der ſonſt guten Aufführung hatte GMD Friderich.

Der „Freiſchütz" beſcherte prächtige ſtimmliche Leiſtungen der Damen Kleiber und Hagen-Heilmann ſowie der Herren Schmid-Berikoven und Schlüter. Die ausgeglichene muſikaliſche Wiedergabe durch KM Dr. Bitter hatte ihre Stärke in den lyriſchen Partien.

In einigen Wiederaufnahmen ſtellte ſich dann Martha Geiſter vor: „Tiefland" (KM Dr. Bitter) wurde — namentlich durch ſie — zu einem großen Erfolg, an dem Heinrich Blaſels Sebaſtiano redlichen Anteil hatte. Noch beſſer gelang der „Roſenkavalier" (GMD Friderich); dieſe „Marſchallin" iſt bis in jede kleinſte Regung hinein nachgeſtaltend erlebt! Auch die Übergabe der Rolle der Sophie an Hildegard Kleiber wirkte ſich ſehr günſtig aus. — Der „Holländer" fiel dagegen — insgeſamt geſehen — etwas ab.

„Zar und Zimmermann" (KM Hollreiſer) kam in einer erfreulichen Neuinſzenierung heraus, in der ſich Karl Köther, H. Schmid-Berikoven, Heinrich Kuhn und Regina Harre ſtimmlich und darſtelleriſch beſtens bewährten.

Ein Werbeabend der Tanzgruppe unter ihrem neuen Ballettmeiſter Artur Sprankel zeigte unſer Ballett ſowohl in der Geſamtheit („Les petits riens") als auch in den ſoliſtiſchen Leiſtungen (Li Teſſa Ihlenfeld u. a.) auf der ſeit Jahren gewohnten ſeltenen Höhe. An dem Erfolg des Abends war KM Hollreiſers urwüchſige Dirigentenbegabung weſentlich beteiligt.

Im erſten Sinfoniekonzert erklang unter GMD Friderich Bruckners Neunte (in der Urfaſſung). Max Pauer ſpielte das Klavierkonzert in G-dur von Beethoven mit letzter künſtleriſcher Reife! Paul Zoll.

FLENSBURG. (Der Präſident der Reichsmuſikkammer in Flensburg.) Am 5. Oktober eröffnete Dr. Peter Raabe als Gaſtdirigent die Spielzeit unſeres Grenzlandorcheſters. Er löſte damit ein bei ſeinem erſten Beſuch im Januar 1936 gegebenes Verſprechen ein und fand am Konzertabend im Deutſchen Hauſe einen vollen Saal — und das will für Flensburg viel ſagen, da der Saal gegen 1500 Zuhörer faßt — und einen überaus herzlichen Empfang. „Beethoven-Abend" ſtand auf dem Programm, und in der Geſtaltung Peter Raabes, der mit männlicher Kraft und hinreißender Glut die Dramatik und die dämoniſchen Untertöne Beethovenſcher Muſik herausarbeitet, wurden die Egmont-Ouvertüre und die Fünfte zum unvergeßlichen Erlebnis. In lückenlos geſchloſſenem Zuſammenwirken mit dem Orcheſter entfaltete Edmund Schmid den ſtrahlenden Glanz des Es-dur-Klavierkonzerts. Dieſer Beethoven-Abend bildet den Auftakt zu einer Konzertreihe, in der auch das zeitgenöſſiſche Schaffen ausgiebig zu Worte

kommt. Im Konzertplan ftehen neben den Lebenden der älteren Generation, Richard Strauß, Hans Pfitzner, Paul Graener und ihrem verftorbenen Zeitgenoffen Richard Wetz auch die Jüngeren und Jungen: Heinrich Kaminski, Max Trapp, E. L. von Knorr, Heinz Schubert. Die Zahl der lebenden Komponiften hält der Zahl der aus dem Leben gefchiedenen genau die Waage (9:9).

Am folgenden Abend konnte Peter Raabe eine Konzertreihe eröffnen, zu deren Schaffung er bei feinem Befuch im vergangenen Winter felbft die Anregung gegeben hatte, nämlich die der Volks-Symphonie-Konzerte im „Haus der Arbeit". Die Verfuche, durch „volkstümliche Konzerte" die breiten Maffen der Stadtbevölkerung zu gewinnen, gehen bis auf die Zeit der Gründung des „Städtifchen Orchefters" zurück. Nur war man dabei mit ungeeigneten, künftlerifch durchaus nicht einwandfreien Mitteln vorgegangen. Jetzt will man, ftatt die werktätigen Volksgenoffen in den ihnen ungewohnten feftlichen Konzertfaal zu locken, mit vollgültigen Schöpfungen unferer großen Meifter an der gewohnten Stätte ihrer Feiern an fie herantreten. „Für Beethoven ift der einfachfte Menfch reif, wenn er reines Herzens ift", fagte Präfident Peter Raabe in feiner Eröffnungsanfprache nach der Begrüßung durch den Oberbürgermeifter Dr. Kracht; man unterfchätze die Empfänglichkeit des Volkes für gute Mufik ganz wefentlich, wenn man glaube, ihm nur mit Unterhaltungsmufik minderer Qualität aufwarten zu müffen. Gewiß folle man ihm auch leichte Mufik bieten, wenn fie gut fei. Vor allem gelte es aber, die Scheu vor der „Symphonie" zu überwinden! Und dann führte er die Zuhörer mit menfchlich fchlichten, warmen Worten in die Tiefen der fünften Symphonie ein, des unvergänglichen Zeugniffes vom Leben des Dulders, Kämpfers und Überwinders Beethoven. Nach der fünften Symphonie nahmen die Zuhörer mit aufgefchloffener Empfangsfreudigkeit eine Reihe von Brahms-Liedern auf, gefungen von der fympathifchen Braunfchweiger Sopraniftin Käthe Hecke-Ifenfee, und zum Schluß, wieder von Peter Raabe geftaltet, den romantifchen Zauber der Oberon-Ouvertüre, eine Huldigung an den hundertfünfzigjährigen Jubilar Carl Maria von Weber.

Für unfere Grenzlandkulturarbeit ift die verftändnisvolle Beachtung und Förderung durch den Präfidenten der Reichsmufikkammer von unfchätzbarem Wert. Welcher Unterfchied gegen die Zeit der Afphaltkultur, als man für alles, was in der „Provinz" gefchah, nur das mitleidige Lächeln beleidigender Herablaffung übrig hatte! Wir wiffen jetzt, daß unfere Aufbauarbeit, die wahrlich unter fchwereren Verhältniffen vor fich geht als in der Großftadt, als wertvoller Dienft an der neuen deutfchen Mufikkultur gewürdigt wird.

E. Hoffmann.

HAMBURG. Die in diefem Spielwinter eingeleitete künftlerifche Arbeit der Hamburgifchen Staatsoper wird durch dreierlei gekennzeichnet. Einmal leitete der Eröffnungsauftakt mit dem Mozartfchen „Don Giovanni" in der Neuüberfetzung von Herm. Roth (über die an anderer Stelle diefer Zeitfchrift berichtet worden ift) ein Diskuffionsfeld von weittragender künftlerifcher Bedeutung ein; zum anderen fchuf man fich zugkräftige Neuinfzenierungen mit Verdis „Othello" und Roffinis „Barbier von Sevilla": jenen in einer mufikalifch durchwirkten Aufführung, die die herrliche gefangliche Verinnerlichung diefes Meifterwerkes nicht nur vom Pult her betonte, fondern auch dramaturgifch vertiefte, diefen in der heute hochnotpeinlich wirkenden dialogifchen Faffung, die Roffinis, im Original rezitativifch verankerten commedia dell' arte-Stil verkennt, indem fie der Beaumarchais'fchen Textfaffung verballhornifierende Ohrfeigen verabreicht und fich einer überfpitzten Operette nähert. Und fchließlich, zum dritten, in einer koftenfparenden mufikalifchen Überholung auffrifchungsbedürftiger Werke, wie Strauß' „Rofenkavalier" und Beethovens „Fidelio" (neues Schlußbild) und in einer Vervollftändigung des beftehenden Enfembles. In diefem Zuge wurde der lyrifche, auch in heldifchen Bereichen zu gebrauchende Tenor Joachim Sattler (Landestheater Darmftadt) bereits ab nächfter Spielzeit an unfere Bühne verpflichtet. Weitere Gaftfpiele follen die Ausficht auf ein gefchloffenes Enfemble (fehlen doch noch vor allem eine erfte Koloraturfängerin und ein Heldenbariton) erleichtern helfen. Im großen und ganzen kann man auch über die fangliche Entwicklung unferer Staatsoper nur erfreut fein.

Das erfte Philharmonifche Konzert des Staatsorchefters brachte mit der Aufführung der „Mufik für Geige und Orchefter" ein verfpätetes Gedenken des vorjährigen zwanzigften Todestages des 1915, im Weltkrieg, gefallenen Rudi Stephan, der fich hier als eine mufikalifche Böcklinnatur, verfponnen, grüblerifch und mit einem leidenfchaftlichen Hang zur Myftik entpuppt. Seine echte Tonfprache reicht noch weit in unfere Tage hinein! Georg Kulenkampff erfpielte fich mit Mozarts A-dur-Violinkonzert einen großen Erfolg. Das Berliner Paradeftück der vorjährigen Spielzeit unferer Philharmoniker, Beethovens „Eroica" zeigte Eugen Jochum auch diefen Winter wieder auf der Höhe feines hohen ausdeuterifchen Könnens. Das erfte, volkstümlich aufgelockerte Sonntagskonzert von Hamburgs Philharmonikern führte KM Carl Gotthard anftelle des erkrankten Richard Richter gefchickt ins tonbewegte Treffen. Carl Schuricht kam als Gaftdirigent mit den Berliner Philharmonikern: fein fprühendes Temperament zeigte

ihn nicht nur beim „Heldenleben" als einen erstklassigen, launig und sprühend aufgelegten Ausdeuter der Strauß'schen Muse, sondern, mit Edmund v. Borcks starker, allerdings häufig noch etwas reichlich kraftmeierisch überschäumender Talentprobe, seiner „Thema, Variationen und Finale für Orchester", op. 16, im verpflichtenden Bann einer zeitgenössischen Komponistenförderung. Alb. Spalding spielte, mehr angelsächsisch verinnerlicht als amerikanisch motorisiert, nach langen Jahren europäischer Trennung sein „musikalisches Schicksal": das Violinkonzert von Brahms.

Die Schiller-Oper Hamburg-Altona — die einzige, mit ausschließlich privaten Mitteln betriebene Oper Deutschlands — eröffnete ihre Spielzeit verheißungsvoll. Nach einem Auftakt der leichten Muse, mit Johann Strauß' „Zigeunerbaron", folgte eine Neuaufnahme von Puccinis „Butterfly", die, theatralisch betont, durchaus Atmosphäre hatte und weiten Volkskreisen gute Opernerziehung angedeihen läßt. Der derberen, possenreißerischen Luft vorm Millerntor führte Altmeister Franz Lehár in der „Volksoper" durch das Dirigieren der Ouvertüre zur „Zigeunerliebe" veredelndes künstlerisches Ozon zu.

Eine großangelegte niederdeutsche Tagung im benachbarten Bergedorf brachte mit der Aufführung des Oratoriums „Die Pilger" von Johann Adolf Hasse (der ein Sohn dieser Stadt ist), ferner mit Werken des durch Hamburgs frühere große Oper am Gänsemarkt geschulten Georg Friedrich Händel unter Leitung von Otto Stöterau und Hans Schmidt-Isserstedt ein würdiges Gedenken. Wer weiß heute noch, daß zur damaligen Barockzeit selbst ein Mann, wie der Komponist und Hamburger Operndirektor Reinhard Keiser, sich nicht scheute, sein musikalisches Füllhorn mit der reichhaltigen Formenwelt der Barockarien auch an — plattdeutsche Singspiele zu verschwenden?

Auf volksmusikalischem Gebiete (das in Hamburg, unter der repräsentativen Oberfläche, sehr stark betrieben wird) bleibt vor allem die musikalisch erweiterte Volksheimarbeit zu erwähnen, wo heute Laienmusiken mit erzieherisch mustergültigen Beiträgen des Landesorchesters Nordmark unter Leitung von Willi Hammer durchwirkt sind. Dieser führte in seiner Eigenschaft als Musikdirektor der Nachbarstadt Altona in seinem dortigen ersten Konzert mit seinem gut geschulten Landesorchester unter anderem auch das Werk eines Zeitgenossen, Heinrich Spittas gekonntes, allerdings etwas herbes und „molltönerisch" verfeuchtes „Deutsches Bekenntnis" auf, wie er sich auch als ein gewandter Orchesterbearbeiter Schubertschen Liedgutes (Lieder für Baritonsolo, Harfe und Klavier) erwies. Was die volksmusikalische Arbeit an der Wasserkante anbetrifft, so darf an dieser Stelle das Stiftungsfest des Spielrings „Ahoi" nicht unerwähnt bleiben; in dem zielbewußten Leiter des „Ahoi" glauben wir einen Mann erblicken zu können, der berufen ist, auch auf dem Gebiete der Handbalgmusik ordnend und richtungweisend vorzugehen.

Ansonsten rissen die „Wiener Sängerknaben" zu Stürmen der Begeisterung hin, die Darbietungen des Strubquartetts quittierte ein erlesener kammermusikalischer Kreis, die Bachgemeinschaft und der Richard Wagner-Verein starteten am Platze ihre ersten Abende, eine neue Spielgemeinschaft alter Musik, das „Hamburger Kammertrio" hat sich mit Ernst Doberitz (Viola d'amore), Erwin Grützbach (Gambe) und Gerhard Gregor (Cembalo) verheißungsvoll aufgemacht und junger künstlerischer Nachwuchs (ein Liederabend des Baritons Schulze-Jagow sowie ein Klavierabend der Leipziger Pianistin Elisabeth Knauth) wetteiferte mit klassischer solistischer Vortragskunst (Klavierabend des Polen Roul Koczalski). Ein Beethoven/Tschaikowski-Abend Friedrich Wührers leitete auch hier am Platze die großherzig fördernden, bereits in anderen Städten zur Durchführung gelangten sogenannten „Bechstein-Stipendien-Konzerte" ein. Das Musikleben an der Wasserkante hat sich damit auch im anhebenden Musikwinter zu einer bereits sehr steifen Brise entfacht.

Nicht unerwähnt schließlich darf das großangelegte Jubiläums-Konzert des ruhmreichen Hamburger Lehrer-Gesangvereins bleiben, der Ende September sein 50jähriges Bestehen feierte. Es war gleichzeitig das Antrittskonzert des neuverpflichteten Chordirigenten, von Flensburgs städtischem Musikdirektor Johannes Roeder, der den ehrwürdigen Geist dieses Vereins mit neuer, könnerisch verankerter Tatkraft durchblutete. Der Präsident der Reichsmusikkammer, Prof. Dr. Peter Raabe, ließ es sich nicht nehmen, auf dem Festkonzert im dichtgefüllten Saal der Hamburger Musikhalle grundlegende Ausführungen über die Pflege der deutschen Geselligkeit zu machen. Heinz Fuhrmann.

KIEL. In der Erkenntnis, daß ein Opernbetrieb nur dann rühmenswert ist, wenn das, was geboten wird, qualitativ über der Alltäglichkeit liegt, mühte man sich in den Inszenierungen der Opernspielzeit 1935/36 um die Herausarbeitung eines besonderen, lebendigen Aufführungsstils. Der neue General-Intendant unserer Bühnen, Hanns Schulz-Dornburg, im Reich kein Unbekannter, ging gleich anfangs scharf ins Zeug und zeigte bereits in zwei vorbereitenden Veranstaltungen, daß er Leben auf der Bühne zu wecken weiß, und daß er um Einfälle nicht verlegen ist. In der einen Veranstaltung machte er in Form einer heiteren Revue „Der Intendant engagiert" mit den Opernkräften bekannt,

und der andere Abend ließ uns in dem Hofe unseres alten Schlosses eine „Teestunde beim Landgrafen von Hessen", ein Spiel aus Kiels galanter Zeit, das unser Oberregisseur Hans Siegle erdacht hatte, erleben. Eine glanzvolle „Rienzi"-Aufführung, die Schulz-Dornburg selbst besorgte, bildete dann den eigentlichen, verheißungsvollen Beginn. Man hat ihm diesen Hinweis auf Wagners Jugendwerk hier ganz besonders gedankt, weil man hiemit ja einen wertvollen Einblick in den Entwicklungsgang, den das Genie Wagners nahm, erhielt. — Schulz-Dornburg wußte der Aufführung einen Zug ins Monumentale zu geben und hatte damit großen, für eine ganze Reihe von Aufführungen anhaltenden Erfolg. Die Titelrolle vertrat, da die Stelle des Heldentenors an unserer Bühne nicht angemessen besetzt werden konnte, Kurt Rodeck aus München, der diese sympathische Gestalt wundervoll menschlich und sicher erfaßte. Das Orchester unter GMD Gahlenbeck war ein besonders wertvoller Helfer, wie denn auch die weiteren Partien recht glücklich besetzt werden konnten: Adriano: Gisela Zerlett; Häupter der Nobili: Rudolf Großmann und Werner Kius und vor allem Theodor Heydom als päpstl. Legat. — An weiteren Wagnerwerken gab es noch zwei Inszenierungen Hans Siegles: „Walküre" und „Tannhäuser". Beide Aufführungen zeigten sicher die Vorzüge der Inszenierungskunst unseres Opernregisseurs: Unbedingte Werktreue und Gewandtheit im Überwinden aller dramaturgischen Gefahren. Daß man auch hier wieder mit Gästen arbeiten mußte (Reiner Minten und Kurt Rodeck) bezeugte die Schwierigkeiten, unter denen die Opernleitung zu arbeiten gezwungen ist. Ohne Heldentenor kommt eine Bühne vom Range der Kieler Oper nicht aus.

Auch die üblichen Repertoire-Opern wurden mit viel Sorgfalt und auch nicht ohne neuartige Belichtungen herausgebracht. „Aida", „Bohème", „Traviata", „Zar und Zimmermann" und Mozarts „Entführung" bewährten ihre alte Zugkraft. Zu schönen Kraftentfaltungen gab die Aufführung von Verdis „Macht des Schicksals" Gelegenheit. Hier gab das Orchester unter GMD Gahlenbeck eine höchst temperamentvolle Auslegung der klaren Partitur. Ihre besondere Güte aber erhielt diese Aufführung durch zwei Sänger, die als Zierden der Kieler Musikbühne anzusehen sind: Thorkild Noval und Rudolf Großmann. Das waren für die beiden tragenden Partien Vertreter, wie man sie nicht häufig hören wird. Noval, der im Laufe der Spielzeit immer häufiger herausgestellt wurde, bezauberte auch als Tamino („Zauberflöte") durch seine sängerische Meisterschaft. Zur Freude aller Opernfreunde wird Noval auch in der neuen Spielzeit in Kiel wirken. Überhaupt war diese „Zauberflöten"-Aufführung ein Glanzpunkt der Spielzeit. Marianne Bergrath (Pamina) ergriff durch die starke Verinnerlichung ihres Singens, Lotte Jacobi mühte sich um lyrische Beseelung ihrer schwierigen Partie (Königin) und Theodor Heydorn gab einen Sarastro voll edler Haltung. Nicht zu vergessen auch der Papageno Fritz Bräuers, der ein Musterbild unbekümmerten Naturburschentums war. Viel Gutes wäre auch der Neueinstudierung von Beethovens „Fidelio" nachzusagen (Regie Hans Siegle). Hier konnte unsere Hochdramatische (Dodie van Rhyn) glänzen; einmal durch die Art ihres Singens, dann aber auch durch die persönliche Note in ihrer schauspielerischen Gestaltung der Titelpartie.

Von den vielen Versprechungen zeitgenössischer Werke wurde nur eine erfüllt. Wagner-Régenys Oper „Der Günstling". Der Eindruck des in diesen Blättern schon mehrfach besprochenen Werks war nicht ganz einheitlich, und der starke Beifall, mit dem die erste Aufführung bedacht wurde, galt in erster Linie den mitwirkenden Kräften (Thorkild Noval, Dodie van Rhyn, Rud. Großmann, Marianne Bergrath, Theodor Heydorn).

Bei dem Mangel an neuen heiteren Opernwerken war die Ausgrabung zweier komischer Opern von Chr. W. Gluck ganz besonders zu begrüßen. Beide Werke „Die Pilger von Mekka" und „Der bekehrte Trunkenbold" erregten bei Kennern und Nichtkennern des großen Opernreformators ehrliches Entzücken. Auf die zweitgenannte Oper seien die Theaterleiter ausdrücklich hingewiesen. Sie haben hier ein erfolgsicheres Stück, das zusammen mit einem Einakter (in Kiel wurde Mozarts Ballett „Les Petits Riens" gegeben) einen anregenden Abend abgibt. Dem Kieler Musikwissenschaftler Dr. Engelke gebührt das Verdienst, das liebenswerte Werk ans Licht gezogen zu haben. Übersetzung und Bearbeitung verraten die kundige Hand und haben hier etwas geschaffen, was als Bereicherung der Literatur angesehen werden darf. Die Musik, die Gluck dem spaßigen Text, den Louis Anseaume nach einer französischen Schwankerzählung verfaßte, beigab, ist köstlich und edel. Reizend auch die Vaudevilles, die dem Werke eingefügt sind. Ein Ballett, dessen Musik der Bearbeiter zwei alten Opern von d'Auvergne und Grétry entnahm, beschließt das Werk. — Mit sichtlicher Freude waren die Ausübenden am Werk. Allen voran Kapellmeister Karl Heinz Strasser, der mit seiner Stabführung eine starke Talentprobe ablegte. (Strasser hat sich außerdem durch Komposition mehrerer Bühnenmusiken, die er für Schauspielinszenierungen unserer Bühne schuf, stark in den Vordergrund gestellt. Fritz Bräuer, Fritz Stokem, Marianne Schröder, Marianne Bergrath und Hans Fetscherin (als Gast) als singende Helfer errangen der kleinen Prachtoper einen schönen Erfolg.

Der Bericht darf nicht geschlossen werden, ohne auf das verdienstliche Wirken weiterer Kräfte hinzuweisen. Da ist der ausgezeichnete Bühnenbildner

Xaver Scherl zu nennen, weiter Kapellmeister Brückner-Büggeberg, der jetzt Kiel verläßt und dann Walther Johannssen, der als Kapellmeister der Kulisse mit seinen Chören immer viel Ehre einlegte. Ebenfalls auch Walter Junk mit seiner Tanzgruppe. Maaß.

LÜBECK. (Zyklus der Abendmusiken in St. Marien.) Seit 1929 betreut Walter Kraft — als Nachfolger Karl Lichtwarks — die Veranstaltungen der altehrwürdigen Abendmusiken von St. Marien, wie sie jetzt alljährlich während der Monate August und September stattfinden. Die Pflege dieses nunmehr fast 200jährigen bodenständigen Musikvermächtnisses der Orgelstadt Lübeck unternimmt Walter Kraft nach Ziel und Willen seiner eigenwüchsigen Künstlerpersönlichkeit. Von altitalienischen Meistern über das vorbachische Zeitalter, Johann Sebastian Bach und seine Mitwelt zum 19. Jahrhundert (Brahms, Hugo Wolf, Max Reger) bis zum einheimischen zeitgenössischen kirchenmusikalischen Schaffen reicht die für jeden Abend stilistisch streng umschlossene Vortragsfolge dieses Zyklus. So sind hier Musiker wie Dietrich Buxtehude, sein Schüler Nicolaus Bruhns, Vinzent Lübeck, Johannes Walther, Michael Praetorius neben Sweelinck und Samuel Scheidt festbeheimatete Meisternamen, deren verpflichtenden Gipfel an dieser Stätte immer wieder J. S. Bach bedeutet. Walter Kraft vermittelt diese Orgelwerke auf der Grundlage eines gereiften technischen Könnens in klarer Veranschaulichung ihres musikalischen Gehalts, sicherem Stilgefühl und wirkungsvoller Erschließung des Klangbildes. Der Berliner Organist Hans Friedrich Micheelsen spielte eigene Kompositionen und solche von Hugo Distler. Der Däne Finn Vider erregte Aufmerksamkeit mit der geistigen Geschlossenheit und feinfühligen Virtuosität seiner Ausdeutung Bachscher Werke. Heinrich Schütz' Dialog „Vom reichen Mann und armen Lazarus" bot der Mariensingkreis (Lübeck) von den nunmehr bis zum Buxtehudejahr wieder hergestellten Emporen aus. Die Vereinigung für kirchlichen Chorgesang festigte — unter Leitung Walter Krafts — ihren hohen Ruf insbesondere am Schlußabend mit der Wiedergabe von Bachs Motette „Gott der Herr ist Sonne und Schild". Klangliche Ausgeglichenheit und seelische Inbrunst waren Vorzüge der Aufführung. Die solistischen Aufgaben betreuten Irmgard Schwob (Alt), Ilse Petersen (Sopran) und Martin Ehrich (Baß) aus Hamburg. Der Chor der Hamburger Volksmusikschule (Leitung Walter Kraft) setzte sich zusammen mit Professor G. A. Walter für Eigenkompositionen des Marienorganisten ein; Krafts siebenstimmige Motette „Singet und seid froh" sprach wohl am eindrucksvollsten zur Hörerschaft.

Der außerordentlich starke Besuch dieser auch vom Fremdenpublikum viel beachteten Abendmusiken sowie die ihnen jetzt gewährte finanzielle Unterstützung sichern Förderung und Ausbau einer gehaltvollen Vortragsfolge. Für die neun Abende war die Hinzuziehung auswärtiger Chöre, namhafter Solisten und einer verstärkten Gruppe von Instrumentalisten möglich.

Bachs Weihnachtsoratorium (seit Jahrzehnten in Lübeck nicht aufgeführt!), Mozarts Requiem und Bachs Johannespassion sind die dieswinterlichen Aufgaben, die Walter Kraft der Vereinigung für kirchlichen Chorgesang an St. Marien gestellt hat. Zum Lübecker Buxtehudefest (Juni 1937) wird er mit diesem Chor nochmals das „Jüngste Gericht" aufführen. Dr. Paul Bülow.

MAINZ. Nachdem GMD Karl Fischer ziemlich unerwartet in gleicher Eigenschaft von Intendant Karl von Schirach an das „Deutsche Theater" nach Wiesbaden berufen worden war, sah sich Mainz gezwungen, einen neuen Leiter des Musiklebens zu suchen. Man fand ihn in dem seitherigen leitenden Kapellmeister der Stadt Frankfurt am Main Karl Maria Zwißler, der als Generalmusikdirektor und Musikbeauftragter der Stadt Mainz berufen wurde. Gleichzeitig trennte man die seither unter Fischer hergestellte Personalunion zwischen dem leitenden Kapellmeister des Stadttheaters und dem Direktor der städtischen Musikhochschule wieder; auf diesen verantwortungsvollen Posten berief man den seitherigen 1. Kapellmeister des Stadttheaters Heinz Berthold, der jedoch auch weiterhin noch Aufführungen im Theater dirigieren wird. Zwißlers Wirkungskreis umschließt außer der Leitung der Oper die Direktion der Symphoniekonzerte des städtischen Orchesters und der Konzerte der „Liedertafel", sowie die künstlerische Leitung, d. h. in erster Linie die Aufstellung der Vortragsfolgen und die Verpflichtung der Solisten, für die Kammermusikabende, welche die NS-Kulturgemeinde als „Schloßkonzerte" im kurfürstlichen Schloß veranstaltet. In seiner Eigenschaft als Musikbeauftragter der Stadt Mainz wurde Zwißler die Aufsicht über das gesamte Musikleben anvertraut: ohne seine Genehmigung darf kein Konzert in Mainz stattfinden. Hauptgrund für diese Maßnahme war wohl die Absicht, die Überfütterung des Publikums mit musikalischen Veranstaltungen zu verhindern und eine ungesunde Konkurrenz zugunsten einer der Allgemeinheit dienlichen Entwicklung des Musiklebens zu unterbinden.

Die erste Opernaufführung des neuen Spieljahres brachte eine völlige Neueinstudierung und Neuinszenierung des „Lohengrin" unter der werkgetreuen musikalischen Leitung Heinz Bertholds und in der ebenso ganz aus dem Geiste Wagners gestalteten Inszene Hans Kämmels. Eindrucksschöne Bühnenbilder Ernst Preußers, dem ein

ganz wundervoller Schloßhof gelungen war, schufen den imposanten Rahmen. Die solistischen Leistungen standen auf durchweg sehr beachtlicher Höhe: Elsa Link sang eine dämonisch grandiose Ortrud und hatte in Hildegard Strube (als Elsa) eine durch die unverbrauchte Reinheit der Stimme und durch die rührend unschuldvolle Verkörperung ergreifend wirkende Gegenspielerin. Franz Stefan schuf trotz einer schweren Indisposition einen gesanglich und schauspielerisch gleich stark beeindruckenden Telramund. Würdevoll gab Erwin Kraatz den König, sauber und geschmackvoll Fritz Schroeder den Heerrufer. Daß Hanns Trautner als Lohengrin auf der ganzen Linie versagte, kann nur zum Teil durch eine Indisposition entschuldigt werden. — GMD Karl Maria Zwißler dirigierte als erste Oper eine Neueinstudierung des „Fidelio", die Hans Kämmel in schlichter Größe inszeniert hatte. Wenn man auch im allgemeinen mit Superlativen sparsam sein soll: hier sind sie in vollstem Maße berechtigt! Es war im ganzen gesehen eine Wiedergabe des Werkes, die sich an jeder großen und größten Bühne hören lassen kann. Das Orchester musizierte unter Zwißlers bannend führendem Stab einfach unerhört schön. Wie waren die Instrumentalgruppen klanglich ausgewogen, wie kam jedes Crescendo, jedes Decrescendo, wie saß jeder Akzent! Und wie begleitete das Orchester mit einer Zurückhaltung, die die Stimmen voll entfalten ließ, ohne auch nur einen Augenblick die orchestrale Selbständigkeit aufzugeben! Und auch hier auf der Bühne ausnahmslos überdurchschnittliche Leistungen: Anneliese Frey gab eine stimmlich ungemein kultivierte, darstellerisch ergreifend wahre Leonore, Paul Kötter (gastweise) einen zwar hin und wieder in der Höhe etwas forcierten, aber doch sehr geschmackvoll gesungenen Florestan, Erwin Kraatz einen biederen Rocco, Margrit Ziegler eine entzückend schelmische Marzelline, Helmut Bosler einen sauber gestrichelten Jaquino. Franz Stefan, noch immer unter den Nachwehen einer schweren Angina leidend, profilierte den Pizzaro fernab von aller billigen Theaterbösewichterei als leidenschaftgepeitschten Herrenmenschen, zu dem der edle Minister Fritz Schroeders, dem man stimmlich etwas mehr Wärme gewünscht hätte, einen wirkungsvollen Gegensatz bildete. — Als dritte Opernpremière innerhalb der ersten 14 Tage der neuen Spielzeit erschien nach langer Aufführungspause Donizettis „Regimentstochter", vom Ballettmeister Heinz Denies unterhaltsam inszeniert, von Theo Mölich graziös dirigiert, im Spielplan. Das harmlose Textbuch und die ebenso harmlose Musik können ja zwar heute wohl kaum mehr Begeisterungsstürme erwecken, aber die drei Hauptrollen der Marie, des Tonio und des Sulpice gaben Margrit Ziegler, Joachim Stein und Erwin Kraatz reichlich Gelegenheit, sich als Sänger und Schauspieler von Format auszuweisen. Zur Füllung des Abends hatte Heinz Denies eine Erstaufführung für Mainz hinzugefügt: Leo Delibes zweibildriges Ballett „Coppelia", dessen gute Unterhaltungsmusik Theo Mölich delikat bot, während Heinz Denies, Lydia Dubois, Kai Molvig und Franziska Fabian ausgezeichnete tänzerische Leistungen brachten.

Schon das 1. Symphoniekonzert des städtischen Orchesters zeigte GMD Zwißler als den überragenden Dirigenten, als den ihn der Referent bereits seit Jahren aus seiner Tätigkeit in Darmstadt und Frankfurt her schätzt. Haydns „D dur-Symphonie Nr. 4" („Die Uhr") wurde besonders im zweiten Satz zu einem köstlichen Kleinod kammermusikalischen Orchestermusizierens, Wagners „Siegfried-Idyll" zu einem bis in die letzte Kleinigkeit ausgeschliffenen Juwel. Dazwischen spielte Walter Gieseking bezaubernd schön Mozarts „Klavierkonzert in A-dur, K.-V. 488" und ließ den Abend mit dem virtuos hingehauenen „Klavierkonzert Nr. 1 in Es-dur" Liszts ausklingen. Im Schloß fand das 1. Zykluskonzert der NSKG als „Mozart im Schloß"-Abend bei Kerzenschein und im Kostüm statt. Ein bis auf den letzten Platz gefüllter Saal wurde beglückt durch fein gespielte Mozartkompositionen — das „Jagdquartett", das 2. Klavierquartett und die „Serenade Es-dur Nr. 1" — die Mitglieder des städtischen Orchesters darboten, und durch von Clara Ebers, der 1. Koloratursängerin der Frankfurter Oper, technisch vollendet vorgetragene Arien. Hanns Kuhnert begleitete sauber am Klavier, während Theo Mölich das Bläseroctett mit echter Mozartgrazie dirigierte. Willy Werner Göttig.

MEISSEN. Nach mehrjährigem Tiefstand geht es nun wieder aufwärts mit dem musikalischen Leben Meißens. Das beweisen die musikalischen Veranstaltungen des vergangenen Halbjahres. Das Hauptinteresse beanspruchten die Darbietungen der neuorganisierten Stadtkapelle unter ihrem KM H. Nerlich. In den bisher veranstalteten drei Konzerten bot sie Werke von Bach, Händel, Mozart, Gluck, Friedrich dem Großen, Adam, Weber, Schubert und Schumann, also Werke, denen sie mit ihrem Bestand von reichlich 30 Musikern gerecht werden konnte. Die Aufnahme neuzeitlicher Werke wird hoffentlich später nicht außer acht gelassen. Die Ausführung vorgenannter Kompositionen fand bei dem zahlreich erschienenen Publikum begeisterte Aufnahme. Auch die solistisch auftretenden Mitglieder der Kapelle erwarben sich wohlverdiente Anerkennung. An auswärtigen Solisten waren gewonnen worden Susanne Pree-Dresden, Frida Sonntag-Coburg, und Karl Zinnert-Dresden. Besonders letzterer erzielte durch seine hervorragende Stimmkultur, seine sinn-

volle Interpretation und ſeine plaſtiſche Textgeſtaltung tiefe Eindrücke. Nach dem bis jetzt Gehörten darf man ſicher erwarten, daß dem guten Anfang ein gleichwertiger Fortgang folgt. Beſonders erwähnenswert iſt das Feſtkonzert des Volkschores, mit dem er nach längerer aufgezwungener Pauſe anläßlich der Feier ſeines 50jährigen Beſtehens unter ſeinem bewährten Chormeiſter, Hochſchullehrer Th. W. Werner aus Dresden, an die Öffentlichkeit trat. Er brachte Händels Oratorium „Acis und Galatea" zur Aufführung. Dieſe zeigte gewiſſenhafte Vorbereitung; die Leiſtungen des Chores ſtanden in jeder Beziehung auf Achtung gebietender Höhe. Die umfangreichen Solopartien waren Marianne Reiche-Meißen, Loo Chriſtians-Hanitzſch-Dresden und Karl Zinnert-Dresden anvertraut, die dem Händelſchen Werke verſtändnisvolle Interpreten waren. Auch hier gilt das bereits oben von Zinnert Geſagte. Das Orcheſter ſtellte die Meißener Stadtkapelle, die ſich auch als Begleitinſtrument volle Anerkennung erwarb. Endlich iſt noch zu erwähnen ein Konzert der Donkoſaken unter Serge Jaroff, die wieder durch ihre muſterhafte Chordiſziplin und durch ihr auserleſenes Stimmenmaterial glänzten. Der Beſuch ließ leider zu wünſchen übrig.

Max Menzel.

MÜNCHEN. Nach kurzer Entſpannungspauſe von den ſommerlichen Feſtſpielen hat die Münchener Staatsoper das neue Spieljahr ſofort in großer Fahrt begonnen. Zwar wird der künftige Generalmuſikdirektor Clemens Krauß ſein verantwortungsvolles Amt erſt mit dem Beginn des nächſten Kalenderjahres antreten, indes die Arbeitsenergie des Generalintendanten Oskar Walleck ſorgte dafür, daß in der Zwiſchenzeit keine Minute ungenützt blieb. Walleck, dem die Pflege Verdis ſehr am Herzen liegt, entriß den in München mehr als in anderen Städten beliebten und geſchätzten „Maskenball" des Meiſters jener Abgeſpieltheit, die zuweilen von den ſeit Jahr und Tag „ſtehenden" Erſcheinungen des Repertoires Beſitz ergreift und führte ſelbſt in einer gründlichen Neueinſtudierung und Neuinſzenierung des Werkes die Spielleitung. Auch diesmal ein nachhaltiger Eindruck, wie der Regiſſeur Walleck den Schauſpieler im Sänger zu intenſivieren vermag, ohne dem Geiſt der Muſik zuwiderzuhandeln! Die neuen Bühnenbilder von Otto Reigbert reihten ſich jenem romantiſchen Realismus, in deſſen Sphäre der Künſtler bereits das „Dreigeſtirn" angeſiedelt hatte, wahlverwandt an. Ein neuer Tenor, Karl Oſtertag, Beſitzer eines hellen, durchſchlagskräftigen Tenors, dem es nur zuweilen noch am geſchmeidigen Legato fehlt, kam, ſang und ſiegte als Riccardo; den Renato hatte man erſt gaſtweiſe mit dem in München hochgeſchätzten Karl Schmitt-Walter, dann mit unſerem Heinrich Rehkemper beſetzt. Nicht ganz glücklich war die Wahl Cäcilie Reichs für die Amelia, wo München für dieſe Partie über weit ſtimm- und ſtilgeeignetere Vertreterinnen wie Felicie Hüni-Mihascek oder Hildegarde Ranczak verfügt! Die muſikaliſche Führung lag in Händen Meinhard von Zallingers, der auch die völlige Neueinſtudierung des „Intermezzo" von Richard Strauß muſikaliſch vorbereitet hatte. Für dieſe „bürgerliche Komödie", die mit der weiblichen Hauptrolle ſteht und fällt, hat unſere Oper eine wahrhaft ideale Geſtalterin einzuſetzen: Eliſabeth Feuge, die bei aller Betonung der unerläßlichen Charakteriſtik der „Kratzbürſte" Chriſtine einen höchſt bedeutſamen Reſt von fraulicher Anmut zu wahren weiß, ſo daß ſelbſt der Zuſchauer, der eher die Partei des Gatten im Eheſtreite zu nehmen geneigt iſt, ſich ſchließlich vom liebenden Verzeihen und verzeihenden Verſtehen nicht ausſchließen kann. Prachtvoll kam in der höchſt lebendigen Aufführung die optimiſtiſche Grundſtimmung des Werkes zum Durchbruch. Man bedenke, daß aus derartigen Stoffen ehelicher Problematik die naturaliſtiſchen Dichter einſt ihre Selbſtmordtragödien geformt haben, denn im reinen Vorwurf hat „Intermezzo" eine verteufelte Ähnlichkeit mit Strindbergs „Totentanz". Aber bei R. Strauß wird aus letzterem ein — Grundlſeewalzer, lachend überwindet der Meiſter Schwierigkeiten, an denen verzärteltere Seelen ſcheiterten.

Da infolge der Aufgabe des Gärtnerplatztheaters nunmehr auch die Operette der Staatsoper zur Pflege und Betreuung überwieſen wurde, beſchwor man, in Paſettis Bühnenbildern aufs reizendſte verdeutlicht, das Quatrocento des Suppéſchen „Boccaccio", in dem ſich Wiener Walzerſchmelz mit dem Belcantoduft des Südens vermählt. Naturgemäß faßte man die heiter-ſentimentale Angelegenheit mehr an ihrem Opern-, als am Operettenzipfel, und in dieſem Sinne ſchufen Maria Cornelius (Boccaccio), die ſich dann von Elſe Schürhoff ablöſen ließ, Maria Reining (Fiametta) u. a. m. recht eindrucksvolle Geſtalten. Der neue Baßbuffo, Gottlieb Zeithammer, ließ das Licht ſeiner künſtleriſchen Perſönlichkeit vorläufig noch unter dem Scheffel.

Außerordentlich lebhaft war die im Geiſte eines internationalen Austauſches aufgezogene Gaſtſpieltätigkeit. So hörte man in „Troubadour" die Amerikanerin Roſe Bampton, Beſitzerin eines jugendfriſchen, raumgreifenden Mezzoſoprans, die überaus ſubtil geſtaltende Liſa Perli (London) als Mimi in der „Bohème" und endlich Duſolina Giannini, ſchlechthin die ideale Verkörperung des romaniſchen Opernideals, als „Aida". So ſehr dieſe Gäſte begeiſterten, nicht minder erfreulich war die Haltung des eigenen Enſembles, unter dem

sich besonders Karin Branzell (Acuzena, Amneris) und Hanns Hermann Nissen (Luna, Amonasro) als wahre Meister des Belcanto ebenbürtig behaupteten.

Auf dem Konzertpodium begegnete gar ein Gast aus dem fernen Osten: der japanische Tenor Josie Fujiwara. Eine in italienischer Schule gebildete, zu feinen Vortragsschattierungen geschmeidigte Stimme von hoher gesanglicher Kultur, die ausgleicht, was das etwas herbe Timbre an etwaigem Klangschmelz vermissen läßt. Erstaunlich und für den deutschen Hörer höchst erfreulich war die Einfühlsamkeit, mit der sich der Sänger in den Innerlichkeiten des deutschen Liedes eingelebt hatte und Schubert und Brahms, für deren Verständnis Fujiwara in Japan bahnbrechend wirkt, zu Gehör brachte. Neben italienischen Arien sang Fujiwara auch Weisen seiner Heimat, in die man sich erst hineinhören mußte, um die bezeichnende Schönheit ihres Melos zu erfassen. Jedenfalls zeigte diese „echt" japanische Musik, daß nahezu alles, was in unserem europäischen Musikschaffen unter der Flagge östlicher Exotik segelt, doch mehr Traum des Europäers als unmittelbares Klangabbild des Ostens ist!

Dr. Wilhelm Zentner.

PLAUEN. (Oper.) Unter Gesamtleitung von Intendant Heinrich Voigt und mit fast völlig neu zusammengestelltem Personal eröffnete „Der Günstling" von Wagner-Régeny die Winterspielzeit. Allerdings fand der anerkennenswerte Versuch nicht den erwarteten Widerhall. Das Publikum, bisher noch zu wenig an das Problem der modernen Oper herangeführt, wußte weder textlich mit der wenig zeitgemäßen Liebesgeschichte der Maria Tudor und den „letzten Tagen des großen Herrn Fabiani" etwas anzufangen und begriff die zum Schluß anklingende Symbolik der Arbeiterbefreiung nicht ganz, noch zeigte es musikalisch ein Verständnis für die Erneuerung der Nummernoper mit ihren eingefügten Dialogen und der an Händel geschulten kontrapunktischen Satzart, zumal das Nebeneinander von „archaisierenden" Zügen und moderner Chromatik einem unbefangenen Hörer den Zugang zu dieser mehr konstruierten als erlebten Musik erschwert. Auch die Wiedergabe unter Stabführung von KM Lessing konnte dem Werk keinen dauernden Erfolg sichern, obwohl Erich Kronen in seiner Inszenierung einen geschickten Ausgleich zwischen realistischem Theater und Sinnbildlichkeit gefunden hatte und zum Teil ausgezeichnete Solisten zur Verfügung standen: Xenia Gufzalewicz-Königin, Lotte Schimpke-Jane, Burkhard Hochberger-Fabiani und Friedrich Läuter-Gil. Die neu in den Spielplan aufgenommene „Madame Butterfly" fand trotz der befremdlichen Verlegung des ersten Aktes in das Innere eines Hauses eine um so dankbarere Hörerschaft, zumal Lotte Schimpke in der Titelrolle gesanglich und darstellerisch bei weitem alles hier Gewohnte übertraf.

(Konzert.) Das musikalische Hauptereignis seit dem letzten Bericht war das I. Kreissängerfest des Sängerkreises 12 Vogtland unter Schirmherrschaft von Innenminister Dr. Fritsch. In der eigens errichteten Riesenfesthalle gaben zweitausend Plauener Schüler mit alten und neueren Volksliedern den Auftakt, während die beiden von Kreischormeister KMD Hertel geleiteten Hauptkonzerte sich vorwiegend für neueste Schöpfungen einsetzten, so für die etwas opernhafte „Vaterländische Hymne" von Otto Jochum und die Vertonung dreier Abschnitte aus W. E. Möllers „Berufung der Zeit" durch den vogtländischen Kantor Paul Wege, der für die knappen Textworte vielleicht noch nicht die endgültige zeitnahe Klangform gefunden hat. Eindeutiger bekennt sich Walther Böhme-Reichenbach in seinem gleichfalls uraufgeführten Orchestervorspiel über „Die güldne Sonne" hinsichtlich der thematischen Erfindung zur Romantik und in der Instrumentation zu Richard Strauß. Ein Abend der Hitlerjugend gab den achttausend Hörern Einblick in eine immer deutlicher sich formende musikalische Gestaltung, die zwar noch nicht mit abschließenden Leistungen überzeugen kann, aber etwa in den Liedern von Baumann, Spitta und Stapelberg immerhin einen eigenen Stilwillen erkennen läßt. Auch das stattliche HJ-Orchester suchte mit einem selbständigen Vorspiel und in der ganzen Anlage der Liedbegleitungen ein entsprechendes Spiegelbild dieser Haltung zu geben.

Inzwischen haben auch die beiden wichtigsten Konzertreihen begonnen, nachdem die Einsetzung eines Städtischen Musikbeauftragten Werner Reichel ein planvolles Arbeiten ermöglicht hat. Das Konzertamt der Kreismusikerschaft setzte mit Unterstützung der NS-Kulturgemeinde und der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" die bewußt kulturpolitische Linie seiner im Vorjahre begonnenen „Musikalischen Feierstunden" mit mehreren erfolgreichen Uraufführungen einheimischer Komponisten fort, u. a. mit Hans Wolfgang Sachses Chorwerk „Der Jahreskreis" nach Texten des Leipziger Lyrikers Rudolf Habetin und neuen Chorsätzen von Bruno Heroldt. Der Richard-Wagner-Verein stellte in Verbindung mit der NS-Kulturgemeinde an den Beginn seiner Anrechtskonzerte eine groß angelegte Brucknerfeier, für die das Städtische Orchester erheblich verstärkt war. KM Lessing brachte die „Fünfte" unter Zugrundelegung der Urfassung zu selten eindringlicher Wirkung, der sich niemand zu entziehen vermochte.

Dr. Hans Dietrich Hellbach.

REGENSBURG. Der neue Konzertwinter hat mit einem verheißungsvollen Auftakt bei allen wichtigen musikalischen Stellen eingesetzt. Ein Ereignis geradezu festlicher Natur war das erste Konzert des NS-Reichs-Symphonie-Orchesters, diesmal veranstaltet von der NSG „Kraft durch Freude" und diesmal unter der Leitung von Erich Kloß. Bei jedem neuen Besuch des NS-Reichs-Symphonie-Orchesters stehen wir bewundernd vor dieser Tat unseres Meisters Franz Adam. Aus welch schwierigen Anfängen und unter welch unendlich harten Kämpfen hat sich dieses Orchester zu seiner jetzigen stolzen Höhe emporgerungen. Wir Regensburger erfreuen uns der besonderen Gunst des Orchesters und hatten die Freude, es nun schon zum sechsten Mal bei uns begrüßen zu können. Von Mal zu Mal hat sich die Qualität des Orchesters gesteigert. Von Anfang an imponierte die hohe Disziplin des Orchesters, und besonders seines Streichkörpers. Diese Disziplin hat sich erhalten und wenn überhaupt angängig, noch gegesteigert. Darüber hinaus ist aber die Qualität des Klanges, das Mitgehen mit dem Dirigenten, ja das Anschmiegen des Orchesters an jeden leisesten Willensausdruck des Dirigenten so vortrefflich geworden, das wir das NS-Reichs-Symphonie-Orchester heute rückhaltlos neben unsere besten großen Konzert-Orchester stellen dürfen. Und darin liegt die zweite große Tat, daß man einen solch vollendeten Orchester-Körper nicht nur den Musikfreunden in Stadt und Land zur Verfügung stellt, sondern gerade denjenigen Kreisen, denen bisher mehr oder weniger solch vollendete Konzertmusik vorenthalten war. Das Orchester erstand aus nationalsozialistischem Geist und es lebt diesen Geist inmitten der breitesten Kreise des Volkes. Die festliche Begeisterung des Abends kam schon äußerlich im geschmackvollen Schmuck des Saales zum Ausdruck. Erich Kloß überraschte mit einer feinabgewogenen Wiedergabe von Beethovens 2. Symphonie, die er in geradezu berauschendem Wohlklang den zahlreich erschienenen Zuhörern vermittelte. Für die Wiedergabe solch anspruchsvollerer Werke, wie es eine Symphonie darstellt, sei es für die Zukunft empfohlen, doch auf dem Programm die einzelnen Sätze anzuführen und wenn irgend möglich auch eine ganz kurze Einführung, vielleicht mit den wichtigsten Themen, zum Abdruck zu bringen. Viele der Hörer, denen ein solches symphonisches Werk zum ersten Male begegnet, werden solch kleine Hilfen zum Verständnis des Werkes dankbar begrüßen. — Zum Höhepunkt des Abends wurde die Wiedergabe des Es-dur-Konzertes von Franz Liszt durch Erich Kloß, der vom Flügel aus gleichzeitig das Orchester leitete. Erich Kloß verfügt als Pianist über eine geradezu brillante Technik, er meisterte die Schwierigkeiten des Werkes und bot sohin eine wirklich vollendete Wiedergabe des Werkes. So etwa — vielleicht etwas weicher, poetischer — muß das Klavierkonzert einstmals durch Franz Liszt selbst erklungen sein. Bewundernswert, wie der Pianist Kloß neben dieser großen pianistischen Leistung gleichzeitig noch das 90 Mann starke Orchester beherrschen und führen konnte. Er löste diese Doppelaufgabe restlos, ein glänzendes Zeugnis für den in einer Person vereinigten Pianisten und Dirigenten, nicht minder aber für das Orchester, das gerade hierbei zeigte, wie es jedem leisesten Wunsch seines Leiters zu folgen vermochte. Der zweite Teil des Konzertes brachte leichter eingängliche Werke. Eine Überraschung war vielen der zahlreich erschienenen Musikfreunde die Bekanntschaft mit den Symphonischen Tänzen von Edvard Grieg. Dieses kleine Werk stellte Erich Kloß so charakteristisch in Rhythmus und Färbung heraus, daß er einen wahren Begeisterungssturm entfesselte. Das ist ein Werk der „guten Unterhaltungsmusik", wie wir sie jetzt allerorten suchen und so dringend brauchen! Erich Kloß zeigte damit wie man diese Werke nur zu finden wissen müsse — vorhanden sind sie! Die Ouverturen zum „Thannhäuser" und zu Nicolais „Lustigen Weibern" vollendeten das Programm, dem der stürmische Beifall noch einen Johann-Strauß-Walzer hinzugesellte.

Ganz andere, weltlich abgewandte Musik brachte der erste Abend des Musikvereins, der die Kurt Thomas-Kantorei zu einem Kirchenkonzert in der Dreieinigkeitskirche eingeladen hatte. Der alte deutsche Kantorengeist lebt noch. Wer zu beobachten wußte, konnte seine Wiedererweckung durch Karl Straube und seine Verankerung in zahlreichen kirchlich-musikalischen Wirkungsstätten durch die Schüler Karl Straubes in den letzten Jahrzehnten immer stärker feststellen. Einer der Hervorragendsten aus der Straube-Schule ist Prof. Kurt Thomas, der seit Jahresfrist an der Hochschule für Musik zu Berlin als Leiter der dort neugegründeten Kantorei wirkt. Er brachte Chöre von Prätorius, Kurt Thomas und Joh. Seb. Bach, zwischen die eingestreut Orgelwerke von Samuel Scheidt, D. Buxtehude und Joh. Seb. Bach erklangen. Der zahlenmäßig nur geringe Chor (etwa nur 35 Sänger) sang mit einer erstaunlichen Exaktheit und Ausgeglichenheit die außerordentlich schwierigen Werke, die das Programm bot. Dabei wurde Mich. Prätorius in der Art seiner Zeit, herbsachlich, wiedergegeben, was den Werken sicherlich nicht zum Vorteil gereichte. Unsere Zeit empfindet anders. Wir wollen Blut und Wärme und darum gab uns Kurt Thomas in seiner Motette „Von der ewigen Liebe" mehr und darum krönte den ganzen Abend die Bach-Motette „Singet dem Herrn"! Das war Aufschwung, das riß die Hörer mit fort und wurde ihnen innerlichstes Erlebnis! Kurt Thomas mit seiner Kantorei wurde auch hier zum Vorbild wahrhaft großer Chorerziehung.

Nicht minder glücklich war die Wahl und Gestaltung des ersten dieswinterlichen Opernabends. Die Intendanz hatte es unternommen, „Figaros Hochzeit" herauszustellen. Über alles Erwarten wurde uns eine prächtige Aufführung dieses Mozartschen Kleinodes beschieden. Ganz überragend führten und beherrschten Kammersängerin Else Blank in ihrer „Susanne" und ihr Partner Paul Werder als „Figaro" die Aufführung. Beide waren glänzend disponiert und spielten und sangen mit einer Leichtigkeit, die ganz dem Charakter des Werkes entsprach. Gegenüber dem graziösen Spiel des Domestiken-Paares wirkten Kammersängerin Elisabeth Feuge als Gräfin und Adolf Permann von der Staatsoper Coburg als Graf Almaviva als die gegebenen Gegensätze feudaler Herrenzeit. Permann verfügt über ein wundervolles Organ für den Grafen, dem auch noch seine prachtvolle Figur zustatten kam. Im Cherubin lernten wird zum erstenmal Friedel Winhold kennen, die eine angenehme, leicht ansprechende Stimme und zunächst ein noch etwas befangenes Spiel mitbringt. Der Bartolo lag bei Wilhelm Lehnert in vortrefflichen Händen. Arno Vorberger und Anna Bargo brachten dem Basilio und der Marceline verständnisvolle Betreuuung entgegen. Ein besonderes Lob verdient Max See für seine vortreffliche Spielleitung. Ihm und dem musikalischen Leiter Dr. Rudolf Kloiber ist es wohl besonders zu danken, daß dieser Abend von der Leichtigkeit des Mozartschen Rokoko in Musik und in jeder Bewegung durchlebt war. Helferin für die Einstudierung der Tänze war Annie Heuser und für das Bühnenbild sorgte Jo Lindinger mit seiner gewohnten guten Einfühlung.

Gustav Bosse.

TÜBINGEN. Nach dem Abgang von Prof. Dr. Karl Hasse von seiner Stelle als Tübinger Universitätsmusikdirektor (er ist bekanntlich seit Sommersemester 1935 Leiter der Kölner Musikhochschule) wurden die diesbezüglichen Belange vertretungsweise vom Assistenten des Musikinstituts, Dr. Karl Friedrich Leucht wahrgenommen. Es gelang ihm im Verlauf des Sommersemesters 1935 drei schöne Aufführungen zu bewerkstelligen: eine Heinrich Schütz-Feier, bei welcher Psalmen, ein deutsches Konzert und die „Sieben Worte" zu Gehör kamen, ferner einen gut gelungenen Cembalo Abend (Erich Ade) und endlich ein großes Chorkonzert mit G. Fr. Händels „Acis und Galathea" und „Dettinger Te Deum" (am 25. Juni 1935); die Mitwirkenden Elisabeth H. May (Sopran), Gertrud Hühn (Sopran), Willi Lorscheider (Tenor), Hermann Achenbach (Baß), Erich Ade (Cembalo), Eva Hölderlin (Orgel), das Landesorchester Gau Württemberg-Hohenzollern und der Chor des Akademischen Musikvereins brachten es unter der schwungvollen Leitung von Dr. Karl Friedrich Leucht zu einer sehr schönen Aufführung.

Im letztverflossenen Konzertjahr stand das Musikleben der schwäbischen Landesuniversitätsstadt im Zeichen bedeutsamer Umgestaltung. Es muß dies in ursächlichen Zusammenhang gebracht werden mit dem Amtsantritt des neuen Universitätsmusikdirektors Prof. Dr. Ernst Fritz Schmid, welcher zugleich mit der vollständigen Neugestaltung des ihm unterstehenden Musikinstituts der Universität eine tatkräftige Förderung des praktischen Musiklebens der Stadt unternahm. Auf der einen Seite geschah dies durch seine eigene Dirigententätigkeit: im Akademischen Orchester schuf er sich ein aus Liebhaber- und Berufsmusikern zusammengesetztes leistungsfähiges Symphonieorchester, auf der anderen Seite erlangte er durch die Bestellung zum Städtischen Musikbeauftragten (vor kurzem erfolgte die endgültige Bestätigung) maßgeblichen Einfluß auf die geistig-programmatische Gestaltung des Tübinger Musiklebens.

Den Anfang der Spielzeit machte (am 17. November) ein Hugo Wolf-Abend des Musikinstituts. Elemér v. John (Wien) sang unter Begleitung von Hans Ziegler (Tübingen) eine Auswahl der schönsten Lieder des Meisters, der (wie Prof. Schmid einführend darlegte und wie dies in der gleichzeitigen Gedächtnisausstellung anschaulich wurde) enge und bedeutsame persönliche Beziehungen zu Tübingen hatte. Die nächste Veranstaltung des Musikinstituts, „Deutsche Weihnachtsmusik der Barockzeit" am 17. Dezember, brachte eine prachtvolle Blütenlese selten gehörter, in Tübingen zum Teil erstmalig aufgeführter alter Weihnachtsmusik, so Orgelwerke von Pachelbel, Buxtehude, J. H. Buttstedt, G. Fr. Kauffmann (gespielt von Hermann Meyer, Ansbach), Kantaten von Rosenmüller, Tunder und Chr. Bernhard (die Sopransoli sang Meta Sindlinger-Eytel, Heilbronn) und schließlich die Pastorella von Gr. J. Werner. Die Gesamtleitung hatte Prof. Schmid. Mit einer beachtlichen Leistung trat bald darauf der Tübinger „Sängerkranz" unter seinem Leiter Hermann Achenbach hervor: am 10. Januar 1936 führte er mit schönem Erfolge Händels „Samson" auf (Solisten: Sophie Hoepfel, Frankfurt, Margret Langen, München, Willi Lorscheider, Frankfurt und Otto Müller, Frankfurt). Nach kaum dreimonatigem Zusammenspiel kam das Akademische Orchester mit seinem ersten großen Konzert an die Öffentlichkeit: beim Festakt in der Universität anläßlich der Reichsgründungsfeier (30. Januar) kam G. Fr. Händels Konzert in B dur für Orgel und Orchester zur Aufführung; im Festkonzert am Abend des gleichen Tages ließ die Wiedergabe von Mozarts „Idomeneo"-Ouvertüre und seines

Hornkonzerts in Es-dur (Solist Max Müller) bald erkennen, daß das junge Orchester tüchtige Arbeit geleistet hatte; dieser Eindruck verstärkte sich noch beim Anhören von Cherubinis Introduktion zur Kantate „Chant sur la mort de Joseph Haydn" und der Schauspielmusik zu „König Lear" von Joseph Haydn. Schon in diesem Konzert war das dankenswerte Bestreben des schwungvollen Leiters dieser Konzerte, Prof. Dr. E. Fr. Schmid, zu merken, selten gehörte Werke zu wählen. Das gleiche gilt vom Chorkonzert, das gemeinsam vom Akademischen Musikverein und der Museumsgesellschaft am 13. Februar veranstaltet wurde. In einer hochstehenden Wiedergabe kam hierbei Haydns „Theresienmesse" und „Te Deum", sowie Einlagen von Gr. J. Werner zu Gehör. Solisten (Erika Rokyta-Wien, Margret Langen, Willi Lorscheider, Hermann Achenbach), Chor und Orchester gaben ihr Bestes her bei dieser glanzvollen, der Werke würdigen Aufführung unter Prof. Dr. Schmids Leitung. Zwischen diesen beiden größten Konzerten der Winterspielzeit fand (am 10. Februar) ein Abend „Zeitgenössische Musik" statt, der ein recht günstiges Licht auf die schöpferische Kraft lebender Tübinger Tonsetzer (O. Gilbert, H. Ziegler, Gerh. Meyer) warf. Das Wintersemester wurde abgeschlossen mit einer Otto Scherzer-Feier am 23. Februar anläßlich des 50. Todestages des Meisters. In diesem Konzert, das wieder mit einer reichhaltigen, geschickt angelegten Ausstellung verbunden war, gedachte das Musikinstitut eines bedeutenden Tübinger Universitätsmusikdirektors, der nicht nur seinerzeit das Musikleben der Stadt mit zahlreichen Aufführungen und feingewählten Programmen zu hoher Blüte brachte, sondern auch als schaffender Künstler Werke von bleibendem Wert hinterließ. Besonders die Sololieder, die zu Gehör kamen, fanden viel Anklang.

Das Sommersemester wurde mit einem Orgelabend (7. April) des nunmehr an die Kölner Hochschule berufenen Münchner Organisten Michael Schneider eröffnet; wertvollste Orgelmusik aus vier Jahrhunderten, verbunden durch das gemeinsame Motiv des Passionsgedankens vermittelte so gewaltige Eindrücke, daß man darob fast vergaß, mit welcher Meisterschaft Michael Schneider das Instrument technisch und klanglich beherrschte. — Auserlesene Kleinkunst brachte die nächste Veranstaltung des Musikinstituts: „Alte Musik für Laute und Cembalo" (26. April). Von Hilde Burkard (Doppelchörige Laute), Karl Isenberg (Cembalo) und Dr. Georg Brenner (Blockflöte) wurde eine reiche Auswahl von Meisterwerken aus frühen Blüteperioden der Instrumentalmusik gebracht; die einführenden Worte sprach Dr. Reichert. Freundliche Anerkennung einer zahlreichen Zuhörerschaft gab dem Veranstalter, dem Vorstand des Musikinstitutes Professor Dr. Schmid, recht mit seinen zielstrebigen Bemühungen, durch solche Kleinveranstaltungen das musikalische Interesse weitester Kreise in anregender Weise jeweils auf einen bestimmten Meister, eine bestimmte Zeit oder eine bestimmte Kunstgattung zu lenken. — Über den großen Erfolg des „Tübinger Mozartfestes 1936" (11.—14. Juni), ebenso wie die Ausstellung „Musik in Tübingen" (7.—21. Juni), die u. v. a. auch Bestandstücke aus dem neuerrichteten „Schwäbischen Landesmusikarchiv am Musikinstitut der Universität Tübingen" aufwies, wurde schon früher berichtet.

Von Gastveranstaltungen seien das traditionsreiche Konzert des Wendling-Quartettes, der Liederabend von Marcell Wittrisch (eine Veranstaltung der NS-Kulturgemeinde), die Aufführung der „Johannespassion" von Heinrich Schütz durch den Kammerchor des Vereins für klassische Kirchenmusik, Stuttgart, unter Leitung von Martin Hahn, und endlich die „Kirchenmusik" (Motetten von J. S. Bach u. a.) des Chors der Kirchlichen Orgelschule, Stuttgart, unter Leitung von Prof. Arnold Strebel hingewiesen.

Regelmäßige Veranstaltungen von hohem Niveau stellen die kirchenmusikalischen Veranstaltungen der Stiftskirche unter Leitung von Walter Kiefner dar. Ferner sind noch die gleichfalls öfter wiederkehrenden „Stunden der Hausmusik", veranstaltet von der Fachschaft der Musikerzieher Tübingens, zu erwähnen. — Im ganzen bietet das Tübinger Musikleben ein Bild klarer Aufwärtsbewegung und es muß als besonders erfreuliche Tatsache gewertet werden, daß sich auf dem Felde der Programmgestaltung bereits günstige Ergebnisse der Neuordnung im deutschen Konzertleben bemerkbar machen: an Stelle der oft bunt zusammengewürfelten Spielfolgen eines Konzertjahres treten immer deutlicher Planmäßigkeit und Verantwortungsbewußtheit. Die Möglichkeit hiezu ist durch die Bestellung des Städt. Musikbeauftragten gegeben, der am Ende der diesjährigen Spielzeit den „Konzertbeirat" aufgestellt und gemeinsam mit diesem bereits in großen Linien das Programm der kommenden Spielzeit festgelegt hat.

Dr. Georg Reichert.

WIESBADEN. Die Bestrebungen eines internationalen Musikaustausches fanden nunmehr in einem Konzert der Wiesbadener Kurverwaltung (Leitung KM August Vogt) mit Werken lebender österreichischer Tonsetzer erneut ihren Niederschlag. Und zwar bot der von je für das Schaffen seiner Landsleute verdienstvoll eintretende Bariton Joseph Maria Hauschild mit weniger äußerer Stimmpracht als verinnerlichtem Einfühlen in die Eigenart der Werke Gesänge für Bariton und Orchester. Neben den weniger eigenprofilierten beiden Liedern von Ernst Ludwig kam die

ungleich wertvollere, persönliche Note der herben Tonsprache Arthur Kanetscheiders und des vielseitig veranlagten Roderich v. Mojsisovics, der mit einer Ballade „Tillenbergsage" vertreten war, doppelt zur Geltung. Knapp und treffend sind die volkstümlich urwüchsigen Lieder Sepp Roseggers, welcher die gequälte Ausdrucksweise Josef Eduard Ploners wiederum besonders empfinden ließ. In den 3 Orchesterwerken des Abends bewunderte man des Altmeisters E. N. v. Rezniceks ungemein lebendige und persönliche Verarbeitung weniger origineller Ideen („Lustspiel-Ouverture"). Leopold C. Wellebas „Karneval" wirkt sympathisch, weil geschmackvoll und ehrlich empfunden, schleppt jedoch im Hinblick auf den Titel zuviel Erdenschwere. Unbedingte Eigenart verrät Rudolf Kattniggs „Abendmusik". Drei Sätze voll raffiniertester Orchestertechnik, parodistischem Witz und Ironie umrahmen eine „Aria", deren echter Herzenswärme man in dieser Nachbarschaft nicht ganz traut. Gleichviel ist Kattnigg ein großes Talent, ein Könner..

Grete Altstadt-Schütze.

ZWICKAU i. Sa. (Pflege Davidscher Musik.) Allgemach dringt in der Musikwelt die Erkenntnis durch, daß wir in Joh. Nep. David einen der bedeutendsten Komponisten unsrer Zeit besitzen, und seine Orgelwerke z. B. gehören jetzt zum Werkbestand eines jeden Organisten, der ernst genommen werden will. Vor einem Jahrfünft noch war es eine Aufgabe, David zu spielen, und nur wenige Orgelspieler nahmen sich seiner Werke an. Zu diesen wenigen gehörte Herm. Zybill, der jetzige Domorganist von Zwickau, der nun seit 1930 nahezu jedes größere Orgelwerk Davids gespielt hat und manches kleinere sogar uraufführte. In seinem zweiten David-Abend bewies er jüngst wieder seinen tatkräftigen Einsatz für die Kunst dieses Meisters. Er spielte die Präambel und Fuge d-moll, die Fantasie über l'homme arme, das Präludium und Fuge G-dur und schließlich neben drei Choralvorspielen aus dem Choralwerk die Chaconne a-moll, alles mit erstaunlichem technischen Können und seelischer Einfühlung. Es war ein Musizieren von eindrucksvollster Strenge, die man nur mit der der Kunst unsrer alten Meister vergleichen kann. Selten gibt es ja auch einen Komponisten unsrer Zeit, der so in die herbe Größe der Alten — mit der „Kunst der Fuge" als Höhepunkt — eingedrungen ist wie David, und der doch nicht archaisiert, sondern seine ganze Persönlichkeit hinter den Werken sichtbar werden läßt. Wenn man immer wieder von der Konstruiertheit seiner Musik spricht, so beweist das nur, daß jene Kritiker sich noch nicht die Mühe gemacht haben, eben diese Macht der Persönlichkeit aufzuspüren und sie in ihrer Strenge und zugleich verborgenen Mystik zu erkennen.

Als ebenso eifriger Vorkämpfer für unsre neue Musik und nun auch für David stand dem Organisten Kantor Kröhne mit seinem Katharinenkirchenchor zur Seite. Gerade in den neuen Motetten über „Nun bitten wir den heiligen Geist", „Ein Lämmlein geht" und „Herr, nun selbst den Wagen halt" beweist David aufs neue, wie stark er sein riesiges Können in den Dienst des tiefsten Seelenerlebnisses stellt, das aber mit Stimmung nun eben nichts zu tun haben will.

Den beiden Wegbereitern für eine solche Kunst gebührt herzlicher Dank. Bräutigam.

MUSIK IM RUNDFUNK

DEUTSCHLANDSENDER u. REICHSSENDER BERLIN. Durch die Berufung des bisherigen musikalischen Leiters des Reichssenders Berlin, Otto Frickhoeffer, in die Reichssendeleitung, der er als Musikberater eingegliedert ist, ist die Neubesetzung der verantwortungsvollen Position des Dirigenten des Berliner Funkorchesters notwendig geworden. Die Wahl fiel auf keinen Unbekannten: auf Heinrich Steiner, der, mit der kurzen Unterbrechung seiner Würzburger Theatertätigkeit, seit 1933 am Rundfunk beschäftigt ist. Steiner hat es sich, wovon wir schon etliche Proben und Beweise erhalten haben, zur besonderen Aufgabe gemacht, seine Aufmerksamkeit der Unterhaltungsmusik zuzuwenden. Ein solches Beispiel gab er in einem Abendkonzert des Berliner Funkorchesters, das in bunter Folge Musik von Rameau-Mottl, Sibelius, Weber, Wolf-Ferrari und Smetana sowie Arien von Lortzing, Wagner, Verdi und Puccini (mit Lisa Lous und Theodor Scheidl) darbot. Das war „ernste" Musik, in einer Form vermittelt, die bestimmt den beabsichtigten Zweck erreichte, ohne allzu große Anforderung an die Angespanntheit, anregend und dabei doch im besten Sinne des Wortes unterhaltend zu wirken. Der Deutschlandsender, dessen Orchester unter Hermann Stange sich hervorragend entwickelt hat, schlägt die konsequent durchgeführte Linie einer einheitlichen Darstellung der großen deutschen sinfonischen Literatur ein: man hörte Beethovens „Pastorale" und Bruckners Wagner-Sinfonie (warum ist Bruckner, dessen Todestag sich im Oktober zum 40. Male jährte, nicht von allen Sendern gleichmäßig geehrt worden? Hätte man nicht die Leipziger Bruckner-Sendungen als Reichssendungen übernehmen können?) An der gleichen Stelle gab es eine famose Aufführung von Georg Bendas komischer Oper „Der Jahrmarkt". Dieses kleine,

humorvolle Singspiel, das im Original den Titel „Der Dorfjahrmarkt" trägt, stammt aus dem Jahre 1776; die textliche Grundlage von F. W. Gotter zeigt die in dieser Zeit rege Verbindung von Literatur und Musik auf. Daß diese Gattung auch heute noch lebenskräftig ist (was von Bendas geschichtlich bedeutsamen Melodramen nicht so leicht behauptet werden kann), bewies die von Werner Trenkner und Hans Deckner geleitete Aufführung des Deutschlandsenders, bei der man lediglich eine kurze, orientierende Einführung in Werk und Welt Bendas vermißte. Den einzigen Beitrag zur zeitgenössischen Oper brachte dagegen der Reichssender Berlin mit einem Querschnitt durch das Schaffen des sechzigjährigen, in Berlin ansässigen Alfred Schattmann. Der romantisch-volkstümliche Einschlag seiner Musik, in die instrumentaltechnisch der Einfluß Richard Strauß' hineinklingt, wurde in den gut gewählten Beispielen aus „Die Freier" und „Des Teufels Pergament", für die Heinrich Steiner mit Dorit Geyser, Georg Höllger, Chor und Orchester des Reichssenders Berlin stilvoll bei der Sache waren.

Als besondere Tat ist die vom Deutschlandsender auf alle deutschen Sender übertragene „Stunde der jungen Nation" zu würdigen, in der die Rundfunkspielschar der HJ unter Gerhard Nowotny Bachs Bauernkantate „Mer han en neue Oberkeet" mit sichtlicher Begeisterung musizierte. Wohltuend war die Frische dieses Musizierens, die durch ihre Unbefangenheit gerade den Stil und den Charakter dieses entzückenden, schon singspielhaften Musikantenstückes des Thomaskantors traf. Zwischen die Quodlibets-Ouvertüre und die Chor-Arie (Bourrée) wurde eine den Inhalt erklärende Plauderei eingeschoben, die zwar ein klein wenig die Spannung nahm, aber, da sie notwendig war, nachher nicht mehr als Unterbrechung erschien; wohl infolge der Kürze der Sendezeit mußten einige Kostbarkeiten fortgelassen werden. Diese Sendung war als solche eine ungetrübte Freude. Denn sie kam von der Jugend, die sich damit zu Bach bekannte und ihren eigenen Weg offenbarte.

Das erzieherische Moment des Rundfunks bekunden die Schulsendungen des Kammerorchesters Hans von Benda, der den Aufgaben- und Möglichkeitskreis eines Schulorchesters mit praktischen Vorführungen anzeigt (Reichssender Berlin). Andererseits ist der Rundfunk wie keine andere Institution in der Lage, das Unbekannte an Altem und Neuem der Allgemeinheit bekannt und zugänglich zu machen. Mit aufgeschlossener Empfangsbereitschaft nimmt man das weniger Geläufige entgegen, so etwa wenn ein Meister wie Alfred Sittard, auf der Orgel der Potsdamer Garnisonskirche, italienische Musik der vorbachischen und bachischen Zeit spielt, Werke von Frescobaldi, Merula, Trabaci und Zipoli, um mit Bachs Übertragung von Vivaldis d-moll-Konzert die Brücke zu schlagen. Dieser Orgelmusik aus der Blütezeit der italienischen Instrumentalmusik entsprach ein „Belcanto" benannter Ausschnitt aus der italienischen Operngeschichte, aus ihrer neapolitanischen Zeit, den der junge, stimmbegabte Tenor Gino Sinimberghi mit seinem augenblicklich in Berlin wirkenden Lehrmeister Gino Scolari vor Augen (bzw. „vor Ohren") führte. Um beim Gesang zu bleiben: Rudolf Haym sang Schubert, von Elly Ney, der großen Pianistin, groß, aber pianistisch begleitet. Helmut Koch vermittelte mit seinem Quartett ein „Liebesliederspiel" eigener Schöpfung, eine naturfreudige, zarte Musik, die im Reichssender Berlin zur Uraufführung gelangte.

Auf dieser Linie des Kammermusikalisch-Liedhaften liegen auch die übrigen Beiträge zeitgenössischer Musik. Wo sie ihren seelischen Ursprung, ihre gesunde Wurzel hat, das machte der Erntedanktag offenbar, der in zahlreichen Sendungen das Volkstümliche in Lied und Tanz und das künstlerisch Geschaffene gegenüberstellte. Man fand keine Gegensätze, vielmehr eine starke, eindringlich sprechende Übereinstimmung, in den Chorliedern von Hermann Simon — nach Texten von Claudius, Michler und Eggers —, dessen eigengeprägter, herb-inniger Stil ja schon bekannt ist, und in den gleichgeformten Gesängen von Rudolf Lamy, für die sich der Berliner Funkchor unter Heinzkarl Weigel einsetzte. In einem C-dur-Klaviertrio lernten wir, durch authentische Vermittelung des Breslauer Pozniak-Trios (Deutschlandsender), Cassado als Komponisten kennen. „Musik unserer Zeit" (Berlin) repräsentierten Ernst Lothar von Knorr mit seiner von Fritz Thöne interpretierten sehr persönlichen, aber schwer durchdringbaren Kammersonate für Klavier — der Titel gibt die Vorbilder an — und der Pfitzner-Schüler Lothar Witzke mit einer weit eingängigeren Cellosonate (Adolf Steiner und der Komponist), in der er sich gefälliger zeigte als in seiner unlängst an dieser Stelle gewürdigten Violinsonate. Dr. Erich Valentin.

REICHSSENDER FRANKFURT und STUTTGART. „Aus dem Urlaub zurück!" begrüßte ein Frankfurter Orchesterkonzert die südwestdeutschen Hörer, die sich des Wiederhörens des vortrefflichen, mit so starkem Erfolg in der musikalischen Olympiade unter Rosbauds Führung eingesetzten Orchesters freuten. Ein Beethoven-Abend mit einer unter der Leitung von Hans Haug (Radio Lausanne) sorgsam durchgearbeiteten und poetisch erblühenden Wiedergabe der Pastorale und der großen Chor-Fantasie (mit Professor Friedrich Wührer am Flügel) war ein guter Auftakt. Musikalische Stilgeschichte vermittelte in einer an-

ſprechenden und auch dem Laien verſtändlichen Form der dabei auch geſanglich ſchön beſtehende Oskar Jölli, der den Hörer die Vertonungen von Goethes „Erlkönig“ erleben ließ. Der Weg führte von der ſchlichten Liedform der Corona Schröter über Zelter, Reichardt, Loewe zu Schubert, in deſſen geheimnisumrauſchter Ballade der höchſte Ausdruck der Dichtung letztgültig erreicht iſt.

In viel lockerer, aber nicht minder ergiebiger Art wirkte eine Stuttgarter Hörfolge „Angſt vor Adagio“ muſikerzieheriſch. In der unterhaltſamen Belehrung wurde ein biederer ſchwäbiſcher Hörer mit freundlichem Zuſpruch und praktiſchem Beiſpiel von ſeiner Opus-Angſt geheilt, die als mißverſtandene „Geheimnisſprache“ ihm den Genuß großer Muſik verleidet hatte. Die es im Senderbezirk anging, mochten gleich die Probe aufs Exempel machen bei zwei von Dr. Ernſt Praetorius und dem Züricher Dirigenten Robert F. Denzler geleiteten Sinfoniekonzerten. Letzterem, einem Interpreten von feiner Hand für die Details, aber auch von ſtraffer, rhythmiſcher Formung, gelangen Mozarts g-moll-Sinfonie und Brahms' Zweite ſehr ſchön. Praetorius dankte man beſonders für die romantiſch verſonnene, vom Klavier her konzipierte und durch Brahms beeinflußte F-dur-Sinfonie von Hermann Goetz. Das von Ilſe von Tſchurtſchenthaler farbig geſpielte Chopin-Klavierkonzert in e-moll wirkte daneben etwas ſubſtanzlos. Das Orcheſter, dem der monatelange, überſtarke Wechſel in der Führung (Gaſtſpiel über Gaſtſpiel) letztlich nicht zu ſtatten kommt, überzeugte hier wie in einer „Muſik Friedrichs des Großen“ unter Willy Steffen (ein Flötenkonzert mit Georg Völker als Soliſt und die D-dur-Sinfonia) von ſeinen beſten Qualitäten.

Anläßlich der badiſchen Gaukulturwoche tat man einen Griff in das zeitgenöſſiſche badiſche Muſikſchaffen. Man hörte zunächſt in einer von Herbert Becker geleiteten dynamiſch etwas handfeſten Wiedergabe neben dem nach Inhalt und Form gröberen, klangkombinatoriſch eigenartigen Konzert für Streichorcheſter, Pauken und Trompete von Hugo Hermann Arthur Kufterers gedanklich fein ausgeſponnenes und formal reizvoll geſchliffenes Klavierkonzert (mit Kufterer am Flügel). Dann brachte die „Badiſche Komponiſten-Stunde“ eines nicht näher bezeichneten, doch recht gut klingenden Sinfonieorcheſters unter Theo Hollinger Julius Weismanns muſikantiſche Tanzfantaſie, Richard Trunks gefühlgeſchwellte Streicher-Serenade und Sätze aus Weismanns Sommernachtstraum-Muſik, die man bei wiederholtem Hören doch als vorwiegend burlesk empfunden bezeichnen möchte.

Dazu wäre noch kurz des ſympathiſchen funkiſchen Niederſchlags zu gedenken, den Carl Maria von Webers kurze und glückliche Mannheimer Zeit (nach der Flucht aus Stuttgart) in einer Hörfolge mit Liedern, Arien und Cello-Stücken fand, und auf den eben begonnenen Suttgarter Schubert-Zyklus hinzuweiſen, der in glücklicher Wahl und Anlage das Schaffen und die Perſönlichkeit Schuberts in zwölf Abenden umreißen wird.

Hermann L. Mayer.

REICHSSENDER HAMBURG. Ein Soliſtenkonzert, virtuos und unterhaltſam zugleich, bot der Geiger Florizel von Reuter (über den Nebenſender Stettin). Eine „Schottiſche Rhapſodie“, die Bearbeitung der „Nußknacker-Suite“ Tſchaikowſkys und „La Campanella“ von Paganini waren ſauber und muſikantiſch zugeſchliffen.

Das Berliner Fehſe-Quartett ſpielte erſtmalig im Hamburger Rundfunk. Kurt von Wolfurts „Streichquartett“, eine in jeder Hinſicht beachtenswerte Leiſtung, und Schuberts nachgelaſſener c-moll-Satz zeigten die Fehſe-Leute in ſo ausgezeichneter Verfaſſung, daß wir wünſchten, die Verbindung zwiſchen ihnen und Hamburg werde eine recht innige.

Zu einer Shakeſpeare-Sendung hatte Walter Girnatis eine lyriſch beſchwingte und, da wo es ſein mußte, derb komiſche Muſik geſchrieben, die ſeine Gabe, eindrucksvoll charakteriſieren zu können, in hellem Lichte zeigte. Es gab an dem gleichen Abend noch mehr „Luſtſpiel-Muſiken“, unter denen Buſonis Ouvertüre die Luſt am Spiel in vollendetſter Weiſe verkörperte.

Girnatis' Name iſt hier noch in einem anderen Zuſammenhang zu erwähnen. Die niederdeutſche Feierſtunde „Ruf ins Land“ von Albert Mähl hatte er mit Klavierſätzen gerahmt und durchbrochen, die ihn als einen ernſtzunehmenden Pathetiker erwieſen.

Eduard Künneckes „Tänzeriſche Suite“ begegnete in einer warmherzigen Aufführung unter Adolf Seckers Leitung. Die Vorzüge des Werkes, die in ihrer Art beſtechende Inſtrumentation, der rhythmiſche Elan, überhaupt die Gewandtheit in der Formulierung des Ausdrucks, ſind auffallend genug, um es dem beſſeren Teil der heute geſchriebenen Unterhaltungsmuſik zurechnen zu laſſen.

Ein beſonderes Ereignis wurde Walter Niemanns Beſuch im Reichsſender Hamburg. Er ſpielte ausſchließlich „Erſtaufführungen“; die barockiſierende Suite „Das Haus zur goldenen Waage“, die Sonatina „Stimmen des Herbſtes“, die große Pavane (aus op. 108) und die „Venezianiſchen Gärten“ — und einen kurzen Epilog (Zugabe), der dem „Pickwick“ entnommen war. Niemanns edle Kunſt, in der Ausnützung klavieriſtiſcher Möglichkeiten der Kompoſition wie des Vortrags von Kenntnis und Phantaſie geleitet, bewährte ſich in höchſtem Maße. Man fragt ſich nach Eindrücken ſolcher Art, warum Niemann

nicht öfter im Sender seiner Vaterstadt erscheint (und nicht auch einmal Gelegenheit erhält, zu den Hörern über das Wesen und Ziel seiner Absichten zu sprechen, wie man es anderen „Hamburger Komponisten" erlaubt hat).

Eine reizende Aktion in Sachen Glucks war die Ursendung der komischen Oper „Der bekehrte Trunkenbold" (in der Übertragung und Bearbeitung von Bernhard Engelke). Dirigent (Schlemm) und Spielleiter (Kruttge) hatten sich des köstlichen Werkes mit fühlbarer Liebe angenommen, so blieb denn ein (ungewöhnlicher) Erfolg als „Funkoper" nicht aus.

Ein Frühwerk von Ermanno Wolf-Ferrari, das Klaviertrio in Fis-dur (op. 7) bestritt das Hamburger Funktrio (Mickfche, Kupfer, Beckmann) unter voller Herauskehrung der romantischen Klanglichkeit dieser temperamentgesättigten Musik.

Gerhard Maaß, der an dieser Stelle oft erwähnte, hat seine Kapellmeisterstelle (sie umfaßte weit mehr als nur das Dirigieren) am Funk aufgegeben, um zur Reichsjugendführung nach Berlin überzusiedeln. Sein Abschiedskonzert — mit einem eigenen Stück „Feierlicher Auftakt", zwei Sätzen aus Werner Egks „Olympischer Festmusik" und der „Feuervogel-Suite" Strawinskys — unterstrich die Eigenart, Begabung und Modernität der musikalischen Einstellung Maaß' kräftig und überzeugend. Das Orchester machte ihm (und uns) die Freude, sich von seiner besten Seite zu zeigen.

Zum ersten Male hat nun auch der amerikanische Geiger Albert Spalding im deutschen Rundfunk mitgewirkt; und da es in Hamburg war, ging es auch um die Musik eines Hamburgers. Das Violinkonzert von Johannes Brahms wurde mit einer so schlackenlosen Meisterschaft und einer so verinnerlichten Darstellung, groß in der Linie und tonschön in jedem Takt, vorgeführt, daß diese Stunde zu einem der wichtigsten Abschnitte im Kapitel Hamburger Rundfunk und Brahms wurde.

Am Abend des Erntedanktages brachte Schlemm allerlei Werke neueren Datums heraus, die zumeist den Zusammenhang der Komponisten mit ländlicher Fröhlichkeit und Lebensgläubigkeit erweisen sollten.

In diesem Rückblick dürfen die Lieder von Othmar Schoeck nicht vergessen werden. Werner Drosihn sang sie, herb im Ton, klar im Ausdruck. Es kann kaum bezweifelt werden, daß späterhin, wenn die vielerlei „Richtungs"-Auseinandersetzungen der Kunst der Gegenwart vor der „Richterin" Zeit verstummt sind, Schoecks Lieder als ein bedeutender Beitrag unseres Jahrhunderts mitgezählt, als ein neues, rein glänzendes Glied in der Kette der Werke für den Gesang des unsterblichen Lebens gerühmt werden. Dr. Walter Hapke.

REICHSSENDER LEIPZIG. Eine Sendung von Lortzings komischer Oper „Die beiden Schützen" erinnerte dankenswerterweise an jenes Werk, das vor nahezu hundert Jahren, am 20. Februar 1837, im Leipziger Stadttheater uraufgeführt wurde und damit die Reihe der großen Lortzingschen Opernerfolge eröffnete. Beim Erklingen dieses Werkes im Lautsprecher bedauerte man wieder einmal, daß diese auch heute noch wunderbar frische Komödie auf unseren Bühnen so selten auftaucht; sie bedarf nur einiger Aufpolierung des Dialogs, um als wertvolle Spieloper ihren Platz im Werkbestand der Bühnen zu behaupten und damit die überstrapazierten Werke „Der Waffenschmied" sowie „Zar und Zimmermann" zu entlasten. Auf die Bühne gehört sie auch deshalb, weil die Verwechslungskomödie und vor allem die dramatische Situation des Septetts im letzten Akt einer vollendeten Wirkung als Sendeoper sehr im Wege sind. Zur Funkdramaturgie dieser Sendung sei bemerkt daß auch eine gekürzte Funkfassung nicht auf eine solche Kostbarkeit wie das Duett im letzten Akt verzichten sollte. Lieber den Dialog rigoros kürzen! Zu schade war es auch, daß man jenes Couplet wegließ, in dem sich die weise Feststellung findet „Leipziger Gose ist kein bayrisch Bier".

Eine gesundene Sache für den Funk ist dagegen Webers heiterer Einakter „Abu Hassan", der ohne Bühnenbild sehr gut verständlich ist; das „Dreiecksverhältnis" von drei Hauptpersonen — hier Abu Hassan, Fatime, Omar —, denen sich möglichst wenige Nebenpersonen anschließen, ist wohl überhaupt der Idealfall der Sendeoper. Der Sendung fehlte allerdings der lebendige, lustspielhafte Zug; er wird sich bei einer hoffentlich recht bald erfolgenden Wiederholung wohl noch einstellen. Diese Oper leitete eine Sendereihe mit Werken Webers ein; ein begrüßenswertes Unternehmen!

Ein langentbehrter Genuß: Übertragung von den Salzburger Festspielen, der „Fidelio" unter Toscanini. Ein wirklicher Genuß wurde allerdings erst der zweite Akt, da der erste in Salzburg selbst derart unzureichend ausgesteuert wurde, daß die gröbsten akustischen Mängel auftraten. Bei einer so repräsentativen Sendung, auf die sich zahllose Menschen schon im voraus freuten, hätte sich derartiges doch wohl vermeiden lassen!

Die Bachkantatensendungen, die unter Karl Straube wieder Außerordentliches boten, geben zu der Feststellung Anlaß, daß der neuerdings vielfach beschäftigte Tenor Paul Reinecke sich die gewaltsam-gepreßte Tongebung, die in seiner Höhenlage oft auftritt, abgewöhnen muß, wenn sein Gesang übers Mikrophon schön klingen soll.

Funkmusik im besten Sinne des Wortes war in der Sendung „Hausmusik der Biedermeierzeit" zu hören; Gitarre und Hammerklavier ergaben einen

wundervollen Lautsprecherklang. Ein gelungener musikalischer Schnappschuß des Zeitfunk die Lieder des vorzüglichen englischen „Fleet-Street-Chores".

Zwei wertvolle, von HJ-Sing- und Spielscharen ausgeführte Sendungen dürfen nicht unerwähnt bleiben: Die „Bauerntänze" wurden unter Reinhold Wächter mit einer prachtvollen Frische musiziert; die Sendung wäre vollkommen gewesen, wenn der breiig-verschwommene Orchestersatz von Albert Kranz dieser Musik nicht so unangemessen wie nur möglich gewesen wäre. Das fiel deshalb so auf, weil die Sätze von Viktor Corda (?) sehr gut, d. h. kammerorchestral waren. Die Erzgebirgssendung „Bergmannstum im Bergmannsland" erhielt ihren besonderen Charakter durch das Volksgut der alten Bergmannslieder, die Karl Thieme mit der hier gebotenen Schlichtheit gesetzt hat.

Zwei Neuheiten bedeuteten keinen Gewinn: das Cellokonzert von Fritz Reuter ist einer haltlosbrüchigen Moderne verpflichtet, die noch das ganze musikalische Chaos der unglückseligen Nachkriegsjahre mit sich herumträgt, ohne es schöpferisch überwinden zu können. Paul Hungar hat es in seiner „Spielmannsmusik" Max Reger sehr brav abgeguckt, wie man es macht. — Wolf-Ferraris „Venetianische Suite" ist klangvoll gearbeitete Unterhaltung, in der Substanz der Erfindung aber stellenweise etwas dürftig.

Die Sendung von Beethovens „Neunter" als Abschluß der Olympiasendungen fesselte in vielem, doch musizierte Hans Weisbach im Adagio und Scherzo-Trio über manche seelische Tiefen hinweg. Schließlich: Ein Bruckner-Zyklus hat nur dann Wert, wenn die Sendungen vor 22 Uhr liegen.

Dr. Horst Büttner.

REICHSSENDER MÜNCHEN. Nicht uninteressant zu beobachten war, wie richtunggebend und sinnvoll die Tage der Nürnberger Kundgebungen auch musikalisch die Funkprogramme beeinflußten. Es schien, als ob der Reichssender München grundsätzlich das Beispiel einer einwandfrei aufgebauten Sendewoche hat herausstellen wollen. Damit bewies die Programmleitung, wie sehr wohl man Unterhaltung und Kunst dahin bringen kann, im „trauten Verein" durchaus Ersprießliches zu bieten. Die überwältigende Fülle an politischen Reden, der damit eng zusammenhängenden Reportagen schuf allerdings den idealen Hintergrund hiezu. Obwohl bei gleicher Stundenzahl des laufenden Sendebetriebs die Zahl der musikalisch wertvolleren Gaben geringer war (12) als in den vorangegangenen Wochen (20—25). Wie geschickt waren dazu die Sendezeiten der auf höherer Warte stehenden Orchesterkonzerte gelegt: um 16, 19 oder 20 Uhr 30. Es gab nur ein verhältnismäßig früh (22.30 Uhr) angesetztes Nachtkonzert. Ebenso waren die Vortragsfolgen auf das sorgfältigste gewählt, stellten bewußt heroische Stimmung in den Vordergrund. Zum anderen war die Durchführungsqualität von auffallend beseelter Hingabe getragen; man spürte förmlich, wie sehr das Fluidum des Nürnberger Parteitages auf die Musizierenden einwirkte.

Zugegeben, daß Außergewöhnliches an Herz und Hirn vorbeizog. Man könnte aber die wirklich ausgezeichneten Erfahrungen, die man hier mit der musikalischen Programmgestaltung gemacht hat, — sie werden sicherlich das Verständnis eines umfassend großen Hörerkreises gefunden haben! — für die nahe wie fernere Zukunft dahingehend nutzen, daß man dieses prächtig geglückte, also grundlegende Beispiel nachdrücklich ausbaut. Zusätzlich müßten Wert und Zahl der kleineren Konzert- und Kammermusiksendungen noch gesteigert werden, um auch hiedurch den notwendigen Ausgleich mit dem dräuenden Gebiete der Unterhaltung heranzuschaffen. Uns dünkt, daß — wie wir zählten — 6 Konzertstunden und nur drei Kammermusiken pro Woche doch zu wenig ausreichend sind.

Voranstellen wollen wir die klassisch schöne Interpretation des Es-dur Klavierkonzertes durch August Schmid-Lindner. Milly Berber spielte Beethovens Violinkonzert; Ernst Brüchle hatte Leonhard Leos (1694—1756) prachtvolles Cellokonzert gewählt. Unbedingt zu empfehlende Bereicherung! Hans A. Winter, der allen diesen Veranstaltungen ein sorgfältig betreuender Leiter war, gedachte auch des 50jährigen Rüdinger mit dessen schwäbischer Musik über allemannische Weisen. Als zweiter Jubilar wurde Heinrich Kaminski mit seiner Orgeltoccata und der Musik für zwei Geigen und Klavier gefeiert.

Eine Art von (geschmackvoll wohltuender) Sensation bedeutete das erste Auftreten des Tenors Leonhard Schmid: eine durchaus sehr beachtliche Entdeckung des Reichssenders München. Erstaunlich naturgewachsenes Material; weich und füllig angesetzte Höhe; auffallende Ebenmäßigkeit aller Register. Ebenso natürliches Stilempfinden für Mozart. Daß „es" noch singt und Schmid die Stimme noch nicht völlig beherrscht, wird sich durch intensives Studium wohl ausgleichen lassen. Eine weitere Funkentdeckung sind die kräftigen Lieder von Gebhard-Elsaß; sie streben in die Tiefe und bieten zugleich dem Sänger wundervolle Gelegenheit, ausgiebig zu gestalten. In schönstem Maße erfüllte Georg Grauert diese Voraussetzung. Die von Stuhlfaut und Staab gespielte Violinsonate Danehls zeigt des Komponisten Begabung für lyrische, an Schubert geschulte Haltung. Die Gegensätzlichkeit fehlt, so ist der verpflichtende Begriff der „Sonate" noch nicht erreicht. Fesselnd

gearbeitet ist Fleischers Bratschensonate; der langsame Satz nicht ganz echt in der Erfindung. Spritzig die Bläsermusik von Jentsch; reizvoll im Klang die Triosonate für Oboe, Horn und Klavier von Henrich. Staab setzte sich für Kusterers Klaviersuite — gemäßigt neuzeitlich, pianistisch dankbar — ein, unerfindlich indes, warum diese Musik Überschriften aus vergangener Zeit zu tragen hat! Als künstlerische Persönlichkeit entwickelt sich Gerda Nette zu einer der ersten Pianistinnen. Zwar unterläuft ihr noch manche Ungenauigkeit; ihre durchaus eigenartige Gestaltungskraft aber läßt viel für die musikalische Zukunft erwarten.

Man greife zu: Lieder von Gebhard-Elsaß. v. Bartels.

KLEINE MITTEILUNGEN

AMTLICHE MITTEILUNGEN DER REICHSMUSIKKAMMER

Die „Arbeitsgemeinschaft für Hausmusik in der Reichsmusikkammer" teilt mit: Um die Vorbereitungen aller Veranstaltungen zum „Tag der Hausmusik" am 17. November umfassend durchführen zu können, empfiehlt sich in allen größeren Orten die Bildung eines Arbeitsausschusses. Seine Größe und Zusammensetzung hängt ganz von den örtlichen Verhältnissen ab. In erster Linie sind hinzuzubitten die Städtischen Musikbeauftragten und Vertreter des Musikalienhandels und des Instrumentengewerbes. Die Führung des Ausschusses wird in der Regel beim Vertrauensmann der „Arbeitsgemeinschaft für Hausmusik" bzw. dem Leiter der Fachschaft III liegen.

Die Reichsmusikkammer teilt mit, daß selbständige Musiklehrer von der Beitragspflicht für die Arbeitslosen-Versicherung befreit sind. Beitragsrückstände werden niedergeschlagen. Der Krankenversicherungspflicht unterliegen selbständige Musiklehrer bis zu einem Jahreseinkommen von 3 000 Rm. Sie haben sich selbst bei der zuständigen Ortskrankenkasse zu melden und die entsprechenden Beiträge regelmäßig zu zahlen.

Die Reichsmusikkammer hat eine Vereinbarung mit dem deutschen Reichsbund für Leibesübungen getroffen, wonach dessen Gesangsabteilungen in den Reichsverband der gemischten Chöre bezw. in den Deutschen Sängerbund einzugliedern sind, während die Musikabteilungen die Mitgliedschaft der Fachschaft „Volksmusik" erwerben müssen.

Der Präsident der Reichsmusikkammer, Professor Dr. Peter Raabe, gab in einer Presseunterredung einen kurzen Überblick über Arbeitsleistung und Zukunftsaufgaben der Reichsmusikkammer. Als wichtigste Punkte führte er an: Die Förderung der Hausmusik, die Gründung neuer Kulturorchester im Reich, die Anregung des musikalischen Schaffens durch Wettbewerb, Auftragserteilung und durch die Tätigkeit neu eingerichteter Werkprüfungsausschüsse, dazu kommt ferner die Gründung von Berufsschulen (Schlesische Landesmusikschule in Breslau, Militärmusikschule in Bückeburg, Singschullehrerseminar in Augsburg, Verteilung von Stipendien u. a., Umschulungskurse für Musiklehrer, Instrumentenbeschaffung usw.). Besonderes Gewicht lege die Kammer auf die Förderung des Nachwuchses mit den Neugründungen des „Konzerts junger Künstler" sowie der sonntäglichen „Stunde der Musik", die nunmehr von zehn deutschen Städten nachgeahmt wird. Wie Professor Raabe betonte, sei die Kammer keine Vermittlungsstelle für Musiker, sondern nur ein kulturpolitisches Organ künstlerischer Wegbereitung. Eine dringende Zukunftsaufgabe sei der Plan einer musikalischen Berufsberatung in ganz Deutschland, die gemeinsam mit den Arbeitsämtern durchgeführt werden soll. F. St.

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

In Danzig wurde ein „Tag des deutschen Liedes" veranstaltet mit Darbietungen von Massenchören und Ansprachen des Reichskultursenators Ihlert und des Danziger Kultursenators Boeck.

Bad Nauheim hat sich auch in diesem Jahre wieder in den Dienst der lebenden Musik gestellt durch die Veranstaltung eines Musikfestes „Neue deutsche Kammermusik". Man hörte ein Streichquartett von Johann Friedrich Hoff (Lenzewski-Quartett), eine Sonatine für Violine und Klavier von Max Zipperer (Geige: Elisabeth Kramer), Alfred Beckeraths Hölderlin-Vertonung für Mezzo-Sopran mit Klarinette, Cello und Harfe (Henny Schmidt, Eduard Liebhold, Ludwig Behr und Rose Stein), ein Konzertino f. 2 Klaviere op. 82 von Bruno Stürmer (Erich Flinsch, Georg Kuhlmann), Karl Höllers Quartett für Klavier, Geige, Bratsche und Cello (Georg Kuhlmann, Gustav Lenzewski, Heinrich Gaubatz und Ludwig Behr), Hermann Ungers Kammervariation über ein eigenes Thema (Kuhlmann-Flinsch), Oskar Hieges Fünf Klavierstücke op. 46 (Kuhlmann), Hans Fleischers Sonate für Viola und Klavier op. 11 (Elisabeth Kramer), Hermann Erdlens Streichquartett d-moll „Welt über den Wolken" (Lenzewski-Quartett), Emil Peeters' Suite op. 30 Nr. 1, Cesar Bresgens Concerto grosso op. 19,

Hans Langs Variationen über ein Menuett von Beethoven und Lieder von Ludwig Lürmann.

Die Stadt Dortmund kündigt für das nächste Frühjahr eine Mozart-Festwoche an, die drei Konzerte und drei Opernvorstellungen umfaßt. Für die musikalische Leitung der Woche zeichnet Wilhelm Sieben verantwortlich. Die Dortmunder Oper bringt in neuen Inszenierungen von Dr. Georg Hartmann „Figaro" und „Don Giovanni" heraus. Die Münchener Staatsoper veranstaltet ein Gesamtgastspiel mit der Mozartoper „Titus" in der Bearbeitung von Wilhelm Sieben.

Wie der Generalintendant des Badischen Staatstheaters Karlsruhe mitteilte, sieht das Programm der laufenden Spielzeit die Veranstaltung einer Pfitzner-Festwoche vor, in der „Die Rose vom Liebesgarten", „Palestrina" und die Kantate „Von deutscher Seele" zur Aufführung kommen sollen. In Aussicht genommen ist auch eine Shakespeare-Inszenierung durch Hans Pfitzner, der als einer der besten Shakespeare-Kenner Deutschlands gilt. Bei einer Morgenfeier wird der Komponist persönlich sprechen.

Unter den internationalen Tagungen während der Olympiade 1940 in Tokio ist auch eine Kulturtagung vorgesehen, für die die Vorbereitungen vom japanischen auswärtigen Amt, vom Unterrichtsministerium und vom Nippon-Kulturverband getroffen werden. Auf der Tagung soll der Wettstreit zwischen östlicher und westlicher Kultur geschichtlich untersucht und dabei der Versuch zur harmonischen Vereinigung der japanischen Kultur als der Vorkämpferin fernöstlicher Zivilisation mit der Kultur des Abendlandes unternommen werden.

Eine für Januar geplante Kulturwoche in Remscheid verspricht u. a. eine Festaufführung von „Tristan und Isolde".

Das 22. Schlesische Musikfest in Görlitz wird trotz der Absage Furtwänglers, der durch Dirigentenverpflichtungen in London und Paris verhindert ist, bestimmt Frühjahr 1937 stattfinden.

Im nächsten Jahre sind 300 Jahre seit der Geburt Dietrich Buxtehudes, des bedeutenden Vorläufers Johann Sebastian Bachs, verflossen. Aus diesem Anlaß wird in Lübeck, dem Orte der Hauptwirksamkeit des Altmeisters, ein dreitägiges Fest vom 4.—6. Juni 1937 veranstaltet. Vorgesehen sind zwei Orgelkonzerte, die Abendmusik „Das jüngste Gericht", eine Kantatenaufführung, eine Kammermusik, ein Festgottesdienst. Diese verschiedenartigen Veranstaltungen sollen mit Werken aus dem Tonschaffen Buxtehudes ausgestattet werden. Eine in Verbindung mit der Feier vorbereitete Ausstellung soll Musikalien (Handschriften und Drucke), Textbücher, Briefe, Aktenstücke, Abbildungen und alte Instrumente zeigen. Ferner werden literarische und musikalische Veröffentlichungen (eine quellenmäßige Biographie des Meisters, eine Geschichte der Lübecker Abendmusiken, Drucklegung größerer Gesangswerke) vorbereitet. Träger des Festes sind die Reichsmusikkammer und die Stadt Lübeck.

Toscanini betreibt in Amerika eine lebhafte Werbung zur Erlangung von Mitteln für die Erbauung eines Salzburger Festspielhauses.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Prof. Friedrich Högner (Cembalo), Kammermusiker Carl Bartuzat (Block- und Querflöte), Kammermusiker Christian Klug (Viola di Gamba und Violoncello) und Paula Klug-Böckel (Viola di Gamba) begründeten die Leipziger Vereinigung für alte Kammermusik.

Die Neue Bachgesellschaft in Leipzig berief den Reichsgerichtspräsidenten Dr. Erwin Bumke zum Vorsitzenden an Stelle des aus Gesundheitsrücksichten von diesem Amte zurückgetretenen Reichsgerichtspräsidenten i. R. Dr. Walter Simons.

Die bekannten Münchener Künstler Prof. Franz Dorfmüller, Konzertmeister Hans König und Solocellist Oswald Uhl haben sich zu einer Kammermusikvereinigung „Münchener Klaviertrio" zusammengeschlossen. Die neue Vereinigung veranstaltet diesen Winter drei Konzertabende in München, deren 1. Beethovens Trio G-dur op. 1 Nr. 2, Brahms' Trio C-dur op. 87 und Smetanas Trio g-moll op. 15 bringen wird.

Zum 80. Geburtstag des Altmeisters der deutschen Posaunenmusik, Pastor D. Kuhlo, wurde in Bethel bei Bielefeld der erste Reichs-Posaunentag eröffnet. Etwa 5000 Bläser aus dem ganzen Reich hatten sich in Bethel versammelt. Abends fand in Bielefeld eine Abendmusik statt, bei der Pastor D. Kuhlo einen Massenchor von über 3000 Bläsern dirigierte.

In einer von dem Ortsverband Berlin der NS-Kulturgemeinde einberufenen Pressebesprechung wurde mitgeteilt, daß zunächst innerhalb des Ortsverbandes Berlin der NS-Kulturgemeinde zusammen mit der Carl-Lindstroem-AG. ein „Schallplattenring" für die Mitglieder der NS-Kulturgemeinde gegründet worden ist. Zunächst soll jedes Mitglied vier Schallplatten im Jahr zu den festgesetzten Vorzugspreisen erwerben können. Die Platten erscheinen in vier Gruppen: „Klassiker der Musik", „Stimmen der Völker" (Volkslieder, die von zeitgenössischen Komponisten, unter anderem Paul Graener und Werner Egk, für mehrstimmigen Sologesang und Instrumentalbegleitung bearbeitet wurden), „Zeitgenössische Musik" und „Zur Unterhaltung".

Der Ende 1935 begründete Zeichenverband deutscher Musikinstrumentenherstel-

ler verfolgt nach den jetzt veröffentlichten Satzungen das Ziel, durch Schaffung eines Verbandszeichens, das als Schutzmarke und Ursprungszeichen verwendet werden soll, die Güte und den Absatz der deutschen Musikinstrumente zu fördern.

In einer Fachschaftsversammlung der Konzertierenden Solisten und Kapellmeister in der Reichsmusikkammer kündigte Fachschaftsleiter Gerhard Hüsch die Durchführung eines Gemeinschaftslagers für Solisten an.

In Wien ist eine Johann-Strauß-Gesellschaft gegründet worden. Als Ehrenpräsident steht der Gesellschaft Johann Strauß Enkel vor, Präsident ist GMD Felix v. Weingartner, geschäftsführender Vizepräsident ist Bundesminister a. D. Eduard Heinl. Die Johann-Strauß-Gesellschaft richtet an alle Freunde Straußscher Musik die Einladung zum Beitritt zur Gesellschaft, deren Sekretariat sich Wien 1. Graben 28 befindet.

In Hamburg fand kürzlich der 4. Kongreß für Farbe-Tonforschung statt, bei dem der Leiter Prof. Dr. Georg Anschütz einen Überblick über die Farbe-Tonforschung in Bezug auf die Entwicklung des Films bot. Dr. Eckardt-Berlin sprach über das Thema „Der Film — die neue Kunst des 20. Jahrhunderts".

HOCHSCHULEN, KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Zum neuen Leiter der Evangelischen Kirchenmusikabteilung der Staatlichen Hochschule für Musik in Köln/Rh. wurde Michael Schneider aus München für den nach Breslau gegangenen Prof. Heinrich Boell berufen. Schneider stammt aus Weimar, wo er 1909 geboren und an der dortigen Musikhochschule durch Hinze-Reinhold, Richard Wetz und Organist Martin erzogen wurde, um gleichzeitig an der Universität Jena Musikwissenschaft und Philosophie zu studieren. Später ließ er sich in Leipzig durch Thomaskantor Straube und Kurt Thomas kirchenmusikalisch ausbilden und kam, nach kurzer Tätigkeit an der Weimarer Schule, als Organist der Matthäuskirche 1934 nach München. Er wird auch den Kölner Bachverein leiten. H. U.

Am 1. Oktober übernahm GMD Dr. Meyer-Giesow (Berlin) die Leitung der Orchesterklassen, die musikalische Leitung der Opernschule sowie die Fächer Dirigierübung und Partiturspiel am Dresdener Konservatorium.

Kammersänger Adolf Loeltgen wurde als Leiter der Opern-Bühnenübung in das Lehrerkollegium des Dresdener Konservatoriums berufen.

Eduard Plate wurde als Hochschullehrer an das Konservatorium Dresden verpflichtet.

Die Leitung des Konservatoriums der Musik in Jena, die bisher der nach Leipzig berufene Kantor Walter Zöllner führte, ist von Eva Eickemeyer, der Tochter des im Vorjahre verstorbenen Gründers, Professor Willy Eickemeyer, übernommen worden. Als künstlerischer Beirat wurde Walter Hausmann-Erfurt berufen.

Der Leipziger Pianist Otto Weinreich, Gründer des „Leipziger Trios", konnte auf eine 25jährige Tätigkeit am Leipziger Konservatorium zurückblicken.

Marschalls Musikschule (Dresden), Leitung Wilhelm Opitz, feierte ihr 25jähriges Bestehen mit einem Festakt.

Der Hallesche Universitäts-Musikdirektor, Prof. Dr. Alfred Rahlwes, feierte am 1. Oktober sein 25jähriges Jubiläum als Dirigent der Robert Franz-Singakademie in Halle.

Das Staatliche Institut für deutsche Musikforschung veranstaltete vom 4. bis 9. Oktober im Musikheim Frankfurt/Oder eine musikwissenschaftliche Arbeitswoche. Aufgabe der Tagung war es, die jüngere Generation und den Nachwuchs der deutschen Musikforschung zu einer Arbeitsgemeinschaft zusammenzuschließen und mit den Aufgaben des Faches im neuen Staat vertraut zu machen. In Form eines Kurses berichtete Prof. Kurt Huber-München über Volksliedforschung und Volksliedpflege, Dr. Marius Schneider-Berlin über Fragen und Aufgaben der Vergleichenden Musikwissenschaft, Dr. W. Ehmann-Freiburg i. Br. über die Musik in der neuen akademischen Lebensgemeinschaft, außerdem eine Reihe von Lagerteilnehmern in Einzelvorträgen über weitere Gegenwartsaufgaben. Als Vertreter des Musiklebens sprachen zu den Teilnehmern: der Präsident der Reichsmusikkammer, Prof. Dr. Peter Raabe, und Dr. Alfred Morgenroth, die Direktoren der Staatlichen Hochschule für Musikerziehung, Prof. Eugen Bieder, und der Hochschule für Musik, Prof. Fritz Stein, Dr. Leonhard Fürst von der Reichsfilmkammer und Generalmusikdirektor Rudolf Schulz-Dornburg; ferner der Leiter des Staatlichen Instrumentenmuseums, Prof. A. Kreichgauer, und Prof. Erich Schumann von der Universität Berlin. Namens des Reichserziehungsministers begrüßte Prof. Dr. W. Weber die Versammelten, unter denen sich auch Vertreter der Studentenschaft, der Hitler-Jugend und einige ausländische Gäste befanden. Die Leitung hatte Prof. Dr. Besseler-Heidelberg.

Das Lenzewski-Quartett führt an der Universität Frankfurt/M. einen Zyklus „Die Entwicklung des Streichquartetts" durch.

Prof. Carl Ehrenberg, der Musikbeauftragte der Stadt München, macht öffentlich darauf aufmerksam, daß sich in den Orchestern der Mangel an Nachwuchs bei einigen Instrumenten immer mehr fühlbar mache. Es fehle an fähigen und gut vorgebildeten Bläsern, besonders

an Oboern, Fagottisten und Hornisten, aber auch Kontrabassisten seien gesucht. Die Berufsaussichten seien demnach für Spieler dieser Instrumente gut.

Zeitungsnachrichten zufolge soll das Hochsche Konservatorium in Frankfurt demnächst in eine Staatliche Musikhochschule umgewandelt werden.

Der Leipziger Musikschriftsteller Dr. Waldemar Rosen hielt in London einen Vortrag über „Der neue Bruckner — die Originalfassung seiner Sinfonien".

Die mit der Preußischen Akademie der Künste verbundenen Meisterschulen für musikalische Komposition haben die Bestimmung, den in sie aufgenommenen Schülern Gelegenheit zur weiteren künstlerischen Ausbildung unter unmittelbarer Leitung eines Meisters zu geben. Sie werden geleitet von Professor Dr. h. c. Georg Schumann, Professor Dr. h. c. Paul Graener und Professor Dr. Gerhard von Keußler. Die Aufnahme für das Wintersemester 1936/37 findet jetzt statt, und zwar unmittelbar durch die Meister. Auskunft über die Meisterschulen erteilt das Büro der Preußischen Akademie der Künste, Berlin W 8, Pariser Platz 4.

Studienrat Anton Walter vom Maximiliansgymnasium in München wurde als Leiter der Abteilung Schulmusik vom bayerischen Staatsministerium für Unterricht und Kultus an die Staatliche Akademie der Tonkunst in München berufen.

Die Staatliche Hochschule für Musik in Weimar veranstaltet auch im kommenden Winter 12 Hochschulkonzerte mit selten gespielten Werken alter und neuer Meister. Eine Waldemar von Baußnern-Feier gedenkt des 70. Geburtstages des ehemaligen Leiters der Hochschule. Vier Kantaten in der Stadtkirche gelten dem Werk J. S. Bachs. 20 öffentliche Vortrags-Abende behandeln musikkulturelle und musikpädagogische Fragen.

KIRCHE UND SCHULE

KMD Bürger in Aschersleben, der Begründer der ersten evangelischen Schule für Kirchenmusik in Deutschland, der die Anstalt 1926 auf Veranlassung des Generalsuperintendanten D. Schöttler ins Leben rief und für die später begründeten Kirchenmusikschulen richtunggebend wurde, tritt jetzt in den Ruhestand. Er war der erste Musiker, der seinerzeit den neugeschaffenen Titel eines Kirchenmusikdirektors erhielt.

Anläßlich des 10jährigen Bestehens der Evang. Kirchenmusikschule am Städt. Konservatorium zu Dortmund wurden dessen beide Lehrer für Orgelspiel, die Organisten Gerard Bunk und Otto Heinermann vom Oberkirchenrat zu Kirchenmusikdirektoren ernannt.

Dieser Tage jährte es sich zum 25. Mal, daß Rudolf Bode in München eine Gymnastikschule ins Leben rief.

Als hauptamtlicher Stadtorganist wurde Ernst Otto Göring nach Gotha berufen. An die St. Marienkirche nach Rügenwalde in Pommern wurde Bruno Schulz als hauptamtlicher Kirchenmusiker gewählt. Hans Wien kommt als Organist an die St. Nikolaikirche in Eisenach. Sämtliche drei Herren sind Absolventen des Kirchenmusikinstitutes der Hochschule für Musik in Weimar (Orgelklasse J. E. Köhler).

Prof. Friedrich Högner spielte in seinem jüngsten Orgelkonzert im Leipziger Landeskonservatorium Karl Hoyers Kanonische Variationen und Fuge, Hans Weyrauchs Präludium, Arie und Fuge (UA), J. N. Davids Fantasie und Fuge e-moll (UA) und Hermann Grabners Sonate für Orgel op. 40 (UA).

Domorganist Horst Schneider, ein Schüler Karl Straubes, hat seit kurzem regelmäßige, Sonnabendnachmittag stattfindende Domvespern in Bautzen eingerichtet, die sich eines guten Besuches erfreuen. Die Vortragsfolge nimmt stets Bezug auf die vorgeschriebenen Sonntagstexte und schließt Schriftverlesung und Gemeindegesang ein.

Der Dresdner Kreuzchor unternahm unlängst eine Konzertreise durch Lettland und Livland.

Gerard Bunk-Dortmund spielte kürzlich in einer seiner Orgelfeierstunden in der Reinoldikirche Karl Haffes Fantasie und Fuge d-moll op. 6 Nr. 3, P. Otto Rehms Kleines Konzert in d-moll über das Choralthema „Salve regina" und Paul Krauses „Drei Choralfantasien aus der Suite für die Kuffsteiner Heldenorgel op. 34, erstmals für Dortmund.

Domorganist Hermann Zybill-Zwickau veranstaltete einen Johann Nepomuk David-Abend.

Organist Georg Winkler-Leipzig widmete seinen jüngsten Orgelabend in der Andreaskirche ausschließlich zeitgenössischem Schaffen. Zum Vortrag kamen: Hanns Hertels op. 22 Fantasia für Orgel und sein op. 23 Andante religioso für Violine und Orgel, Rod. von Mojsisovics' op. 22 Nr. 1 „Gebet" für Violine und Orgel, Georg Winklers op. 14 „Ein Bauer betet" für Alt und Orgel, Ernst Müllers op. 50 Nr. 1 „Herr, schicke, was du willt" für Alt, Violine und Orgel, Georg Kieffigs op. 51 Nr. 3 „Elegie" für Violine und Klavier und Gerhard Bunks op. 40 Passacaglia in a-moll für Orgel unter Mitwirkung von Elly Hartwig-Corrons (Alt) und Cläre Schmidt-Guthaus (Violine).

Der Bautzener Kammerchor unter Leitung von Domorganist Horst Schneider gastierte mit Werken von Haas, Distler, Pepping u. a. erfolgreich in den Dresdner Kreuzkirchen-Vespern.

Die Kirchenorgeln von Stöntzsch und Störnthal in der Umgebung von Leipzig sind als „Bachorgeln" wiederhergestellt worden. Am

2. November 1731 spielte Bach auf der 1678 erbauten Orgel in Stöntzsch. Am 2. November 1723 weihte er die Orgel zu Störnthal ein. Für diese Feier schrieb er die Kantate „Höchsterwünschtes Freudenfest". Anna Magdalena Bach sang die Sopransoli.

Der verdiente Organist der Berliner Dreifaltigkeitskirche, Hans Joachim Ulm, veranstaltet in diesem Winter sechs Orgelkonzerte auf der Hindenburg-Gedächtnisorgel. Die beiden Orgelwerke der Dreifaltigkeitskirche (Hauptorgel und Hindenburg-Gedächtnis-Orgel) enthalten in 4 Manualen und Pedal 56 Register und sind nach Disposition und Spieltischentwurf des Organisten Hans Joachim Ulm von der Firma G. F. Steinmeyer & Co., Oettingen (Bayern) erbaut worden.

Organist Frank Faber veranstaltet in der Kreuzkirche Hannover drei Orgelabende mit Werken von Joh. Nep. David.

Die Kantorei des Landeskonservatoriums zu Leipzig veranstaltete Anfang September in zwölf Städten Mitteldeutschlands unter Leitung von Johann Nepomuk David Kirchenkonzerte, die überall beste Aufnahme fanden. Erlesene Chorwerke von Bach, Schütz, Schein, Bruckner, Brahms und Reger hinterließen in Eisenach, Gotha, Erfurt, Jena, Merseburg, Saalfeld stärkste Eindrücke. Immer wieder wird in den einzelnen Berichten die außergewöhnliche Leistung hervorgehoben, die diese Konzerte zu einem Erlebnis machte. Besondere Anerkennung fand das von meisterlichem Können getragene Schaffen des Chorleiters Johann Nepomuk David, der mit zwei Motetten in der Reihe der Darbietungen vertreten war.

Der rührige Würzburger Chorleiter Ludwig Körber führte kürzlich drei neue Werke geistlicher Musik auf: Joseph Amanns „Introduktion und Fuge in g-moll, 2 ernste Lieder Ludwig Hahns für Sopran und Orgel, und eine eigene Bearbeitung des Kirchenliedes „Mein Herz erglüht" für ein- und mehrstimmigen Frauen-, Männer- und gem. Chor.

Organist A. Berchtold-Mannheim spielte in einem Orgelkonzert u. a. Karl Hoyers Schlußsatz aus einer Orgelsonate in d-moll und Günther Raphaels Toccata.

In der Staatlichen Hochschule für Musik in Weimar kam kürzlich eine neue Orgel mit 43 Registern auf drei Manualen zur Aufstellung. Die feierliche Einweihung geschah mit einem festlichen Konzert, bei dem Johannes Ernst Köhler das neue Instrument spielte und Maria-Auguste Beutner aus Berlin sang.

Zentralisation der Kirchenmusik in Hamburg. Die Hamburgischen Kirchenmusiktage im Mai dieses Jahres führten die Geistlichkeit zu dem Entschluß, der Kirchenmusik mehr Aufmerksamkeit als bisher zu schenken und geeignete Maßnahmen für eine einheitliche Durchführung der in Hamburg von jeher sehr zahlreichen Kirchenmusiken zu treffen. Das „Landeskirchliche Amt für Kirchenmusik" hat nun eine Zentralisation insofern angebahnt, als es die Veranstaltungen, die über den Rahmen der Gemeinden hinaus für die Öffentlichkeit von Wert sind, in einer monatlichen Vorschau zusammenfaßt, die allen Interessenten kostenlos zugestellt wird. Es wird sich um etwa acht bis zehn eintrittsfreie Abend- oder Nachmittagsveranstaltungen handeln, die damit regelmäßig einem größeren Hörerkreis angezeigt werden, und zwar kommen dafür nicht nur rein musikalische Feiern, sondern auch liturgische Feiern, musikalische Vespern u. dgl. in Frage. Der erste Erfolg dieses neuartigen Versuches ist überraschend: Während sonst nur die Gastkonzerte auswärtiger Chöre und Organisten ein „ausverkauftes" Haus hatten, ist nun auf Grund der auslesenden Zusammenfassung und Werbung durch eine verantwortliche Stelle auch die Besucherzahl der „alltäglichen" Kirchenmusiken sogleich erheblich angewachsen, so daß man auf dem eingeschlagenen Wege weiterschreiten wird. S.

PERSÖNLICHES

Otto Frickhoeffer, der bisherige Erste Kapellmeister des Reichssenders Berlin, ist als musikalischer Sonderbeauftragter in die Reichssendeleitung berufen worden. Otto Frickhoeffer wird weiterhin als Rundfunkdirigent tätig sein und bei den Reichssendern gastweise Sinfoniekonzerte dirigieren.

Alfred Hartenstein wurde als lyrischer Tenor an das Landestheater Altenburg verpflichtet.

Das Vertragsverhältnis zwischen dem Intendanten Scheel und der Stadtverwaltung Duisburg ist mit Wirkung vom Ende der Spielzeit 1936/37 an gelöst worden. Die Vorbereitungen zur Neubesetzung der Intendanz sind bereits getroffen worden.

KMD Paul Geilsdorf, der Gauchormeister des Sängergaues Sachsen, wurde zum Festdirigent des im Juli 1937 in Breslau stattfindenden 12. Deutschen Sängerbundesfestes ernannt.

Willi Hammer ist neben seiner Tätigkeit als Kapellmeister der Stadt Altona und Leiter des Landesorchesters Nordmark mit der künstlerischen Leitung des Kieler a cappella-Chores betraut worden, der zu einem vorbildlichen Klangkörper für die besonderen Aufgaben der Chormusikpflege ausgebildet werden soll.

Heinrich Steiner, der bereits früher am Berliner Rundfunk tätige Dirigent des Würzburger Stadttheaters, ist als Erster Kapellmeister an den Reichssender Berlin verplichtet worden.

KMD Trägner konnte auf eine 40jährige Wirksamkeit als Chormeister des Chemnitzer MGV „Sängergruß" zurückblicken. Das Jubiläum wurde durch einen Festakt gefeiert.

Fritz Düttbernd, Bariton der Berliner Volksoper, feierte sein 25jähriges Bühnenjubiläum.

Ministerialrat Sawade von den Preußischen Staatstheatern wurde mit der geschäftlichen Leitung der Bayreuther Festspiele betraut.

Der Direktor des kirchenmusikalischen Seminars an der Universität Greifswald, MD Rudolf Ew. Zingel, wurde anläßlich seines 60. Geburtstages zum Honorarprofessor der theologischen Fakultät ernannt.

Der Vorstand des Philharmonischen Vereins Frankfurt a. M. verpflichtete den bekannten Sologeiger MD Max Post als Dirigent und Schulungsleiter des Orchesters.

Professor Dr. Felix Oberborbeck wurde zu Vorträgen auf dem Kulturlager der Hitlerjugend in Heidelberg und im Schulungslager der NSD Studentenschaft auf dem Wuhrberg (Pommern) eingeladen. Außerdem wurde er von der Reichsmusikkammer als Leiter eines Schulungslagers in Storkow (Mark) und vom Deutschen Sängerbund zum Leiter des Schulungslagers auf der Freusburg (Rheinland) berufen.

Geburtstage.

Pastor D. Johannes Kuhlo, Begründer der deutschen Posaunenbewegung, der heute 4000 Chöre mit 38 000 Bläsern angehören, wurde 80 Jahre alt.

Prof. Dr. Georg Schumann, der Leiter der Berliner Singakademie, wurde am 25. Oktober 70 Jahre alt (vgl. hierzu S. 1364/65).

Prof. Walter Petzet-Dresden wurde am 10. Oktober 70 Jahre alt (vgl. hierzu S. 1365).

Ebenfalls 70 Jahre wird am 7. November der Operettenkomponist Paul Lincke (vgl. hierzu S. 1366).

In München wurde am 10. Oktober der Komponist Karl Freiherr von Kaskel 70 Jahre alt. Er hat in Leipzig noch bei Reinecke, später bei Wüllner in Köln studiert. Vor dem Krieg wurden seine Opern wie „Die Bettlerin vom Pont des Arts", „Duesli und Babeli" und „Der Gefangene der Zarin" an großen Bühnen mit Erfolg aufgeführt.

Der als Dirigent und Komponist vielfach hervorgetretene Joachim Albrecht Prinz von Preußen vollendete in Berlin sein 60. Lebensjahr.

Am 3. Oktober d. Js. vollendete unser Mitarbeiter Paul Mittmann-Breslau sein 50. Lebensjahr. Aus diesem Anlaß veranstaltete er einen Kompositionsabend, an dem außer Kammermusik eine Rhapsodie für Violine und Klavier sowie Lieder und Duette für Sopran und Baß zum Vortrag kamen. Die Presse betonte einstimmig das starke Bekenntnis des Komponisten zur Melodie, den Reichtum seiner Einfälle und die sichere formale Beherrschung der Kompositions- und Instrumententechnik.

Todesfälle.

† Highini Anglès, katalanischer Musikforscher, Professor an der Universität Barcelona und musikalischer Bibliotheksleiter, nach Meldungen aus Paris angeblich von Kommunisten ermordet.

† Ruland Ayßlinger, Komponist und Chorleiter in Aalen, Württbg., 86 Jahre alt.

† Paul von Ebart, Oberkammerherr, ehem. Intendant des Koburg-Gothaischen Hoftheaters, 81 Jahre alt.

† Prof. Bela Szabados, Direktor des Budapester Konservatoriums, Opernkomponist, im 96. Lebensjahr.

† Herbert Sonnet, Dirigent, Männerchorkomponist, in Heidelberg.

† Ossip S. Gabrilowitsch, bekannter russischer Klaviervirtuose, in Detroit.

† am 6. August der Bassist der Wiener Staatsoper Karl Norbert. Er gehörte der Wiener Oper durch 16 Jahre hindurch an und war als Verkörperer ernster und heiterer Baßrollen außerordentlich beliebt und geschätzt. Er litt an einer Herzerkrankung, der er nun im St. Johann-Spital in Salzburg im 43. Lebensjahre erlag.

BÜHNE

Wie die „Neue freie Presse" (Wien) mitteilt, hat der Wiener Staatsoperndirektor Erwin Kerber nach Rücksprache mit Staatsrat Tietjen und Präsident Rainer Schlösser einen regen künstlerischen Austausch zwischen Berlin und Wien angebahnt. Gastweise wurden bereits an die Wiener Staatsoper u. a. Franz Völker, Jaro Prohaska, Helge Roswaenge, Max Lorenz, Adele Kern verpflichtet.

Die wertvolle Kulturarbeit, die Siegfried Anheißer mit seinen Übersetzungen der Mozart-Opern „Don Giovanni", „Figaros Hochzeit", „Die Gärtnerin aus Liebe" und „Cosi fan tutte" geleistet hat, findet immer mehr Anerkennung auch im praktischen Opernbetrieb. Seit 1933 liegen für die ersten drei Werke bereits über 60 Annahmen an deutschen Bühnen vor.

Die in Deutschland vernachlässigte Oper „Sein Schatten" von Flotow kam in einer Neubearbeitung von Herbert und Siegfried Scheffler am Chemnitzer Opernhaus zur Erstaufführung.

Das Deutsche Nationaltheater in Weimar bringt in der neuen Spielzeit voraussichtlich die Opern „Die Nachtigall" (Handlung nach Andersens Märchen) von Alfred Irmler und „Prinzessin Caecilie" von Jalkanen, einem finnischen Komponisten, zur Uraufführung.

Das Bielefelder Stadttheater veranstaltet am 15. November eine Karl-Maria-von-Weber-Feier. Prof. Dr. H. Pfitzner wird über die Bedeutung des Komponisten sprechen und u. a. auch seine Jubelouvertüre dirigieren.

Das Braunschweigische Landestheater feierte das 75jährige Bestehen seines jetzigen Hauses mit einer Festaufführung der „Arabella" von Richard Strauß.

Brandts-Buys' heitere Oper „Die Schneider von Schönau" kommt in Düsseldorf, Beuthen, Halle, Heidelberg und M.-Gladbach zur Aufführung.

In der Münchener Staatsoper sind folgende neue Werke angenommen: „Dr. Johannes Faust" von Reutter, „Il Campiello" von Wolf-Ferrari (deutsche Uraufführung), „Die Zaubergeige" von Egk — die der Komponist selbst einstudieren wird — und die Neubearbeitung des „Ulenspeegel" von K. A. Fischer.

Ottmar Gersters „Enoch Arden" ist von Generalintendant Iltz zur alleinigen Uraufführung für die Städtische Oper Düsseldorf erworben worden. Die Uraufführung findet Anfang November statt.

Hans Schillings' Oper „Baronin Vanstenland", ein ernst-heiteres Spiel mit Musik nach dem flämischen Roman „Die Hochzeitsreise" von De Coster, ist zur Uraufführung in dieser Spielzeit am Landestheater Oldenburg angenommen. Der Komponist wird sein Werk selbst dirigieren. Die szenische Leitung hat Generalintendant Hans Schlenck übernommen.

In Remscheid sind an zeitgenössischen Werken „Don Juans letztes Abenteuer" von Paul Graener und Pfitzners „Herz" vorgesehen.

Das Deutsche Opernhaus in Berlin wird im Weihnachtsmonat mit der Uraufführung der Ballettpantomime „Kinderlied" aufwarten. Die Pantomime stammt von Benno von Arent, die Musik ist von Kurt Stiebitz.

Das neuerbaute Zittauer Stadttheater wurde mit Webers „Freischütz" eröffnet.

Mark Lothars Oper „Tyll" wird in Neufassung in Freiburg und Wuppertal einstudiert.

Für Chemnitz sind vorgesehen: „Die Hochzeit des Mönchs" von Alfred Schattmann, „Anna Karenina" von Hubay, Pfitzners „Rose vom Liebesgarten", Atterbergs „Flammendes Land", der „Kuhreigen" von Kienzl, „Sly" von Wolf-Ferrari.

Das Friedrich-Theater Dessau plant für 1936/37 elf Neueinstudierungen, darunter „Tristan", „Euryanthe", „Hans Heiling", „Die neugierigen Frauen".

Die Städtischen Bühnen Freiburg i. B. sehen neben sechzehn Neueinstudierungen (u. a. „André Chénier" von Giordano) als Erstaufführungen vor: „Tyll" von Mark Lothar, „Dr. Johannes Faust" von Hermann Reutter, „Taras Bulba" von Ernst Richter, „Godiva" von Ludwig Roselius.

Die Städtischen Bühnen zu Lübeck werden voraussichtlich im Februar 1937 die Oper „Prinzessin Cäcilie" des Finnen Raitjo zur reichsdeutschen Uraufführung bringen.

Hans Chemin-Petits Kammeroper „Der gefangene Vogel" ist für die kommende Spielzeit vom Stadttheater Plauen i. V. zur Aufführung angenommen.

Hans Grimms fantastische Oper „Der Tag im Licht" kommt demnächst in Kiel zur Erstaufführung; „Blondin im Glück" wird soeben in Harburg-Wilhelmsburg einstudiert; seine Ballett-Pantomime „Spitzwegmärchen" wird in diesem Winter über eine ganze Reihe deutscher Bühnen gehen.

Die Mecklenburgischen Staatstheater Schwerin feierten ihr 50jähriges Bestehen mit einer Festaufführung von Shakespeares „Sommernachtstraum" mit der Musik von Julius Weismann. Auch in Oldenburg und Nordhausen kam das Werk kürzlich zur Aufführung.

Lina Gerzers Ballett „Der tapfere Zinnsoldat" (Musik von Max Büttner), das im letzten Frühjahr in Stuttgart zur Uraufführung kam, steht auch im Spielplan des neuen Jahres. Auch in Lübeck kam das Werk kürzlich zur Aufführung.

Das Nationaltheater Weimar bereitet für den Winter drei neue Opern vor: die Uraufführung von Casimir von Paszthorys „Prinzessin und der Schweinehirt", die Erstaufführung von Eugen Bodarts „Der abtrünnige Zar" und Kurt Atterbergs „Flammendes Land".

Julius Weismanns „Schwanenweiß" kam im Rahmen der badischen Gaukulturwoche am Nationaltheater Mannheim zur Erstaufführung.

Hans Herrmanns Bühnenwerke „Das Wunder" und „Das Spiel vom Schwaben" kommen im November am Staatstheater Stuttgart zur Uraufführung.

Die Münchener Staatsoper will einen großen Kulturaustausch zwischen den europäischen Ländern durchführen. Im Verfolge dieses Planes brachte sie bereits in der letzten Spielzeit Gastspiele der bulgarischen Sängerin Zolotovitsch und des flämischen Dirigenten Diels. Für die neue Spielzeit ist ein Gesamtgastspiel der Staatsoper in Florenz, ein Gastspiel des 1. Dirigenten der Mailänder Scala Marinuzzi u. a. vorgesehen. Mit den großen deutschen Bühnen sind Austauschgastspiele vorgesehen.

Königsberg hat sich erfreulicher Weise wieder seines heimischen Komponisten Hermann Götz erinnert, und seine Oper „Der Widerspenstigen Zähmung" in den neuen Spielplan aufgenommen.

In Kairo werden Gastspiele mit Wiener Künstlern stattfinden. An Opern stehen auf dem Spielplan „Orpheus", „Zauberflöte", „Oberon", „Tristan", „Aida", „Rosenkavalier", „Tiefland".

Der neue Augsburger Intendant Leon Geer eröffnete die Spielzeit mit einer glanzvollen Neuinszenierung des „Tannhäuser".

KONZERTPODIUM

Die „Luther-Messe" von Hermann Simon ist für die neue Spielzeit u. a. angenommen für Berlin (Sittard und Görner), Bautzen (Schneider), Bremen (Liesche), Dresden (Rud. Mauersberger), Eisenach (Erhard Mauersberger), Elberfeld-Wuppertal (vom Baur), Erfurt (Weitemeyer), Flensburg (Röder), Magdeburg (Henking), München (Büchtger), Nürnberg (Klink).

Der auf Musikpflege in seiner Gemeinde unentwegt bedachte Berlin-Wilmersdorfer Pfarrer Kurt Peters ließ sich auch die Feier des Erntedanks nicht entgehen, einer zahlreichen Versammlung als Abschluß ausgezeichnete Kammermusik zu bieten, und wählte dazu das Quintett von Dvořák, das in seiner Verwendung einer slawischen Volksweise (Dumka) vorzüglich in den Rahmen solcher erd- und volksverbundenen Feier paßte. Ausführende waren L. Friedmann (1. Geige), H. Bemmer (2. Geige), C. Schiler (Bratsche), H. Bemmer (Cello) und Pfarrer Peters (Klavier). — Ein zweites selten zu hörendes Werk brachte das rühmlichst bekannte Fehse-Quartett anläßlich eines Volksbildungsabends in Berlin-Wilmersdorf in dem Jugendwerk Max von Schillings': Streichquartett e-moll heraus. W.

GMD Leopold Reichwein wird demnächst im Rahmen eines Sinfoniekonzertes in Bochum Julius Weismanns Vorspiel zum „Sommernachtstraum" aufführen.

Cesar Bresgens „Choral-Symphonie" kommt Anfang November durch GMD Konwitschny in Freiburg i. Br. zur Uraufführung. Auch GMD Karl Elmendorff-Mannheim und KM A. Mennerich-München haben die Aufführung des Werkes im kommenden Winter vorgesehen. Sein „Concerto grosso" kam beim Nauheimer Musikfest durch GMD Stoever zur Erstaufführung.

Die Dresdener Philharmonie (Leitung: Paul van Kempen) veranstaltet in der Zeit vom 11. November bis 7. April 1937 einen sechsteiligen Zyklus „Meister des Auslandes". Das zweite Konzert bringt „Fausts Verdammnis" von Berlioz, das fünfte ist ein „Nordischer Abend".

Der Kölner Männergesangverein unter Leitung von Eugen Papst unternimmt eine Konzertreise nach Luxemburg, um dort für das deutsche Lied zu werben.

Das Städtische Orchester in Königsberg veranstaltet in diesem Winter sieben Symphoniekonzerte. Außer seinem KM W. F. Reuß werden die GMD Herbert Albert (Baden-Baden) und Prof. Hermann Abendroth (Leipzig) dirigieren.

Hermann Reutters Oratorium „Der große Kalender" gelangt am 1. Dezember durch den Lehrergesangverein in Nürnberg und später auch durch die „Liedertafel" in Würzburg zur Aufführung.

Richard Strauß beabsichtigt in München acht Sinfoniekonzerte zu dirigieren, die unter dem Motto „Die dramatische Sinfonie" nur Beethoven, Liszt und Strauß enthalten sollen (!).

Gerh. F. Wehle hat eine sinfonische Kantate „Die ewigen Mütter" nach Texten verschiedener Dichter für gemischten Chor a cappella, Baritonsolo und Klavier, op. 59, vollendet.

S. W. Müllers „Heitere Musik" für Orchester hat in der laufenden Spielzeit bereits 16 Aufführungen (im ganzen bisher 65 Aufführungen) in Konzerten und Sendern des In- und Auslands zu verzeichnen.

Hans Chemin-Petits Claudius-Motette „Empfangen und genähret" gelangte im Oktober durch den Magdeburger Domchor (Henking) in Halle und Jena zur Aufführung.

Das Badische Staatstheater hat für den Konzertwinter 1936/37 insgesamt zehn Symphoniekonzerte vorgesehen, von denen GMD Joseph Keilberth sechs dirigiert. Die übrigen unterstehen der Leitung von Hermann Abendroth, Paul van Kempen, Karl Köhler und Prof. Dr. Peter Raabe.

In Castrop-Rauxel kündigt der Städtische MD M. Spindler u. a. an: Schwickert: „Sinfonische Musik über ein d-moll-Thema"; K. Thieme: „Tänzerische Musik"; H. Wedig: „Deutscher Psalm"; ferner Werke von Beethoven, Mozart, Weber, Nicolai, Bruckner, Pfitzner, Strauß, Suppé. Wiederholt werden Bruckners 150. Psalm und die Matthäus-Passion von J. S. Bach.

Kurt von Wolfurt beendete kürzlich „Zehn leichtere Klavierstücke", die in 2 Heften im Verlag Henry Litolff (Braunschweig) soeben erschienen sind.

Hans Wolfgang Sachses Zyklus „Der Jahreskreis" Werk 27 für vier Solostimmen mit Klavierbegleitung nach Texten von Rudolf Habetin kam kürzlich in einer „Musikalischen Feierstunde" der Kreismusikerschaft Plauen i. V. zu außerordentlich erfolgreicher Uraufführung.

Prof. Stroß spielte kürzlich auch in Duisburg das Violinkonzert op. 24 C-dur von Karl Marx.

Liegnitz eröffnete seinen diesjährigen Konzertwinter unter dem neuen Leiter, KM Heinrich Weidinger, mit einer Anton Bruckner-Feier.

Gera (KM Prof. Heinrich Laber) eröffnete den Konzertwinter mit einem begeistert aufgenommenen Konzert mit Brahms' 1. Symphonie und Werner Egks „Olympischer Festmusik".

Werner Egk's „Geigenmusik" kam in Stuttgart zur Aufführung und ist in Berlin, Freiburg, Essen, Frankfurt a. M. vorgesehen.

Die neue musikalische Arbeitsgemeinschaft in München legt ein Winter-

programm vor, das in zahlreichen Abendveranstaltungen zum großen Teil lebende Musik vorsieht, darunter auch eine Uraufführung: Helmut Degens „Konzert für Kammerorchester".

Karl Höllers „Symphonische Fantasie" wird in den kommenden Wochen u. a. in Aachen, Berlin, Bielefeld, Bottrop, Dortmund, Düsseldorf, Frankfurt a. M., Hannover, Karlsruhe, Leipzig, Remscheid und Wien gespielt. Sein Cembalo-Konzert erklingt in Essen, Lübeck, Mannheim und Nürnberg, seine „Hymnen" in Breslau, Oldenburg und Plauen.

Auch in diesem Winter veranstaltet Prof. Dr. Felix Oberborbeck mit der Weimarischen Staatskapelle und dem gemischten Chor Weimars drei Chor-Orchesterkonzerte, in denen Hans Pfitzners „Von deutscher Seele", Robert Schumanns „Paradies und Peri" und Werke von Brahms zur Aufführung kommen.

Max Regers op. 70, eine Liederfolge, die bereits 1903 gedruckt ist, wird jetzt erstmals in einem Konzert gesungen und zwar von Ludwig Heß in Berlin.

Das 1. Hauptkonzert des Duisburger Musikwinters eröffnete Regers „Symphonische Fantasie und Fuge", die der geschätzte Reger-Spieler Organist Joseph Tönnes meisterlich zum Vortrag brachte.

Ermanno Wolf-Ferraris op. 18 „Venezianische Suite" kommt im Konzertverein München unter Siegmund von Hausegger zur Erstaufführung.

Die Preußische Akademie der Künste veranstaltet im Winter ein Konzert des Philharmonischen Orchesters zu Ehren des 70. Geburtstages von Prof. Dr. Georg Schumann mit Werken des Jubilars; einen Abend mit a cappella-Chören von Heinrich Kaminski, Fritz Büchtger, Willi Maler, Hermann Schröder, Max-Martin Stein und Ulrich Sommerlatte; ein schweizerisches und ein französisches Austauschkonzert mit dem Philharmonischen Orchester. Das Programm der Veranstaltungen des Frühjahrs steht noch nicht fest.

„Von J. S. Bach zu W. A. Mozart" führten zwei Konzerte des Münchener Bachvereins unter seinem verdienstvollen Leiter Christian Döbereiner, von dessen Wiederbelebung des Baryton wir im „Kreuz und Quer" dieses Heftes berichten.

Von den von Geheimrat Dr. Sandberger-München aufgefundenen und für den Vortrag bearbeiteten unbekannten Werken Joseph Haydns sind bisher Aufführungen für die kommende Spielzeit vorgesehen in Berlin (Philharmonisches Orchester), Bremen (Beck), Frankfurt a. M. (Reichssender), Kempten (Musikverein), Königsberg (Reichssender), Leipzig (GMD Dr. Schmitz), München (Volkssymphoniekonzerte, hier Partita B-dur unter S. von Hausegger als Einleitung zu Beethovens IX. Symphonie), Reval (estn. Reichssender), Straßburg (städt. Symphoniekonzerte), Würzburg (Collegium musicum der Universität).

Bei der Weimarer Aufführung von Gg. Böttchers „Oratorium der Arbeit" sang Konzertsängerin Anni Lonk-Weimar die Sopranpartie.

Die Württembergischen Staatstheater zu Stuttgart feierten den Liszt-Gedenktag mit der Aufführung einiger seiner Werke im 1. dieswinterlichen Symphoniekonzert.

Max Trapps op. 32 „Konzert für Orchester" kommt im Winter in zahlreichen Städten zur Aufführung.

Hugo Herrmanns „Symphonie der Arbeit" wird demnächst in Stuttgart und Reutlingen zur Aufführung kommen. Prof. Dr. Ludwig Berberich singt mit seinem Domchor in München und Frankfurt sein „Christliches Tagewerk" zum 1. Mal.

Die Symphoniekonzerte des Magdeburger städtischen Orchesters sind bereits seit Wochen ausabonniert, sodaß sich die Leitung veranlaßt sah, die Generalproben für den allgemeinen Besuch zu öffnen.

Das dritte Gewandhauskonzert zu Leipzig brachte soeben unter der Leitung von Prof. Hermann Abendroth die Uraufführung einer Orchester-Partita von Johann Nepomuk David. Die österreichische Erstaufführung erfolgt in Linz unter Prof. Keldorfer.

Das Landestheater Neustrelitz bereitet, wie im vergangenen Jahre, 5 Symphoniekonzerte unter Leitung von Otto Miehler vor, in denen neben den Klassikern an zeitgenössischen Werken Alb. Jungs „Festmusik", Werner Egks „Vorspiel zur Zaubergeige", Erich Anders' „Figaro-Figurinen", Max Trapps „Klavierkonzert", Hermann Zilchers „Tanzfantasie", und Sigmund von Hauseggers „Aufklänge" zur Aufführung kommen.

Eugen Jochum-Hamburg hob in seinem ersten Konzert mit den Philharmonikern in Berlin ein neues Orchesterwerk „Ostinato" von Conrad Beck aus der Taufe.

Zu unserer Notiz im Oktoberheft (S. 1275) erfahren wir aus Bremen, daß GMD Professor Wendel in sein Amt als Leiter der Philharmonischen Konzerte nicht mehr zurückkehren wird, sodaß den Gastdirigenten des Winters Gelegenheit geboten ist sich um seine Nachfolge zu bemühen.

DER SCHAFFENDE KÜNSTLER

Armin Haag hat eine Kantate für Männerchor, Baritonsolo mit Klavier und 4 Hörnern „Schlesierland" beendet. In 6 Chören und 4 Sololiedern werden nach Worten von schlesischen Dichtern markante Punkte der schlesischen Landschaft geschildert. Die verbindenden Worte schrieb Alexander Kirchner-Breslau.

Max Trapp hat ſeine 5. Symphonie beendet, die Anfang des nächſten Jahres erſcheinen wird. Hermann Abendroth hat die Uraufführung des Werkes in Berlin und Braunſchweig vorgeſehen.

Der Münchener Komponiſt Max Sonntag vollendete ſoeben ein Klaviertrio in e-moll, ſowie Lieder für Sopran nach Texten von Helen Ritzerow.

Der Komponiſt Karl Schäfer-Bayreuth wurde anläßlich des 3. Jahrestages der Gründung der NSG „Kraft durch Freude“ mit der Kompoſition eines Werkes beauftragt, das die Idee der Gemeinſchaft künſtleriſch zum Ausdruck bringt. Karl Schäfer ſchuf eine Feierſtunde „Von Arbeit und Freude“ nach Texten des Arbeiterdichters Ferdinand Oppenberg und des Oſtmarkdichters Anton Wurzer, die am 28. November in der neuen Ludwig Siebert-Halle in Bayreuth zur Uraufführung kommt.

Walter Lampe hat ein vierſätziges Cellokonzert vollendet, welches durch Ludwig Hoelſcher in dieſem Winter uraufgeführt werden wird.

Der in Stuttgart lebende Komponiſt Felix Petyrek wurde aufgefordert, Fanfaren und Feſtmuſik für den Sudetendeutſchen Bauerntag zu komponieren.

Prof. Dr. Nieſſen, der Leiter des Inſtituts für Theaterwiſſenſchaft an der Univerſität Köln, hat eine Überſetzung und Bearbeitung einer Komödie Friedrichs II. fertiggeſtellt mit Bühnenmuſik Friedrichs des Großen als künſtleriſcher Umrahmung. Das Werk, „Die Schule der Welt“ betitelt, iſt bereits von mehreren Bühnen angenommen worden.

Joſ. Meßner-Salzburg hat die Partitur einer großen Volksoper feſtlicher Aufmachung „Agnes Bernauer“ vollendet. Das in wechſelnden Versmaßen abgefaßte, mit zahlreichen „geſchloſſenen Formen“ und Enſemble-Sätzen verſehene Textbuch von Karl Neumayr baut den großen 1. Akt ganz ſelbſtändig auf, während ſich der 2. und 3. im allgemeinen dem Drama Hebbels anſchließen, im beſonderen aber eigene Wege gehen. Beſonders wurde das „brennende Eis“ des Hebbelſchen Schluſſes menſchlich wärmer geſtaltet. Die Vertonung iſt ſtreng tonal und nicht „ſymphoniſch“, d. h. ſie geht von der Singſtimme, nicht vom Orcheſter aus und zielt vor allem auf eingängige, volkstümliche Melodik ab.

Die ukrainiſche Nationaloper „Taras Bulba“ von N. Lyſſenko wird in neuer Bearbeitung von Rybſky und Leo Rewutzki in Kiew vorbereitet.

VERSCHIEDENES

Dem Kammermuſiker am Landestheater Coburg, F. Peters-Marquardt, gut bekannt durch bibliographiſche Arbeiten in der deutſchen Muſikforſchung, iſt im Archiv der Hauptkirche St. Moriz ein guter Fund geglückt. Er fand eine bisher in allen Bibliotheken fehlende und von der Muſikwiſſenſchaft vergebens geſuchte Stimme zu den „Vincula Natalitia“ (d. h. Geburtstagsgebinde) des Coburger Komponiſtentrios Melchior Franck, Heinrich Hartmann und Benedikt Faber aus dem erſten Drittel des 17. Jahrhunderts. Die Berliner Staatsbibliothek beſitzt von dieſem vor 325 Jahren in Coburg vorgelegten Werk nur 5 Stimmbücher, während die „Sexta Vox“ fehlt. Dieſe nun, die für Wiſſenſchaft und Chorpraxis ſehr wertvoll iſt, iſt hier gefunden worden. Der Titel des Coburger Stimmbuches lautet: „Chriſtliche Muſikaliſche Gratulationes vund Glückwunſchunge / von Pſalmen vund anderen Geiſtlichen Geſängen (ſo der Fürſt: Sächſ: wolverordneten Rendterey zu Coburgk / auff dero Geburtstags / von Anno 1608. bis auff inſtehendes 1610. Jahr / vnderdienſtlich dedicirt vund zugeſchrieben worden / mit Fünff Sechs und Acht Stimmen Componirt. Durch Melchior Francken / Fürſt: Sächſ: Capellmeiſter zu Coburgk. Benediktum Fabrum, Muſicum, Heinrich Hartmann / Cantorem daſelbſten. Sexta Vox. Getruckt zu Coburgk in der Fürſtlichen Truckerei durch Juſtum Hauck. Anno Chriſti MDCXI (1611).

Prof. Dr. Trunzer, Coburg.

Die Deutſche Muſikſammlung an der Preußiſchen Staatsbibliothek kann in dieſem Jahre auf ihr 30jähriges Beſtehen zurückblicken. In dieſer Zeit hat die Deutſche Muſikſammlung nahezu alle Neuerſcheinungen der deutſchen ſowie verſchiedener ausländiſcher Verlage erfaßt, und zwar ohne Unterſchied der Gattung von der Sinfonie bis zum Militärmarſch, von der Oper und Kammermuſik bis zum Tonfilmſchlager.

Die vierte Sonderausſtellung des Vaterländiſchen Muſeums in Hannover, „Berühmte Hannoveraner“, iſt dem von 1831 bis zu ſeinem Tode im Jahre 1861 in Hannover lebenden und als Muſikdirektor wirkenden Komponiſten Heinrich Marſchner gewidmet. Neben der Büſte und dem Notenpult des Komponiſten findet man u. a. ſeinen Ehrentaktſtock, eine Reihe Originalkompoſitionen für Männerchor, mehrere Urſchriften von ſeiner Hand ausgeſtellt.

Der bekannte Geſangspädagoge des Leipziger Konſervatoriums, Prof. Hjalmar Arlberg, ein geborener Schwede, iſt gegenwärtig auf einer Vortragsreiſe durch die Städte: Kopenhagen, Göteborg, Oslo, Stockholm, Upſala, Helſingborg, wobei er die Entdeckungen des durch ſein Werk „Das Geheimnis der Form bei R. Wagner“ bekannt gewordenen Münchener Gelehrten, Prof. Dr. Alfred Lorenz über die Geſtaltung der Wagnerſchen Muſikdramen durch Lichtbilder und Schallplatten zur Anſchauung bringt.

Alfred Pellegrini hielt als Bayreuther Kunſtwart während des Sommers erfolgreiche Einführungen in die Bayreuther und Zoppoter Wagner-Feſtſpiele in Bad Elſter, Bad Steben, in

Franzensbad und im Freiſtaat Danzig. Für den Winter wurde der Künſtler wieder nach Öſterreich, Bayern und für die Schweiz verpflichtet.

Die Kunſthiſtorikerin Grete Dimel ſprach kürzlich in der Berliner Humboldt-Hochſchule über das Thema „Muſik und bildende Kunſt als Träger der Weltanſchauungen im Zeitalter der Gotik und Renaiſſance".

Das Londoner Philharmoniſche Orcheſter wird unter ſeinem Leiter Sir Thomas Beecham auf Einladung des deutſchen Botſchafters von Ribbentrop eine Konzertreiſe durch Deutſchland unternehmen.

Die Gemeinde Graupa in Sachſen geſtaltete unter Beihilfe des Richard Wagner-Vereins die beiden Zimmer, in denen Wagner im Sommer 1846 den „Lohengrin" ſkizzierte, zu einer Gedenkſtätte aus.

MUSIK IM RUNDFUNK

Die Reichs-Rundfunk-Geſellſchaft hat auch für den Winter 1936/37 das Berliner Philharmoniſche Orcheſter für 20 Konzerte verpflichtet. Die Konzerte finden zum Teil im Deutſchlandſender, zum Teil in den übrigen Reichsſendern ſtatt und werden von Rundfunk- und Gaſtdirigenten geleitet.

Mark Lothars „Kleine Theater-Suite" aus der Muſik „Zwei Herren aus Verona" kam während der olympiſchen Woche im Deutſchland-Sender zur Erſtaufführung und wurde von einer ganzen Reihe von Sendern erworben.

Der Deutſchlandſender bot Lieder von Max Marſchalk und dem früh verſtorbenen, unvergeſſenen Siegfried Kuhn.

Im Reichsſender Berlin erlebten Werke von Hans Klaus Langer und Friedrich Karl Grimm (drei Stücke für Engliſch Horn und Klavier) ihre Erſtaufführung.

Im Reichsſender München brachte Guſt. Schoedel erſtmalig die Toccatina und Fughetta in c-moll für Orgel von Richard Schiffner zum Vortrag.

Der Reichsſender Köln brachte am 29. Oktober die Urſendung von Ottmar Gerſters Oper „Enoch Arden".

Der Deutſchlandſender veranſtaltete kürzlich eine Stunde „Muſik an den Höfen vor 250 Jahren", bei der Arien von N. Porpora, Kammermuſik von D. Scarlatti, B. Marcello und A. Z. Vivaldi und Kantaten von F. Menſing und Baſſani wiedererweckt wurden.

Caſimir von Paſzthorys „Sonate für Klavier und Cello" kam in Königsberg und im Deutſchlandſender zur Aufführung, ſein „Trio" wird im Radio Budapeſt und im Saarbrücker Sender erklingen.

Hugo Herrmanns Konzertmuſik I op. 83a kam im Reichsſender Stuttgart unter MD Becker zur Aufführung.

Der Karlsruher GMD Joſeph Keilberth wurde aufgefordert, im Reichsſender Stuttgart mit den Berliner Philharmonikern zu konzertieren. Im Dezember leitet der junge Dirigent ein Konzert im Reichsſender München.

Der Reichsſender Saarbrücken bereitet eine Funkſtunde Croppſcher Werke vor, bei welcher außer Liedern ein neues Klavier-Konzert op. 50 und eine „Symphoniſche Pfälziſche Suite" für großes Orcheſter zur Uraufführung gelangen.

Joachim Kötſchaus Serenade für Orcheſter kam im Kurzwellenſender zur Aufführung. Die Sonatine (e-moll) für Flöte und Klavier erklang im Deutſchlandſender.

Joſeph Meßners „Präludium und Fuge" für Bläſer-Chor (8 Trompeten, 8 Poſaunen, 2 Tuben und Schlagwerk) kam im September mit ſtarkem Erfolg am Wiener Rundfunk zur Uraufführung.

DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND

Dr. Waldemar Roſen, Leipzig, ſprach in London vor zahlreichen führenden Perſönlichkeiten des engliſchen Muſiklebens über das Thema „Der neue Bruckner — die Originalgeſtaltung ſeiner Symphonie". Schallplatten-Aufnahmen der Dresdner Staatskapelle, die die 4. Symphonie wiedergaben, folgten ſeinen ſtark beachteten Ausführungen.

Franz von Hoeßlin dirigiert in der neuen Spielzeit in einer Reihe von Großſtädten des Auslandes, wie Zürich, Baſel, Genf, Wien, Paris, Bologna, Florenz, Göteborg, Riga, Kowno, Bukareſt, ausſchließlich deutſche Werke.

Der Thomaner-Chor wird im Anſchluß an eine Süddeutſchland-Reiſe in Frankreich und Belgien J. S. Bachs Matthäuspaſſion ſingen und zwar am 26. Oktober in Straßburg, am 29., 30. Oktober und 1. November in Paris und am 3. November in Brüſſel.

Der Dresdner Kreuzchor, der ſich auf einer Oſtlandfahrt befindet, beſuchte nach Gaſtſpielen in Inſterburg, Libau, Riga und Reval auch Helſingfors, wo er ein öffentliches Konzert und ein Kirchenkonzert gab. Dies Oſtlandgaſtſpiel der Dresdner Sängerknaben hat ſich zu einem großen Erfolg geſtaltet.

Die „Berliner Soliſtenvereinigung" (Ltg. Waldo Favre) unternimmt zur Zeit eine Konzertreiſe durch Baltikum und Finnland.

Herausgeber und verantwortl. Hauptſchriftleiter: Guſtav Boſſe in Regensburg. — Schriftleiter für Norddeutſchland: Dr. Fritz Stege, Berlin-Wilmersdorf, Rudolſtädterſtraße 2. — Schriftleiter für Weſtdeutſchland: Prof. Dr. Hermann Unger, Köln-Marienburg, Alteburgerſtr. 338. — Schriftleiter für Öſterreich: Univ.-Prof. Dr. Victor Junk, Wien III, Hainburgerſtraße 19. — Für die Rätſelecke verantw.: G. Zeiß, Regensburg. — Für die Anzeigen verantw.: J. Scheuffele, Regensburg. — Für den Verlag verantw.: Guſtav Boſſe Verlag, Regensburg. DA 3. Vj. 1936: 2600. — Gedruckt in der Graphiſchen Kunſtanſtalt Heinrich Schiele in Regensburg.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

SCHRIFTLEITUNG FÜR NORDDEUTSCHLAND: DR. FRITZ STEGE, BERLIN
SCHRIFTLEITUNG FÜR WESTDEUTSCHLAND: PROF. DR. HERMANN UNGER, KÖLN
SCHRIFTLEITUNG FÜR ÖSTERREICH: UNIV.-PROF. DR. VICTOR JUNK, WIEN

103. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / DEZEMBER 1936 HEFT 12

INHALT

Bildbeilagen:

Notenbeilage:

BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitschrift für Musik kostet im In- und Ausland im Vierteljahr RM. 3.60, Einzelheft RM. 1.35

Sie ist zu beziehen: a) durch alle Buch- und Musikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitschrift für Musik" Gustav Bosse Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Postämter (bzw. beim Briefboten zu bestellen). Bei Streifbandzustellung werden Portospesen berechnet. Der Bezugspreis ist im voraus zu bezahlen. Zahlstellen des Verlages (Gustav Bosse Verlag): Bayer. Staatsbank, Regensburg; Postscheckkonto: Nürnberg 14349 Österreichische Postsparkasse: Wien 156451.

AUS NEUERSCHIENENEN BÜCHERN

Anna Charlotte Wutzky: „Pepita, die spanische Tänzerin", Roman aus dem alten Berlin. Band 3 der „Musikalischen Romane und Novellen" Verlag Gustav Bosse, Regensburg:

Pepita de Oliva tanzte.

Durch das Theater flutete eine Woge des Südwinds. Auf seinen Fittichen war eine Blume hergeweht, zart und feurig wie die Mohnblüte. Kastagnetten sangen zu dem heißen Rhythmus ihres Schwebens.

In diesem Rhythmus war Grazie und Kraft. Gebändigte Glut, die den feinen Körper durchbrandete. Jede Fiber lebte in der schwülen Musik.

Leise, wie ein vielfarbiger Schmetterling die Fühler bewegt und die Flügel kaum merklich zum Fluge erhebt, glitt sie in den Tanz hinein. Zuerst war es ein schmeichelndes Suchen, verhaltenes Locken, bis es in aufsprühender Lust Seele in Körper, Körper in Seele wandelte. In der völligen Verschmelzung von Leib und Klang brach die trunkene Wonne des Fandango hellflammend sich Bahn.

Das schwere schwarze Haar der Tänzerin spielte um ihre Hüften. Das lichtgrüne Kleid von mäßiger Kürze wiegte sich in weichen Falten. Leuchtende Rosen klammerten sich an den Saum. Die dunklen Augen spiegelten des Tanzes Glückseligkeit, Trunkenheit, Hingebung. Der Mund glühte mit den Rosen um die Wette.

Die große Welt Potsdams nahm mit verhaltenem Atem die Tänze auf, vor deren Echtheit die spanischen Pas der Fanny Elßler verblaßten. Jene bot hohe Kunst, die nachempfunden im Bildnerischen stecken blieb. Hier tat sich eine neue Welt auf, blendend im Sonnenglast; weit geöffnete Blumenkelche am Rande verborgener Schluchten.

— — — — — — — — — —

In der Nähe des goldenen Adlers überholten die Kalesche viele Fußgänger, die der gleichen Richtung zustrebten. Scharenweise setzten sie sich in Trab, mit den Pferden Schritt zu halten. Freudige, erhitzte Gesichter tauchten neben dem Wagenfenster auf. „Vivat Pepita!" Mützen und Hüte wehten. „Vivat hoch, Spanierin Pepita!"

Dicht umdrängt beim Aussteigen, ergriff sie ausgestreckte Hände, winkte sie, bis das Spitzentuch ihr verloren ging, lachte sie und warf ihnen die kleinen Sträußchen zu, die sie im Theater erhielt.

„Habanera! Fandango! Spanierin Pepita!" schrie ringsum alles durcheinander.

„Auf morgen!" rief sie zurück. Und immer wieder: „Also morgen!" Ihr kam nur dieses Abschiedswort des Malers (= Menzel. D. Schriftltg.) auf die Zunge.

„Ruhe! Auseinandergehen! Ich lasse die Ruhestörer arretieren!" brüllte der Nachtwächter, mit Hilfe seiner Ellenbogen durchdringend.

„Schenken Sie ihm ein Freibillett, Senora," schlug ein Schlaukopf unter tosender Zustimmung vor. „Pepita tanzen sehen, Mann! Wächter! Dann kriegen Sie 'n dolleren Schwips wie je zuvor!"

„Wenn Sie mir uzen wollen, suchen Sie sich 'n andern dazu aus! Arretiern lasse ick Ihnen allesamt, vastehense?"

Letztes Händeschütteln, Winken, vorbei an dem Kratzfüße verschwendenden Wirt . . .

— — — — — — — — — —

EHRUNGEN

Der Führer und Reichskanzler hat den Direktor der Singakademie, Prof. Dr. Georg Schumann, aus Anlaß seines 70. Geburtstages sein in Silber gerahmtes Bild mit einer persönlichen Widmung durch Staatssekretär Funk überreichen lassen. Dem Jubilar wurde die Zelter-Plakette verliehen, seine Geburtsstadt Königstein ernannte ihn zum Ehrenbürger.

Eine Abordnung des österreichischen Burgenlandes, Landesstatthalter Graf Coreth und Regierungsrat Prof. Eitler, legte am Grabe von Franz Liszt in Bayreuth einen Kranz nieder.

Der Münchener Opernbassist Ludwig Weber wurde zum Kammersänger ernannt.

Anläßlich der Konzertreise des Leipziger Gewandhauskapellmeisters Prof. Hermann Abendroth mit dem Berliner Philharmonischen Orchester nach Belgrad hat der König von Jugoslavien Professor Abendroth das Komturkreuz des St. Sava-Ordens verliehen.

Staatsrat Dr. h. c. Wilhelm Furtwängler wurde zum ordentlichen Senator der deutschen Akademie berufen.

Zum 50jährigen Kunstjubiläum von MD Fritz Kern, Dortmund, gelangte das „Oratorium der Arbeit" von Georg Böttcher zur Aufführung. MD Karl Holtschneider überreichte dem Jubilar eine Ehrenplakette.

Offene Stellen

Reichsmusikerschaft, Fachschaft Orchestermusiker

Berlin SW 11, Bernburger Straße 19

Ort	Kapelle	Instrument	Neben-Instrument	Gehalt	Beamten-Eigenschaft	Pensions-Ber.	Austritt	Auskunft
Königsb./Pr.	Städt. Bühnen	III. Flötist (stellv. I.)	Piccolo					Reichsmusikerschaft
Berlin W. 9 Linkstr. 13	Landesorchester Gau Berlin	Kapellmeister neben dem künstl. Oberleiter						

Anläßlich der Feier für Paul Lincke teilte Profeſſor Dr. Paul Graener als Präſident des Verbandes der Deutſchen Bühnenſchriftſteller und Komponiſten mit, daß der Verband Paul Lincke zu ſeinem Ehrenpräſidenten ernannt hat.

In Hallein fand in Anweſenheit des Landeshauptmannes Dr. Rehrl die Einweihung der neuerrichteten Grabſtätte für den Komponiſten des weltbekannten Weihnachtsliedes „Stille Nacht, heilige Nacht", Franz Xaver Gruber, durch den Fürſterzbiſchof Dr. Waitz ſtatt.

Richard Strauß wurde durch Sir Hugh Allen mit der Goldmedaille der „Royal Philharmonic Society" ausgezeichnet.

KM. Hans Philipp Hoffmann, der ſich durch ſeine alljährlichen Einführungsvorträge während der Bayreuther Feſtſpiele um die Vertiefung des Verſtändniſſes der Werke Richard Wagners ſehr verdient gemacht hat, erhielt das Ehrenblatt der Stadt Bayreuth.

PREISAUSSCHREIBEN U. A.

Unter neun Mitbewerbern hat der hannoverſche Pianiſt Erik Then-Bergh in Dresden als alleiniger Sieger den Walther Bachmann-Preis errungen.

In einem ſkandinaviſchen Muſikerwettbewerb erhielt der Pianiſt Robert Riesling den erſten Preis von 5000 Kronen.

Ein Wettbewerb zur Schaffung ſächſiſcher Heimatlieder verſpricht Preiſe von 500, 300 und 200 Mark. Nähere Bedingungen durch das „Heimatwerk Sachſen", Dresden A, Schloßplatz 1.

VERLAGSNACHRICHTEN

Der Direktor des Muſikwiſſenſchaftlichen Inſtituts der Univerſität Leipzig, Profeſſor Dr. Helmut Schultz, veröffentlicht ſoeben in der Reihe „Meiſter des Cembalo" der Edition Peters einen Froberger-Band, der einen Querſchnitt durch das Schaffen des Meiſters bietet. Die Ausgabe geſchah nach den Originalen und umfaßt bisher unveröffentlichtes Material.

Die beiden erfolgreichen Tanzlieder „Hopſa, Schwabenlieſel" und „Bin i net a Bürſchle" von Julius Kopſch für Männerchor mit Kinderchor geſetzt, ſind nunmehr im Muſikverlage Hug, Leipzig-Zürich, erſchienen.

Zahlreiche Proſpekte liegen dem heutigen Hefte bei. Der Verlag F. Bruckmann-München weiſt auf ſeine reich bebilderten Monatshefte hin, während der Inſel-Verlag zu Leipzig ſeine Neuerſcheinungen des Jahres 1936 ankündigt. Auf die Vorzüge des „kleinen Steinway" der Fa. Steinway & Sons-Hamburg werden die Leſer in einem achtſeitigen Proſpekt aufmerkſam gemacht. Die Fa. Ernſt Leitz-Wetzlar gibt eine vortreffliche Überſicht über ihre „Leica-Modelle" und das Epeda-Werk zu Wuppertal-Vohwinkel weiſt durch einen allerliebſten Proſpekt auf ſeine „Epeda"-Matratzen hin. Alle dieſe Proſpekte werden der Beachtung unſerer Leſer wärmſtens empfohlen.

Der Verlag Guſtav Boſſe macht den Leſerkreis ſeiner ZFM durch eine kurzgefaßte Überſchau „Das gute ſchöne muſikaliſche Buch" mit ſeinen geſamten Veröffentlichungen bekannt.

AUS TAGESZEITUNGEN

G. Wolters: Muſik in jedes deutſche Haus. Kleine Anregungen zum Tag der Hausmuſik (Weſtdeutſcher Beobachter, 3. 11.).

Dr. Richard Groeper: Kleiſt und Beethovens 7. Sinfonie (Berliner Börſenzeitung, 23. 10.).

Dr. Max Unger: Unbekannte Muſik Beethovens (Düſſeldorfer Nachrichten, 4. 11.).

Gerade rechtzeitig vor Weihnachten

erscheint ein neuer Band der beliebten Dichterin:

Pepita
die spanische Tänzerin



Roman aus dem alten Berlin

von

Anna Charlotte Wutzky

Band 3 der „Musikalischen Romane und Novellen"

339 Seiten, mit Bildern von Hans Wildermann, Ballonleinen Mk. 4.80

In jedem neuen Band der bekannten Erzählerin bewundern wir aufs neue ihre selten starke Einfühlungskraft in Menschenleben, Natur und Schicksal. Dieser dritte Band läßt uns das Berlin in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts mit seinem köstlichen Humor und seiner hohen Kultur, den Kreis um die „kleine Exzellenz" Adolf Menzel mit einer Lebendigkeit und Farbigkeit erstehen, daß wir glauben, selbst Zeuge all dieser Erlebnisse zu sein.

GUSTAV BOSSE VERLAG, REGENSBURG



Carl Maria von Weber

geb. 18. Dez. 1786, gest. 5. Juni 1826

Nach einam Stich von Vogel in Dresden 1823

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik“ von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt“

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

Nachdrucke nur mit Genehmigung des Verlegers. — Für unverlangte Manuskripte keine Gewähr

103. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / DEZEMBER 1936 HEFT 12

Carl Maria von Weber.

Rede anläßlich der Weber-Jubiläums-Feier 1936 in Eutin

von Peter Raabe, Berlin.

In bewegten Zeiten, wie die sind, in denen wir leben, spielt stets das Schlagwort eine große Rolle. Das Bestreben, viele Menschen zum Durchdenken der gleichen Gedankengänge zu bringen, führt dazu, wichtige Dinge gleichsam mit Namen zu belegen, die schon eine Art Werturteil enthalten. Das birgt die große Gefahr in sich, daß an die Stelle des Nachdenkens das Nachschwatzen tritt.

Ein solches Schlagwort, das übrigens schon in der Systemzeit aufgetreten ist, das aber vielfach heute noch mit derselben Heftigkeit verfochten wird wie vor 10, 12 Jahren, ist der Ruf: Los von der Romantik.

Es müßte also eigentlich den Anschein haben, als ob wir etwas sehr Unzeitgemäßes, ja etwas dem Schaffen der Unserigen Verderbliches täten, wenn wir hier nun Weber, den Führer der Romantik, feiern.

Was Romantik eigentlich ist, weiß ja kein Mensch bis auf den I-Punkt genau zu bestimmen. Jener Schrei nach der Erlösung von der „Romantik“ soll wahrscheinlich eigentlich bedeuten einen Schrei nach der Erlösung vom Verschwommenen, vom Gefühlsdufelnden, vom Weichlich-Verlogenen.

Wenn wir das als wahr annehmen, so sind wir hier schon alle entschuldigt, wenn wir Weber feiern, denn mit diesen Auswüchsen der Romantik hat er nie etwas zu tun gehabt. Im Gegenteil, Webers Größe beruht darauf, auch beim Behandeln romantischer Stoffe mit denkbar größter Klarheit und Bestimmtheit gearbeitet zu haben.

Und das ist ihm nur gelungen, weil er, übrigens nach Jahren verhängnisvollsten Irregehens, sich zur vollkommensten Einfalt und Ausgeglichenheit seines menschlichen Wesens, seiner bürgerlichen Persönlichkeit durchgerungen hat.

Wenn man Webers Jugendzeit betrachtet mit ihren Irrtümern und ihrem Streben nach Vervollkommnung, so gewinnt man die Überzeugung, daß er nicht nur als Künstler, sondern auch als Mensch ein Genie gewesen ist.

Tausend andere wären unter den gleichen Umständen zugrunde gegangen, er wurde durch sie gehoben und veredelt.

Webers Vater war eine höchst bedenkliche Persönlichkeit, ein Mensch, der alles Mögliche anfing, ohne je irgend etwas durchzuführen, der es mit der Wahrheit nicht genau nahm, kurz jemand, der einem jungen Gemüte, auf das er starken Einfluß hatte, gefährlich werden mußte.

In unstetem Wanderleben schleppte er seinen begabten Knaben umher, ließ ihn mancherlei lernen, wehrte aber auch seinem Hang zur Zersplitterung nicht, und so kam es, daß, nachdem Weber schon in jungen Jahren in Breslau als Theaterkapellmeister Erfolge gehabt hatte, er

der Bühne zunächſt wieder den Rücken kehrte und die Stelle eines Vermögensverwalters bei dem ziemlich leichtlebigen Prinzen Eugen von Württemberg annahm.

Hier geriet Weber ſelbſt in Schulden, und als ſein Vater einmal unbefugterweiſe ſolche Schulden mit prinzlichem Gelde beglich, kam Weber unter dem Verdacht der Unterſchlagung in Stuttgart ins Gefängnis.

Die zehn Tage, die er dort verbracht hat, bevor ſich ſeine Unſchuld herausſtellte, wurden die folgenreichſten ſeines Lebens: er überdachte alles in der Vergangenheit Getane und gelobte ſich ſelbſt feierlich, ein ordentlicher Menſch zu werden, den kein Leichtſinn wieder verführen könnte. Und dieſen Schwur hat Weber gehalten: er iſt nicht nur ein ordentlicher Menſch geworden, ſondern ein außerordentlicher, ein vorbildlich guter.

Die Güte dieſes prachtvollen, nur zu kurzen Künſtlerlebens ſteht nun in vollem Einklang mit der Güte von Webers Meiſterwerken, und zwar weil er aus ſeinem Erleben heraus ſchuf.

Ein bezeichnendes Beiſpiel dafür iſt „Abu Haſſan".

In dieſer luſtigen Oper handelt es ſich darum, daß jemand Schulden über Schulden hat, von ſeinen Gläubigern hart bedrängt wird, aber ihnen zu entgehen weiß.

Das erinnert in höchſtem Maße an Webers eigene Erlebniſſe in Stuttgart. Aber während die, wie wir ſahen, durchaus von tragiſcher Art waren, hat Weber mit Hilfe ſeines Freundes, des Textdichters Hiemer, im „Abu Haſſan" den gleichen Begebenheiten von der heiteren Seite beizukommen verſtanden.

Der Zuſammenhang zwiſchen Leben und Kunſt beſtand für Weber nicht in einem Abſchreiben der Natur, der wirklichen Lebensereigniſſe, ſondern dieſer Zuſammenhang beſtand nur darin, daß das Leben Stoffe lieferte, die Weber zu Kunſtwerken geſtalten konnte durch die Vermittlung ſeiner Phantaſie, dieſer Hauptquelle alles geiſtigen Geſtaltens.

Webers Phantaſie war dabei durchaus nicht nur auf das Romantiſche gerichtet. Auch dafür iſt „Abu Haſſan" ein ſchlagendes Beiſpiel: denn hier haben weder Stoff noch Muſik romantiſches Gepräge, wenn man nicht ſchon — wie es allerdings leider häufig geſchieht — eine Oper als zum Romantiſchen gehörig betrachtet, weil ſie im Orient ſpielt und in ihrer Muſik geſchickt das angedeutet iſt, was man mit einem Fachausdruck das „Lokalkolorit" nennt (und was man übrigens ebenſo gut die „Ortsfarbe" nennen könnte).

Und Weber hat es in hervorragendem Maße verſtanden, mit geringen Mitteln die Welt, in der ſeine Stücke ſpielen, uns ſo klar vor die Augen zu führen, daß wir in ihr zu Hauſe zu ſein vermeinen.

Mit der gleichen Treffſicherheit malt er in der „Precioſa" den ſpaniſchen und den zigeuneriſchen Charakter, wie er in der „Euryanthe" mittelalterlich-franzöſiſches Ritterweſen, im „Oberon" den Wunderreichtum des Oſtens, im „Freiſchütz" das Weben des deutſchen Waldes malt.

Und zwar malt in einer ihm ganz eigenen Weiſe, die es vorher überhaupt noch nicht gegeben hatte.

Darüber war ſich Weber übrigens ſelbſt durchaus klar. So ſchrieb er z. B., bevor er den „Freiſchütz" auf die Bühne brachte, an ſeinen Freund, den Zoologen Heinrich Lichtenſtein:

„Ich glaube es gern, daß Ihr aus Manchem im „Freiſchütz" nicht klug werden konntet. Es ſind Dinge darin, die in dieſer Weiſe noch nie auf der Bühne waren, die ich daher ohne das mindeſte Anhalten an ſchon Vorhandenes gänzlich aus meiner Phantaſie ſchaffen mußte. Gott gebe nun, daß ich das Rechte getroffen."

Wie ſehr er das Rechte getroffen hatte, bewies der Erfolg des „Freiſchützen", der Webers Namen in kürzeſter Zeit weltberühmt machte. Das ganz Neue ſeiner Schaffensart lag aber darin, daß er den Geſtalten ſeiner Opern und ihrer Umwelt die vollkommenſte und überzeugendſte Wahrhaftigkeit zu geben verſtand, ohne doch etwa grundſätzlich mit realiſtiſchen Mitteln zu arbeiten. Dazu war er zu viel Phantaſiemenſch, zu viel wirklicher Romantiker und vor allem zu gründlicher Kenner der Bühne.

Er wußte, daß das, was auf dieſer Bühne erſcheint und von ihr herab auf unſer Auffaſſungsvermögen wirkt, von dem nüchternen Leben ſich ganz weſentlich unterſcheidet. Wenn er z. B.

in der „Precioſa“ das Zigeunertreiben ſchildert, ſo hat er mit vollem Bewußtſein dieſe Zigeuner in eine poetiſchere Sphäre gehoben als die iſt, in der ſie in Wahrheit leben.

Nicht wie die Zigeuner *ſind*, ſondern wie wir im Theater *glauben*, daß ſie *wären* — das war für ſeine Darſtellung das Entſcheidende. Und Webers bis dahin unerhörte Sonderbegabung lag darin, durch ſeine Kunſt auch das Unwirkliche nicht nur als wahr*ſcheinlich*, ſondern als wahr*haftig* erſcheinen zu laſſen.

Er war ein ſolches Kindergemüt, daß er ſelbſt gewiſſermaßen wie ein Kind an all die romantiſchen Vorgänge und märchenhaften Begebenheiten ſeiner Operntexte glaubte. Ihm wurde die Bühnenwelt wirklich lebendig, und darum konnte er ſeinen Geſtalten auch Leben verleihen, ſo daß wir mit ihnen fühlen, mit ihnen leiden und uns mit ihnen freuen.

Wenn man die Bedeutung ermeſſen will, die dieſer neuen Geſtaltungsweiſe zukommt, ſo braucht man nur einmal die Geſtaltungsart der „Zauberflöte“ etwa mit derjenigen des „Freiſchützen“ zu vergleichen.

Auch in der „Zauberflöte“ handelt es ſich um ein Märchen, auch ſie iſt das Werk eines gewaltigen Genies, eines im höchſten Maße bühnenkundigen Meiſters.

Während Mozart ſonſt aber den Operngeſtalten durch ſeine Muſik Leben einzuflößen weiß, ſo daß wir ſie wie perſönliche Bekannte zu betrachten gewöhnt ſind — wir alle kennen ja die Grafen und Gräfinnen Almaviva, die Figaros und Suſannen, die Don Juans, Zerlinen und Maſettos —, während Mozart alſo *Menſchen* wirklich menſchlich geſtalten konnte, lähmte das Hineinziehen der Märchenart in ſein Schaffen dieſe Darſtellungskraft in ganz unverkennbarer Weiſe.

In der „Zauberflöte“ haben wir es nicht mit lebendigen, blutvollen Menſchen zu tun, ſondern mit Typen. Saraſtro, die Königin der Nacht, Tamino, Pamino, Monoſtatos, — ſie alle verkörpern etwas Allgemeines, und wir denken, wenn wir ſie ſelbſt reden oder ſingen hören viel mehr an dieſes Allgemeine als an ihre Perſon.

Saraſtro iſt uns der Inbegriff der Weisheit und Güte, Papageno der Inbegriff des naturhaften Unbekümmertſeins, und ſo bedeutet jede Geſtalt etwas anderes — aber einen menſchlichen Anteil an dem *Geſchick* dieſer bedeutungsvollen Geſtalten nehmen wir nicht.

Wer hätte in Wahrheit jemals gezittert, wenn Pamina und Tamino durch Waſſer und Feuer ſchreiten müſſen? Wir wiſſen ja ganz genau: das iſt nur Kuliſſenzauber, den beiden geſchieht ſchon nichts Böſes!

Wie zittern und beben wir aber, wenn ſich das Schickſal der Menſchen im „Freiſchütz“ vor unſeren Augen abſpielt!

Wir *wiſſen auch*, daß der Samiel, der da aus dem Boden herauskommt, ein verkleideter Schauſpieler iſt, der auf einer Verſenkung ſteht — aber wir haben gar keine Zeit daran zu denken, daß das ſo iſt, weil wir durch Webers Kunſt auf ein paar Stunden in eine Welt hineingezwungen worden ſind, in der es keine verkleideten Schauſpieler und keine Verſenkungen gibt, ſondern wo *alles* zur Wahrheit wird, wo Wunder zum Ereignis werden, — wo *Menſchen* aber immer Menſchen bleiben, von der ganz gleichen Art wie wir ſind, ſo daß wir allen Grund haben, mit ihnen zu klagen, wenn ſie leiden, mit ihnen zu jubeln, wenn ſie froh ſind, mit ihnen das Schickſal zu fürchten und mit ihnen auf die Güte und Barmherzigkeit Gottes zu vertrauen.

Ich ſagte vorhin, daß Weber Wirkungen von vollſter Natürlichkeit hervorbringen konnte ohne *grundſätzlich* mit *realiſtiſchen Mitteln* zu arbeiten. Wo es ihm nämlich gut ſchien, ſie zu verwenden, da *hat* er ſie auch angewendet: Wir brauchen bloß an den erſten Akt des „Freiſchützen“ zu denken mit ſeinem Bauernmarſch, der auf der Bühne von einer kleinen Kapelle geſpielt wird, oder an die Szene, wenn die Tanzmuſik in der Wirtshausdiele allmählich immer undeutlicher wird und ſchließlich ganz verſchwindet. Weber konnte eben beides, er konnte *re*aliſtiſch arbeiten und idealiſtiſch oder phantaſtiſch.

Und es zeugt von ſeinem Unabhängigkeitsſinn, daß er nicht nach irgendwelchen Grundſätzen arbeitete, nicht irgendeine herrſchende Richtung einhielt oder eine Mode mitmachte, ſondern ſich ſelbſt die Geſetze ſchrieb und denen dann folgte.

Wieweit abſeits Weber ſein Leben lang von allem geſtanden hat, was ſonſt alle Welt kannte und was alle Welt bewegte, das zeigt ſich an der Wahl ſeiner Liedertexte:

Goethe fehlt ganz, Tieck ist ein einziges Mal vertreten, spärlich sind es Matthison, Bürger, Voß, Schenkendorf. Eichendorff fehlt auch ganz, ebenso Wilhelm Müller, der Weber sogar einen Band Gedichte gewidmet hatte. Statt dessen finden sich zahlreiche Namen ganz unbekannter Dichter: Gubitz, Kannegießer, Müchler, Eckschläger usw. Sehr häufig waren die Dichter persönliche Freunde oder Bekannte Webers: so z. B. Lehr, Hiemer, Alexander von Dusch.

Nun war freilich das Liederschaffen nicht Webers stärkste Seite, und doch hat er in Liedern wie „Schlaf Herzenssöhnchen" (dessen Text auch von dem Dichter des Abu-Hassan-Textes Franz Carl Hiemer stammt) oder gar in Chorliedern wie denen nach Körners „Leier und Schwert" Unsterbliches geleistet.

Wir denken nur meistens nicht daran, welche Fülle von Kunst in solchen kleinen Gebilden steckt.

Zur äußersten Höhe klimmt Weber beim Schaffen dieser kleinen Formen immer dann, wenn er seine Grundbegabung, die im Malerischen liegt, dabei betätigen kann.

Das überwältigendste Beispiel dafür ist wohl das bekannte Chorlied: „Lützows wilde, verwegene Jagd." Wie hier in 21 kurzen Takten das Wunder vollbracht ist, daß jeder unwillkürlich Gehörtes in Sichtbares verwandelt, das gehört zu den seltensten Erscheinungen der Kunst.

Unsere Jugend wendet sich zum großen Teil mit Entschiedenheit von dieser Kunstart ab. Sie wünscht nicht, daß die Phantasie des Hörers beim Genuß der Musik arbeite. Es ist das eine Wellenbewegung, die schon jahrhundertelang zu beobachten ist: die Zeiten wechseln sich immer ab, in denen der Wert der Phantasietätigkeit beim Musikhören überschätzt und unterschätzt wird. Eine allgemein gültige Regel dafür gibt es nicht und wird es niemals geben. Alle neueren Tondichter also haben ein gutes Recht, anders zu arbeiten, der Musik andere Aufgaben zuzuweisen, als es etwa Weber getan hat.

Das Unsinnige und immer wieder den schärfsten Widerspruch Herausfordernde aber ist es, daß — weniger von den neuen schaffenden Künstlern selbst als von ihren Lobpreisern und Herolden aller Art — die Meinung vertreten wird, jene ältere Arbeitsart, in der die Musik und die Dichtkunst, der Toneindruck und das Phantasiegebilde ineinanderfließen, sei unberechtigt.

Und zur Unverschämtheit, die eben beim richtigen Namen genannt werden muß, artet die Unterschätzung des von den älteren Meistern Geleisteten aus, wenn — wie es häufig geschieht — von der „verlogenen Gefühlswelt der Romantiker" gesprochen wird.

Es ist kein Zweifel, daß die Art, zu fühlen und diesen Gefühlen Ausdruck zu geben, starken Wandlungen unterworfen ist. Wie oft haben in der Zeit unserer Klassiker Männer geweint, wirkliche Männer, nicht etwa Weichlinge, geweint, wo wir es jetzt nicht tun. Hat irgend jemand etwa deswegen ein Recht, die Wahrhaftigkeit jener Tränen anzuzweifeln und von verlogenem Gefühl oder Gefühlsausdruck zu sprechen?

Wenn irgendein Künstler ohne Falsch und ohne Arg war, wenn irgendeiner, unbekümmert um Strömungen seiner Zeit, ausgesprochen hat, was sein reines, edles Herz bewegte, so ist das Weber gewesen, das Haupt der „berüchtigten" Romantiker, der freilich selbst unter dem Begriff „Romantik" etwas anderes verstand als Verschwommenheit.

Von demjenigen Großmeister, dessen Werke die klarste musikalische Zeichnung aufweisen, von Johann Sebastian Bach hat Weber einmal geschrieben:

„Sebastian Bachs Eigentümlichkeit war selbst in ihrer Strenge eigentlich romantisch, wahrer deutscher Grundwesenheit, vielleicht im Gegensatze zu Händels mehr antiker Größe."

Strenge und Romantik verbanden sich also für Weber, wenn sie dem entsprossen sind, was er nannte: „wahre deutsche Grundwesenheit". Die war ihm nun selbst in einer Weise eigen, wie wenigen anderen Großen. Webers Abstammung, seine Veranlagung und auch seine Erlebnisse und ihre Folgen wirkten zusammen, um ihn — wie es einmal Philipp Spitta treffend ausgedrückt hat — zur „verkörperten Verschmelzung der Deutschen von Süd und Nord, von Ost und West" zu machen. „Ihm gegenüber gab es keinen Unterschied der Stämme; er war, wenn je ein großer Musiker dies gewesen, ein Alldeutscher."

Er war es aber nicht nur der Gesinnung, sondern den Taten nach. Als Weber seine großen Werke für das deutsche Theater schrieb, war die deutsche Opernbühne noch fast völlig von den Italienern beherrscht. Dem Dresdener Hofkapellmeister Weber hat Morlacchi, der Leiter der italienischen Abteilung der königlichen Oper, das Leben sehr schwer gemacht. Und in Berlin stand an der Spitze der Hofoper der Generalmusikdirektor Spontini, als Weber dort seinen „Freischütz" aufführte, den anzunehmen das Dresdener Theater, an dem, wie gesagt, Weber angestellt war, abgelehnt hatte.

Der 18. Juni 1821, der Tag der Uraufführung des „Freischützen", war einer der größten Siege, die das Deutschtum je über welsches Wesen errungen hat.

Fünf Jahre später war Weber tot. Hoffnungslos siech war er zum letzten Male hinausgewankt in die Welt, um in London die Uraufführung seines „Oberon" zu dirigieren. Dort ist er gestorben. 18 Jahre lang hat seine Asche in fremder Erde geruht, dann ist sie im Dezember 1844 nach Dresden gebracht worden auf Veranlassung einer Reihe deutschgesinnter Männer, an deren Spitze R i c h a r d W a g n e r stand, der damals Dresdener Hofkapellmeister war.

In welcher Weise auch damals — 23 Jahre, nachdem der „Freischütz" seinen Siegeszug angetreten hatte — Weber verkannt worden ist, zeigt der Bericht, den Wagner über Webers Bestattung geschrieben hat. Er erzählt da, daß der Intendant des Dresdener Hoftheaters, Freiherr von Lüttichau, versucht habe, ihm den Plan der Überführung von Webers Asche auszureden und sagt wörtlich:

„Herr von Lüttichau stellte mir vor, wie er doch unmöglich zugeben könnte, daß gerade dem Andenken Webers eine solche übertriebene Ehre erwiesen würde, während doch der verstorbene M o r l a c c h i viel längere Zeit um die königliche Kapelle sich verdient gemacht habe, und niemand daran denke, dessen Asche aus Italien herzuholen. Zu welchen Consequenzen sollte das führen? Er setze den Fall, R e i s s i g e r (der Komponist der „Felsenmühle"), stürbe nächstens auf einer Badereise; seine Frau könne mit Recht dann ebenso gut wie jetzt Frau v. Weber verlangen, daß man die Leiche ihres Mannes mit Sang und Klang kommen ließe!"

Das war nun wohl freilich auch damals die Stimme eines besonders beschränkten Weber-Verkenners.

Mag man immerhin den Ruf „L o s v o n d e r R o m a n t i k" in einem gewissen Sinne gelten lassen, der Ruf „L o s v o n W e b e r" würde bedeuten, daß wir freiwillig verarmen wollten.

Die Kunst baut sich nicht auf, wie man ein neues Haus auf dem Grunde einer baufälligen Baracke aufbaut, um zu warten, bis es wieder baufällig wird und wieder einem neuen Platz machen muß. Die Kunst ist eine große Straße, die immer weiter gebaut wird, die zu neuen Zielen führt, neue Aussichten gewährt und deren vollendete Teile von uns immer wieder mit Staunen und Ehrfurcht durchschritten werden.

*

In jener Stunde, in der Weber auf deutschem Boden seine letzte Ruhestätte fand, hat Richard Wagner an dem schlichten Grabe Worte gesprochen, die in ihrer würdigen Einfalt und Schönheit unübertrefflich ausdrücken, was noch heute unsere Herzen bewegt, wenn wir dankerfüllt des Menschen und Künstlers Carl Maria von Weber gedenken:

„Nie hat ein d e u t s c h e r e r Musiker gelebt als d u ! Wohin dich auch dein Genius trug, in welches ferne, bodenlose Reich der Phantasie, immer doch blieb er mit jenen tausend zarten Fasern an dieses deutsche Volksherz gekettet, mit dem er weinte und lachte wie ein gläubiges Kind, wenn es den Sagen und Märchen der Heimat lauscht. Ja, diese Kindlichkeit war es, die deinen männlichen Geist wie sein guter Engel geleitete, ihn stets rein und keusch bewahrte; und in dieser Keuschheit lag deine Eigentümlichkeit: wie du diese herrliche Tugend stets ungetrübt erhieltest, brauchtest du nichts zu erdenken, nichts zu e r finden, — du brauchtest nur zu e m p finden, so hattest du auch das Ursprünglichste e r funden.

Du bewahrtest sie bis an den Tod, diese höchste Tugend, du konntest sie nie opfern, dieses schönen Erbmals deiner deutschen Abkunft dich nie entäußern, du konntest uns nie verraten. — Sieh, nun läßt der Brite dir Gerechtigkeit widerfahren, es bewundert dich der Franzose, aber lieben kann dich nur der Deutsche. Du bist sein, ein schöner Tag aus seinem Leben, ein warmer Tropfen seines Blutes, — ein Stück von seinem Herzen."

Zwei neuaufgefundene Klavier-Walzer C. M. von Webers.

Von Gottfried Wolters, Köln/Rh.

Nach Carl Maria von Webers Tagebuch-Aufzeichnungen wissen wir von verschiedenen Tanzkompositionen des Meisters, die weder im Autograph noch in Abschriften erhalten sind. Die ursprüngliche Kraft, die gerade Webers Tanzstücke auszeichnet, läßt diesen Verlust besonders schmerzlich empfinden. Auf Grund eines glücklichen Fundes kann der Verfasser in der Notenbeilage dieses Heftes zum 150. Geburtstage Webers einen bisher völlig unbekannten und einen weiteren, bisher nur in Orchesterbearbeitung überlieferten Walzer vorlegen. Die Autographe befinden sich im Besitz der Berliner Schloß-Bibliothek (M 5609 und M 5610), die den Abdruck freundlichst gestattete.

Friedrich Wilhelm Jähns („Carl Maria von Weber in seinen Werken. Chronologisch-thematisches Verzeichnis seiner sämtlichen Compositionen." Berlin 1871, S. 483) nennt unter den „verloren gegangenen Compositionen" Webers (Anhang II, Nr. 81):

> Walzer „für die Kronprinzessin" (nachmalige Königin Elisabeth von Preußen) „aufgeschrieben".
>
> So sagt Webers Tagebuch von Ems 1825, 17. August. Am Abend vorher hatte er daselbst vor der Kronprinzessin bei der Gräfin Voß, „wo auch die Mildner sang und (P. A.) Wolff declamierte, Walzer gespielt". Durch die Kronprinzessin wurde darauf eine Niederschrift derselben gewünscht. — Ungeachtet diese nach Webers Tagebuch erwiesen stattfand, und mir gestattet wurde, den musikalischen Privat-Besitz Ihrer Majestät der Königin Elisabeth von Preußen 1865 der genauesten Durchsicht unterwerfen zu dürfen, hat sich diese Niederschrift nicht auffinden lassen.

Auf Grund dieser Bemerkungen Jähns' forschte der Verfasser in der Musik-Sammlung der Berliner Schloß-Bibliothek nach und fand in den beiden Manuskripten 5609 und 5610 zwei von Webers eigener Hand geschriebene Walzer für Klavier. Nach Vergleichen mit andern Autographen Webers kann über die Echtheit der Handschriften kein Zweifel bestehen.

Das Manuskript M 5609 (Doppelblatt im Querformat, 12×18 cm, einseitig beschrieben) trägt die Bezeichnung „Max-Walzer". Der Schlußvermerk „Ems d. 17. August 1825. Carl Maria von Weber" bestätigt zweifellos, daß es sich hier um einen der im Tagebuch Webers am 17. August 1825 erwähnten Walzer handelt, die „für die Kronprinzessin von Preußen aufgeschrieben" wurden. (Die Tatsache, daß sich diese Manuskripte in der aus dem musikalischen Privatbesitz des Hohenzollernhauses gebildeten Musiksammlung der Schloßbibliothek befinden, verstärkt diese Auffassung noch.)

Das Autograph M 5610 (gleiches Format wie M 5609, beide Innenseiten des Doppelblattes beschrieben) ist nach Handschrift, Tinte und Papierformat zu urteilen augenscheinlich am gleichen Tage und aus dem gleichen Anlasse geschrieben. Während es sich aber beim „Max-Walzer" vielleicht um eine Neukomposition handelt (was auch aus dem ausdrücklichen Datums- und Unterschriftsvermerk hervorzugehen scheint), liegt bei der zweiten Handschrift, die die Bezeichnung „Walzer" trägt, die Niederschrift einer älteren Komposition Webers vor, die uns bisher nur in einer Orchesterbearbeitung (des Komponisten?) erhalten war. Am 4. Oktober 1815 komponierte Weber in Prag ein zweistimmiges Tanzlied „Frau Lieserl juhe!" (Ländler für Baß und Sopran mit Begleitung des Orchesters) zu Ant. Fischers burleskem Singspiel „Der travestirte Aeneas" (Jähns a. a. O. S. 198, Nr. 184). In seinem Tagebuch notiert Weber am gleichen Tage: „Lied in den Aeneas gemacht". Dieses Tanzlied wurde später als „Deutscher" oder „Original-Walzer" für das Orchester einer Prager Musikgesellschaft bearbeitet. Jähns bemerkt (a. a. O. S. 198, Nr. 185):

> „Webers Witwe erhielt auf ihren Wunsch die Partitur des Walzers 1841 von Prag, dessen Trio von großer Anmut; durch wen ist mir unbekannt. Er ist dem 2stimmigen Tanzlied „Frau Lieserl" bis auf . . . unwesentliche Abweichungen

> gleich . . . Für welche Prager Musikgesellschaft der Walzer arrangirt wurde, ist nicht mehr zu erfahren gewesen. Daß Webers Instrumentirung vorliegt, ist wohl zweifellos, obwohl das Tagebuch keine Notiz darüber bringt — Neuerdings habe ich ermittelt, daß das Trio des Walzers schon um 1830 als das eines Favorit-Walzers für Pfte. abschriftlich im Umlauf war."

Dieser „Original-Walzer", dessen Autograph unbekannt ist, erschien „mit Bewilligung der hinterlassenen Witwe des verewigten Componisten" zum ersten Male in Orchesterstimmen bei Trautwein in Berlin. Fr. W. Jähns fertigte nach der Orchesterbearbeitung ein Klavier-Arrangement (in D-dur) an. Gegenüber dieser Bearbeitung liegt nunmehr im Autograph M 5610 die Klavierfassung des Walzers nach dem Willen des Komponisten vor. Neben der Verschiedenheit der Tonart (in Webers Klaviersatz nicht ohne Grund Es-dur gegenüber dem D-dur der Instrumental-Fassung) liegen eine Reihe von Abweichungen in der Vortragsbezeichnung, im Satz, in den Verzierungen, in der Phrasierung und in der Melodieführung vor. (Die wesentlichen Takte 32/33 fehlen in der Instrumentalbearbeitung; die Coda, die sich an das Da Capo anschließt, fehlt im Klaviersatz.)

Stilistisch gesehen setzen beide Walzer die Linie fort, die durch den süddeutschen Ländler beeinflußt von den frühen „Allemanden" (richtiger: Deutsche Tänze) op. 4 des Jahres 1801 bis zu den „Favorit-Walzern" (1812 für den Verleger Kühnel geschrieben) führt, und die den Weg dieser Tanzform vom Volkstanz bis zum Gesellschaftstanz kennzeichnet. In der Ursprünglichkeit ihrer Einfälle und in ihren typischen Stilmerkmalen sind sie echtester Weber („Max-Walzer": die Vorschlags-Häufung in der Melodieführung des ersten Teiles, die sprunghafte Linienführung des für Weber besonders typischen „con fuoco" und die Bildung des Figurenwerkes aus den aufgelösten Akkorden der Hauptstufen; „Walzer": der betont tänzerische Rhythmus der punktierten Werte, ein echt theatralisches Pathos Webers, die vorhaltreiche, kantable Linienführung des Trios zur Gitarren-Akkordik der linken Hand). In der Form ist — der Tatsache der Gelegenheitskomposition entsprechend — die knappe Dreiteiligkeit (A-B-A mit und ohne Trio) gewahrt, die Weber 1819 in seiner „Aufforderung zum Tanz" genial erweiterte. Als köstliche Beispiele wertvoller Gebrauchs-Tanzmusik, der Weber nach den Urteilen seiner Zeitgenossen im festlichen Freundeskreise so manche Gabe improvisierend dargebracht hat, und deren „unwiderstehliche Fußbewegungskraft noch lange in der Erinnerung aller Teilnehmer an jenen Festen lebte" (Max Maria v. Weber: C. M. v. Weber, S. 210), werden auch diese neuaufgefundenen Walzer allen Freunden Weberscher Musik zum 150. Geburtstage des Meisters willkommen sein. Als Zeugnisse der beginnenden „Salon-Musik" des 19. Jahrhunderts sind sie noch von den gesunden Kräften des Volkstanzes gespeist und weit entfernt von der öden Verflachung dieser musikalischen Gattung, die Robert Schumann nimmermüde bekämpft hat.

Weber und Baermann.

Von Oskar Kroll, Wuppertal.

Wir stehen im Weber-Jahr! Fast alle deutschen Theater, Konzertveranstalter und Rundfunksender gedenken des großen Komponisten der deutschen Romantik durch Aufführung seiner Opern, Schauspielmusiken und seiner Klavierwerke. Nur an die Konzerte für die Blasinstrumente, insbesondere an die Klarinettenmusik, denkt wieder einmal niemand als einige Rundfunksender. Wer kann sich heute noch vorstellen, daß in den Jahren Mozarts, Beethovens und Webers die Klarinetten- und Bassetthornbläser wie auch die Spieler anderer Blasinstrumente als hochberühmte und gefeierte Virtuosen durch ganz Deutschland reisten? Wer ahnt, daß die Bläservirtuosen jener Zeit den Geigern und noch weitaus mehr den Pianisten zahlenmäßig weit überlegen waren?

*

Schon einzelne Komponisten der „Mannheimer Schule" hatten Werke mit solistischer Klarinette geschaffen. Ihnen war Mozart gefolgt, der in erstaunlicher Kühnheit für das damals

noch ziemlich unvollkommene Inſtrument das Kegelſtatt-Trio, das Klarinetten-Quintett und in ſeinem letzten Lebensjahre das große Konzert für Klarinette mit Orcheſter ſchrieb, Werke, die zu den ſchönſten und abgeklärteſten Schöpfungen ſeines Geſamtſchaffens gehören. Nachdem nun die Klarinette bedeutſame Verbeſſerungen erfahren hatte, konnten die Komponiſten ihrer Phantaſie weiteren Spielraum laſſen und von Rückſichten auf techniſche Schwierigkeiten weniger gehemmt für das Inſtrument ſchaffen. Das iſt die Zeit, in der Spohr mit ſeinen großen Klarinettenkonzerten beginnt, dem wenige Jahre ſpäter Weber nachfolgt.

Wie Mozart die Klarinettenwerke für ſeinen Freund Stadler und wie Spohr für J. S. Hermſtedt komponierte, ſo war auch Weber mit einem Klarinettiſten befreundet, dem er ſeine Schöpfungen zudachte. Es war dieſes einer der größten Virtuoſen, die überhaupt gelebt haben, Heinrich Joſef Baermann, der als bekannte Muſikerperſönlichkeit freundſchaftliche Beziehungen zu den bedeutendſten Komponiſten ſeiner Zeit unterhielt, und der auf ſeinen großen Konzertreiſen von oftmals monate- und ſogar jahrelanger Dauer deutſche Kunſt mit unerhörten Erfolgen durch faſt ganz Europa trug. Baermann wurde am 14. Februar 1784 zu Potsdam geboren und erhielt ſeit ſeinem elften Lebensjahr Muſikunterricht in der „Hautboiſten-Schule“ des dortigen Militärwaiſenhauſes. Vierzehnjährig trat er in die Kapelle des 2. Garde-Regiments ein, wo er durch ſein ausgezeichnetes Klarinettenſpiel die Aufmerkſamkeit des Prinzen Louis Ferdinand auf ſich lenkte, der ihn ſtändig zu ſeinen muſikaliſchen Unterhaltungen zuzog und ihm bei dem ausgezeichneten Klarinettiſten Franz Tauſch (1762—1817) weitere Ausbildung zuteil werden ließ. Als dann der erſte Napoleoniſche Krieg hereinbricht, muß Baermann ins Feld ziehen, und wenige Tage nach dem Tode ſeines Gönners, des Prinzen Louis Ferdinand, gerät er bei Jena in Gefangenſchaft. Indeſſen vermag er nach Berlin zu entfliehen und findet dort in dem Kronprinzen Ludwig von Bayern einen neuen Mäzen. Mit deſſen Empfehlungsſchreiben wendet er ſich nach München, wo er nach einem Auftreten im Hofkonzert ſofort als 1. Klarinettiſt der Hofkapelle verpflichtet wird. Dieſe Stellung bekleidete Baermann bis ſie ſein Sohn Carl (1811—1885) übernahm, nachdem dieſer ſchon einige Jahre neben ſeinem Vater in dem Orcheſter tätig geweſen war. Rührend, und für Heinrich Baermanns noble Geſinnung bezeichnend, mutet uns die Tatſache an, daß er ſich 1809 dem König von Preußen zur Hälfte ſeines Münchener Gehaltes anbot, als dieſer in Berlin eine neue Hofkapelle reorganiſierte; indeſſen wurde dieſes Anerbieten mit dem Bemerken, „daß S. M. ſich freuete, daß ihm ein Glück in der Fremde zu Theil geworden, welches ihm ſein Vaterland für jetzt nicht bieten könne“ abgelehnt.

Zahlreiche Konzertreiſen entführten Heinrich Baermann oftmals für Monate und Jahre ſeiner Münchener Tätigkeit. Schon 1808 hatte er ſeine erſte Tournee in die Schweiz und nach Südfrankreich unternommen. Als er dann 1811 C. M. v. Weber kennen lernte, unternahm er noch Ende des gleichen Jahres mit dieſem eine Reiſe, die ihn nach Gotha, Weimar, Dresden, Prag und Berlin führte. Dabei ereignete ſich in Weimar die bekannte peinliche Begegnung mit Goethe: Während die Künſtler bei Hof ſpielten, trat der Dichter in den Saal, beachtete beide kaum, ſondern unterhielt ſich (wie das damals an verſchiedenen Höfen Sitte war) laut und rückſichtslos mit einer Hofdame, und als ihm Weber nachher vorgeſtellt wurde, begrüßte er ihn nur äußerſt kurz, um gleich darauf die Geſellſchaft zu verlaſſen. Nicht mit Unrecht fühlte ſich Weber durch dieſes Benehmen ſehr verletzt! — 1813 ſpielte Baermann in Wien, 1815 trat er mit ſtürmiſchem Erfolg in Italien auf und im Winter 1817/1818 konzertierte er mit der berühmten Sängerin Angelica Catalani in Paris. Dann geht er 1819 auf Einladung der Londoner Philharmoniſchen Geſellſchaft für ſechs Monate nach England, wo er eine vom Prinzregenten angebotene vorteilhafte Stellung ausſchlägt, um nach Deutſchland zurückzukehren. 1821 konzertiert er in Berlin und anſchließend während vier Monaten in Wien. Das folgende Jahr führt ihn auf ganz große Reiſe: von München aus geht's in die Schweiz, dann nach Straßburg, Frankfurt, Kaſſel, Hamburg und über Riga nach Petersburg; dort tritt er zwei Mal bei Hofe auf und kehrt nach 16 Monaten über Moskau, Warſchau, Breslau und Prag in ſeine Heimat zurück. Auch Skandinavien wird von ihm beſucht: 1827 unternimmt er eine Konzertreiſe nach Kopenhagen und einigen kleineren Städten.

Um ſeinen 21jährigen Sohn in die große muſikaliſche Welt einzuführen, reiſte er mit ihm

— als Klarinettiſt und Baſſetthornbläſer — 1832 abermals nach Petersburg, von wo beide erſt 1834 wieder heimkehrten. Dem gleichen Zweck diente auch die zweite Pariſer Reiſe 1839, auf der Heinrich Baermann den Beinamen eines „Rubini der Klarinette" erhielt. (G. B. Rubini, ein Tenor, trat 1825/26 mit ungeheurem Erfolg im Pariſer Théâtre italien auf.) Eine letzte Tournee führte ihn noch im Jahre 1843 nach Holland, aber damit war dann auch ſeinem Wirken in der großen muſikaliſchen Welt ein Ziel geſetzt. Nach einigen Jahren beſchaulicher Ruhe ſtarb Heinrich Baermann 63jährig am 11. Juni 1847 in München.

* * *

1811 wurde Heinrich Baermann in Darmſtadt mit Carl Maria von Weber bekannt und gewann ſofort durch Biederkeit und echtes Künſtlertum Webers Liebe für's ganze Leben. „Obwohl ſie ſpäter nur ſelten in Berührung miteinander ſtanden, ſo blieb doch dieſe herzliche Freundſchaft ungeſchwächt", berichtet Max Maria von Weber. „Äußerlich gab es kaum Heterogeneres als die Perſönlichkeiten der beiden Künſtler. Weber nicht groß, ſchmächtig, blaß, mäßig in ſeinen Genüſſen; Baermann athletiſch, mit ſchönem Kopf, gewaltiger Eſſer und Trinker. Weber pflegte über die Vorteile, die ſeinem Freunde deſſen körperliche Vorzüge gewährten, ſcherzend zu ſagen: ‚Dem ſchönen Kerl bringen ſie überall die beſten Biſſen auf dem Präſentierteller entgegen, während unſereiner ſich erſt mit ſeinen Kunſtſtücken die Broſamen betteln muß'."

Schon gleich in Darmſtadt ſchrieb Weber für Baermann ein Duett „Se il mio ben" für zwei Altſtimmen, Soloklarinette, Horn und Streichquintett. Baermanns vorzügliches Spiel und manche Hinweiſe auf die techniſchen und tonlichen Möglichkeiten der Klarinette brachten Weber raſche und tiefgehende Vertrautheit mit dem Inſtrument, und wenig ſpäter komponierte er dem Freund in München das bekannnte „Concertino" op. 26, das bei ſeiner erſten Aufführung „enthuſiaſtiſchen Beifall" erntete. „Seit ich für Baermann das Concertino componiert habe, iſt das ganze Orcheſter des Teufels und will Concerte von mir haben. Sie überlaufen den König und die Intendance", berichtet Weber ſeinem Freund Gottfried Weber. Und tatſächlich wurden auch zwei Konzerte für Klarinette, eins für Cello, eins für Fagott und außerdem zwei Arien bei ihm beſtellt. Da die Proben für ſeine Oper „Abu Haſſan" erſt etwa zwei Monate nach der Uraufführung des Concertinos beginnen ſollten, außerdem auch zum größten Teil von dem Konzertmeiſter Moralt geleitet wurden, machte ſich Weber mit Feuereifer an die Arbeit und vollendete die beiden Klarinettenkonzerte noch im Mai bzw. Juli des Jahres. Das Es-dur-Konzert erntete bei ſeiner erſten Aufführung „raſenden Beifall, da es Baermann göttlich blies", wie Weber in ſeinem Tagebuch notierte, aber auch das f-moll-Konzert wurde außerordentlich günſtig aufgenommen.

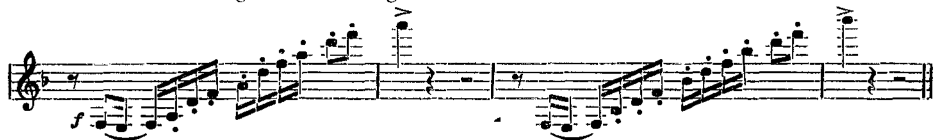
Auf der mit Baermann unternommenen Konzertreiſe ſchrieb Weber dann im Dezember in Prag die Variationen op. 33 über ein Thema aus ſeiner Oper „Silvana", die noch am gleichen Abend ihre erſte Aufführung erlebten. Späterhin ergänzte Baermann die Adagio-Variation des Werkchens durch eine neue Soloſtimme in dem verſchnörkelten Virtuoſen-Geſchmack jener Zeit. Beide Stimmen ſind nebeneinander abgedruckt in der heute im Handel erhältlichen Ausgabe des Verlages Schleſinger. Bereits im September 1811 hatte Weber auch das Klarinettenquintett op. 34 begonnen, doch brachte er es erſt im Jahre 1815 zum Abſchluß, nachdem er ſchon zwei Jahre früher die erſten drei Sätze Baermann zum Geburtstag geſchenkt hatte. Seine letzte Kompoſition für Klarinette iſt das im November 1816 vollendete „Grand Duo concertant" für Klarinette und Klavier op. 48. Dieſes iſt das einzige Werk, das keine Widmung an Baermann trägt. Vielleicht vermutet man nicht mit Unrecht, daß es auf Verlangen des nicht minder berühmten Klarinettiſten J. S. Hermſtedt geſchrieben und auch für dieſen beſtimmt geweſen iſt. Schon 1812 iſt in Webers Tagebüchern die Rede davon, daß Hermſtedt für das Honorar von 10 Louisdor ein Konzert von Weber haben will, das für zwei Jahre ſein unumſchränktes Eigentum ſein ſoll. Die Prager Kapellmeiſterſtellung läßt Weber indeſſen nicht zur Ausführung des Werkes kommen. Erſt als Hermſtedt 1815 dort weilt, wird der Plan wieder aufgenommen, und es exiſtiert eine Tagebuch-Notiz: „comp. Savoy'ſches Lied und am Clar. Concert für Hermſtedt". Über das „Savoy'ſche Lied" weiß man nichts; es iſt nicht einmal geklärt, ob es eine Inſtrumental- oder Vokal-Kompoſition geweſen iſt. Aber bei

dem erwähnten Klarinetten-Konzert könnte es ſich gut um das Duo op. 48 handeln. Eine Widmung dürfte wohl aus Rückſicht auf Baermann unterblieben ſein.

* * *

Webers Klarinettenmuſik gehört noch heute zum koſtbarſten Beſitz eines jeden Klarinettiſten, auch iſt ſie immer noch vorbildlich für die Geſtaltung der Bläſerwerke! Die muſikaliſchen und klangfarblichen Eigenarten des Inſtruments ſind hier voll ausgewertet. Nicht ſo reſtlos ausgenützt ſind dagegen ſeine techniſchen Möglichkeiten. Man darf wohl annehmen, daß Weber ſich da weitgehendſt dem Können ſeines Freundes Baermann anpaßte, der nicht in gleichem Maße die virtuoſe Technik ſeines Inſtruments beherrſcht hat, wie er es muſikaliſch und tonlich meiſterte. Der große „Techniker" der Klarinette war in jener Zeit J. S. Hermſtedt, der Klarinettiſt Louis Spohrs. Weber, der mit den beiden großen Konkurrenten konzertiert hat, notiert ſich: „Hermſtädt blies 2 Mal ſehr ſchön. Ein dicker beinahe dumpfer Ton. Überwindet ungeheure Schwierigkeiten, aber nicht immer ſchön, manches als der Natur des Inſtrumentes ganz zuwider. Auch ſchöner Vortrag. Hat ſich viele Stricharten der Geige angewöhnt, welches mitunter gut wirkt, aber die vollkommene Gleichheit des Tons von oben bis unten und der himmliſch geſchmackvolle Vortrag Bärmanns fehlt doch." Zweifellos wird auch Baermanns fingertechniſches Können bedeutend geweſen ſein, aber es trat nicht beherrſchend in den Vordergrund, ſodaß vor allem immer ſein „angenehmer und geſangreicher Ton" und in ſeiner Perſon der „wahrhaft durchgebildete Künſtler" verehrt wurde, der ſich „vor allen ſchiefen Richtungen und modernen Tändeleien ſicher bewahrte", wie Schilling in ſeinem „Lexicon der Tonkunſt" (1835—1842) ſchrieb.

So finden wir denn in den Weberſchen Kompoſitionen kaum eine Stelle, deren Ausführung ſich ernſthafte techniſche Schwierigkeiten entgegenſtellen könnten, wie dies bei den Werken Spohrs ſehr oft vorkommt. Alles „liegt gut", weil jede Phraſe, jede Figur wirklich aus dem Geiſt des Inſtruments heraus erfunden iſt. Die höchſten Töne der Klarinette verwendet Weber nur ſehr ſparſam. Über f^3 geht er in techniſch ſchwierigen Stellen nicht hinaus. Und die Töne a^3 und b^3 benutzt er nur ganz vorſichtig im erſten Satz des Es-dur-Konzertes:



Aber wie wirkungsvoll iſt dieſe Stelle, gerade durch die vorſichtige Anwendung dieſer Töne geworden!

Außerordentlich effektvoll iſt auch der Anfang des Es-dur-Konzertes:



Wie genial nutzt er hier und im langſamen Satz die Klangfarben der verſchiedenen Regiſter aus:



Wundervoll verwendet Weber das ſo unheimlich dunkel klingende tiefe Regiſter der Klarinette im „Concertino":



Besonders wirksam geschieht das auch im dritten Satz des „Duos", in der langsamen Vorbereitung und Überleitung des Mittelteils zur jubelnden Reprise!

Die Klarinette war Webers besonderes Lieblingsinstrument, in dessen Wesen er zutiefst eindrang. Das bezeugen neben den Solowerken die vielen wichtigen und dankbaren solistischen Stellen in seinen Opern. So verdanken wir der Freundschaft Webers zu Baermann, dem „wahrhaft großen Künstler und herrlichen Menschen", die wunderbarsten Werke der virtuosen Klarinettenliteratur. Wenn es nur wieder einmal möglich würde, sie öfters zu hören und ihre romantischen Schönheiten zu genießen, damit sie nicht mehr — wie es leider heute ist — fast ausschließlich als Studienmaterial für Klarinettenschüler benutzt werden!

Carl Maria von Weber als Musikpolitiker.

Von Werner Thomas, Leipzig.

Entwicklungen vollziehen sich nicht von ungefähr. Sie sind weder erklärt noch gewürdigt als beziehungslose Gegenströmungen gegen schon vorhandene. Immer steht am Anfang aller geistigen Ereignisse der schöpferische Einsatz der Persönlichkeit. Je weniger sich ihr Eingreifen in Zufallswirkungen aufsplittert und je mehr sie von einer verpflichtenden Mitte Ausgang nimmt, desto gesammelter wirkt ihre Stoßkraft. — Der deutsche Künstler, in Sonderheit der deutsche Musiker, war von jeher „Priester", d. h. Diener am Heiligen über alle Kunst und Musik und nur durch sie! In diesem Sinne war es Carl Maria von Weber beschieden, richtend und aufbauend in die national-künstlerischen Belange einzugreifen. Die Uraufführung seines „Freischütz" zu Berlin (1821) bedeutet den sieghaften Höhepunkt eines Wirkens, das — in Prag und zumal in Dresden verdichtet — in Ansehung der räumlichen Ausmaße von großdeutscher Weltweite gewesen ist. Es hat in der schriftstellerischen Unterbauung solch weitgesteckten Rahmens des Künstlers und Organisators seine Nachhaltigkeit weit über die eigene Generation hinaus sichergestellt.

Bereits der 25jährige wird Fürsprech des Wunsches, „daß es getreue und bescheidene Notizen von den bedeutenden Städten Deutschlands gäbe, die einen richtigen Gesichtspunkt des dasigen Kunstzustandes aufstellten", „als Versuch eines Beitrages zur Zeitgeschichte der Kunst und zunächst als ein Hilfsbuch für reisende Tonkünstler",[1] am besten von solchen selbst verfaßt: Von der Saalmiete und dem empfehlsamen Zeitpunkt eines Konzertes bis zu den jeweils verfügbaren Instrumentalkräften denkt er sich alles Wissenswerte darin verzeichnet. Für Weber sind zudem gerade Tonkünstler die Berufenen, laufend Ergänzungsnachrichten über Kunstzustände („unter eigenem Namen!") zu veröffentlichen. Parteiisches Urteil würde unterdrückt; „kleinliche Rücksichten, die oft den bedeutendsten Einfluß auf die ganze Bildungszeit haben und manches schöne Talent im Aufkeimen ersticken", kämen in Fortfall. Denn es gäbe damit ein „Tribunal, wo man den Thäter zur Rechenschaft ziehen könnte". —

Die weiteren Arbeiten sind eng verknüpft mit dem „Harmonischen Verein",[2] mit der Prager Tätigkeit, sowie mit der Führung einer deutschen Opernanstalt in Dresden, also durchaus musikpolitischer Natur,[3] von stilistischer Eleganz und erfüllt von kämpferischem Geist und höchstem Verantwortungsbewußtsein.

In der „Dresdner Abendzeitung" vom 19. 4. 1817 steht zu lesen: „. . . werden Constantin und Helena eine Cavatine, ein Duett und eine Arie von italienischen Meistern einlegen. Dieses anzuzeigen erfordert die Achtung, die dem Schöpfer eines Kunstwerkes gebührt zur bessern Beurtheilung desselben. Nicht überflüssig dünkt es mir, bei dieser Gelegenheit wieder ins

[1] Siehe Webers „Ideen zu einer musikalischen Topographie Deutschlands" — ausgeführt für die Städte Mannheim, Stuttgart, Prag, Basel, Darmstadt.

[2] Eine Gründung Webers. Mitglieder: Gottfr. Weber, v. Dusch, Danzi, Gänsbacher, Meyerbeer u. a. Satzungen: (aus § 14) „Das Gute hervorzuziehen . . . auf junge angehende Talente Rücksicht zu nehmen . . ." (aus § 15) „Vor schlechten Produkten, die durch elende Recensionen gehoben werden, . . . zu warnen . . ."

[3] Als Auftakt der Arbeiten Robert Schumanns, Liszts und Richard Wagners. (E. T. A. Hoffmann ist der philosophisch-ästhetischen Richtung der Tieck und Wackenroder zuzuzählen.)

Gedächtnis zurückzurufen, daß wir die Ehre, eine deutsche Operngesellschaft genannt zu werden, in diesem Augenblicke noch ablehnen müssen. Nur die Zeit bringt Rosen." — Im Zusammenhang damit klagt Weber über fühlbaren Mangel an deutschen Original-Opern — im Gegensatz zu der Fülle angebotener italienischer und französischer Erzeugnisse — und fährt fort: „Die Kunstformen aller übrigen Nationen haben sich von jeher bestimmter ausgesprochen . . . der Italiener und der Franzose haben sich eine Operngestalt geformt, in der sie sich befriedigt hin und her bewegen. Nicht so der Deutsche. Ihm ist es rein eigenthümlich, das Vorzügliche aller Uebrigen wißbegierig und nach stetem Weiterschreiten verlangend, an sich zu ziehen: Aber er ergreift alles tiefer."

Dem Allerbesten aus der französischen Schule[4] muß also ein Platz im Spielplan der deutschen Oper eingeräumt werden. Weber tut es mit umso besserem Gewissen, als er einem Grétry, Mehul, Boieldieu ihr „Streben nach Wahrheit, Gediegenheit, Klarheit bei weiser Oekonomie der Mittel" nicht absprechen kann. Der ungetrübte Blick ist ihm niemals abhanden gekommen. „So wie der deutschen innigen Phantasie ein einzeln gegebener Gedanke genügt, sie aufzuregen . . ., der glühenden italienischen oft das einzelne Wort Liebe, Hoffnung etc. dasselbe erzeugt . . ., so ist es der französischen Musik eigen, nur meist durch das Wort allein Werth zu haben, da sie, ihrer Natur und Nationalität nach, witzig ist" . . . Aber es ist „den ausgezeichneten Meistern vorbehalten, diese Gattungen einander zu nähern . . . und so der Welt angehörig zu machen".

Bei der Wahrnehmung der Direktionspflichten, die sein Dresdner Institut ihm auferlegte, hat diese Erkenntnis für Weber sehr praktische Folgen: „In Deutschland will man Neues". Während in Italien und Frankreich nur zwei bis drei Opern auf die Spielzeit entfallen! Daraus ergeben sich „wirklich bis ans Unnatürliche grenzende Forderungen an die Sänger einer deutschen Opernbühne, wo man das Gute aller Länder, abwechselnd vorgeführt, verlangt." „Bei der Wahl [des Personals ist also] darauf zu sehen, daß die Individualität der Mitglieder sich zu vielseitiger Benutzung darbiete. Man kann ein schönes Talent besitzen und doch wenig brauchbar sein." In seiner tabellarischen Personalaufstellung bezeichnet Weber 13 Gesangssolisten als „das unumgänglich Nötige, um eine dergleichen Gesellschaft zu konstruieren." Ein stehender Theaterchor wird zur notwendigen Voraussetzung erklärt für ein wirkungsfähiges Ensemblespiel „und zweitens und hauptsächlich" gefordert, weil aus ihm „eine förmliche Pflanzschule[5] entspringt, deren hervorstechende Talente man weiter befördert und bildet".

Für die erste Sängerin will Weber 3400 Taler, für den ersten Tenor 2000 Taler jährlich ausgeworfen wissen, wobei „als Maßstab der Gehalt der italienischen Sänger angenommen ist, und zwar nicht sowohl aus innerer Überzeugung der Notwendigkeit, als der Gewißheit, daß jeder neu anzustellende Künstler denselben [Gehaltsanschlag] vor Augen haben . . . und mit Recht glauben darf, nicht unbescheiden in seinen Forderungen gewesen zu sein." Hierin bekundet sich überraschender Scharfblick selbst für die rein materiellen Voraussetzungen seines Amtes: Gleichstellung mit dem italienischen Konkurrenz-Unternehmen Dresdens unter Morlacchi!

Einen Ruhmestitel der Presse[6] bezeichnet es, daß sie Webers kunsterzieherische Absichten verständnisvoll unterstützt und ihnen ihre Spalten auch für die unausbleiblichen literarischen Fehden zur Verfügung stellt. Innerhalb der „Chronik der Königl. Schaubühne zu Dresden" werden die

„Dramatisch-musikalischen Notizen, als Versuche, durch kunstgeschichtliche Nachrichten und Andeutungen neu auf dem Königl. Theater zu Dresden erscheinender Opern zu erleichtern"

ein stehender Artikel der Dresdner Abendzeitung nach dem Muster derer in der K. K. privilegierten Prager Zeitung. Ihr Verfasser verwahrt sich dagegen, daß man seine Mitteilungen „schon als ein vorgefaßtes Urtheil" hinnehme: „dies hieße die schönsten und heiligsten Rechte

[4] Wesentlich bestimmt durch die Reform des Deutschen Ritter Christoph von Gluck.

[5] Man sieht, wie die Anschauungsformen der Zeit sich berühren: Weber ist Zeitgenosse des großen Erziehers Heinrich Pestalozzi.

[6] Weber schrieb u. a. in der Dresdner Abendzeitung, der K. K. privil. Prager Zeitung, der „Neuen Zeitschrift für Musik", in der Allgem. musikalische Zeitung, sowie in den verschiedensten Kunst-, Mode-, Gesellschafts- und Bildungsblättern aller 1810—20 musikwichtigen Städte.

der Volksstimme verletzen . . ." „Von der Geburt bis zum Tode" — so rechtfertigt sich Weber — „haben wir Pathenstelle vertretende Freunde; es sei also auch mir erlaubt, die meiner Obhut und Pflege anvertrauten Werke bei ihrem Erscheinen Demjenigen zu empfehlen, dessen Dienst, dessen Erheiterung, dessen Bildung sie geweiht sind." — „Das Erscheinen einer neuen Oper muß wie in Italien und in Frankreich zu einer Nationalangelegenheit werden", zumal „dem deutschen Künstler . . . der wahre Eifer eigen, im stillen die Sache, eben um der Sache willen, zu thun." Indessen — und dieser Hieb sitzt —: „Ein halb Dutzend Bühnen honorieren ihn mit doppelten Kopiaturkosten allenfalls, die anderen wissen es sich noch wohlfeiler zu verschaffen."

Weber macht es sich also zur Ehrenpflicht, neben Mozart, Spohr, E. T. A. Hoffmann und Marschner auch die Werke der inzwischen verschollenen Himmel, Weigl, Fischer, Berger, Poißl, Mayr, Hellwig etc. ordnungsgemäß zu erwerben und herauszubringen. Dadurch wird der Boden für die Empfängnis tieferer Ausdrucks wahrheit systematisch aufbereitet, dem Prunk[7] und der „plappernden Oberflächlichkeit" aber zugleich das Wasser abgegraben.

Briefe und Selbstrechtfertigungen vervollständigen das Bild eines Musikpolitikers, der nach den Freiheitskriegen zu kultureller Sammlung aufruft: eine Stimme im Chor der Ewigdeutschen.

Hatte er schon den vaterländischen Anlaß des ersten Musikfestes, zu Frankenhausen in Thür. am 19./20. Oktober 1815 zur Erinnerung an die Völkerschlacht, öffentlich auf das wärmste begrüßt, so schreibt er selbst 1816 „erglüht und erfüllt von den großen Weltereignissen" seine Kantate „Kampf und Sieg", die ihm eine Reihe verständnisloser Besprechungen einbringt. Da greift Weber zur Feder, um seine künstlerischen Absichten aufzuzeigen: „. . . Aller Schmuck einzelner ausgeführter Gesangsstücke wurde verschmäht", Teiligkeit und Tonartenfolge zuvor genau bedacht, Größe des Orchesters und Instrumentation im voraus erwogen, . . . „theils um es . . . leichter ausführbar zu machen, theils um nicht durch einen der edlen Kunst unwürdig erscheinenden Aufwand kleinlicher Hilfs- und Knallmittel" die Wirkung auszulöschen: denn er wollte „nicht das Kanonen- und Kartätschenfeuer noch das Geheul der Sterbenden schildern", sondern „die Gefühle der menschlichen Natur[8] bei einer so großen Begebenheit durch Melodien, die, als jeder Nation rein angehörig, in aller Mund und Ohren sind . . ."

Die ganze menschliche Größe des hinter solchen Äußerungen stehenden Komponisten aber offenbart jener Brief an einen umsorgten Schüler:[9] „Daß Sie mein Schüler geworden, gab mir Gefühl der Pflichten für Ihr Wesen überhaupt; denn ich kann die Kunst nicht vom Menschen trennen. . . . Sie wissen, wie sehr ich jene sog. Genialität verachte, die in dem Künstlerleben einen Freibrief für alles zügellose Treiben und das Verletzen alles Sittlichen, bürgerlich Achtungswürdigen zu besitzen glaubt . . ."

Die sittliche Höhe der Persönlichkeit ist der letzte Grund für das Gewicht, mit dem Webers Wirken geadelt ist. Sein Erfolg konnte nicht gültiger zugegeben werden als mit dem späteren Eingeständnis des großen italienischen Gegenspielers Rossini, da er um 1830 „infolge endgültigen Umschwungs des musikalischen Schönheitsempfindens" (!) sich entschloß, keine Oper mehr zu schreiben: „Italienisch habe ich genug geschrieben, französisch mag ich nicht schreiben und deutsch kann ich nicht schreiben."

Carl Maria von Webers Stellung zur italienischen Musik.

Von Albert Maecklenburg, Danzig.

Mannigfache Stellen aus Webers Briefen, viele Begebenheiten und Beziehungen aus seinem Direktionsleben zur italienischen Musikwelt geben für unser Thema wertvolle Aufschlüsse. Die persönlichen Berührungen, Differenzen, wie sie in dem bekannten Euryanthe-Konflikt Webers zu Spontini zutage treten, sollen hier außer Betracht bleiben.

[7] Vgl. Spontinis kostspielige Aufführung seiner Oper „Die Vestalin" zu Berlin!
[8] Man gedenkt unwillkürlich Beethovens: „Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei."
[9] Den nachmals in England zu Ruhm gekommenen Julius Benedikt.

Es kommt zunächst Webers Urteil über die italienische Musik in Frage, insofern als dieses den Maßstab für seine Beurteilung Spontinis prinzipiell abgibt. Zunächst ist hier hervorzuheben, daß Weber für die italienische Musik überhaupt, besonders in der Gestalt, wie sie ihm in seiner Zeit entgegentrat, nicht eine allzu hohe Achtung hegte. Wie Spontini auf seinen Landsmann Rossini mit einer gewissen Geringschätzung herabsah, dessen Musik er bloß leichtlebig, ohne tieferen Gehalt fand, weil ihr der Zug „zum Großen und Erhabenen mangele[1], so waren auch für Weber das bloß dem äußeren Ohre Wohlgefällige des Gesangs, glänzende Rouladen und Fiorituren, die einer tieferen Charakteristik entbehren, die Hinstellung bloß äußerer Effekte, was alles das Charakteristikum der vulgären italienischen Musik bildet, — nur eine untergeordnete Stufe der musikalischen Betätigung, die auf den Namen und den Wert einer „wirklichen Kunst" keinen Anspruch erheben könne. Dies tritt besonders in seinem Aufsatz vom Mittwoch, dem 29. Januar 1817, hervor, den er in die Dresdener-Abend-Zeitung Nr. 25 einrücken ließ, in dem er auf die Kunstprinzipien hinwies, die bei der Gründung einer deutschen Opernanstalt in Dresden verwirklicht werden müßten: Er findet hier, daß die Kunstformen der Italiener, Franzosen sich „von jeher bestimmter ausgesprochen hätten als die der Deutschen". Der Italiener habe sich eine Operngestalt geformt, „in der er sich befriedigt hin und her bewegt". „Nicht so der Deutsche. Ihm ist es rein eigentümlich, das Vorzügliche aller übrigen (Nationen) wißbegierig und nach stetem Weiterschreiten verlangend an sich zu ziehen. — Aber er greift alles tiefer. Wo bei den anderen es meist auf die Sinnenlust einzelner Momente abgesehen ist, will er ein in sich abgeschlossenes Kunstwerk, wo alle Teile sich zum schönen Ganzen runden und einen."

Am 14. Mai 1818 schreibt Weber in einem mit Carl und Caroline unterschriebenen Briefe von Dresden aus an seinen Freund Lichtenstein[2]: „Unsere italienische Oper siecht an Altersschwäche und es scheint nichts zu ihrer Verjüngung zu geschehen." Am 8. Juli 1818 teilt er von Hosterwitz nächst Pillnitz bei Dresden Lichtenstein mit, daß er für Madame Milder eine Arie in die „Lodoiska" von Cherubini zum 3. August komponiert habe[3]. „Sollte es einmal was Eingelegtes sein, so war's doch besser, daß es ein deutsches Herz, das den Meister hoch ehrt, wagte, als daß so ein italienisches lirum larum seine Gewässer in diesen Gewürzwein goß." Aus dem Brief Webers an Lichtenstein von Dresden, 27. Januar 1820, geht hervor, daß er am 26. Januar 1820 in Dresden Meyerbeers neueste Oper „Emma di Resburgo" italienisch gegeben habe. Er konstatiert darin die enthusiastische Aufnahme dieses Werkes und erklärt dies daraus, daß in Dresden der italienische Geschmack vorherrschend sei und glaubt, daß der Oper in Berlin nicht der gleiche Erfolg beschieden sein würde. Dann fährt er fort: „Mir blutet das Herz zu sehen, wie ein deutscher Künstler, mit eigener Schöpfungskraft begabt, um des leidigen Beifalls der Menge willen zum Nachahmer sich herabwürdigt. Ist es denn so schwer, den Beifall des Augenblicks, ich sage nicht — zu verachten, aber doch nicht als Höchstes anzusehen?" Weber gibt sich dann der Hoffnung hin, daß Meyerbeer („Der Bär", wie er ihn sonst scherzweise in seinen Briefen apostrophiert) seine deutsche Eigenart wiederfinden und „von seiner Verirrung" zurückkehren werde. Der gleichzeitige Auffatz Webers in der Abendzeitung über Meyerbeer deutet in schonender, verhüllender Weise darauf hin.

Daß übrigens Weber selbst in seiner ersten Periode von der Neigung, die er hier an Meyer-

[1] Dies Urteil Spontinis bezieht sich auf die frühere Periode Rossinis (1829), soweit Rossini noch nicht durch seinen „Tell" den Beweis für eine höhere musikalisch-dramatische Gestaltungskraft gegeben hatte. Ob Spontini nach der Aufführung des „Tell" sein Urteil wesentlich rektifiziert habe, geht aus den italienischen Biographien nicht hervor.

[2] Heinrich Lichtenstein, 10. Januar 1780 zu Hamburg geboren, Professor der Zoologie an der Berliner Universität, originaler, universaler Geist, der vermöge seiner musikalischen Begabung in Beziehung zu allen irgendwie musikalisch bedeutsamen Persönlichkeiten des damaligen Berlin trat. Er gehörte dem engsten Freundeskreise Webers an und vertrat dessen künstlerische und persönliche Interessen in dem Euryanthe-Streit mit Spontini, als wenn es seine eigenen wären. Er empfand die Freundschaft mit Weber als ein unvergleichliches Geschenk des Schicksals, wie er mehr als einmal in seinen Briefen versichert.

[3] Die herrliche Arie von Cherubini paßte nicht für die Stimmlage der Madame Milder, daher war ein Ersatz erforderlich.

beer tadelt, dem italienischen Kunstgeschmack des Publikums um des Beifalls willen zu huldigen, wenn auch nur vorübergehend, nicht ganz frei war, muß hier konstatiert werden. Aus der Zeit seiner Breslauer Tätigkeit als Dirigent rührt eine für seinen Freund, den Kaufmann Zahn, einen vortrefflichen Flötenspieler, komponierte „Romanza Siziliana" mit sarazenisch-sizilianischen Original-Motiven für Flöte mit Orchesterbegleitung her. (Vgl. Max v. Weber, Lebensbild. Bd. I, S. 105.) Für ein Konzert im Schloß des Großherzogs von Darmstadt am 6. Februar 1811, den Weber durch die Dedikation seines „Abu Hassan" gewonnen hatte, so daß er aus der bisher beobachteten kühlen Reserve heraustrat und sich für Weber lebhaft zu interessieren begann, schrieb dieser für die beim Großherzog beliebten Darmstädter Sängerinnen Madame Schönberger (Altistin) und des Kapellmeisters Mangold, ebenfalls mit herrlicher Altstimme begabte Tochter Charlotte ein Duett „in einem so verflucht italienischem Styl, daß man glauben sollte, es wäre von Farinelli. Es gefällt aber höllisch". (Vgl. Brief Webers an Gottfried Weber vom 3. Februar 1811.) Dem Großherzog und dem Publikum gefiel das Stück so, daß es wiederholt werden mußte. (Lebensbild. Bd. I, S. 243.)

Auf Wolfsberg bei Konstanz, wo Weber zum Besuch des Barons Hoggner schöne Tage verlebte, komponierte er am 16. August 1811 eine Kanzonette: „d'ogni amator la fede è sempre mal sicura", die er der befreundeten Familie zum Andenken hinterließ (a. a. O. S. 285). Wer sollte ferner glauben, daß der echt deutsche Weber auf einer Rheinfahrt im August 1811, dem Vollgenuß der Schönheit der Schweizer Alpenwelt hingegeben, an kleinen italienischen Kanzonetten habe arbeiten können, von denen eine: „Chi mai di possa lasciar d'amare", in einem schaukelnden Kahne verfaßt wurde (a. a. O. S. 285). Diese zeitweilige Neigung, in kleinen italienischen Formen musikalisch auszusprechen, was sein Herz bewegte, war bei Weber übrigens keine grillenhafte Laune, sondern sie hatte in dem Bestreben ihre Wurzel, in fremden Stilarten sich zu üben und darin festzusetzen, mochten sie selbst mit seiner eigenen (urdeutschen) Wesensart heterogen sein, um so die möglichste Herrschaft über alle möglichen Ausdrucksformen zu gewinnen, — interessierte er sich doch selbst für orientalische (chinesische) Nationalmelodien. (Vgl. die in Breslau entstandene, durch ihre orientalische Phantastik sich auszeichnende Ouverture Chinesa, deren Hauptmotiv für Trommel und Pfeife im J. J. Rousseaus Dictionnaire de Musique als ein echt chinesisches bezeichnet ist [a. a. O. S. 105].) In Dresden (seit dem 13. Januar 1817) hatte Weber vielfach Gelegenheit, der italienischen Musik ganz besonders nahezutreten, in ihren Geist und Sinn einzudringen, da er durch sein Amt verpflichtet war, in Vertretung für den vielfach abwesenden Morlacchi[4] auch italienische Opern zu leiten. Struktur und Aufbau derselben wurden ihm hier geläufig, und es war natürlich, daß er durch die Praxis einen tiefen Einblick in die Vorzüge und die Schwächen des italienischen Opernwesens gewann.

Wenn Weber auch über die damalige Richtung und Art der italienischen Opernmusik, die nach der äußeren Seite blendender Effekte so vielfach gravitierte — Morlacchis italienische Oper in Dresden zeichnete sich durch splendide Ausstattung aus —, den Stab brechen mußte, so nahm doch in dem Urteil, das Weber sich über die italienische Musik im Laufe der Zeit gebildet hatte, Spontini eine rühmliche Ausnahmestellung ein, insofern als Weber den geistigen Abstand, den Spontini infolge seiner künstlerischen Potenzen von dem gewöhnlichen italienischen Niveau einnahm, wohl zu ermessen imstande war. Zwar sind keine direkten

[4] Francesco Morlacchi, geb. zu Perugio am 14. Juni 1784. Sein Vater, dann Luigi Caruso und Mazzetti unerrichteten ihn in den Elementen der Musik. 18jährig edierte er sein Oratorium: Gli Angeli al sepolcro, das viel Beifall fand. Tiefere Kompositionsstudien (Canon und Contrapunkt) trieb er bei Zingarelli in Loretto und Padre Mattei in Bologna. 1805 schrieb er eine Kantate zur Feier der Krönung Napoleons als König von Italien, 1807 die Opern: Il Ritratto und il Poeta in Campagna. Nachdem er bis 1810 noch 8 Opern veröffentlicht hatte, nahm er die Kapellmeisterstelle an der italienischen Oper in Dresden an (bis 1832), wo Weber mit ihm in ähnliche persönliche Differenzen geriet wie später mit Spontini. Letztere waren eigentlich Intriguen gegen Weber, aber Morlacchi nannte sie nur „Mißverständnisse". Um diesen „Mißverständnissen" mit Erfolg begegnen zu können, lernte Weber damals Italienisch. Morlacchi vollendete in Dresden 15 Opern, von denen Weber diejenigen, die während seiner Wirkungszeit in Dresden entstanden, zum Gegenstande seines Studiums machte, genug, um aus nächster Nähe in die italienische Eigenart und Ausdrucksweise einzudringen.

Lobausſprüche in ſeinen Briefaufzeichnungen, nur wenige[5] in ſeinen Kritiken vorhanden, — jedoch bekundet die unſägliche Mühe, mit der Weber Spontiniſche Opern einſtudierte und leitete, ſein großes Intereſſe für Spontinis Muſik, ſein hohes Verſtändnis für ihre Vorzüge und das Spontiniſche Kunſtideal. Es iſt unſtreitig, daß Spontinis heroiſcher, auf die muſikaliſch-dramatiſche Darſtellung großer menſchlicher Leidenſchaften gerichteter Geiſt von faſzinierender Wirkung auf Weber war und ihm im höchſten Maße imponierte. Er wußte Spontinis künſtleriſche Eigenart, die ſich ſo großartig und in monumentalen Dimenſionen von dem Podium der italieniſchen Durchſchnittsmuſik abhob, wohl zu ſchätzen, und daß Weber, der ſonſt ſo eingehend in ſeinen Briefen über alles, was ſeine Künſtlerſeele bewegte, ſich auszuſprechen gewohnt war, über den Eindruck der Spontiniſchen Muſik auf ſich ſelbſt ſo beharrlich ſich in Schweigen gehüllt hat, erklärt ſich einzig und allein aus den perſönlichen Differenzen, in die er mit Spontini frühzeitig geriet, nicht aber aus der ihm völlig bewußten Gegenſätzlichkeit der von beiden vertretenen Kunſtrichtungen. Spontini war exkluſiv und ablehnend Kunſtprodukten gegenüber, die ſeiner künſtleriſchen Denk- und Empfindungsweiſe nicht entſprachen, Weber weitherzig und objektiv genug, um Verſtändnis auch dem entgegenzubringen, was der Sphäre ſeiner eigenen Individualität fernlag. Spontini ging die Fähigkeit zur Einfühlung in ihm ſelber fern liegende Kunſtgebiete ziemlich ab, Weber beſaß ſie vermöge ſeiner ſich fremdes Blut amalgamierenden und in ſich aufſaugenden Natur in hohem Maße.

Daß Weber ſich der mühevollen Einſtudierung des „Cortez", der in Bezug auf Ausdauer und Darſtellungskunſt der Sänger und Chöre ſo anſpruchsvoll iſt, in Prag unterzog, hatte ſeinen Grund weniger in dem Wunſche des damaligen Intendanten Liebich — geſchäftliche Rückſichten ſtellte Weber niemals über künſtleriſche — als vielmehr darin, daß er von der Einſtudierung und Aufführung gerade dieſer Oper ſich für die künſtleriſche Hebung des Niveaus des in Prag von ihm neu zuſammengeſtellten Perſonals recht viel verſprach. Die Proben zu „Cortez" begannen in Prag am 12. Auguſt 1813 mit dem einigermaßen komplettierten Perſonal; es war die erſte Oper, mit der Weber in Prag ſich einführen wollte, — zu einer Zeit, in der Weber außerordentlich mit den verſchiedenſten Arbeiten ſeiner neuen Stellung überhäuft war. Geſchäfte, die nur ſekundär mit der Kunſt zuſammenhingen, überhäuften Weber, als er die Inſtallation der Oper in Prag ſich zur Aufgabe machte: die Korreſpondenz mit den neu zu engagierenden Mitgliedern, Ordnung der „confuſe" auseinandergewürfelten Bibliothek, Aufſtellung der neuen Kontrakte, Korrektur der Partituren, Dekorationsanordnungen, Vorſchriften für die Garderoben, — und nun die Proben zu dieſer Oper, die die höchſten Anforderungen an den Orcheſterdirigenten in jeder Beziehung und Richtung ſtellt! „Ich ſollte," ſo ſchreibt er an Gottfried Weber am 21. Mai 1813, „um meine Geſundheit zu feſtigen, nach Eger auf 4 Wochen gehen, kann nicht, da der Andrang der Geſchäfte zu groß iſt."

Dazu ſeine Leidenſchaft zu Thereſe Brunetti (geb. Frey), die aus einer Jüngerin Terpſichores zu einer Prieſterin Thaliens geworden war, d. h. nur in Liebhaberinnenrollen zu glänzen ſuchte, die Gelegenheit zu koketter Darſtellung gaben. Aber unverwirrt durch die

---

[5] Während Weber in der italieniſchen Oper „einzelne blitzende Steine, gleichviel in welcher Faſſung" findet, „alles Übrige iſt Nebenwerk und unbedeutend" (in der Auslaſſung an Liebich, März 1816), findet er bei Spontini „ein ſchönes Enſemble", das nach Webers Kunſtanſchauung überhaupt für den dramatiſchen Aufbau einen notwendigen Faktor bildet, ferner eine geſchloſſene, auf das Ziel hinſtürmende einheitliche Konzeption. — In der Kritik vom 6. März 1816 über ein Konzert im Redoutenſaale ſchreibt Weber: „Die Ouvertüre und Introduktion zum Cortez von Spontini bewies abermals den Satz, daß eine ächte, auf ſceniſche Wirkung berechnete Muſik gewaltig im Concertſaal an Wirkung verliere, woher die kühle Aufnahme dieſes trefflichen Stücks, (trotz der gelungenen Ausführung des Orcheſters und Chors) zu entſchuldigen ſein mag." — In der Kritik vom 18. Januar 1818, die die ſeltſame Überſchrift trägt: „Das von dem Buchſtaben C. über die Aufführung der Veſtalin 14. Jan. in Nr. 19 der Abendzeitung Niedergeſchriebene betreffend" nennt Weber Spontini „genial und feurig-lodernd". Er hebt hier noch hervor, daß der Sache gemäß in der Veſtalin die „Weiberchöre" herrſchend hervortreten (im Cortez umgekehrt). Er lobt „die bedeutenden Violoncell-Figuren, auf deren Wirkungen Spontini ſoviel hält".



Carl Maria von Weber-Denkmal in Eutin



Präsident Prof. Dr. Peter Raabe
und Prof. A. Hofmeier vor Carl Maria von Webers Geburtshaus in Eutin

(Aufnahmen A. Giesler, Eutin)



Aufnahme (nach einem Gemälde) von J. P. Böhm, München

Heinrich Joſeph Baermann

geb. 14. Februar 1784, geſt. 11. Juni 1847

Stürme dieser Leidenschaft und die Überhäufung mit äußeren Geschäften, die Weber oft bis 12 Uhr nachts an den Schreibtisch bannten, hatte Weber die Kraft, sich in die Partitur des „Cortez" zu versenken und ihn sich völlig zu eigen zu machen.

Das Personal, das von Weber zur Aufführung des „Cortez" gedrillt wurde, bestand aus folgenden Persönlichkeiten, von denen manche erst im Anfang ihrer Künstlerlaufbahn standen: Fräulein Müller (später Grünbaum[6]), Madame Allram, Frl. Ritzenfeld, Frl. Kainz für Sopran und Alt, — Kainz, Gned, Zeltner und Allram für Baß, — Grünbaum, Stöge und Löwe für Tenor (vgl. Lebensbild Bd. I S. 419), Morhardt, Seidel, Caroline Brandt (spätere Gattin Webers), mit denen Weber Kontrakte gemacht hatte, trafen erst während der Proben ein. Die Einübung des „Cortez" hatte für Weber insofern ihre Schwierigkeiten, als der Mangel eines weiblichen Chors sich schwer bemerkbar machte. Die Diskant und Alt singenden Knaben, die ihn ersetzen mußten, konnten sich naturgemäß nur schwer in die künstlerischen Intentionen Spontinis hineinfinden, obwohl Weber das Möglichste tat, sie für die schwierige Aufgabe heranzubilden. Er unterzog sich der Mühe, mit den schwächeren Kräften des Personals besondere Proben abzuhalten, um ein möglichst im Ausdruck und Rhythmus vollkommenes Ensemble zu erzielen. Die Oper „Cortez", die von Liebich „mit fürstlicher Munificenz" ausgestattet wurde, kam nach ca. 10—12 Proben, von denen die letzte als Generalprobe den Wert und die Bedeutung einer Aufführung hatte, am 9. September 1813 auf die Prager Bühne. Die Aufführung bewies auf das glänzendste durch ihren hohen Schwung, durch ausdrucksvolle Charakteristik der Gesänge, des Chors den hohen Grad des künstlerischen Verständnisses, in dem Weber den Spontinischen Geist erfaßt hatte. Der Sänger Morhardt, die Schlagfertigkeit des männlichen Chors, die Virtuosität des Orchesters, mit der es sich besonders den blendenden effektvollen Steigerungen der Spontinischen Instrumentation hingab, errangen für den „Cortez" den Beifall der so kritischen Prager, die sonst jeder Neuheit mit abwartender, kühler Haltung gegenüberstanden. Auch die spezifisch italienisch denkenden und fühlenden Kreise Prags hielten mit dem Beifall nicht zurück. Man konnte Weber nicht das Zeugnis einer staunenswerten Kongenialität mit der italienischen resp. Spontinischen Empfindungssphäre vorenthalten. „Die neu organisierte Oper gereiche dem Operndirektor v. Weber zur Ehre," so lautete allgemein das Urteil. Liebich sprach Weber in anerkennenswertester Weise den Dank für die gelungene Aufführung des „Cortez" aus und überschüttete Weber mit schmeichelhaften Lobsprüchen. Weber schrieb an Gänsbacher Prag, den 10. September 1813: „Gestern war zum 1ten Male Cortez, ging vortrefflich, gefiel so, wie etwas diesen kalten Seelen gefallen kann. Das Orchester und die Chöre taten alles Mögliche. Ich war sehr zufrieden, die Ouvertüre wurde sehr applaudiert, auch mir geschah diese Ehre nach dem 1ten Akt."

Ein weiteres Zeugnis dafür, daß Weber der Spontinischen Musik nicht antipathisch gegen-

[6] Von den Genannten, die der von Weber vorbereiteten Aufführung des Cortez zum durchschlagenden Erfolge verhalfen, erlangte die erste eine bedeutende Berühmtheit, während der künstlerische Ruhm der übrigen sich mehr in lokalen Grenzen hielt. Therese Müller (spätere Grünbaum) war die Tochter des am 26. September 1767 zu Türnau in Mähren geborenen bekannten österreichischen Volkskomponisten Wenzel Müller, des Verfassers von „Wer niemals einen Rausch gehabt" und von beliebten Volksopern („Die Teufelsmühle", „Das Sonntagskind", „Die Schwestern von Prag") und von anderen, war in Prag seit 1808 der Vorgänger Webers, kehrte aber in sein geliebtes Wien zurück, wo er vor Antritt seiner Prager Kapellmeisterstelle schon seit 1786 am Marinellischen Theater als Kapellmeister gewirkt hatte. Die Tochter Therese, außerordentlich begabt, geb. am 24. August 1791 in Wien, die als Wunderkind seit ihrem 5. Jahre in eigens für sie geschriebenen Rollen sich mit Auszeichnung betätigt hatte, war besonders zur Darstellung Spontinischer Heldenpartien befähigt. Während ihrer Wirksamkeit in Prag hielt sie selbst ihre Ausbildung noch nicht für abgeschlossen, denn sie genoß noch den Unterricht des Italieners Aloisi, um sich den italienischen Gesangsstil völlig zu eigen zu machen. Ihr Wirken in Prag dauerte mit einigen durch Kunstreisen nach Deutschland verursachten Unterbrechungen von 1807 bis 1817. Von 1817—28 wirkte sie als dramatische Sängerin am Kärtnertheater in Wien. 1828 trat sie vom öffentlichen Schauplatz ab und widmete sich der Ausbildung ihrer Tochter Caroline (geb. zu Wien am 28. März 1814), die besonders durch geistvolle, in Anmut getauchte Interpretation ihrer Rollen als ebenfalls berühmte Sängerin wirkte. (Vgl. auch Handlexikon der Tonkunst, ediert von Dr. Oscar Paul, Leipzig 1873. Verlag von Heinrich Schmidt Bd. I S. 161.)

überstand, sondern im Gegenteil ihr teilnehmendes Verständnis und weitgehende Einfühlungskraft entgegenbrachte, liegt darin, daß er bereits am 4. Oktober desselben Jahres die brillant ausgestattete und einstudierte „Vestalin" herausbrachte, daß er in der Aufführung von Gaveauxs etwas outrierter, aber doch durch fein pointierte, von französischer Lustigkeit überschäumende Chansons hervorstechender Oper „Die Strickleiter" am 11. Februar 1816 neben Einlagen von Weigel, Gyrowetz, Isouard auch eine solche von Spontini zu bringen, der berühmten Oper von Gaveaux für würdig fand, — daß er ferner zum dritten Akt der „Olympia" zur Festaufführung dieser Oper bei Gelegenheit der Vermählungsfeier des Prinzen Max von Sachsen mit der Infantin Luise von Lucca (am 12. November 1825 zu Dresden) „Musik und Recitation für Baß und Sopranstimme": „Doch welche Töne steigen jetzt hernieder":



am 29. Oktober 1825 komponierte und zwar eingerichtet für Begleitung zweier Orchester auf der Bühne (rechts: 2 Flöten, 2 Klar., 2 Fagotte, 2 Corn., 2 Trompeten und Baßposaune; links: 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klar., 2 Fag., 2 Hörner, 2 Trompeten, Baßpos., 2 Violinen, 2 Violen, Cello und Baß).[7] Das Tagebuch von Weber enthält in Bezug auf diese Komposition lakonisch die Worte: „Dresden, 1825, 26. Oct: gearbeitet zur Festlichkeit in die Olimpia. O!!!, am 29.: zur Festlichkeit das Recitativ vollendet." Das O!!! ist keineswegs als eine Äußerung der Antipathie gegen Spontinis Kunst aufzufassen, sondern ist nur für die erregte Stimmung charakteristisch, in die Weber durch die (nach Webers Meinung) von Spontini herbeigeführte Verzögerung der Aufführung der „Euryanthe" in Berlin immer mehr hineingeriet. Auch war Webers Geist damals mit Entwürfen zum „Oberon" beschäftigt, die sich zu festen Gebilden zu kristallisieren anfingen. Seine in die zartduftige Geister- und Elfensphäre des „Oberon" hineinschweifende Phantasie sollte er nun in die Bahnen Spontinis hineinzwingen, vor den Triumphwagen dessen einspannen, dessen musikalische Ausdrucksweise von der seinen so himmelweit verschieden war! Aber mit bewunderungswerter Anpassungsfähigkeit ist Weber dieser musikalische Kompromiß mit Spontinis Geist in dieser Einlage gelungen! Die Rezitative, die von Weber nach Cassanders Vermählung mit Olympia dem Oberpriester und der in ihrem Tempel erscheinenden Diana in den Mund gelegt werden und den Übergang der Oper zu dem den eigentlichen Huldigungsakt bildenden Schluß darstellen, sind Stücke, die sich würdig in den Rahmen des Spontinischen Ganzen einpassen, bei denen wir bemerken können, wie der eigentliche Zweck, der der Begrüßung und Segenspendung an das prinzliche Paar, durch eingefügte Instrumentalillustrationen, ja durch ein liebliches Cantabile B-dur $4/4$ künstlerisch verhüllt wird. Was die äußere Kompositionstechnik dieser Einlage anbetrifft, so ergibt sich uns hier ein interessanter Vergleichungspunkt zwischen Weber und Spontini, insofern, wie Spontini besonders bei eilenden Arbeiten auf frühere Opern seiner italienischen Zeit zurückgriff, auch Weber 14 Takte aus einer früheren Arbeit herübernahm, deren Entstehungsgrund eine ähnliche Veranlassung war. Aus der italienischen Kantate „L'Accoglienza" von Weber stammen die Takte 1—7 des 2. Andante, 1—3 des 3. und 1—4 des Allegro der Olympia-

[7] Der Text zu dieser Einlage ist von Th. Hell (C. Winkler) und umfaßt 26 Zeilen. (Vgl. das für die Kenntnis der Chronologie der Weberschen Kompositionen grundlegende Werk von Jähns, „C. M. v. Weber in seinen Werken", Berlin, S. 382, das den im Kompositions-Verzeichnis Weberscher Werke enthaltenen Anhang der Biographie von Max v. Weber ergänzt.) Das Autograph der vollständigen Partitur ist verschollen, das des Entwurfs befand sich 1870 zu Wien im Besitz der Familie des Freiherrn Max v. Weber (Sohns und Biographen von Carl Maria) und zwar auf p. 23 u. 24 der Originalentwürfe zu Webers „Oberon", p. 23 ganz, von p. 24 nur eine Zeile füllend. Ausgaben dieser keineswegs bloß aus dem Zwang der Verhältnisse, aus byzantinischen Rücksichten auf die Wünsche des sächsischen Hofes hervorgegangenen, sondern dem Geist Spontinis sich mit Liebe und kongenialem Verständnis anbequemenden Komposition sind keine vorhanden; die kopierten Stimmen befinden sich im Besitz des K. Hoftheaters zu Dresden. Jähns hat aus ihnen eine Partitur zusammengestellt, die sein Eigentum ist.

Muſik. Dieſe Arbeit war die letzte ſeiner 13 Gelegenheitskompoſitionen für Königl. ſächſiſche Hoffeſtlichkeiten. — Ebenſo wollen wir hier noch als tertium comparationis hervorheben: Wie Spontini ſich durch ſeine Crescendos (und Decrescendos) auszeichnete, ſo war auch der Kompoſitions- wie Vortragsweiſe Webers dieſes Crescendo (wie Diminuendo) eigentümlich, das er als Virtuos durch alle Steigerungsgrade bis zu einer den Hörer erſchütternden Wirkung öffentlich oder in Privatzirkeln, beſonders bei ſeinen freien Klavier-Improviſationen, durchführen konnte. So entzückte er damit einſt den greiſen Wieland in Weimar am 1. November 1812. Im Tagebuch: „Bei Amalie Schopenhauer geſpielt. Wielands herzliche Teilnahme. Seine Bitte um das < und ſein Emporgezogen dabei". S. auch Lebensbild I S. 382. — Auch das Konzertſtück f-moll Takt 68—85 bringt ein ſolches, das folgende Allegro appassionato einleitendes, äußerſt wirkungsvolles, in theatraliſchem Effekt gipfelndes Crescendo. —

Dieſe Beſchäftigung Webers mit der italieniſchen Muſik, die ihm von amtswegen auferlegt wurde, die aber auch aus dem germaniſchen Zuge, deshalb in die Weite zu ſchweifen, um die Heimat deſto lieber zu gewinnen, ſich erklären läßt, konnte den urdeutſchen Charakter, der der Weberſchen Muſik eingeboren war, nicht verwiſchen, nicht aufheben. Das Studium Spontinis bereicherte Webers operndramatiſche, techniſche Ausdrucksmittel, erſtickte aber keineswegs ſeine echt deutſche Eigenart, ſondern brachte ſie erſt recht aus der Tiefe ſeines germaniſchen Weſens an die Oberfläche, weil ſie trotz der exotiſchen, wie Äther verfliegenden Einſpritzungen doch im Grunde unangetaſtet geblieben war. Weber erkannte, wie hinter der unleugbaren dramatiſchen Wucht der italieniſchen Heldenoper die Poſe, das Stereotype des tragiſchen Opernſtils, ja das Seelenloſe gefahrbringend lauerte — und flüchtete ſich daher um ſo eiliger in die wonneſchauernden tiefen Haine der deutſchen Romantik. Der „Freiſchütz" (1812) ſtrömt deutſche Eigenart, deutſche Gemütstiefe in ebenſo glühender Begeiſterung wie mit dem Hauche zarter Innigkeit, tiefpoetiſcher Naturempfindung aus, daß man dieſe Oper wohl „die deutſche Oper" nennen kann und das Urteil eines franzöſiſchen Kritikers keineswegs übertrieben erſcheint, wenn er behauptet: der „Freiſchütz" ſei keine Oper, ſondern „Deutſchland ſelbſt". Iſt der „Freiſchütz" nicht aus dem tiefen Borne deutſchen Weſens und Empfindungskreiſes herausgefloſſen, rauſchen in ihm nicht die deutſchen Wälder mit ihren geheimnisvollen Urlauten, die unverfälſchten Stimmen ſchlichter, in ihrer Treue zur Heimat unbeirrter, deutſcher Seelen, die, ſo unkompliziert, ihre Liebe, ihr Leid in naturwahren und darum herzergreifenden Tönen ausſtrömen, daß ſie jedem Menſchen von germaniſchem Blut ohne weiteres verſtändlich ſind und bleiben werden? Nur der Deutſche kann dieſe Klänge in ihrer innerſten Tiefe verſtehen, weil ſie ihm die tiefen Zuſammenhänge zwiſchen dem deutſchen Seelenleben und dem deutſchen Heiligtum, dem Walde und den Naturvorgängen, auch in ihren dämoniſchen Auswirkungen, offenbaren. Die Verſenkung Webers in die italieniſche Muſik, in ihre Höhepunkte, aber auch in ihre flachen Gebilde, in die Geſchmacksverirrungen der zeitgenöſſiſchen italieniſchen Autoren und ihres Publikums, deren Betrachtung Weber einmal die Erkenntnis abnötigt, daß „der große Haufe in Italien, in Dresden, in Wien lieber ein Feuerwerk, als ein Gemälde von Rafael" ſieht, — hat Weber gerade dazu geführt und darin beſtärkt, in ſeiner Operndichtung dem angeborenen deutſchen Sinn treu zu bleiben und ihm muſikaliſche Töne zu verleihen, die z. B. den „Freiſchütz" zu einem Spiegelbild deutſchen Weſens für alle Zeiten ſtempeln, zu einem Werk, das geſchöpft aus dem Bronnen nationaler Kraft und Eigenart in unvergänglicher Schöne prangen wird, ſolange überhaupt die deutſche muſikaliſche Kunſt beſtehen bleiben wird. — Daß die Kantate „Kampf und Sieg", — die nach der Schlacht bei Waterloo am 22. Dezember 1815 uraufgeführt wurde, — zu einer Zeit entſtand, in der Weber gerade mit der italieniſchen Muſik ſich abgab, beweiſt ebenfalls, wie Weber ſich durch die italieniſchen Einflüſſe, die in Prag und Dresden auf ihn einſtürmten, nicht beſtimmen ließ, ſein angeſtammtes Deutſchtum und deutſches Fühlen in der Muſik zu verlaſſen. — Oh! dieſes prachtvolle Werk, in das Weber alle ſeine Liebe zum wieder erſtandenen Vaterlande hineingelegt hat, — möchte es doch in unſerer Zeit, die ſeit Hitlers ſegensreicher Machtergreifung ſich wieder der Pflege urdeutſcher Muſik zuwendet, von unſeren großen Chorvereinigungen einmal zu neuem Leben erweckt werden! Oh! wie recht hatte Richard Wagner, als er auf dem katholiſchen Friedhofe in Friedrichſtadt-Dresden am 15. Dezember 1844 vor den ſterblichen, aus London nach Dres-

den übergeführten Reſten Webers die ſchönen, wahren, ergreifenden Worte ſprach: „Nie hat ein deutſcherer Muſiker gelebt als du! Wohin dich auch dein Genius trug, in welches ferne, bodenloſe Reich der Phantaſie, immer doch blieb er mit jenen tauſend zarten Faſern an dieſes deutſche Volksherz gekettet, mit dem er weinte und lachte, wie ein gläubiges Kind, wenn es den Sagen und Märchen der Heimat lauſcht." . . . „Lieben kann dich nur der Deutſche; du biſt ſein, ein ſchöner Tag aus ſeinem Leben, ein warmer Tropfen ſeines Bluts, ein Stück von ſeinem Herzen."

Franz Anton v. Weber als Leiter der Eutiner Hofkapelle.

Von Ernſt Brandt, Braunſchweig.

Leider ſind die Quellen, die wir zur Lebensgeſchichte Franz Anton v. Webers (1734—1812), Vater unſeres bekannten Carl Maria v. Weber, zur Verfügung haben, teils ungenau und teils widerſprechend. Jedenfalls ſcheint feſtzuſtehen, daß Weber ſich 1775 bereits um die Stellung als Kapellmeiſter in Eutin beworben hatte. Weber hatte 1774 auf einer Konzertreiſe in Lübeck geweilt (Gerber: Lexikon, 1790), vielleicht hatte er dort über die Eutiner Muſikverhältniſſe angenehme Mitteilungen empfangen, ſodaß in ihm der Wunſch rege geworden ſein mag, dieſe Stellung zu erhalten. Sein Geſuch iſt ſicher abſchlägig beſchieden worden, da der Hoforganiſt und Muſikdirektor Heſſe dieſen Poſten inne hatte.

Nach Heſſes Tod im Jahre 1779 hat Weber dann ſein Geſuch wiederholt und wurde „mittelſt Dekret vom 9. April 1779 zum Kapellmeiſter des Fürſtbiſchofs mit einem Gehalt von 400 Thalern ernannt" (Stiehl: Muſikgeſchichte des Fürſtentums Lübeck, 1891).

Nach dem bisherigen, an wechſelvollen Momenten reichen Leben begann für Weber in Eutin ein neuer Abſchnitt ſeines künſtleriſchen Schaffens. Mit einem leidenſchaftlichen Tatendrang und ſeinem ihm eigenen Unternehmungsgeiſt trat er ſeine neue Stellung an, bei deren Ausübung ihm ſeine beiden Söhne (aus erſter Ehe) Fridolin und Edmund zur Seite ſtanden.

Die Berufspflichten boten Weber ein reiches Arbeitsfeld. An jedem Sonntag hatte er in der im Schloßgarten errichteten Orangerie Konzerte zu dirigieren. „Außerdem fand ſich hinreichend Gelegenheit die alte Theaterkunſt in ihm aufrecht zu erhalten und neu anzufachen durch die Vorſtellungen, welche die Schauſpielergeſellſchaften des Jean Tilly 1780 und die dem Fürſtbiſchofe beſonders empfohlene Schmidtſche Geſellſchaft im herzoglichen Schauſpielhauſe gaben." Sehr wahrſcheinlich wird Weber bei dieſen Vorſtellungen als muſikaliſcher Leiter mitgewirkt haben.

Über das Weber zur Verfügung ſtehende Orcheſter können wir uns heute noch an Hand eines von Weber angelegten und noch erhalten gebliebenen Verzeichniſſes der Inſtrumente ſeines Orcheſters genaue Vorſtellungen machen. Erwähnt ſeien: „Ein Paar B-Clarinetten, Ein Paar Oboen, fünf Paar Hörner, ein Paar doppelt geſchlungene groſse, nebſt 3 Paar kleinen, einfach geſchlungenen Krumbogen", ferner eine „braune Bratſche mit einem Futterahl und Bogen, iſt anno 1779 zu Lenſahn auf der Jagd zerbrochen worden", ſodann eine „Schwartze Bratſche", Kontrabaß nebſt Stimmſchlüſſel, einen groſsen Flügel nebſt Fußgeſtell und Pult und endlich ein Paar „Flauto Traverſſen" und Terzflöten.

Am 20. Juni 1779 ſind noch beſonders aufgeführt: „2 Stück Silberne Trompeten u. ſ. w.". Erſt 1780 werden erſtmalig Violinen angeführt und die Anſchaffung von Dämpfern für die Violinen, Bratſchen, Kontrabaß und Hörner erwähnt.

Das Verzeichnis der Noten enthält Sinfonien von Roſetti, Vanhall, Boccherini, Stegmann, Bach, Haydn, Benda, Weber, Stamitz, Schimpka, Vanhall, Zinck, Toſchi, Punto, Weber. Auch finden ſich Arien von Schwanenberg, Piccini, Bach, Grétry und Schweitzer vor.

Dieſe Namenauswahl läßt ohne weiteres die Vielſeitigkeit der Konzertaufführungen vermuten. Nicht nur, daß die bedeutendſten Muſikrichtungen wie Italien, Frankreich, Deutſchland (Mannheimer Schule) zur Geltung gekommen ſind, auch die Verſchiedenheit der Kompoſitionen (Kammermuſik, Orcheſterwerke, Solokompoſitionen, Opern u. dergl.) läßt auf einen guten Geſchmack und auf eine künſtleriſche Geſtaltung der Programme ſchließen. Da uns von durch-

reisenden Solisten nichts bekannt geworden ist, dürfen wir annehmen, daß die Kapelle tüchtige Musiker beschäftigte, welche die Solo-Konzerte selbst bestritten.

Leider traten in dem Verhältnis des Hofes zur Musik bald erhebliche Änderungen ein. Die Kapelle wurde zum größten Teil aufgelöst und sowohl Weber als auch der Hofmusikus Bülau mit der Hälfte ihres bisherigen Gehaltes ihrer Ämter enthoben. Der Hofmarschall Graf von Holmer deutete Weber folgendermaßen die Entlassung an: „daß Ser. künftig seiner Dienst nicht weiter bedürfe, ihm freigelassen würde sich um ein anderweitiges Engagement umzusehen — für das laufende Jahr 1781 volle Gage — wenn kein anderes Engagement sich fände mit der Hälfte seines Gehaltes von 200 Thalern sich zu begnügen".

Weber bemühte sich dann, eine auswärtige Stellung zu erhalten und ersuchte gleichfalls beim Fürstbischof um Weiterzahlung seiner Pension, was ihm mittels dieses Dekrets zugestanden wurde: „Wenn Wir den auf Pension gesetzten Capellmeister v. Weber auf sein desfälliges dringendes Ansuchen durch Unseren Hofmarschall die Erlaubnis ertheilen lassen zu seinem und seiner Familie besseren Fortkommen auf ein Jahr ein auswärtiges engagement mit einstweiliger Beibehaltung seiner Pension von 200 Thalern anzunehmen, derselbe aber wegen seiner hiesigen Schulden ohne Vorschuß sich schlechterdings dieser Erlaubnis nicht bedienen kann, so wollen Wir an diesem einzigen Fall citra consequentiam gestatten, daß Camera gedachten Capellmeister, die Pension eines Jahres, nemlich von einstehenden Ostern bis Ostern 1784 aus der Cammer Casse gegen Quittung pränumerieren lasse".

Weber verließ Eutin und zog nach Wien, wo er Fridolin und Edmund als Schüler zu Michael Haydn gab. Erst 1785, als die Eutiner Hofkapelle wieder neu aufgebaut werden sollte, finden wir Weber wieder in Eutin, wo er mit der Neueinrichtung der Kapelle betraut wurde und sogar 100 Thaler für die Beschaffung neuer Instrumente erhielt.

Scheinbar hat Weber von nun an keine feste Vergütung mehr erhalten, sondern sich mit einer Bezahlung seiner Dienste von Fall zu Fall begnügen müssen. Im Jahre 1786 wurde sein Sohn Carl Maria geboren und im Mai 1787 verließ Weber endgültig Eutin.

Vermutlich waren mit dem 1785 zur Regierung gekommenen Fürsterzbischof Peter Friedrich Ludwig Differenzen entstanden, die Weber veranlaßten, in die Welt zu ziehen und eine eigene Theaterunternehmung zu begründen. Er verkaufte seine lebenslängliche Pension für die Summe von 900 Thalern an den Fürstbischof und schlug das Feld seiner neuen Tätigkeit in Hildburghausen auf.

Für das Eutiner Musikleben war Webers Fortgang immerhin bedauerlich. Die Kapelle war unter seiner Direktion zu beachtenswerten Leistungen herangebildet, und ein Geist wie Weber hätte im Verlaufe längerer Jahre diese sicherlich noch zu steigern vermocht. Immerhin muß man Weber das Verdienst künstlerischer Förderung der Musik in Eutin auch heute noch zuerkennen und sich ihrer dankbar erinnern.

Der Triumph des Oberon.

Erzählung von Anna Charlotte Wutzky, Berlin.[1]

Das Haus von George Smart konnte die Gäste kaum fassen, die an dem Fest zu Ehren des deutschen Komponisten teilnahmen.

Der Aprilabend war warm und von sanften Sternen erleuchtet. Der Frühlingswind streifte durch die Gärten von London und fing den Hauch junger Blütenträume auf. West End ruhte in müdem Halbschlummer. Hinter klein geblümten Fenstervorhängen schimmerte blasser Lichtschein, unruhig als altgewohntes Kerzenlicht oder geruhig-matt, die Helligkeit modischer Öllampen. Aus einem schmalbrüstigen Hause stahl sich der dünnchörige Klang eines Tafelklavieres, der erstarb, wenn ein verspätetes Marktgefährt vorüberholperte und das Getrappel schnellfüßiger Kutschpferde eilig näher kam und schwand. Dann blinzelte West End mit halbwachen Augen und schien verschlafen zu gähnen, wenn das letzte Regen der Straße in der Ferne verstummte und der Abendfrieden seine weiche Hülle dichter auf die balsamischen Gärten legte.

[1] Aus „Cherubin" Musikal. Novellen. Verlag Gustav Bosse, Regensburg.

Vor dem Smartschen Hause fuhr ein Wagen nach dem andern vor. In den reichen Zimmern sammelte sich Londons Theaterwelt und Gesellschaft. Fließende Gewänder streiften über die marmorierten Fußböden, zwischen sorgsam gesteckten Locken schmiegten sich Blumen, und schimmernde Ketten hoben die rosige Schönheit von Nacken und Armen. Die vornehm kühlen Gentlemen mit den korrekt gefälteten steifen Halsbinden begrüßten die Gastgeber mit würdevoller Gemessenheit, führten ihre Ladies mit ruhiger Galanterie und traten an Zahl nicht zurück hinter dem Damenflor. Und die luftigen Vorhänge schaukelten leicht beschwingt von dem Frühlingsodem zwischen den weit aufgestoßenen Fenstern und dem Vorüberwehen hochgegürtelter Kleider.

Nicht lange, und die Blicke aller gingen aufglänzend zu einem neuen Gast. Er stand neben George Smart, überschlank und überschmal. Er war sogleich umringt von einer Schar Bühnenbeherrscher, schüttelte ihre Hände und neigte sich vor den anderen, die sich ihm mit warmer Achtung näherten. Mit seinem Erscheinen war der vornehm gemessene Kreis wie überflutet von empfindsamer Wärme, und beinahe spürbar schlugen die Herzen schneller unter den langschößigen Röcken der Gentlemen.

„The German — the master of Oberon — er kam — Carl Maria von Weber!" raunte es in den festlich geschmückten Räumen. Die Augen der Ladies blickten schwärmerisch und ihre Finger in den seidenen Hüllen ruhten in seiner Hand mit langem Druck.

Das Fest zu Ehren des deutschen Komponisten war von Frühlingsduft durchzogen, der aus abendfeuchtem Erdreich geheimnisvoll hereinschlich und wie Frauenatem die Stimmung überhauchte. Zu Füßen der bronzenen Tafelleuchter blitzte es silbern und sprühte es kristallen, stand neben dem Rot der Rosen das purpurne Kelchglas, bebte unter dem Gold der Mimosen der begehrliche Sekt. Es war eine Melodie in dem Rhythmus der Stimmen, gleichmäßig, ohne zu verebben: ein Thema, von tausend Variationen umrankt, von einem melodischen Namen kontrapunktisch getragen — Oberon.

Carl Maria von Weber rührte die Speisen kaum an. Um ihn wurde getoastet, schwirrten Ehrungen gleich blendenden Raketen. Seine Hand kam nicht los von dem fein geschliffenen Glase und seine Augen brannten hell über den fiebergefleckten Wangen.

„The master — wie unirdisch!" flüsterte Miß Fry Sir Thomas Lawrence zu. Sie saßen dem Deutschen gegenüber und das Antlitz der Engländerin schien verklärt von seiner Nähe. „Scheint Ihnen nicht, Sir, daß er selbst nur ein Elfengebilde ist, das auf einer Wolkenmuschel kam und entschwinden wird?"

Der alte Maler nickte gedankenvoll, ehe er der jungen Schönheit lächelnd Antwort gab. „In Ihren Worten, Lady, gewinnt die Zeichnung lebendige Grazie. Sie sehen den master in seinem Werke."

Ihre schwärzlich-blauen Augen hingen leicht umflort an Webers Zügen. „Kann man ihn trennen von seinem geistigen Sein?" Sie sprach es mehr zu sich selbst als zu Thomas Lawrence. „Konnte er diese Musik erleben, wenn ihn nicht irgend ein zauberisches Etwas mit dem Märchenreiche verbindet?"

„Holde Träumerin, entfliegen Sie nicht unseren Gestaden! Wir hörten seine Oper, die London als höchstes Kunstwerk ehrt, die zarte Gemüter exstatisch bewegte. Wir feiern den Deutschen, der das Große uns brachte. Meine schöne Schwärmerin soll sich aber nicht in Traumeswelten verirren. Es ist nicht gut, ins Land der Feen einzudringen."

Sie sah zu ihm auf und lächelte mit verhaltenem Spott. „Wie kann ein Künstler so prosaisch sprechen!"

„Das Wissen erhärtet die Phantasie." Er sah sie an, wohlgefällig und schmerzlich zugleich. Das weiße Kleid mit dem maiengrünen Band gab Nacken und Schultern in diskretem Ausschnitt frei. Entgegen der Mode ließ sie die dunkelbraunen Locken in natürlichen Ringeln auf den Nacken fallen und den schlanken Hals umspielen. „Wie schön Sie sind!" sagte der Maler Thomas Lawrence ganz leise, ihr allein verständlich. „So möchte ich Sie malen, knospenhaft, doch den Idealen erschlossen. Wie ein Schwan voll majestätischer Anmut gleiten Sie auf dem Spiegel Ihrer Seele durch all die bewegte Wesenheit ringsum. Nicht einmal die Bühnensterne umleuchten Ihre Schönheit."

„Wollen Sie ſich jetzt als poetiſcher Künſtler offenbaren? Welch ein Kontraſt lag in dieſen wenigen Worten!“

„Ein viel kleinerer, als Sie im Augenblick glauben.“ Über ſein graues Haar flog ein flackernder Lichtſchein, daß es wie ſtarkfädiges Silber aufglänzte. „Mich bezaubert die Poeſie der Natur, die mir ein köſtliches Kleinod zeigt. Darf ich Sie malen, Miß Fry, nach meinen Intenſionen?“

Sie errötete in freudiger Befangenheit. „Oh gewiß, Sir Lawrence, Dank für Ihre Güte!“

Er wehrte ab und wollte die Unterhaltung fortſetzen. Aber die Hochgeprieſene blieb einſilbig zerſtreut.

Die feſtliche Stimmung an der Tafel wurde ſieghafter, je weiter die Stunde vorrückte. Charles Kemble feierte den Tag, da der Oberon in ſeinem Covent Garden die Märchenaugen dem Bühnenlicht öffnete. Seine Rede war ein Blumenbeet in buntem Farbenſpiel, aus deſſen Mitte amorettengleich die Geſtalten der Oper auftauchten. Mit gewandter Hand lüftete er ein klein wenig den Vorhang der Vergangenheit, da das Werk entſtand, von ihm gefördert, von ihm gewürdigt, von ihm geleitet. Die Tafelrunde ſah den Sommertag in Ems erſtehen, an dem jener feingliedrige Mann mit den heißgeröteten Wangen das entſcheidende Ja für Londons Erwartung ſprach. Das Ja, das der Funke für hemmungsloſe Erfolge wurde.

Carl Maria von Weber folgte fieberhaft erregt den Worten Kembles. Mehr als vorausgegangene Toaſte und Hymnen griffen dieſe an ſein Innerſtes. Vorher hatte die Stimmung des Feſtes ihn wie ein Wolkenſchiff getragen, in berauſchender, traumhafter Schwingung, weit entrückt allem Erdhaften und Kleinen. Um ihn war nur der große Ausklang ſeines Werkes geweſen, von dem die Menſchen ringsum, die große Stadt, das ganze Land ſeit mehr als zwei Wochen erfüllt ſchienen. Da ſprach Charles Kemble, und er leitete Carl Maria von Weber unbewußt in den Bannkreis des Irdiſchen zurück. Der deutſche Komponiſt ſchloß in jähem Schmerz die Augen. Plötzlich fand er ſich hier als ein Fremder unter Fremden! Ems! Der letzte Kampf gegen das körperliche Leiden, das ſeine Bruſt immer qualvoller umſchnürte. Ems! Die letzte Hoffnung auf die Berliner Oper, wo der groß empfindende Intendant mit aller Kraft für ihn, gegen den italieniſchen Eindringling kämpfte. Und es kam die Nachricht von dem Siege Spontinis, der vor ihm ſtand in aufgeblaſenem, nichtachtendem Haß. Er ſah in jenen Tagen die ganze Hoffnung ſeines Lebens unter den Siegesfanfaren von Spontinis „Veſtalin“ wie die Mauern Jerichos zuſammenſtürzen. Eine Kälte überrann ihn, wie damals, als er das deutſche Herz Oberons nach London rettete. Wohl war der Weg eine endloſe Triumphſtraße, die ihre Strahlenbögen über Deutſchland, Frankreich und England ſpannte. Überall lebte er — ein Großer — in dem Ruhm ſeiner Werke. Warum kam er ſich dennoch wie ein Flüchtling vor?

Charles Kemble ſprach von dem jubelnden Empfange, der dem „größten Deutſchen dieſer Gegenwart“ bereitet wurde. Carl Maria von Weber krümmte ſich unauffällig unter dem beengenden Druck auf der Bruſt. Die langen Nebeltage vor der Frühlingswärme förderten dieſe Qual bis zur Unerträglichkeit. Fremd war er in dieſem Klima, fremd unter aller Güte, die ſein Werk in ſeinem Klange, aber nicht in ſeiner Wurzel begriff.

„Wie Maeſtro Roſſini, der vergötterte Liebling weiteſter muſikaliſcher Kreiſe, this greatest German entblößten Hauptes die Treppe der Grande Opéra hinabführte, wollen wir master Weber, wenn er aus London ſcheidet, mit entblößten Häuptern ſeines Weges geleiten, und verharren in der unbegrenzten Verehrung, die wir heute ſeinem Werke zollen.“

Carl Maria von Weber preßte das ſeidene Tuch an den Mund. Er wollte ſeine Leiden mit letzter Energie zurückdrängen. In ſeiner Bruſt tobte der Aufruhr mit elementarer Gewalt. Er hätte aufſchreien mögen in dem zerſprengenden Huſtenkrampf, über die Rede Charles Kembles, über dies lichte Feſt ſeinem zerwühlenden Schmerz hemmungsloſe Bahn geben. Wie kam es, daß das Bild von den entblößten Häuptern ſich ihm ſo grauenvoll verzerrte? Er hörte nicht mehr, was Kemble weiter ſagte. Das Bild des ehrenden London umhüllte ſich mit ſchwarzem Flor . . .

Der Direktor des Coventgarden-Theaters konnte den Toaſt nicht vollenden. Ein Huſten-

anfall von erschütternder Gewalt warf Carl Maria von Weber wie ein abgerissenes Blatt im Sturme hin und her, bis er völlig erschöpft in ausgestreckte Arme sank. . . .

Er erwachte zum Bewußtsein, als ein weicher Luftzug seine Stirne kühlte. Mit Anstrengung öffnete er die Lider. Er lag auf einem Ruhebett unter seidner Decke. Lang ausgestreckt, den Kopf zurückgebogen. In eisigem Entsetzen richtete er sich auf. Diese Lage — diese Schwere der Glieder — er tat einen tiefen Atemzug: Dank dem Leben! Er strich sich fröstelnd über die Stirn: Was war das für ein seltsam gleichmäßiger Flügelschlag an seinen Schläfen? Aufblickend gewahrte er eine Frauengestalt zu seinen Häupten. Sie war weiß und zart und bewegte einen dunklen Federfächer leise auf und nieder. Weber sah nur ihren Kopf auf dem langen, schlanken Halse, den die braunen Locken umrieselten. „Ein Schwan mit Menschenaugen!" flüsterte er kaum verständlich. Er blickte sie nachdenklich regungslos an. „Wo . . .? Wer . . ." Sie rührte sich nicht, nur den Fächer bewegte sie leise. Machte verhaltene Ergriffenheit ihre Züge so starr oder . . .?

Weber griff nach der Halsbinde, die atemberaubend würgte. Dieser Flügelschlag . . . wurde hier in London alles zu entsetzlicher Bedeutung?

„Mister Weber — wie fühlen Sie sich? Sie sind bei Ihren Freunden!" Die Hausfrau war ungesehen herangetreten. Rosig, blond, beugte sie sich freundlich besorgt zu ihm herab. „Wasser!" preßte er hervor. Sie reichte ihm eine Limonade und er trank mit gierigem Verlangen nach Lebensbalsam.

Durch das Fenster kam die milde Süße der Frühlingsnacht und das gedämpfte Summen von Stimmen. Weber erhob sich und tat ein paar Schritte. Jetzt sah er die rätselhafte Frau ganz. Sie hatte den Fächer sinken lassen und gleich Mrs. Smart die Arme hilfsbereit erhoben.

Wenige Minuten später trat Carl Maria von Weber am Arm der Hausfrau in den Garten. Die Windlichter warfen ihm ihren sanften Schein entgegen und inmitten der jäh verstummenden Gesellschaft plätscherte eine Kaskade in frohem Rhythmus.

Die Frage nach seinem Leiden wurde taktvoll vermieden, dennoch entging ihm nicht, daß aus teilnehmenden Blicken unverhülltes Mitleid seine eingesunkenen Wangen streifte. Jeder dieser Blicke löste einen Schmerz in seiner Brust aus. Die Atmosphäre war fremd, deshalb kältete sie. Ihm war, als müsse er eilen, hasten, die Heimat, die Elbstadt zu erreichen.

Es blieb ihm nicht Zeit, zu grübeln. Vorsorglich kam man den Anforderungen seiner Gesundheit entgegen, breitete an geschütztem Ort ein weiches Plaid über seine Knie. Er sah von dieser Fliederlaube, an der die Knospendolden der Reife entgegendrängten, auf einen kleinen Weiher mit jungen Birken. Wie Elfengebilde in hauchdünnen Schleiern schwebten die hellen Stämme über dem dunklen Wasserspiegel. Zwischen ihnen schimmerte etwas Lichtes: zwei Schwäne glitten Seite an Seite heran. Hoben die Sphären zu klingen an bei ihrem Nahen? Aus den Büschen zur Seite des Weihers kamen leise Harfenklänge. Unsichtbare Frauenstimmen sangen:

„Oh, wie wogt es sich schön auf der Flut,
Wenn die müde Welle im Schlummer ruht . . ."

Carl Maria von Weber ließ sich von dem Sang einhüllen. Zwölfmal hatte er am Dirigentenpult das Lied gehört, wohltuend bewegt von der reinen Poesie der Melodik, innerlich eng verbunden mit der zarten Melodie. Jetzt erlebte er zum ersten Male in diesem Liede sein Werk. Die Schöpfungsstunden feierten Auferstehung und der Odem der Heimat ging durch seine Seele.

„Und sich der Nachthauch hebt so sanft und mild,
Düfte entatmend aus fernem Gefild . . ."

Die Windlichter standen in steilen Strahlen und die Kaskade schien sich dem Harfenrhythmus anzuschmiegen.

„Fern!" dachte Carl Maria von Weber und tastete mit den Händen in die Luft, das Frauenbildnis festzuhalten, das ihn zur Rückkehr mahnte. Wieder jagte die Unruhe seinen Puls in fieberndem Schlag. Ein rasendes Verlangen nach der Heimfahrt riß ihn empor. Sangen die Stimmen nicht immer: „Fern . . . zu spät . . .?"

Eine Hand faßte beruhigend seine Schulter. „Sollen wir abbrechen lassen, Mister Weber?"

„Ich muß fort — es wird zu ſpät!“ In ſeinen Augen glühte das Fieber. George Smart eilte zum Weiher und der Geſang verſtummte. „Heim! Heim!“ wiederholte Weber immer wieder. Verſtanden ſie um ihn, was ſeine Seele erfüllte?

Behutſam führten ſie ihn durch den Garten. Am Weiher trat Miß Fry zwiſchen den Birkenſtämmen hervor. Weber hemmte den Schritt. „Der Schwan — mit dem drohenden Flügelſchlag!“ hauchte er erſchauernd. „Jetzt hat er — mein — letztes Lied — mich — ſterbend — geſungen!“

Ohnmächtig trugen ſie ihn in das Haus. — —

Im Garten lehnte Miß Fry zitternd an Thomas Lawrences Schulter. „Sie meinten es gut, ſchöne Schwärmerin, aber das Arrangement war zu phantaſtiſch für den kranken Mann. Es iſt nicht gut, ins Reich der Feen einzudringen!“ ſagte er ernſt — — — — — — — — — — —

Wenige Wochen ſpäter ſahen die Londoner entblößten Hauptes den Sarg des Deutſchen zur Moorfield-Kapelle ziehen.

Rede zur Feier des 50jährigen Beſtehens des Hamburger Lehrer-Geſangvereins.

Von Peter Raabe, Berlin.

Deutſche Frauen und Deutſche Männer!
Lieber Hamburger Lehrer-Geſangverein!

Im Namen der Reichsmuſikkammer beglückwünſche ich Sie herzlich zu dem 50jährigen Beſtehen Ihres Vereins. Die aus dieſem Anlaß herausgegebene Feſtſchrift gibt einen Einblick in die rege Tätigkeit, die der Verein in einem halben Jahrhundert ausgeübt hat. Sie ſelbſt werden aller derer gedenken, die ſich um den Verein verdient gemacht haben, Sie werden der Toten gedenken, die im Leben einſtmals Ihnen nahegeſtanden haben.

Erlauben Sie mir, bei dieſer feierlichen Gelegenheit einige allgemeine Betrachtungen über das Weſen des deutſchen Männergeſanges.

Das deutſche Männergeſangweſen zeigt alle Vorzüge und alle Nachteile, die das deutſche Weſen überhaupt hat. Merkwürdigerweiſe ſind aber in der öffentlichen Beurteilung, unter der nicht nur die Zeitungskritik zu verſtehen iſt, die Nachteile ſtets viel ſtärker hervorgehoben worden als die Vorzüge.

Dieſe Ungerechtigkeit hat häßliche Formen angenommen. Man hat vielfach verſucht, das, was von den Männergeſangvereinen für die deutſche Kultur geleiſtet worden iſt, als völlig belanglos oder gar als ſchädlich hinzuſtellen. Wie überall hat auch bei dieſer Bekämpfung des Männergeſangweſens das Schlagwort eine Rolle geſpielt. Wenn man ohne ſachliche Begründung abtun wollte, was von den Männergeſangvereinen geleiſtet worden iſt, ſo wandte man einfach das Wort „Liedertafelei“ an, in dem alle Verachtung lag, die der dem Männergeſang Feindliche für das Tun der Vereine hegte, die nach ſeiner Anſicht nur lärmende oder ſentimental ſäuſelnde Bierbrüder waren.

Gewiß haben viele Männergeſangvereine nach zwei Seiten hin geſündigt, indem ſie einmal lange Jahre hindurch die minderwertige Literatur vor der wertvollen bevorzugten, und indem ſie oft der ſpießbürgerlichen Vereinsmeierei in höherem Maße zugetan waren als das dem kultivierten Menſchen erträglich iſt. Aber was die ſogenannte „Liedertafelei“ betrifft, ſo wollen wir doch nicht vergeſſen, daß der Sinn der um das Jahr 1800 ſtattgehabten Gründung von Liedertafeln, das heißt von Vereinen, die zuſammenkamen, um zu eſſen, zu trinken und dabei zu ſingen, dem entſprach, wonach wir uns jetzt ſo heiß vergeblich ſehnen, nämlich einer Veredlung der Geſelligkeit.

Wir können uns doch nicht darüber täuſchen, daß die äußere Geſtalt der Vergnügungen, die heute veranſtaltet werden, ſich in nichts unterſcheidet von der, die ſolche Zuſammenkünfte in der Zeit vor der Aufrichtung des dritten Reiches hatten. Maſſenveranſtaltungen geſelliger Art kommen nach wie vor auf Eſſen, Trinken und Tanzen heraus, wobei das Tanzen ganz und

gar das vermissen läßt, was wir uns sonst so sehr bemühen zu stärken und rein zu erhalten: deutsches Wesen und deutsche Art. Ich habe schon wiederholt angeregt und werde nicht nachlassen, es zu tun, daß deutsche Tanzmeister und -meisterinnen neue Tänze erfinden sollen, die beschwingt sind und durch ihren Schwung dem frischen Leben entsprechen, das unsere Zeit durchpulst. Wenn man jetzt die Paare mit glücklosen Gesichtern in gezierten Tanzschritten den Saal durchschleichen sieht, dann versinkt plötzlich alles sprudelnde Leben und man fühlt sich zurückversetzt in die Zeit, die immer aufs neue zu überwinden ist, weil sie verkrampft war, mehr nach rückwärts als nach vorwärts schaute und liebedienernd hinter dem Ausland herlief. Der schäbige Klang der Jazzmusik und die bockenden Synkopen der amerikanischen Tänze, die unsere guten deutschen verdrängt haben, sind gradezu das Sinnbild für die Verirrung, aus der uns die Taten des Führers herausgerissen haben, für die Schläfrigkeit, aus der er das deutsche Volk aufgerüttelt hat. Der Geselligkeit — sowohl der in großem Rahmen sich abspielenden wie der häuslichen — ist die Kultur verloren gegangen. Sie wiederzuerringen und ihr das Gesicht unseres neuen Reiches zu geben, gehört zu den wichtigsten Aufgaben aller. Denn hier öffnet sich ein Betätigungsfeld für jeden Einzelnen und für jeden Verein. In besonders hohem Maße für die Gesangvereine. Denn es gilt, die Kunst wieder in den Dienst der Geselligkeit zu stellen, mit Takt, mit Geschmack und ohne Übertreibung, aber mit Tatkraft und Zielbewußtsein. Dazu können die Männergesangvereine sehr Wesentliches und sehr Wertvolles beitragen.

Wie bei allem anderen im öffentlichen und privaten Leben wird es auch hier darauf ankommen, nun nicht um jeden Preis neu sein zu wollen, sondern besonnen das weiter zu pflegen, was auch heute noch Bestand hat, und unerbittlich Neues an die Stelle dessen zu setzen, was sich nicht bewährt hat. Vor allem muß man sich darüber klar sein, daß die beiden großen Erfindungen: Schallplatte und Radio neue Bedingungen für alles öffentliche und private Musizieren gebracht haben. Es ist ungerecht und töricht, wenn man diese Erfindungen herabzusetzen versucht und sie für allen kulturellen Rückgang verantwortlich macht, es ist aber ebenso ungerecht und ebenso dumm, zu glauben, die Leistungen des Grammophons und des Rundfunks könnten das eigene Musizieren ersetzen. Sängern, die gern in Proben gehen und sich freuen, wenn sie spüren, wie aus dieser Probenarbeit eine Kunstleistung erwächst, braucht man das freilich nicht zu sagen. Aber leider schwindet diese erfreuliche Menschengattung allmählich dahin! Sie zu erhalten, ihnen immer neue Aufgaben zuzuweisen, durch deren Bewältigung die Kunst stets aufs neue mit dem Volke verbunden wird und so beständigen Anteil am Werden des dritten Reiches hat, halte ich für eine der wichtigsten Aufgaben der Reichsmusikkammer.

Diese Kammer ist dazu berufen, das gesamte Musikleben zu überwachen und zu fördern und sie würde etwas Falsches, ihrem Wesen Widersprechendes tun, wenn sie nicht auch den Austausch der künstlerischen Kräfte förderte, wenn sie es hinderte daß man die reisenden Virtuosen, die großen Instrumentalisten und Sänger, überall hören kann. Ja selbst die Leistungen des Auslandes müssen mit den unseren ausgetauscht werden, die deutsche Kunst muß sich von der fremden befruchten lassen, so wie sie von jeher dazu berufen war, der Musik aller anderen Völker Anregungen zu geben. Die Hauptaufgabe der Reichsmusikkammer jedoch, jedenfalls die, die mir als ihrem Leiter am allermeisten am Herzen liegt, ist die Förderung der bodenständigen Musikpflege. Ein wirkliches Musikleben hat eine Stadt nur, wenn ihre Einwohner selbst musizieren, sie hat keins, wenn sie sich darauf beschränkt, Künstler kommen zu lassen, denen man an einem Abend zuhört und die am nächsten Tage wieder abreisen. Geschieht das in übertriebenem Maße, so verliert die Zuhörerschaft den Maßstab, und die Folge davon ist fast immer die Geringschätzung der Leistungen der einheimischen Musikkultur. Ich wende nicht gern Fremdwörter an, glücklicherweise aber hat die deutsche Sprache kein Wort für den uns an sich fremden Begriff „Snobismus" und es ist mir auch ganz recht, daß wir keins für den schädlichen Begriff des „Starsystems" haben. Snobismus zeigt sich überall da, wo der Konzertbesucher glaubt, daß er selbst so außerordentlich hochentwickelt ist, daß für ihn nur die Leistungen allererster Künstler — eben jener „Stars" — in Betracht kommen, während die Arbeit eines guten einheimischen Gesangvereins — und nun gar eines Männergesangvereins — tief unter dem steht, was zu seinem Geiste oder seinem Gemüte sprechen dürfte.

Die Reichsmusikkammer wird die guten Gesangvereine immer gegen solche Snobs in Schutz nehmen. Das wird nicht immer im Einzelfalle möglich und notwendig sein, aber sie wird im Laufe der Zeit Wandlungen im deutschen Musikleben herbeiführen, die die bodenständige Kunst zu ihrem Recht kommen und die snobistische Gesinnung mit der Zeit verschwinden lassen. Freilich wird sie diese Fürsorge nur den wirklich guten Gesangvereinen zuteil werden lassen. Ein solcher Gesangverein besteht aus Mitgliedern, wie ich sie vorhin erwähnte, nämlich aus Sängern, denen die Probenarbeit und nicht nur das öffentliche Auftreten das ist, was sie mit dem Verein verbindet. Wenn dieser Geist in einem Verein herrscht, so ist das Bestehen des Vereins von Wert, selbst wenn die Stimmen nicht sehr gut und darum die gesanglichen Leistungen nur bescheiden sind, denn in der Probentätigkeit eines ernst arbeitenden Gesangvereins haben wir das, wonach mit Recht jetzt immer gestrebt wird, nämlich vernünftige, gedeihliche, dem Vaterlande nützliche Gemeinschaftsarbeit. Der Sänger lernt nicht nur die Werke, die er singt, kennen, er erfährt nicht nur, auf welche Weise solche Werke vom toten Notenblatt zur lebendigen Ausführung gebracht werden, sondern er lernt vor allem sich einzuordnen, sich unterzuordnen, selbstlos und geschult einer würdigen Sache als bescheidenes Einzelglied zu dienen. Ein gutgeleiteter Gesangverein ist eine Schule der Zucht, er mutet seinen Mitgliedern schwere Arbeit zu, die selbstlos geleistet werden muß, und erzieht sie dazu, nur in der Güte des Geleisteten den Lohn für ihre Mühe zu sehen, die von den Abseitsstehenden in den meisten Fällen erheblich unterschätzt wird.

Selbstverständlich wird dieses Maß von Spannung nur erreicht, wenn dem Verein Aufgaben gestellt sind, auf die er hinarbeitet, also wenn ihm von Zeit zu Zeit Gelegenheit zum öffentlichen Auftreten gegeben ist. Die Übertreibung aber des Hinarbeitens auf öffentliche Anerkennung hat zu dem ja nun von der Reichsmusikkammer abgeschafften Preissingen geführt, zu jenen Sängerwettstreiten, die zwar den Ehrgeiz der Vereine belebten, die jedoch schließlich zu einer Art von Sportbetrieb ausarteten. Die äußeren Begleiterscheinungen solcher Wettkämpfe waren häufig unerfreulich, oft lächerlich, die Eintracht, das gute Vernehmen der Vereine untereinander litt darunter, kurz das Schädliche überwog den Nutzen. Um aber das Gute, das in jenen Kämpfen geleistet wurde, zu retten, hat die Kammer dafür das sogenannte Wertungssingen eingeführt, das darüber Aufschluß gibt, ob ein Verein ernsthaft arbeitet oder nicht, ob er Fortschritte macht oder ob er zurückgeht. Dabei werden die Prüfenden natürlich die Hemmungen zu berücksichtigen haben, denen im Augenblick jeder Verein ausgesetzt ist, und von denen die gefährlichste die Schwierigkeit ist, guten Nachwuchs zu finden. Unsere jungen Leute werden fast durchweg für Schulung und Dienst in den verschiedensten Organisationen so stark in Anspruch genommen, daß es ihnen nicht möglich ist, auch wenn sie starke Neigung zur künstlerischen Laienbetätigung haben, regelmäßig auch nur einmal zu einer Gesangvereins- oder Volksmusikprobe zu kommen. Ich bemerke ausdrücklich, daß dieser Zustand nicht die Billigung der Regierung und der obersten Parteileitung findet, denn schon am 16. August 1934 hat der Stellvertreter des Führers, Herr Reichsminister Heß, folgende Verfügung über die Behandlung dieser Frage erlassen:

„1. Alle innerhalb der NSDAP., der SS., SA. oder NSDFB., der NSBO. und der DAF. tätigen Personen sind, sofern sie einen Ausweis einer Unterorganisation oder eines Mitgliedes (Dirigent oder Musiklehrer) der Reichsmusikkammer vorzeigen, für Proben und Aufführungen einer der Reichsmusikkammer angehörigen Untergliederung, sowie für Musikunterricht vom Dienst zu befreien. Darüber hinaus ist es erwünscht, die Bestrebungen der Reichsmusikkammer in Bezug auf die Neugestaltung des deutschen Musiklebens zu unterstützen und zu fördern.

2. Ich ersuche ferner die obengenannten Formationen, alle das Musikleben betreffenden Fragen im engsten Einvernehmen mit der Reichsmusikkammer zu regeln und den Anordnungen des Präsidenten der Reichsmusikkammer gemäß Reichskulturkammergesetz und seinen Durchführungsverordnungen Folge zu leisten."

Wer diesen klaren und unmißverständlichen Anordnungen, die übrigens in einem späteren Erlaß auch auf die Hitler-Jugend ausgedehnt worden sind, zuwiderhandelt, verstößt gegen den ersten und wichtigsten Grundsatz des Nationalsozialismus, gegen die Pflicht des unbedingten Gehorsams. Und da durch den gegenwärtigen Zustand die Pflege des Gesanges und damit die

Entwicklung der deutſchen Kultur auf das ſchwerſte gefährdet wird, iſt es nötig, daß alle Fälle, in denen gegen den Erlaß des Miniſters Heß verſtoßen wird, der Reichsmuſikkammer gemeldet werden, und zwar über die Landesleitungen, die von mir angewieſen ſind, an den zuſtändigen Stellen für Abhilfe zu ſorgen.

Das Verbot der Sängerwettſtreite iſt nicht nur ergangen wegen der vorhin angedeuteten Unzuträglichkeiten, ſondern um in einer neuen Zeit die Bahn frei zu machen für die Bewältigung neuer Aufgaben. Der Führer hat vor kurzem bei der Kulturtagung auf dem Parteitag in Nürnberg geſagt: „Wie ein chriſtliches Reich eine chriſtliche Kunſt hatte, ſo kann der nationalſozialiſtiſche Staat nur eine nationalſozialiſtiſche Kunſt haben". Es verſteht ſich von ſelbſt, daß damit nicht gemeint iſt, daß die äußeren Formen des Nationalſozialismus ſich nun in der Kunſt wiederfinden müßten, ſondern daß der Geiſt der Kunſt und ihre Seele dem Geiſt und der Seele des Nationalſozialismus entſprechen ſollen. Um was es ſich dabei handelt, hat der Führer in knappſter und klarſter Form am 4. März 1933 in Königsberg geſagt:

„Wir wiſſen, daß höchſter Nationalismus und höchſter Sozialismus dasſelbe ſind: ſie ſind höchſter Dienſt am Volke, höchſte Hingabe an das Volk, höchſter Kampf für das Volk, nicht für einen Stand und nicht für eine Klaſſe."

Will alſo die deutſche Sängerſchaft teilhaben an dem Aufbau, ſo muß ſie alles von ſich werfen, was ſich an Undeutſchem bei ihr eingeſchlichen hatte und muß ſtärken und mit Bewußtſein pflegen, was deutſch und echt iſt. Wieder kann uns hier ein Blick auf unſere Sprache einen Hinweis geben: zu meiden iſt alles, was man mit dem Fremdwort „ſentimental" bezeichnet, aber man braucht dem durchaus nicht aus dem Wege zu gehen, was den Namen des „Gefühlvollen", des geſund „Schwärmeriſchen" verdient. Das iſt in zahlreichen deutſchen Volksliedern vorhanden, das findet ſich in unſerer deutſcheſten Oper, im „Freiſchütz", das klingt aus tauſend Weiſen Schuberts, und „höchſter Dienſt am Volke und höchſte Hingabe an das Volk", wie ſie der Führer verlangt, wäre gar nicht möglich, wenn man nicht immer wieder einen künſtleriſchen Ausdruck fände für das Weiche, das Zarte in dem deutſchen Menſchen, deſſen in tauſendjähriger Geſchichte immer an der rechten Stelle gezeigter und erprobter Heldenmut gerade darum etwas ſo Herrliches und Erhabenes iſt, weil der Deutſche, wenn man ihn in Frieden läßt, eben ein einfacher, gemütvoller und beſinnlicher Menſch iſt. So muß die Kunſt, die unſerer Zeit frommt, beides in ſich tragen, zu beidem fähig ſein, zur Kraft und Milde, aber ſie muß die Zerrbilder dieſer beiden Eigenſchaften vermeiden: die Roheit und die Weichlichkeit.

Die Umgeſtaltung der Programme iſt jedoch nicht das Einzige, was die Männergeſangvereine tun müſſen, um ſich den veränderten Verhältniſſen anzupaſſen und bei der Umformung der gehobenen Geſelligkeit das ihre zu tun. Mir ſchwebt da eine Auflockerung der Vereinsarbeit vor. Uns fehlt jetzt an ſo vielen Stellen, wo ſie früher vertreten war, die Hausmuſik. Die Reichsmuſikkammer iſt beſtrebt, darin Wandel zu ſchaffen, und ſie ſchlägt dabei die verſchiedenſten Wege ein. Bis es aber dazu kommt, daß die Inſtrumentalmuſik in den Familien wieder ſo gepflegt wird, wie es früher der Fall geweſen iſt, kann noch viel Zeit vergehen. Darum ſollte in den Familien und bei den einfacheren Feſten mehr geſungen werden. Ein Quartettgeſang erſetzt das fehlende Streichquartett. Jeder Männergeſangverein, der überhaupt ein Recht auf ſein Beſtehen hat, wird in Zukunft an erſter Stelle das Volkslied pflegen, das ſich, wie jeder weiß, für einfache Beſetzung ebenſo, wenn nicht beſſer eignet wie für großen Chor. Es ſollten ſich alſo in den Vereinen Gruppen zuſammentun, die das, was ſie in der Vereinsprobe gelernt haben, zu Hauſe weiter pflegen. Die kleineren Räume, in denen man dann ſingt, zwingen zu einer Mäßigung der Stimmentfaltung, die ſich, vom Künſtleriſchen aus geſehen, ſehr vorteilhaft bemerkbar machen kann. Die Pflege des Solo-Quartetts oder des doppelt beſetzten würde die Vereinsarbeit glücklich ergänzen. Man würde übrigens damit nur etwas wiederaufleben laſſen, was früher eine ſehr erfreuliche Rolle in der bürgerlichen Kultur geſpielt hat. Ich darf nur erinnern an die teils heiteren, teils gemütvollen Szenen des Geſchäftsquartetts, das Guſtav Freytag in ſeinem Kaufmannsroman „Soll und Haben" beſchrieben hat.

Es braucht nicht immer beim Männerquartett allein zu bleiben. Vier Sänger können ſich mit vier Sängerinnen zuſammentun, vortreffliche Liederſammlungen gibt es genug, die ſo billig

ſind, daß ſie ſich jeder kaufen kann. Wieviel Abwechſlung, wieviel Genuß für Ausführende und Zuhörer könnten ſo vier oder acht Menſchen in einen gemeinſam verlebten Abend oder Nachmittag hineinbringen, ohne daß fortdauernd nur nach minderwertiger Muſik getanzt wird! Freilich darf das nicht zur Fahnenflucht gegen den Verein führen.

In den mittleren und kleineren Städten ſollte überhaupt die Zuſammenarbeit der Männerchöre mit den gemiſchten Chören, die ja heute alle an Männermangel leiden, viel enger ſein. Die Lehrergeſangvereine haben allerdings in dieſer Hinſicht an manchen Orten ſehr Rühmenswertes geleiſtet, wie mir aus meiner Dirigententätigkeit bekannt iſt. An anderen Stellen haben auch ſie verſagt. Eiferſucht und Neid ſind böſe Feinde der Kultur! Gegen ſie gilt es immer zu Felde zu ziehen. Überall kommt es nur darauf an, daß in der betreffenden Stadt etwas geleiſtet wird. Ob das auf die Rechnung des einen oder des anderen zu ſetzen iſt, ſollte dabei ganz gleichgültig ſein.

Wenn ich nun zum Schluß von den allgemeinen Betrachtungen übergehe auf den beſonderen Fall der heutigen Jubelfeier, ſo muß ich ſagen, daß ich mich ſehr gefreut habe, aus der Feſtſchrift zu erſehen, welch ruhmvolle Vergangenheit der Verein hat, wie bedeutungsvoll ſein Wirken unter der Leitung ſeiner hoch angeſehenen Dirigenten geweſen iſt. In der Darſtellung dieſer Geſchichte hat es mir ganz beſonders gefallen, daß die gegenwärtige Lage in keiner Weiſe beſchönigt worden iſt. Es iſt zu hoffen, daß der Höhepunkt der Kriſe, die der deutſche Männergeſang durchzumachen hat, erreicht, wenn auch noch nicht überſchritten iſt. Vor allem aber kommt es darauf an — wie es in der Feſtſchrift geſchehen iſt — den Dingen offen ins Geſicht zu ſehen und dann nach den gewonnenen Erkenntniſſen zu handeln. Es muß unbedingt dafür geſorgt werden, daß der junge Nachwuchs wieder mittun kann. Schritte, die dazu führen ſollen, werden von der Reichsmuſikkammer unternommen. Dann aber wäre es ſehr erwünſcht, daß die Preſſe immer wieder auf die hohe Bedeutung des Männergeſangs hinweiſe, eine Bedeutung, die nicht nur auf rein-künſtleriſchem, ſondern vor allem auf kulturpolitiſchem Gebiet liegt.

Inzwiſchen heißt es für den Verein in dem neuen Abſchnitt ſeiner Geſchichte arbeiten, wie er es vorbildlich in dem alten getan hat. Und bei dieſer Arbeit, meine Herren Mitglieder des Hamburger Lehrer-Geſangvereins, erhalten Sie ſich die Friſche, die Ihren Verein bisher ausgezeichnet hat, erhalten Sie ſich den klaren Blick für die Zeit und ihre Forderungen. Alles, was wir tun, ſei es in der Berufstätigkeit, ſei es in dem, was in Laienarbeit für die Kunſt geleiſtet wird, tun wir mit dem heißen, dem brennenden Wunſch, den Aufſtieg unſeres Vaterlandes zu fördern.

Ehrfurchtgebietend und wegweiſend ſteht da die Geſtalt unſeres Führers vor uns. Wie er mit klarem Blick das Weltgeſchehen anſieht, prüft und dann nach der gewonnenen Erkenntnis handelt, ſo müſſen auch wir — und ſei der Platz, den der einzelne ausfüllt, noch ſo beſcheiden — danach ſtreben, klare Ziele zu ſehen. In der Kunſt bleibt nur das beſtehen, was echt iſt. Und in dem Kampf um den Beſitz dieſes Echten verhilft nur eins zum Sieg: das unbedingte Bekenntnis zur Wahrheit!

Dieſes Wahre ſo mit dem Schönen und Guten zu verbinden, daß es einen rein tönenden Dreiklang gibt, ſei das Beſtreben des jubilierenden Vereins in allen Jahren ſeiner kommenden Geſchichte.

Ludwig Schiedermair.

Zum 60. Geburtstage.

Von Heinrich Lemacher, Köln.

Im gleichen Jahre, in dem der erſte Bonner Privatdozent und ſpätere Profeſſor für Muſikwiſſenſchaft, Heinrich Carl Breidenſtein, ſtarb, erblickte der jetzige Inhaber ſeines Lehrſtuhles, Prof. Dr. Ludwig Schiedermair, das Licht der Welt. Der Hiſtoriker erfreut ſich des freundlichen Zufalls, der auf Grund dieſer ehrenden Erinnerung, ſelbſt dem Geehrten bisher unbekannt, wohl zum erſten Male beachtet ſein dürfte und als Fügung des Schickſals in einen urſächlichen Zuſammenhang gebracht werden könnte. Da mag der Aſtrologe post festum das Horoſkop ſtellen! Wir unſererſeits verlegen den Schauplatz der Dinge vorerſt vom Rhein zur Donau.

Ludwig Schiedermair wurde am 7. Dezember 1876 in Regensburg als Sohn eines höheren Beamten geboren, verlebte aber nur zwei Jahre in der kirchenmusikalisch führenden Donaustadt. Aus dem Geschlecht der Vorfahren läßt sich für das 17. und 18. Jahrhundert unverfälschtes Bauerntum des Bayerischen Waldes nachweisen; im 19. Jahrhundert ist es eine Generation von Juristen und Lehrern, die musikalisch aufgeschlossen, zum Teil geschult, sich vielfach kompositorisch betätigte. Unter den unmittelbaren Vorläufern befinden sich zwei Schiedermair in Linz, von denen der jüngere, ein Domdechant, in sehr nahen Beziehungen zu Anton Bruckner stand. Die Großmutter väterlicherseits war eine Enkelin des geschichtlich bekannten Tiroler Schwarzadlerwirtes und Hauptmanns Thurnwalder in St. Leonhard, des nahen Freundes von Andreas Hofer.

Durch die Übersiedlung der Familie Schiedermair nach München wurde Ludwig erziehungsmäßig ein Kind der Isarstadt. Er besuchte ein humanistisches Gymnasium, und es braucht kaum auf die ihm in seiner Entwicklung zuteil gewordenen, vielseitigen künstlerischen, insbesondere musikalischen Anregungen hingewiesen zu werden, denen sich ein lebhaftes eigenes Musizieren gesellte. Nach dem Abitur betrieb er historische, germanistische und vor allem musikwissenschaftliche Studien bei Adolf Sandberger. 1901 promovierte er zum Dr. phil. mit einer Dissertation über „Künstlerische Bestrebungen am Hofe des Kurfürsten Ferdinand Maria von Bayern". 1903 legte er die philologisch-historischen Staatsprüfungen ab und übte danach für kurze Zeit eine Assistententätigkeit aus. Es folgten einige Jahre intensiver musikwissenschaftlicher Arbeit in Leipzig bei Kretzschmar und Riemann und in Berlin bei Kretzschmar, Fleischer und Johannes Wolf, an die sich längere Reisen in Italien anschlossen, die ergiebigen Bibliotheksforschungen dienten. So studierte er in Bergamo die Manuskripte Simon Mayrs, in Mailand Handschriften im Studio Ricordi und hielt sich studienhalber längere Zeit in Brescia und Venedig auf. Zu Enrico Bossi und Luigi Toechi trat er in persönliche Beziehung. In Bologna hörte er die erste Meisteraufführung unter Toscanini. Um das Bild zu verdeutlichen, kommen wir auf die praktische musikalische Ausbildung und die künstlerischen Jugendeindrücke zurück.

Schiedermair betrieb ein systematisches Studium der Musiktheorie bei Anton Beer-Walbrunn. Im loseren Zusammenhang mit dem „Thuille-Kreis" stand er, nicht Anti-Rheinberger, aber mehr doch auf Seiten der musikalischen Jugend. Als Hauptvertreter der damaligen Münchener Musikjugend, mit denen Schiedermair zusammenkam, nennen wir Bischoff, Mauke, v. Hausegger, den jetzigen Domorganisten Jos. Schmid u. a. Man stand auf Seiten von Richard Strauß, kannte Brahms kaum, beachtete mit Aufmerksamkeit das Streben Max Regers. Es kam zur Gründung des Hugo Wolf-Vereins in München durch B. Stavenhagen, W. Weigand, A. Seidl und Schiedermair, in dessen Programmen erstmalig geschlossene Abende mit Werken von Pfitzner, Reger, Ansorge, Peter Gast usw. mit starker Werbekraft vertreten waren. Von den bildenden Künstlern des Bekannten- und Freundeskreises Schiedermairs sei Max Slevogt genannt, von den Dichtern Wilhelm von Hertz, Gumpenberg, Keyserlingk und Halbe, eine bekannte Runde des Kaffees Stefanie, gen. „Größenwahn", die indes in keine Beziehung zu bringen ist zum üblen Schwabing. Wir sehen an diesen kurzen Hinweisen eine Impression des letzten Vierteljahrhunderts Münchener Lebens vor dem Weltkrieg aufleuchten.

Der Schauplatz wechselt. 1906 übt der dreißigjährige Privatdozent seine erste akademische Lehrtätigkeit an der Universität Marburg aus. Hier wirkte als Musikdirektor und Dirigent des Akademischen Konzertvereins Gustav Jenner, der Schüler von Joh. Brahms, der dessen Kunst in begeisterter Hingabe pflegte. So nimmt es nicht Wunder, daß Richard Wagner hier verpönt war. Schiedermair mag in diesen Jahren stärkste Eindrücke des Brahmsschen Schaffens bekommen haben; sicher ist, daß er erst in dieser seiner Marburger Zeit Brahms näher gekommen ist.

Wir greifen nunmehr auf die Einleitung zurück und verlegen den Schauplatz endgültig an den Rhein. Nach dem Tode Karl Breidensteins, dessen Biographie (Köln 1924) wir dem Schiedermairschüler Carl Steven verdanken, blieb dessen Lehrstuhl auf Jahrzehnte unbesetzt. Nicht uninteressant ist es, die zeitweiligen Bewerber kennen zu lernen; es sind dies

keine Geringeren als Hugo Riemann und Hermann Kretzſchmar. Vergeblich! Um die Muſikdirektorenſtelle bewarb ſich gleichfalls ohne Erfolg Engelbert Humperdinck. 1869 wurde Joſ. W. v. Waſielewſki ſtädtiſcher Muſikdirektor in Bonn, der dann auch die akademiſche Muſikdirektorenſtelle bekleidete. Bei ſeinem Weggang von Bonn 1884 löſte ihn Leonhard Wolff in dieſen Ämtern ab; 1898 gab er ſeine Stellung als Städtiſcher Muſikdirektor auf und trat Oſtern 1915 in den Ruheſtand. Inzwiſchen war der 1912 nach Bonn übergeſiedelte Privatdozent Schiedermair 1914 a. o. Profeſſor und 1915 planmäßiger a. o. Profeſſor geworden. Dieſes ſkizzenhaft angedeutete Stück rheiniſcher Muſikgeſchichte müßte auf Grund der ſicherlich hoch intereſſanten Akten noch geſchrieben werden. Die Zeit zwiſchen 1912 und 1916 verlebte der Schreiber dieſer Zeilen als Hörer und Mitglied des muſikwiſſenſchaftlichen Inſtitutes. Hier die Themen einiger Vorleſungen: Geſchichte der Oper, Geſchichte der Sinfonie, L. v. Beethoven, Richard Wagner, Muſik der Meiſterſinger, Der deutſche Minneſang u. a. m. Nach der Erinnerung ſeien die Wiſſenſchaftler und Muſikpraktiker, Philologen und Theologen des erſten Schülerkreiſes aufgezeichnet: Studienrat Dr. Allekotte; der Dramaturg Dr. Siegfried Anheißer; Karl Elmendorff, der derzeitige Mannheimer Generalmuſikdirektor; der allzu früh dahingegangene, hochbegabte Fritz Jammers; Bibliotheksrat Dr. W. Kahl; Privatdozent an der Univerſität Köln, Pfarrer Dr. W. Kurthen; der Pianiſt Hubert Mengelbier von der Staatl. Hochſchule für Muſik in Köln; Frl. Studienrat E. Meerbeck (Köln); Dr. Joſeph Neyſes, Dozent an der Kirchenmuſikabteilung der Kölner Muſikhochſchule; Univerſitätsprofeſſor Dr. Arnold Sannitz (Breslau); der oben erwähnte Dr. C. Steven und Generalmuſikdirektor Fritz Zaun (Köln). Einer aus dieſer „Vorkriegsgeneration": Gerhard Tack zählt zu den gefallenen Helden des Weltkrieges; er hat eine unveröffentlichte Arbeit über die Anfänge der vierhändigen Klaviermuſik geſchrieben.

In die Nachkriegszeit fallen folgende biographiſch wichtige Ereigniſſe: 1919 wurde Schiedermair Direktor des von ihm begründeten muſikwiſſenſchaftlichen Seminars; 1920 wurde ihm die ordentliche Profeſſur verliehen; 1927 erhielt er die Ernennung zum Direktor des wiſſenſchaftlichen Forſchungsinſtitutes „Beethovenarchiv", das nach ſeinen Plänen vom „Beethovenhaus Bonn" gegründet wurde; 1933 trat auf ſeine Anregung und unter ſeinem Vorſitz in Aachen die Vereinigung für Erforſchung von rheiniſchen Landſchaftsdenkmälern zuſammen.

Aus der langen Reihe der Studierenden des Bonner Muſikſeminars der Nachkriegszeit nennen wir einige im Hinblick auf ihre beſondere berufliche Ausbildung als Gelehrte: den als Orgelſpieler weit bekannten Profeſſor an der Münchener Akademie der Tonkunſt Dr. Emanuel Gatſcher, den Bonner Univerſitäts-Dozenten Dr. Joſeph Schmidt-Görg und die Dresdener Bibliotheks-Räte Dr. Ewald Jammers und Dr. Wilhelm Virneiſel, als Komponiſten: Dr. Hans Wedig (Dortmund) und Helmuth Degen (Altenkirchen), als Pianiſten: Dr. Gaſton Dejmek (Eſſen) und Dr. Karl Lenzen (Aachen), als Kirchenmuſiker: Domkapellmeiſter Th. B. Rehmann (Aachen), als Schulmuſiker: Prof. Dr. Felix Oberborbeck, Direktor der Muſikhochſchule in Weimar, Studienrat Dr. Heinrichs (Koblenz), Dr. W. Haas (ſtellv. Direktor des Staatskonſervatoriums zu Lübeck) und Dr. Joſef Heer (Siegburg), als Muſikerzieher: Prof. E. Pfannenſtiel an der Hochſchule für Lehrerbildung in Frankfurt a. O., als um den deutſchen Männergeſang verdiente Chorerzieher: den rheiniſchen Gau-Chormeiſter Dr. Ferdinand Collignon (Koblenz) und den Komponiſten und Kreis-Chormeiſter Dr. Joſeph Butz (Godesberg), als Kritiker den Schriftleiter Walter Trienes, im Verlagsweſen: Fr. Willms bei B. Schott's Söhne in Mainz uſf. Um von den mancherlei „Querbindungen" des Bonner Muſikſeminars mit führenden Muſikinſtituten nur eine, die Beziehung zur Staatl. Hochſchule für Muſik in Köln, zu nennen, ſo genügt der Hinweis auf die Doppelſtellung des Komponiſten Wilhelm Maler, der Dozent in Köln und Lektor an der Bonner Univerſität iſt. In dieſem Zuſammenhang ſei der Ehrenpromotion Prof. v. Othegravens, des ehemaligen Kompoſitionslehrers an der Kölner Muſikhochſchule, durch die Bonner Univerſität gedacht. (Vergl. dazu den Aufſatz über Auguſt von Othegraven in der ZFM, September 1931, Heft IX.) In über hundert Doktorarbeiten des Bonner Seminars ſind die hiſtoriſchen Stoffe dem Mittelalter und der

Neuzeit entnommen; Themen über die Wiener Klassik, das Rheinland und Beethoven stehen im Vordergrund. Die praktische Musikpflege des Bonner Seminars trat außer in der Kriegszeit nicht zurück; von bemerkenswerten Aufführungen alter Musik sei erinnert an die szenische Darstellung des „Ordo virtutum“ der hl. Hildegard von Bingen, von Pergolesis „La serva padrona“, von Mozarts „Bastien und Bastienne“ und des „Augsburger Tafelkonfekt“. Die Kammermusik und das chorische Singen trat bei den auch die neuere Musik gebührend berücksichtigenden Weihnachtsfeiern des Seminars in den Vordergrund. Wissenschaftler und Praktiker, jeweils Studierende und „Ehemalige“ fanden sich bei diesen Gelegenheiten zu künstlerischer Gemeinschaftsarbeit gesellig zusammen. Über den Kreis der Studierenden der Universität hinaus erweiterte und erweitert sich die Zahl der von dem Bonner Ordinarius geprüften durch seine Eigenschaft als stellvertretender Vorsitzender der Staatl. Prüfungskommission für das höhere Lehramt und als Mitglied der Kölner Prüfungskommission für die Privatmusiklehrer.

Nachdem in großen Zügen der vielseitigen pädagogischen Tätigkeit Prof. Schiedermairs gedacht ist, vergegenwärtigen wir uns seine überaus fruchtbare, nicht zuletzt auch für die Musikpraxis nutzbringende und wertvolle wissenschaftliche Arbeit. Außer zahlreichen Abhandlungen in den Fachzeitschriften zählen wir an grundlegenden Werken auf: Beiträge zur Geschichte der Oper um die Wende des 18./19. Jahrhunderts (zwei Bände, 1906—10) — Bayreuther Festspiele im Zeitalter des Absolutismus (1908) — Die Briefe Mozarts und seiner Familie, erste kritische Gesamtausgabe (fünf Bände, 1914) — Mozart-Biographie (1922) — Der junge Beethoven (1925) — Die deutsche Oper (1930) — Einführung in das Studium der Musikwissenschaft (drei Auflagen) — Veröffentlichungen des Beethovenhauses in Bonn (bisher zehn Bände, seit 1920). Diese gedrängte Übersicht über die wesentlichen Arbeiten Schiedermairs, von denen die meisten Standwerke jeder Musikbibliothek sind oder doch sein sollten, deuten den weiten Umkreis seines Schaffensgebietes an. Wir greifen das Doppelthema: Beethoven-Rheinland heraus, das in seiner kulturgeschichtlich-biographischen Darstellung des „Jungen Beethoven“ in vorbildlicher Weise wissenschaftliche Gründlichkeit und geistesgeschichtliche Vertiefung mit künstlerischer Anschaulichkeit und Eindringlichkeit der Darstellung vereinigt. Aus deutschem Geist und kulturbewußter Gesinnung heraus ist hier eine der aristokratisch-bürgerlichen Pflegestätten geschildert, die die geistigen Grundlagen der deutschen Klassik bilden, aus der im vorliegenden Falle eines der größten musikalischen Genies hervorgegangen ist. Überzeugend sind die Familienverhältnisse Beethovens und vor allem das bisher so sehr entstellte Bild des Vaters gezeichnet. Plastisch tritt das Bild des pädagogisch tief nachempfundenen Lehrers Neefe hervor. Hier wird nicht die aqua destillata reinster Musikwissenschaft gefiltert, sondern, ohne daß deren Reinheit im geringsten getrübt ist, das Quellwasser wirklicher Lebensgestaltung als vor allem wichtig dargeboten. Dahin gehört auch der jüngst in der „Kölnischen Zeitung“ veröffentlichte Aufsatz „Eine neue Beethoven-Deutung“, in dem Prof. Schiedermair sich mit der konstruktiven Hermeneutik der Instrumentalwerke Beethovens durch Arnold Schering kritisch auseinandersetzt. Am deutlichsten wird die Aufbauarbeit im Dienste einer lebendigen Beethovennachfolge durch die Gründung und den Ausbau des Beethoven-Archivs in Bonn. Zu manch günstigen sachlichen Vorbedingungen kommt hier der glückliche Umstand, daß durch die Personalunion des musikwissenschaftlichen Ordinarius der Bonner Universität und des Leiters des neuen Forschungsinstitutes der wissenschaftliche Aufbau, Ziel und Richtung des Archivs in gesicherte Bahnen gelenkt ist. Auf diese Weise ist der neuzeitlichen Beethovenforschung eine Heimstätte ersten Ranges bereitet worden. Der bisherige Bestand des Archivs umfaßt als Beethovenbibliothek ca. 1500 Bände, an Erstausgaben und -drucken ca. 5000, an photographischen Aufnahmen ca. 14 000, den Frimmelschen Nachlaß mit ca. 15 000 Stücken, an Zeitungsausschnitten ca. 13 000, eine wissenschaftliche Kartothek von 50 000 Nummern und ca. 500 Schallplatten. In diesem Zusammenhang sei darauf hingewiesen, daß Prof. Schiedermair der 1. Vorsitzende des Beethoven-Hauses, Vorstandsmitglied wissenschaftlicher Gesellschaften und ordentliches Mitglied wissenschaftlicher Akademien des In- und Auslandes ist. So verdichtet sich mit der Kenntnis seiner Arbeitskreise, von denen wir den aktuellsten und für die Praxis wohl wichtigsten, die Beethovenforschung, her-





Bilder a. d. „O b e r o n"-Infzenierung des Stadttheaters Breslau.
Bühnenbild: Hans Wildermann

Aufnahmen: Benna-Breslau



Blick in das durch Oberbaurat Eſterer-München wiederhergeſtellte markgräfliche Opernhaus zu Bayreuth, in welchem die Ballett-Aufführungen der kgl. ungariſchen Hofoper ſtattfanden



Aufnahmen:
Leo Bauer, Bayreuth



Oben: Lifzts „Pefter Carneval", getanzt vom Ballett der kgl. ungar. Hofoper. Unten: Szenifche Aufführung von Lifzts „Heiliger Elifabeth" durch die kgl. ungarifche Hofoper in der Siebert-Halle



Aufnahme: Vajda M. Pal, Budapest



GMD Schultz-Dornburg
nach dem Referat



Lager Wuhrberg beim Flaggenappell



Präſident Prof. Dr. Peter Raabe
im Geſpräch mit dem Lagerführer



„Unſer Haus“



Wuhrberggelände am See

(Aufnahmen: links oben: V. Glagk, rechts oben und unten: Bieske, mitte: Stryk-Houben, links unten: Laternſer)

Zum Bericht über das 2. Reichsmuſiklager der Reichsſtudentenbundesführung auf dem Wuhrberg/Pommern

ausgegriffen haben, das Bild des Wissenschaftlers und Künstlers, dem nunmehr noch wesentliche Züge des Menschen ergänzend beigefügt sein sollen.

Es war 1912. Den musikbeflissenen „Neulingen" der Bonner Universität trat erstmalig der junge von Marburg kommende Privatdozent Dr. Schiedermair gegenüber, also ebenfalls ein „Neuling" an dieser Stätte. Wie beiden Teilen die schönen Räume des musikwissenschaftlichen Institutes bald vertraut wurden, so den Rheinländern die sympathische Art des süddeutschen Dozenten, der durch die Gründlichkeit und Gediegenheit seiner wissenschaftlichen Vorlesungen wie durch die sanguinisch lebhafte, von echtem Künstlerblut durchpulste Vortragsweise gleich gefangen nahm. Am lebenden Beispiel wurde in anregenden Semestern ein zielbewußtes, tiefgründiges Arbeiten vermittelt und über das Methodisch-Wissenschaftliche hinaus der Blick geöffnet und geweitet für große Zusammenhänge, für eine lebensvolle Gestaltung der geschichtlichen Symbole und für die geistigen Grundkräfte der Werte des eigenen Volkstums. Die gewaltigen Zeitereignisse brachten es mit sich, daß seit dem Weltkrieg die Musikgeschichte und das Musikgeschehen der deutschen Westmark in hervorragendem Maße Augenmerk und Arbeit des Bonner Kreises auf sich lenkten und in Anspruch nahmen; so wurde Schiedermair als Historiker wie als Gegenwartsmensch einer der besten Kenner der rheinischen Musikseele. Wie großzügig er das Beethovenerbe verwaltet, wie umfassend er den vielen Aufgaben der Musikpraxis unserer Tage sich widmet, zeigten wir schon; wie stark seine persönliche Bindung zu den vielen seiner ehemaligen Schüler und die Sorge um die Jungen und Jüngsten ist, soll wenigstens in Einzelzügen aufgezeigt werden, so in seiner Achtung vor der Individualität des Einzelnen, seiner Förderung der guten Kräfte jeder Eigenart, in seinem weitgehenden Verständnis für künstlerische Eigenwilligkeit, seiner sozialen Hilfsbereitschaft, kameradschaftlichen Verbundenheit und offenherzigen Kollegialität. Mit dem tiefen Ernst seines kerndeutschen Wesens, das in alle Kanäle seiner wissenschaftlichen Arbeit und in alle Fasern seiner praktischen Musikbetätigung ausstrahlt, verbindet er ein instinktsicheres Kulturbewußtsein, das traditionsverwurzelt in der unruhigen Gegenwart mit der Überlegenheit der in sich gefestigten Persönlichkeit hohe Ziele für die Zukunft sich steckt, verbindet er insbesondere eine große Aufgeschlossenheit für Volk und völkische Eigenart in allen künstlerischen Formen, in der originellen Ausprägung rheinischer Geselligkeit.

Max Klinger und die Musik.

Von Konrad Huschke, Weimar.

3. Klinger und Brahms.

Über Klinger und Brahms habe ich vor m hreren Jahren in Bruckmanns „Kunst" einen Aufsatz geschrieben. Mit Erlaubnis des Bruckmann-Verlags verwende ich ihn hier. Doch habe ich das Glück, noch viel Neues hinzufügen zu können.

Beethoven war Klingers Heros, den er vergötterte. Brahms, dem er auch menschlich nähertreten durfte, hat er mit der ganzen Fülle seines leidenschaftlichen Herzens geliebt. Er kam von Schumann zu Brahms. Und zwar war es zuerst die phantastisch-kühne f-moll-Sonate, deren urwüchsige Kraft und dann wieder so seltsam verträumte Innigkeit ihn in ihren Bann zog. Er vertiefte sich in andere Schöpfungen des Meisters und fühlte mit tiefem Glück, wie stark sie ihn zum Schaffen anregten, ja wie sie eine geradezu magische Anziehungskraft auf ihn ausübten. Und das erfüllte ihn mit höchster Dankbarkeit gegen den großen Musiker, zumal dessen reiches, ungekünsteltes Menschentum ihn trotz all der Stacheln, die es umgaben, ja zuweilen gerade dieser Stacheln wegen, ebenso magnetisch anzog. In Brahms steckte ein gutes Stück von ihm selbst, er war ihm seelenverwandt. Der Klingerfreund Horst-Schulze hat uns einige charakteristische Züge Klingers überliefert: Klinger ist von unbestechlicher Ehrlichkeit gegen sich selbst, lehnt es heftig ab, Heros zu sein, liebt Komplimente nicht — „Es ist mein größter Stolz, aufrichtigen Tadel Komplimenten vorziehen zu können" —,

haßt Pathos und Phraſe. Seine Wortkargheit iſt oft nur ein kindhaftes Sichgenieren. Seine ausbrechende Fröhlichkeit liebt kindliche Späße. Dicht daneben beherrſcht ihn tiefgrübelnder Ernſt. Niederdrückend iſt ſeine Selbſtqual monatelangen Nichtarbeitenkönnens. Beſcheiden in ſeltenem Umfang, verträgt er von Freunden und Kennern jede Kritik, aber eine Kritik Unberufener kann er eiſig zurückweiſen. Im Grunde bleibt er rätſelhaft einſam für ſich. — Iſt das nicht zu einem guten Teil Johannes Brahms?

Ganz Brahmsiſch war auch Klingers Abneigung gegen das Franzoſentum und ſeine erfriſchende Bismarckverehrung. „Paris iſt jetzt prachtvoll", ſchreibt er 1884, „trotzdem ſehe ich eigentlich wenig. Kein Freund und Verführer ſtört meinen Hang zum Eremiten. Und ſo begrabe ich mich in meinem Atelier. Der Germane erwacht in mir. Das Letzte an franzöſiſcher Literatur verſagt Feuer bei mir. . . . Und auch die neuen franzöſiſchen Maler laſſen mich kühl. Selbſt das Weſen der Leute hier auf der Straße im Geſpräch, dieſer Hang zur Poſe und zum Augenverdrehen iſt mir zuwider. Ich frage mich oft und komme nicht zum Abſchluß damit, ob mir da nicht ein ſtiller Chauvinismus einen Streich ſpielt" und im ſelben Jahr ganz wundervoll: „Am Abend vor meiner Abreiſe von Berlin begegnete mir im Tiergarten Bismarck zu Pferd. Ich grüße den Kaiſer ſtets, ſowohl aus perſönlichem Reſpekt als aus Reſpekt vor der Stellung (unnobles Wort) dieſes Mannes. Hier (in Paris) grüße ich, der ſchönen Sitte folgend, jeden Sarg, der vorübergetragen wird, obwohl man dieſen, als einen Tellshut des Todes, recht antirepublikaniſch finden könnte. A b e r ich muß ſagen: Als „E r" vorbeikam — wenn zehn Atmoſphären Druck mehr, als uſus, den Hut an meinen Kopf gedrückt hätten, ich würde wohl noch Mittel gefunden haben, ihn runter zu kriegen"!

Und da nun auch ſonſt Klinger an Brahms einen ebenſo ſeelen- wie kraftvollen Kunſt- und Geſinnungsgenoſſen hatte, wie konnte es da Wunder nehmen, daß er gerade i h m eines ſeiner reichſten und eindrucksſtärkſten Werke widmete, nämlich die jedem Kenner ſeines Schaffens vertraute monumentale B r a h m s p h a n t a ſ i e, in der er Inſpirationen aus Brahmsſchen Schöpfungen in ſeiner phantaſtiſch-gedanklichen Art mit unerhörtem Können geſtaltete! Aus den Werken des geliebten Meiſters trat ihm das Menſchenſchickſal entgegen. Er zeichnete es auf ſeine Weiſe. Und überwältigt von der Erhabenheit und Vielgeſtaltigkeit ſeiner 'Geſichte empfinden wir im Anſchauen dieſer Kunſtblätter — mehr noch als bei ſeinen andern Radierungen —, welch ſeltene Gabe er beſaß, mit dem Griffel in der Hand tiefe Einblicke in das Weſen der Tonkunſt zu vermitteln, ja geradezu muſikaliſche Geſichte in graphiſche Rhythmen umzuſetzen. „Akkorde" — erſtes Bild — führen in tiefſinnigen Deutungen zu einigen, ihm beſonders verbundenen, kleineren Brahmsliedern („Alte Liebe", „Sehnſucht", „Am Sonntag Morgen", „Feldeinſamkeit") und dann in leuchtender „Evokation" zum Schickſalslied. Erſchütternd ſind der Titanenkampf und das Prometheusgeſchick komponiert — das Ende iſt, wie bei Brahms, im Gegenſatz zu Hölderlin, ein verſöhnendes, es klingt aus in den b e f r e i t e n Prometheus —. Die leidende Menſchheit aber erſteht vor uns mit vergrämten Zügen, ohnmächtig an die Erde gefeſſelt oder in ſchäumenden Wellen kämpfend, aus denen ſich die ſchaumgeborene Venus ſtrahlend zum Himmel erhebt, dann in einem Weib, das in der Wüſte unter glühender Sonne verſchmachtet, einem Verzweifelnden, der ſein ertrinkendes Liebſtes vergeblich zu retten verſucht, Meerungeheuern und Lawinen, die Menſchen und Menſchenwerk vernichten (nur ein Greis und eine verkümmerte alte Frau bleiben verſchont), endlich in einem blühenden jungen Mädchen, das vom gepanzerten, eiſigen Ritter Tod vor der Zeit abberufen wird, in einem Bauern, aus deſſen friſchgezogenen Furchen Schwerter und Bajonette wachſen, uſw. uſw. Die Phantaſierätſel Klingers ſind nicht immer leicht zu löſen. Aber je tiefer man eindringt, umſo mächtiger umfängt einen das große Werk. „Gefühl iſt alles, Name iſt Schall und Rauch, umnebelnd Himmelsglut!" Ich kann hier nur andeuten und raten, in einem größeren Klingerbuch weitere Anregung zu ſuchen, oder beſſer, ſich ſelbſt an der Hand guter Drucke ein Bild zu machen. Klinger hat mit ſeiner Brahmsphantaſie einen ergreifenden Dreiklang von ſtärkſter muſikaliſcher Empfindung, erſtaunlicher Fülle der Geſichte und höchſter graphiſcher Feinheit geſchaffen, der in den dafür Empfänglichen in aeternum weiterklingen wird. Das Werk wurde im Sommer 1893 vollendet. Brahms hatte alſo bereits die Sechzig überſchritten, als ihm die koſt-

bare Vorzugsausgabe — auf Japanpapier mit Klingers eigenhändiger Widmung — zuging. Schon viele Jahre vorher, Weihnachten 1880, hatte ihm der junge Künſtler eine Huldigung dargebracht, und zwar mit der Zueignung ſeines phantaſiereichen Zyklus „Amor und Pſyche“, und ſchon damals hatte er ungeteilten Beifall für dieſe „höchſt intereſſanten und talentvollen Blätter“ geerntet. Später bat ihn dann der Brahms-Verleger Simrock mehrmals um Titelbilder zu neuen Brahmswerken, u. a. zu den Liederheften op. 96 und 97, und er ſchuf ſie aus reiner Verehrung für Brahms in größter Selbſtentäußerung. Umſo tragiſcher war es, daß gerade hier der erhoffte Erfolg ausblieb. Denn von den bis ins Unkenntliche verſchmierten Fehldrucken, die herauskamen, war der kritiſche Meiſter wenig erbaut und machte aus ſeiner Enttäuſchung auch kein Hehl. Umſomehr wurde es nun für Klinger, obſchon er an den Fehldrucken keine Schuld trug, Herzensſache, Brahms erneut eine Probe ſeines überragenden Könnens zu geben und möglichſt eine, die ihn noch mehr befriedigte als das Jugendwerk von 1880.

Und nicht nur das geſchah, ſondern Brahms hatte an dem neuen Werk ſogar eine geradezu unausſprechliche Freude. Er war ganz außer ſich vor Glück. Gabriel Max, der die Umwertung muſikaliſcher Empfindungen in die Malerei farbig darzuſtellen verſuchte, hatte ſich, ſo berichtet Walter Niemann in ſeinem Brahmsbuch, damit das äußerſte Mißfallen des „Schwarz-Weiß-Künſtlers“ Brahms zugezogen. Klinger hatte die Radierung gewählt, wo die Mär vom Farbenſehen und von Farbentönen beim Anhören von Muſik ausgeſchaltet war, und wo ſich, auch nach Brahms' Anſicht, die Beziehungen zwiſchen bildender Kunſt und Tonkunſt am reinſten entfalten konnten. Und es war nun höchſt genußreich, die Blätter an Brahms' Seite zu betrachten. Er verweilte mit größter Liebe bei ihnen und begleitete das Anſchauen mit den treffendſten Bemerkungen. Immer neue Feinheiten und Reize wurden entdeckt. Und auch die Sorgfalt rührte ihn, mit der Klinger ſogar den Satz der Muſiknoten geordnet und überwacht, ja, wo es not tat, eigenhändig eingetragen hatte. Ein ſo großer Künſtler könne ſich ſo weit herablaſſen, daß er wie ein handwerksmäßiger Notenſtecher die Linien, Striche und Köpfe mit derſelben Gewiſſenhaftigkeit kopiere, mit der er den Leib der Venus, den Himmel und das Meer auf die Platte zaubere! Sebaſtian Bach habe ja auch Noten in Kupfer geſtochen, aber das ſeien ſeine eigenen geweſen. Was für ein Menſch wäre das, der ſo etwas einem andern zuliebe tue! Während er ſprach, leuchtete ſein Geſicht, das dem eines ſelig beſchenkten Kindes glich, von Begeiſterung und Stolz.

So etwa hat uns Kalbeck, ſein Kurwenal, berichtet, den er zur Beſichtigung gebeten hatte, damit ſie zuſammen Buße tun und dem Künſtler abbitten könnten, was ſie nach den Fehldrucken an ihm geſündigt hätten. Seinen auswärtigen Freunden aber ſchrieb Brahms immer wieder entzückt von den „herrlichen“ Blättern, die wie gemacht ſeien, alles Erbärmliche zu vergeſſen und ſich in lichteſte Höhen tragen zu laſſen, und die anzuſchauen ein weit größerer Genuß ſei, als die zehn letzten Brahmsſchen Klavierſtücke (op. 116 und 117) zu hören. „Es ſind“, heißt es in einem Brief, „41 Zeichnungen und Radierungen, denen Lieder von mir und ſchließlich das Schickſalslied zugrunde liegen. Die ganz wundervollen Blätter ſind nicht ohne weiteres zu verſtehen. Obwohl ſie nichts Symboliſches und dergleichen enthalten, ſind ſie doch keine bloßen Illuſtrationen, wie etwa eine Blume gemalt iſt, wenn es heißt: Du biſt wie eine Blume. Deſto ſchöner kann man ſich hinein vertiefen und ſieht und denkt ſich nicht ſatt.“ Die Blätter zum Schickſalslied hatten es ihm beſonders angetan, ſie ſind wohl auch die ergreifendſten des Werks. Daß der Künſtler in edler Selbſtbeſcheidung nur 200 Abzüge hatte herſtellen und die Platten dann hatte vernichten laſſen, berührte ihn, den ähnlich vornehm und uneigennützig Denkenden, zugleich ſo ſympathiſch, daß er, um ihn wenigſtens einigermaßen zu entſchädigen, alles tat, daß dieſe Abzüge bald verkauft wurden, und Joſef Joachim, Clara Schumann (die übrigens nicht recht mit wollte, da ihr manches gar zu „realiſtiſch“ ſchien, ſiehe Briefwechſel) und andern Freunden ſelbſt Geſchenke damit machte.

Sein f e i n e r Sinn für Meiſterwerke der bildenden Kunſt hatte ſich ſchon bei Feuerbach gezeigt, für den er, wie wir wiſſen, in ſchwerer Zeit mit größter Hingabe gekämpft hat. Auch Böcklins geniale Naturmyſtik feſſelte ihn ungemein und ebenſo — ein Beweis für die Weite ſeines künſtleriſchen Horizonts — der davon grundverſchiedene großartige Realismus Adolf Menzels. „Dieſe drei", hat er einmal in froher Stunde von Feuerbach, Böcklin und Klinger geſchrieben, „füllen Herz und Haus, und es iſt doch keine ſchlimme Zeit, in der man ſich ſolcher Dinge freuen kann, und da mir Menzel gerade einfällt, merke ich, w i e üppig wir leben". Auch im e n g e r e n Bereich der bildenden Künſte war es alſo kein Unwürdiger, dem Klinger ſein Werk gewidmet hatte. Und wunderſchön iſt der Dankbrief, den Brahms ihm ſchrieb: „Sie haben mir eine einzige und überaus hohe Freude gemacht, für die ich Ihnen nicht herzlich genug danken kann . . . Ich ſehe die Muſik, die ſchönen Worte dazu — und nun tragen mich ganz unvermerkt Ihre herrlichen Zeichnungen weiter. Sie anſehend iſt mir, als ob die Muſik ins Unendliche weitertöne und alles ausſpräche, was ich hätte ſagen mögen, deutlicher, als es die Muſik vermag, und dennoch ebenſo geheimnisreich und ahnungsvoll. Manchmal möchte ich Sie beneiden, daß Sie mit dem Stift deutlicher ſein können, manchmal mich freuen, daß ich es nicht zu ſein brauche, ſchließlich aber muß ich denken, alle Kunſt iſt dasſelbe und ſpricht die gleiche Sprache. Ich empfinde heute in ganz ungeahnt geſteigerter Weiſe dasſelbe, was Ihre erſten, mir unvergeßlichen Blätter mich empfinden ließen. Ich ſpreche nur von dieſem ganz eigenartigen Genuß und ſcheue mich, als Nichtkenner, von der Bewunderung und Freude über Ihre Schöpfungen ſelbſt zu reden. Von der Schönheit Ihrer Linien, der Kühnheit, dem Reichtum Ihrer Erfindung, dem edlen und ganz ergreifenden Ausdruck Ihrer Geſtalten und Köpfe, in die man ſich nicht genug vertiefen kann . . . ."

Auch nach den andern neuen Klinger-Werken ſehnt er ſich, ſelbſt nach der „Salome", die ihn „ungemein packt", er iſt geſpannt, „ſie in Marmor zu ſehen, Gott ſei Dank nicht leibhaftig", er will überhaupt von Klingers Schaffen „eine möglichſt genaue Anſchauung haben" — „wenn nur Leipzig nicht ein ſo ſchlimmes Anhängſel an Plagwitz wäre!" Sieht er Klinger in Wien oder in Leipzig, ſo tut er dem ihn auch menſchlich überaus feſſelnden, dämoniſch-heitern jungen Kunſtkollegen, der ihm gegenüber ſeine gewohnte Zurückhaltung ablegt, alles zuliebe, was er nur kann. In Wien führt er ihn mit Vorliebe auf den Prater, damit er das Wiener Volksleben kennen lerne, doch iſt Klinger davon weit weniger erbaut als von einem Abend, an dem muſiziert wird und u. a. eine begabte junge Wiener Sängerin Lieder von Brahms unter deſſen Begleitung ſingt. „Sonntag war ich denn in Wien", ſchreibt er am 20. 4. 1894 beglückt an ſeine Eltern, „d a s war ſchön! Ich ging gleich in der Frühe zu Brahms. Er war ungemein liebenswürdig. Anſpruchslos und ſo nett und luſtig. Er hatte mich erſt ein paar Tage ſpäter erwartet, und ſo lud er mich ein, ihn abends 7 abzuholen. Wir waren da zu viert, noch der Maler Michalek und ein Muſikdirektor des Muſikvereins, und ſind in den Wurſtlprater getrudelt. Alle möglichen Buden haben wir beſucht, bei den Czarda's zu Abend gegeſſen, und ſchließlich ſind wir (Brahms mit) Rutſchbahn gefahren. Den nächſten Morgen holten mich Brahms und Michalek im Volksgarten vom Kaffee ab, da haben wir Muſeen, Kirchen, Rathaus beſucht, zuſammen geſpeiſt, und ſind dann nach Schönbrunn gefahren. Später war ich allein noch einige Reiſeeffekten kaufen, und dann kam das S ch ö n ſt e. Brahms hatte mich aufgefordert, ihn zu einer Unterhaltung in den Wiener Muſikverein abzuholen. Es wurden da einige Chorſtücke von Paleſtrina, Bach und Brahms aufgeführt. Und nach dem Eſſen . . . wurden ein paar neue, noch nicht erſchienene Volkslieder von Brahms geſungen. Eine entzückende ſchöne Dame, Baroneſſe Cornero, ſang die Soli. Damen ſaßen an Tiſchen in der Nähe und ſangen den Chorrefrain, und Brahms ſelbſt dirigierte und begleitete am Flügel. Das war entzückend. Die Baroneſſe Cornero war genau das Geſicht wie auf meinem „Frühling" von Böcklin, nur daß ſie ganz wundervoll ſang. Das waren zwei ſchöne Tage!" Noch nach Jahren ſchwelgte er in der Erinnerung an dieſen Genuß, zumal da mit dem Klavierſpiel von Brahms das andrer, ſelbſt ganz großer Pianiſten an

Edelgehalt nicht zu vergleichen gewesen sei, und bedauerte schmerzlich, daß er nicht den Mut zu der Bitte an ihn gefunden habe, ihm allein vorzuspielen. Er folgte damit einem richtigen Gefühl, denn Brahms am Klavier im engeren Kreis hat vielen Unvergeßliches gegeben.

Der schönste Dank des alten Meisters — wenn auch von dem Bescheidenen als ein „nur zu bescheidener Dank" bezeichnet — war das königliche Geschenk seiner „Vier ernsten Gesänge", die zum Erhabensten gehören, was er geschaffen hat. Mag er sie im Grunde für sich selbst geschrieben haben, wie er brieflich angedeutet hat, mögen auch Erinnerungen an zwei edle Frauen, denen er im Leben diente, an Clara Schumann und Elisabeth von Herzogenburg, darin nachklingen, — gewidmet sind sie Max Klinger. Und in dem herzlichen Brief, den er ihm dazu schrieb und in dem er in seiner schnurrigen Art, die jeder Feierlichkeit scheu aus dem Wege ging, diese gewaltigen Gesänge mit einem ganz despektierlichen Wort abtat, heißt es am Anfang: „Lieber und Verehrter! Was werden Sie sagen, wenn nächstens ein paar Liederchen von mir kommen, die ausdrücklich Ihnen zugeeignet sind? Ich habe Ihrer oft dabei gedacht, und wie tief Sie die großen, gedankenschweren Worte ergreifen möchten!" Klinger, der selbst so groß und gedankenschwer vom Tod gesungen hat, war tief gerührt von dieser Widmung und hat sich noch später ganz energisch gegen alle Unterstellungen gewehrt, die ihn als den wahrhaft Bedachten ausschalten wollten, indem er mit aller Entschiedenheit darauf hinwies, daß die Lieder nur rein persönlichen Beziehungen zwischen Brahms und ihm ihre Entstehung verdankten.

Sein letzter Gruß an Brahms, von dem ich weiß, trug als Überschrift den Anfang des Brahmsschen Violinkonzerts und als Datum den 26. Oktober 1896. „Hochverehrter Meister!", schrieben da Klinger und dessen Mutter, Schwester, Bruder und Freunde (darunter Arno Hilf, Julius Vogel, Theodor Schreiber, Rudolf Zwintscher und Carl Seffner), „Begeistert durch Ihre Kunst, senden wir aus dem Klingerschen Atelier die herzlichsten Grüße — es war das Violinconcert und die Rhapsodien — !" Brahms' Krankheit hatte damals schon begonnen („mit den besten Wünschen für Ihre Genesung", fügte Klingers Mutter ihrer Unterschrift bei). „Tausend Dank für den fröhlichen Gruß aus Ihrem Atelier!", antwortete er, der einst ja selbst seßhafter Gast in diesem Meisteratelier gewesen war, „Er hat mir umsomehr Vergnügen gemacht, als ich eine Vorstellung davon habe, wie derlei bei Ihnen entsteht. Sah ich doch eines Morgens die ernsten Bilder von der Wand mild lächelnd hinabschauen auf die verrauschte Feier. Nun bitte ich Sie recht schön, mir nur per Karte zu sagen, ob Sie in Griechenland waren oder noch hingehen. Dann nebenbei: ob Sie meine 7×7 deutschen Volkslieder kennen und besitzen, sonst möchte ich mir erlauben, sie Ihnen zu schicken, weil ich diese meine großen Lieblinge von Ihnen gekannt wünschte."

Ob es zu dieser Sendung gekommen ist, wissen wir nicht. Im Frühjahr 1897 wurde Brahms abberufen. Klinger reiste tieferschüttert nach Wien und wollte am Begräbnistag eigenhändig einen kunstvoll geflochtenen Kranz auf dem Grab des hingebend Verehrten niederlegen. Aber durch das Mißverständnis eines Hotelbediensteten wurde die Ausführung dieses liebevoll ausgedachten Vorhabens vereitelt, und enttäuscht fuhr er zurück, ohne jemandem davon Mitteilung zu machen. Er hat dies erst lange danach getan. Seine dritte große Huldigung an Brahms wurde dann das tiefsinnigste und ergreifendste aller Brahmsdenkmäler, eine kolossale Bildnisbüste, auf einem Postament weißen Marmors, das drei Genien der Tonkunst umranken. Es war ursprünglich als Herme gedacht, doch gestaltete Klinger es figürlich aus, da der Steinblock die Erweiterung zu einem großen künstlerischen Gedanken zuließ. Im Jahre 1909 hat er es am Eingang zur Musikhalle in Brahms' Vaterstadt Hamburg aufgestellt. Das war die Zeit, wo er sich mit dem Brahmsjünger Max Reger in Freundschaft verbunden hatte, und beide werden des verewigten Großmeisters oft in liebender Verehrung gedacht haben.

Die Franz Liſzt-Gedenkwoche in Bayreuth.

Verlauf und Ergebnis.

Von Erich Valentin, z. Zt. München.

Als am 22. Oktober 1855 der Neu-Weimar-Verein den Geburtstag Franz Liſzts feierte, verglich Eduard Genaſt den mit Liebe und Achtung verehrten Jubilar mit Columbus. Er pries ihn als den kühnen Seefahrer, der den ſicheren Hafen des Feſtlandes verlaſſen habe und dem Geſchrei der Menge zum Trotz durch die ſtürmenden Wogen einer neuen Welt zuſteuere. Liſzt erwiderte auf dieſe Ehrung mit dem Hinweis darauf, daß der Vergleich ſtimme, nur ſei er auf dieſer Fahrt nicht der Führende, ſondern einer der getreuen Matroſen, die ſich in der Gefolgſchaft des Führenden befänden.

Dieſes Wort iſt ein Zeugnis der oft gerühmten demütigen Beſcheidenheit und der in dieſer Beſcheidenheit verankerten herzgütigen Größe Liſzts. Es iſt aber zugleich auch ein Selbſtbekenntnis, das ſeine eigene Anſchauung von Weſen und Sinn ſeines künſtleriſchen Schaffens offenbart. Betrachtete ſich Liſzt ſelbſt als den Bahnbrecher einer neuen muſikaliſchen Epoche? Soviel wiſſen wir — und ſteht eindeutig feſt —, daß Liſzt als der ſelbſtloſeſte Vorkämpfer Richard Wagners und ſeiner Bayreuther Feſtſpielidee, als Pianiſt und Künſtlererſcheinung, als derjenige, der mit energiſchem Nachdruck die ſoziale und wirtſchaftliche Hebung, ja, die unumſtößliche Anerkennung des Berufsmuſikers als Mitglied einer Standesordnung und damit die Stellung der Muſik überhaupt verfocht und erreichte, daß Liſzt ſich durch dieſe Taten unvergängliche Verdienſte erworben hat. Peter Raabe hat das treffende Wort von der „Bedeutung der kulturpolitiſchen Perſönlichkeit" Liſzts geprägt. Eben dieſe Bedeutung kann nicht hoch genug eingeſchätzt werden. Es wäre verfehlt und unſinnig zugleich, mit der Kleinlichkeit des kritiſierenden Abwägens und Meſſens dieſe Einmaligkeit herabmindern zu wollen.

Die andere, heiß umſtrittene und umſtritten bleibende Frage iſt die nach der Bedeutung des ſchöpferiſchen Muſikers Liſzt. Es iſt und bleibt ein Problem. Urſächlich für die weit auseinander gehenden Urteile über Liſzts ſchöpferiſche Qualitäten, die auf beiden Seiten, der des Für und der des Wider, die beſten, wahrhaft ernſt zu nehmenden Köpfe haben, ſind die Maßſtäbe, die man an Liſzts Schaffen legt: einmal die geſchichtlichen, zum andern die aeſthetiſchen. Die geſchichtliche Beurteilung wird Liſzt ſeinen Rang zuerkennen, die aeſthetiſche ihn ihm abſprechen. Liſzt, in Ungarn geboren und von der ungariſchen Muſik beeinflußt, in Frankreich und ſeiner Romantik groß geworden, in Deutſchland, vornehmlich in der Freundſchaft zu Wagner und im Bekenntnis zu Bach und Beethoven vollendet, iſt geſchichtlich in die Reihe jener einzugliedern, die das ſinfoniſche Werk Beethovens, eben ſein Erbe, fortzuführen und weiterzubilden trachteten. Was Schubert, Schumann, Brahms und Bruckner auf ihre Weiſe zu löſen erſtrebten und verwirklichten, das verſuchte er, hier den Spuren Hector Berlioz' folgend, aus dem ehrlichen Willen heraus, mit ſeinen Mitteln und Möglichkeiten den ganzen Problemkreis auszufüllen. Der Grundgedanke, um den letzten Endes die Frageſtellung geht, iſt die Programmuſik, mit der ſofort das aeſthetiſche Moment in Erſcheinung tritt. Der Begriff der „ſinfoniſchen Dichtung" iſt der Kernpunkt der Diskuſſion. Sie umfaßt und betrifft letzten Endes das Geſamtwerk Liſzts, ſein Klavierſchaffen, das aus jener Atmoſphäre geboren iſt, der ebenſo Chopin (wie negativ Herz und Thalberg) angehörte, ſein Vokalwerk, das am deutlichſten vielleicht Liſzts Erfindungs- und Geſtaltungsprinzip aufzeigt und ſeine Orgelſchöpfungen, die ihn in der orgelarmen Geſchichte des 19. Jahrhunderts — grundverſchieden etwa von Rheinberger und ſeinen Vorgängern — auf vorderſten Poſten ſtellten.

Der Gegenſatz der geſchichtlichen und der aeſthetiſchen Beurteilung offenbart die Situation.

Anlaß und Ziel.

Am 31. Juli 1886, vor fünf Jahrzehnten, iſt Liſzt in Bayreuth geſtorben; am 22. Oktober 1811, vor 125 Jahren, erblickte er in Raiding das Licht der Welt. Die Duplizität der Er-

eigniſſe war der Anlaß zu der groß angelegten Franz Liſzt-Gedenkwoche in Bayreuth, der ſchönen, gaſtlichen Stadt Richard Wagners, in der Liſzt, ſeinem Wunſche gemäß (entgegen allen Teſtamentsſtreitigkeiten), ſeine letzte Ruhe gefunden hat. Es war darum nur berechtigt, daß auch Bayreuth dieſes Feſt des Gedenkens in ſeinen Mauern beherbergte (nachdem im Sommer der unter Liſzts Auſpizien gegründete „Allgemeine Deutſche Muſikverein" in Weimar bereits ſeiner gedacht hatte).

Die Tatſache, daß man bei dieſem unter dem Ehrenprotektorat von Frau Winifred Wagner ſtehenden Feſt führende Perſönlichkeiten von Reich, Staat und Partei, der ungariſchen und öſterreichiſchen Regierung ſowie der in- und ausländiſchen Preſſe ſah, unterſtrich die Bedeutung dieſer Bayreuther Liſzt-Woche. Der feſtliche Empfang des bayeriſchen Miniſterpräſidenten Ludwig Siebert, der zugleich als Vertreter des Reichs- und preußiſchen Miniſters des Innern dem Feſt beiwohnte, gab den Veranſtaltungen die repräſentative Ausrichtung. Es befanden ſich unter den Gäſten der Liſzt-Tage u. a. Reichsminiſter Dr. Gürtner, der deutſche Geſandte in Budapeſt von Mackenſen, Staatsminiſter Adolf Wagner, Miniſterpräſident Marſchler, Gauleiter Fritz Wächtler, Regierungspräſident von Holzſchuher, Prinz Auguſt Wilhelm, die Generalintendanten Walleck und Spring, vor allem aber die Vertreter der ungariſchen und öſterreichiſchen Regierungen und ihrer Kulturbehörden: der ungariſche Geſandte Döme von Stojay, Staatsſekretär Karl von Jalſovicsky, Miniſterialrat Aladór von Haáſz, Miniſterialſekretär Melchior von Takácy, Legationsrat Louis von Villányi, ſowie der öſtereichiſche Geſandte Stephan Tauſchitz. Eva Chamberlain, Daniela Thode und Hans von Wolzogen nahmen als Ehrengäſte an den Feiertagen teil. Nicht vergeſſen ſei die Liſzt-Schülerin Emma Koch.

Liſzts Mauſoleum im Stadtfriedhof war mit Blumen und Kränzen angefüllt, mit Ehrenbezeugungen, die Deutſchland, Ungarn und Öſterreich darbrachten. Vornehmlich die Anweſenheit der ungariſchen Regierungsvertreter und des Budapeſter Opernhauſes gaben den Feſttagen die beſondere Note, an dieſem Beiſpiel die deutſch-ungariſchen Kulturbeziehungen ſichtbar zu machen. Die kulturellen Zuſammenhänge innerhalb der Geſchichte Deutſchlands und Ungarns reichen bis in das 15. Jahrhundert zurück, ja, noch weiter, wenn wir nur daran denken, daß im 13. Jahrhundert die Tochter des Ungarnkönig Andreas' II., Eliſabeth, dem thüringiſchen Landgrafen Ludwig die Hand reichte, daß die Kreuzzüge das Ihre dazu beitrugen, eine Verbindung herzuſtellen, die allerdings erſt im 15. und 16. Jahrhundert voll zur Geltung kam. Literatur und Muſik ſind die beiden Hauptfaktoren, die Deutſchland und Ungarn, die Verbündeten des großen Krieges, ſeit Jahrhunderten in Wechſelbeziehung brachten. Namen wie Kölcſey, Kazinczy und Lenau in der Literatur, Volkmann, Kößler bis Hubay in der Muſik, vor allem aber der Liſzts, bezeugen das; laſſen wir auch den Einfluß nicht unerwähnt, der in dem „alla ongharese" Haydns, Mozarts, Beethovens, Schuberts und Brahms' hervortritt.

Liſzt und die Bühne.

Liſzt, dem die Welt die Uraufführung von Wagners „Lohengrin" verdankt, war ein ausgeſprochener Gegner der Oper. Trotz ſeines 1825 beendeten und in Paris uraufgeführten Einakters „Don Sanche ou le Château d'Amour", der in der Tat ſein einziges Bühnenwerk blieb, hat ſich Liſzt nie zur Oper bekennen können. Das beruhte auf einer grundſätzlichen Abneigung gegen die Bühne überhaupt, an der er das Unzulängliche der Wirklichkeit rügte. „Vieles wird wahrlich", ſo erklärte er 1855, „nur gewinnen, wenn man es mehr andeutet als beſchreibt, mehr beſchreibt als verwirklicht. Ja, in manchen Punkten geht die Einbildung ſo weit über die Möglichkeit der Darſtellung hinaus, daß dieſe vergeblich den Verſuch machen würde, es mit ihr aufzunehmen." In dem gleichen Jahre, in dem er dieſen Ausſpruch tat, gaben ihm Moritz von Schwinds Eliſabeth-Fresken auf der Wartburg die Anregung zu einem Werk, in deſſen Mittelpunkt die Geſtalt der heiligen Eliſabeth ſtehen ſollte. Es entſtand das Oratorium „Die Legende der Heiligen Eliſabeth", Liſzts erſtes oratoriſches Werk, dem kurz darauf als zweites ſein „Chriſtus" folgte.

Die Dichtung des Darmstädter Professors Otto Roquette (gest. 1896), die Ábrányi ins Ungarische übertragen hat (1865), behandelt den Legendenstoff in einer Folge von Bildern, die in sich abgeschlossen sind und nur in losem Zusammenhang zueinander stehen. Die epische Form des Oratoriums ist indessen durch die Dramatik der Sprache und der Handlung innerhalb der einzelnen Szenen derart gesprengt, daß zur bühnenmäßigen Inszenierung des Oratoriums nur ein Schritt ist. Dieser Versuch wurde schon zu Lebzeiten Liszts, der sich einer szenischen Aufführung gegenüber prinzipiell ablehnend verhielt, im Jahre 1881 durch Eduard Lassen in Weimar gewagt. In Anbetracht dessen, daß Liszt eine neue oratorische Form ins Leben zu rufen gedachte und somit das traditionelle Form- und Gestaltungsgesetz des Oratoriums, des „oratorio volgare", aufhob, gab er eigentlich selbst den Weg frei, das Oratorium als kirchlich-konzertantes oder als opernhaftes Gebilde zu betrachten und zu behandeln. Der im Titel enthaltene Begriff der Legende rechtfertigt diese Doppeldeutung. Geschichtliche Vorläufer dieser Mischgattung sind die „azione sacra" oder die „rappresentazione", ein Teil der Oratorien Händels, die in Akte und Szenen aufgegliedert sind, und die „musikalischen Dramen" Johann Heinrich Rolles.

Obwohl der Wille des Schöpfers heiligstes Vermächtnis ist (eine Selbstverständlichkeit, die beispielsweise bei Wagner-Inszenierungen auch selbstverständlich sein müßte), steht man hier vor der überraschenden Tatsache, daß die wider die Absichten Liszts vorgenommene Inszenierung der „Heiligen Elisabeth" dem Werke vorteilhaft ist und seine Wirkungskraft erhöht. Das bewies die ungemein eindrucksreiche Aufführung, die das Königlich Ungarische Opernhaus Budapest zu Beginn der Bayreuther Woche in der stilvollen Ludwig Siebert-Festhalle vermittelte. Was wir hier kennen lernten, war nicht nur gepflegte Ensemblekunst, nicht nur urwüchsige Musikalität und Gestaltungskraft, sondern auch ein neuartiges Theatererleben. Denn László v. Márkus, der Direktor der Budapester Oper, hatte die meisterhafte Leistung vollbracht, den oratorischen Charakter des Werkes auch auf der Bühne zu erhalten, ohne dabei den dramatischen Effekt zu zerstören. Die neun Bilder, deren schönste das Rosenwunder und Elisabeths Tod waren, erschienen, mehr als in der Vorlage, als eine organische Folge, Visionen gleich. Geschmackvoll war dabei die Herauslösung des Chors aus der Handlung und die Ersetzung durch tänzerisch bewegte Ausdeutung, während der Chor selbst, im Sinne des antiken Chors, vom Orchesterraum aus die Handlung begleitete. Zu diesen szenischen Momenten kamen allerdings noch hinzu: die hohe Qualität von Chor und Orchester, die schlichte Eindringlichkeit der treffenden Bühnenbilder von Gusztáv v. Oláhs (die projiziert wurden), die technische Beherrschung des großen Apparates durch Pál Tolnay (mit Unterstützung von Paul Eberhardt-Bayreuth), die Choreographie Reszö Bradas und die chorische Ausarbeitung durch Vilmos Roubal. Aus der Reihe der Sänger — Anna Báthy (Elisabeth), Györgi Lofonczy (Hermann), Maria Budanovits (Sophie), Dr. Imre Palló (Ludwig), Sándor Farkas (Magnat), Pál Komáromy (Seneschall) und Endre Koréh (Friedrich II) — ragte Anna Báthy durch die ergreifende Größe und Einfachheit ihrer Darstellung wie ihres sängerischen Könnens hervor. Über allem aber stand als ein zuverlässiger Bürge der junge, hochbegabte Dirigent János Ferencsik.

Den anderen Liszt, den Liszt der Rhapsodien, musizierte Ferencsik mit hinreißendem Schwung in den Ballett-Aufführungen der Ungarischen Oper, die im markgräflichen Opernhaus, dem während der Liszt-Woche in einem Staatsakt durch Ministerpräsidenten Siebert nach der Restaurierung wieder zugänglich gemachten Haus St. Pierres und Bibienas, stattfanden. Mag auch die Einzigartigkeit des Barockrahmens zu der bukolischen Buntheit des Bühnengeschehens sich nicht ganz gefügt haben, so störte das nicht. Denn man war zu sehr von der Unerhörtheit der tänzerischen Kunst des Budapester Balletts gebannt, um sich ablenken zu lassen. László v. Márkus hat die Rhapsodien Liszts zu einem dreiteiligen Bilderbogen „Ungarische Fantasiestücke" verarbeitet, ein kühnes Unterfangen, dem aber der Erfolg recht gegeben hat. Es zeigte sich dabei, daß Liszts weltliche Musik (bei der die Rhapsodien und die ihnen verwandten Musiken die „weltlichsten" sind) aus einer tänzerisch-gestischen Beredsamkeit und Sichtbarmachungstendenz geboren ist. Das erkennt man, wenn man diese Musik in den Tanz zurückübersetzt sieht. Was man bei den Ungarn erlebte, die „Weinlese", die „Hochzeitsgeschichte"

und „Das Marktgeschenk", das war Tanzkunst, die nirgend anders verwurzelt ist als im Blut und in der Seele des Volkes. Sie ist grundverschieden von den Gesetzen und Regeln der alten russischen, der französischen und der neuen deutschen Tanzkunst. Das pantomimische Element ist ausschlaggebend; es wird indessen getragen von der schwermütig-ausgelassenen Farbigkeit und rhythmischen Ekstase des ungarischen Volkstanzes. Dieses Gesunde, Naturhafte und aller Schöngeistigkeit Abholde macht diese Kunst so wertvoll, als eine Kunst, die sich nicht nur in Rhythmus und Bewegung erschöpft, sondern durchaus auch in die Sphäre des Ausdrucks emporwächst (z. B. das Zigeunermädchen im „Marktgeschenk"). Völlig in das Pantomimische ging die ebenfalls von László v. Márkus nach Musik Liszts geschaffene tänzerische Komödie „Pester Karneval", die in reizvoller Gegensätzlichkeit an Hand einer episodischen Liebesgeschichte das Eindringen des Wiener Walzers in den ungarischen Lebenskreis veranschaulichte (die befriedigende Lösung des eifersuchtgeborenen Konflikts blieb allerdings, da das erklärende Wort fehlte, rätselhaft). Auch in dieser lichtfreudigen Komödie erlebte man vollendete Tanzkultur.

Liszt als Sinfoniker.

Das musikalische Schaffen des 19. Jahrhunderts ist — außerhalb des musikdramatischen Werks Wagners, das seinerseits wiederum von Beethovens IX. Sinfonie seinen Ausgang nimmt — erfüllt von dem Ringen um die Vollendung der sinfonischen Form. Beethovens Werk fand in Schubert, Schumann, Brahms, Bruckner seine Verwalter. Auch Liszt trug, wie schon bemerkt, dem Vorbild Hector Berlioz' folgend, seinen Teil zur Lösung dieser Frage bei. Er tat es in der Weise, daß er die „sinfonische Dichtung" an die Stelle der Sinfonie setzte. Die Programmusik, die Berlioz in die klassische Sinfonieform hineintrug, weitete er dadurch, daß er den Begriff der „Dichtung" über den der „Sinfonie" stellte. In diesem Punkt ist das kritische Moment verankert. Die Programmusik als solche ist unserem absoluten Empfinden fremd geworden. Wenn wir sie, mit dem vorgeschriebenen Programm in der Hand (man wird, um es eindeutig zu sagen, das Gefühl des „Reiseführers" nicht los), zu erleben versuchen, lenken wir uns selbst vom musikalischen Urstoff und vom musikalischen Erleben an sich ab; die Musik wendet sich in diesem Augenblick nicht mehr an Herz, Seele und Gefühl, sondern nur an den Intellekt, mehr an das Auge als an das Ohr. Ein Teil der sinfonischen Dichtungen Liszts ist nur mit dem Programm zu verstehen. Trotzdem wäre es falsch, sie nur aus dieser Perspektive zu betrachten. Macht man den Versuch, die sinfonischen Dichtungen Liszts als absolute, von jedem Programm befreite Musik zu erfassen, wird man sie auch als absolute Musik im klassischen Sinne, trotz ihrer romantischen, durchaus bildhaften Grundhaltung, auf sich wirken lassen können. Im Verfolg dieser Betrachtungsweise stoßen wir auf die bemerkenswerte Feststellung, daß in der Tat Liszt die Mehrzahl seiner Werke nicht eigentlich als programmgebunden schuf. Aus dem dichterischen oder bildnerischen Kunstwerk nahm er die Anregung. So ist sein „Tasso", dessen Untertitel „Lamento e trionfo" wichtiger und vielsagender ist als der Haupttitel, als Ouverture zu Goethes Trauerspiel entstanden und seine „Faust"-Sinfonie nur in den Umrißen auf Goethe zurückzuführen, eine Frage, die bestätigt wird durch den Umstand, daß Liszt zu Goethe überhaupt keine inneren Beziehungen hatte. Hier ist die Anregung, die stimmungshafte Intuition alles (im Gegensatz zu den rein illustrativen Musiken der „Hunnenschlacht" oder des „Mazeppa"). Dieser Eindruck verdichtet sich in der Faust-Sinfonie, deren Schlußchor, der „Chorus mysticus" aus „Faust II" auf Beethoven zurückweist; dieses Werk ist als der bedeutsamste Beitrag Liszts innerhalb der Geschichte der Sinfonie des 19. Jahrhunderts zu betrachten. Diese Verwurzelung Liszts in der Klassik bekundet neben seinen Klavierkonzerten noch stärker der „Totentanz", die aus dem Geist Bachs erwachsene Variationsreihe über das „Dies irae", die Sequenz der Totenmesse; es handelt sich um ein Klavierkonzert in neuer Formgebung, die uns wertvoller erscheint als die sinnfällige Ausdeutung des Fresko Orcagnas.

Siegmund von Hausegger führte mit der Wiedergabe der „Faust"-Sinfonie und des „Totentanz", den Joseph Pembaur mit einigen nicht ganz logisch hineingesetzten Ritardando-Betonungen ungemein eindrucksvoll, farbig und gewaltig zugleich spielte, die Liszt-Woche zu ihrem zweiten Höhepunkt, der auch in den Ausmaßen der Begeisterung den Erfolg der „Heiligen Elisabeth" erreichte. Mit formaler Strenge und zwingender Logik gestaltete er

nicht nur den „Tasso“, sondern steigerte mit großen Akzenten die „Faust“-Sinfonie. Gerade diese zügelnde Gemessenheit, mit der Hausegger das klangmusikalische Prinzip Liszts — in ihm liegt Liszts zukunftweisende Bedeutung — in den Hintergrund drängte, unterstrich das Klassische in Liszts Sinfonik. An dem gutgeschulten Männerchor des Liederkranz Bayreuth und dem wahrhaft beseelt singenden Carl Erb, nicht zuletzt an den geschlossen musizierenden Münchner Philharmonikern (die mit dem gleichen Programm nach der Rückkehr von ihrer erfolgreichen Konzertreise durch Österreich ihre Münchener Tätigkeit eröffneten) hatte Hausegger seine ebenbürtigen Helfer.

Klavier- und Orgelmusik.

Über den Klavierkomponisten Liszt etwas zu bemerken hieße Eulen nach Athen tragen. Seine Wechselbeziehungen zu Chopin und z. T. auch Schumann (h-moll-Sonate), seine Verwurzelung in der romantisch-virtuosen Klaviermusik des frühen 19. Jahrhunderts, sein Anklang an die dämonische Brillanz Paganinis und seine Verbindung mit der ungarischen Volksmusik sind Themen, die zur Genüge erörtert worden sind. Gerade auf dem Klavier, dem Liszt neue Farben und Spielmöglichkeiten entlockte, ist er zum Wegbereiter des Impressionismus geworden. Joseph Pembaur spielte das breit angelegte, aber kalt lassende Concerto pathétique (mit seiner Frau), das trotz der Zusätze Bülows nicht gewinnt, die „Pastorale“, „An der Quelle“, „Waldesrauschen“, die „Vogelpredigt“, die 12. Rhapsodie, drei der „Etudes d'exécution transcendante“ und die aus persönlicher Erlebnisfülle geborene h-moll-Sonate. Er spielte diese charakteristischen Werke mit der ihm eigenen poetisierenden, gern willkürlichen Freizügigkeit und Unmittelbarkeit.

Von der Orgelmusik Liszts hörten wir nur Praeludium und Fuge über BACH. Diese der Entstehungszeit der „Heiligen Elisabeth“ entstammende Schöpfung (1856) ist mit den „Weinen, Klagen“-Variationen der vielleicht wesentlichste Beitrag Liszts zur Orgelmusik des 19. Jahrhunderts. Ja, es bildet — der thematische Gedanke ist in sich symbolisch und bekenntnisgleich — die Brücke zwischen Bach und Reger. Der junge Organist der Ordenskirche von St. Georgen bei Bayreuth, August Karl v. Kotzebue, ein Urenkel des Dichters, setzte sich mit ehrlichem Bemühen für das Werk ein; die Walcker-Orgel der Ludwig Siebert-Festhalle schien ihm allerdings noch nicht so vertraut zu sein, daß er ihre Registrier-Möglichkeiten sinnentsprechend hätte ausnutzen und anwenden können.

Kirchen- und Vokalmusik.

Liszt huldigt als Kirchenmusiker einem kirchlich gebundenen Andachtsstil. Auch bei Bruckner kann man von einem solchen sprechen. Der Unterschied zwischen beiden besagt alles. Liszt ist in seinen geistlichen wie in seinen weltlichen Gesängen so stark an das Stimmungshafte und an die Melodie gebunden, daß Form und Inhalt sich verlieren. Das zeigt sich in seiner Lyrik (auch da, wo er in das Balladeske übergreift) und in der rein geistlichen Musik. In dem Augenblick aber, wo die musikalische Form für die Erfindung maßgeblich wird, steigert sich auch die innere Geschlossenheit. Das ist bei dem 13. Psalm (1855) der Fall, einem dramatisch angelegten Werk, das, ausgehend von der Fugenform, eine neue Formbildung der Kantate erstrebt (Variationsprinzip). Der Psalm war auch der Gewinn des dem Orgel- und Vokalschaffen Liszts gewidmeten Abends. Carl Kittel, der zuverlässige und bewährte Vorbereiter der Bayreuther Festspiele, war als Dirigent mit ganzer Seele bei der Sache. Der gemischte Chor der Gesellschaft der Musikfreunde Bayreuths, die Regimentsmusik des Infanterie-Regiments 42 sowie Johanna Egli, die kultivierte Regersängerin, und André Kreuchauff fügten sich diszipliniert seinen Intentionen.

Werk und Welt.

Werk und Welt — das war das ungenannte Motto des Vortragsabends am 125. Geburtstag Liszts, an dem Peter Raabe, der ernste, um die Sache wissende Liszt-Forscher, und Kálmán von Isoz, der ehemalige Direktor des Ungarischen Nationalmuseums und Sekretär der Hochschule für Musik in Budapest, sprachen. Raabe entwarf ein Bild Liszts, jenes würdige

und allem Legendären abholde Bild, das wir aus ſeiner zweibändigen Biographie kennen. (Vergl. Wortlaut der Rede im Novemberheft der ZFM.) v. Iſoz erörterte Liſzts ſchriftſtelleriſches Schaffen, das nur in den Grundgedanken auf ihn ſelbſt, in der Ausführung aber auf Marie d'Agoult und die Fürſtin Sayn-Wittgenſtein zurückgeht, und ſprach über Liſzts Beziehungen zu Ungarn. An den Anfang ſeines Vortrags aber ſtellte er — ebenſo wie es die Ungariſche Oper am erſten Tage tat, als ſie mit den Nationalhymnen Ungarns und Deutſchlands die Feſttage eröffnete — die dankbare Huldigung an das neue Deutſchland und ſeinen Führer, an den „leitenden Kulturwillen, den kunſtehrenden Geiſt der neuen Zeit, der in der Muſikſtadt Bayreuth im Brennpunkte des deutſchen Muſiklebens — wo das Genie Richard Wagners die Welt zur Huldigung und zur Anerkennung des Sieges ſeines Schaffens zwang — das Zuſammenwirken zu Ehren des großen Freundes Franz Liſzt ermöglichte".

Hermann Goetz an J. V. Widmann.

Zum 60. Todestage des Komponiſten. † 3. Dezember 1876.

Von Auguſt Pohl, Köln.

Hermann Goetz gilt der Gegenwart vornehmlich als Komponiſt der komiſchen Oper: „Der Widerſpenſtigen Zähmung". Jenem Meiſterwerk ſonnigen Humors, welches mit Cornelius' „Barbier von Bagdad", dem anderen Juwel heiteren Opernſchaffens, den „Ruhm" teilt, mehr genannt und geprieſen als aufgeführt zu werden. Dem nivellierenden Wandel unſerer Zeit trotzt das Werk; gleichſam der Zauberquelle Schumann's entſtammend, wenn Liebe und Verehrung den Schleier zarten Gewirks zu heben vermag. Am ſtillen Herd häuslicher Genügſamkeit nährte ihn die Flamme der Romantik, aus Traum und Schickſal formte er den Reiz und die kunſtbindende Kraft.

Der erſtmalig veröffentlichte Brief an ſeinen Textdichter J. V. Widmann führt uns zurück in die Zeit der Inangriffnahme ſeiner „Widerſpenſtigen" und lautet:

Seewies, 30. Juli 68.

Mein lieber Freund.

Deinen Brief von geſtern habe ich eben erhalten, und mit einigem Bedauern geleſen, was Du mir von Böhlken ſchreibſt. Vor mir iſt er jetzt ſicher, und recht herzlich leid tut mir die Zeit, die ich an ihm verloren habe. Wenn Du jetzt weiter nichts von ihm hörſt, ſo laſſe ihn auch nur in Frieden. Was nützt es, Gleichgültigkeit und Intereſſenloſigkeit aufſtören zu wollen zu widerwilligem Thun. Zu brauchen würde es ja doch nicht ſein. Und wenn er von der Rohheit des Shakeſpeare-ſchen Drama's ſpricht, kann er den Text auch nicht mit Aufmerkſamkeit durchgeleſen haben, deſſen erſter Vorzug doch die Milderung jener rohen Charaktere iſt?

Alſo nichts mehr von ihm, und die Peſt über das abſcheuliche Frauenzimmer, die unter mir auf einem verſtimmten Klavier Mendelsſohn's ſtumme Lieder ſpielt, ſodaß das Schreiben mir ſchauderhaft ſchwer wird.

Jetzt bitte ich Dich aber, (warum ich Deinen Brief ſofort beantworte) ſchicke mir umgehend den Text der Widerſpenſtigen. Es ſei denn, daß Du gerade ſtark dabei in Arbeit ſein ſollteſt, dann will ich Dich nicht ſtören. Sonſt aber, hätte ich ihn ſehr gern. Ich habe doch ſo viel wieder daraus vergeſſen, und habe hier oben einen ziemlich klaren Kopf und möchte mich einmal wieder recht hineinverſenken. Es iſt vielleicht recht einmal nötig. Die Reſultate ſchreibe ich Dir dann ſofort. Fürchte nicht, daß Du mit der Zeit ins Gedränge kommen könnteſt. Ich komme am 15. Auguſt wieder nach Winterthur. Dann bringe ich am 16. oder 17. das Ding ſelbſt und ſage Dir, was ich noch dabei meine. Dann haſt Du noch volle 4 Wochen bis zum 15. Septbr. Zeit. In 8 Tagen ſind die Kopien leicht beſorgt, ich will mich ſchon in Zürich nach einem guten Abſchreiber umſehen, und bis zum 1. Oktober kann das Ding lang in Berlin ſein.

Mir geht es hier ſo ganz wohl, daß das Wünſchen vorläufig vertagt zu ſein ſcheint. Ich habe mir meine Kleine auch heraufgeholt, nachdem ich ſie in der Nähe von St. Gallen aus einer wütenden Horde habe heraushauen müſſen. Genaueres über die luſtige Geſchichte mündlich.

Vor kurzem wurde ich hier oben mit der Partitur eines Violinkonzertes fertig. (18 Bogen.) Etwas muß man doch ſelbſt in dieſer vollendeten Bummelei zu tun haben, und wenn Laura

die Scesaplana zeichnet und ich Noten schreibe, so ist für uns beide gesorgt. Jetzt bin ich aber fertig damit, und könnte darum die Widersp. gut gebrauchen. Etwas gedichtet habe ich auch bereits, und schreibe es gerade her. Mir fiel nämlich der Pfarrer von Ohnewitz ein. Du könntest ihn mir einmal zurückschicken, vielleicht brauche ich ihn selber einmal irgendwo. In diesem Falle habe ich eine Moral hinzu gedichtet.

Moral zu der Geschichte vom Pfarrer v. Ohnewitz.

Darum ihr Herr'n Theologii
Bedenket solches spat und früh!
Wollt ihr im alten G'leise geh'n,
So wird euch Böses nie gescheh'n.
Doch wenn euch in der tiefsten Brust,
Auch manches Neue wird bewußt,
Und ihr der Wahrheit laut'res Gold
Der ganzen G'meinde künden wollt —
Gleich schreien acht und siebzig Mann:
„Er greift uns unsern Hergott an;
Schnell jagt ihn von der Kanzel fort,
Denn er verfälschet Gottes Wort!“

Das gibt dann große Ärgernuß,
Bedenk's o Theologikus!
Und steh' zu Deinem Worte fest,
Wenn Du nur ein bißel Kourage hest.
Und brich der Wahrheit kräftig Bahn
Dann bist Du erst ein rechter Mann.
Doch wenn das Schimpfen Dir macht Schmerz
Und in die Hosen fällt Dein Herz,
Und gar den Mut verlierst — Potz Blitz!
Mach's wie der Pfarrer von Ohnewitz!

Leb wohl, alte Seele, grüße Deine Frau von mir und Laura.

Dein

Mit der Meyerbeerstiftung ist es nichts. H. G.

Wilhelm Boehlken war Theaterdirektor in Zürich, in den Plan des Librettos eingeweiht und offenbar einer Begutachtung der Dichtung ausgewichen; Laura die Braut Goetz', die Vermählung fand im September desselben Jahres statt. Das Kannegießersche Gedicht: „Der Pfarrer von Ohnewitz“, bekannt in der Vertonung August Schäffers, erzählt die Geschichte jenes Pfarrers, welcher jahraus, jahrein mit einer Predigt auszukommen weiß und diese zur vollen Zufriedenheit seiner Gemeinde allsonntäglich verzapft, bis eines Tages durch „Gottes Fügung, der Blitz zerstört den Kirchturm von Ohnewitz“. Diesem Geschehen nun will der Pfarrer in seiner Predigt gedenken, erntet aber einen „allgemeinen Aufstand“ seiner Zuhörer. Erst als er zu der alten bewährten Form seiner Gelahrtheit zurückkehrt, beruhigen sich die Seelen und Gemüter seiner Gläubigen.

Widmann wirkte zu der Zeit als Pfarrhelfer in Frauenfeld und dürfte daraufhin die sinnvolle Umdichtung erfolgt sein.

Wie aus seinen Werken spricht aus dem Briefe eine im seligen Gleichmaß ruhende, lebensfreudige Persönlichkeit.

Hermann Goetz, Auftakt und Schlußakkord eines Künstlerlebens.

Von Georg Richard Kruse, Berlin.

Am 29. März 1876 schrieb Goetz an Ernst Frank in Mannheim:

„Lieber Freund!

Es war mir ein wahres Fest, endlich wieder einen Brief von Dir zu erhalten. Tausend Dank dafür! Die vielen guten Nachrichten darin haben mich sehr gefreut. Jetzt Eins nach dem Andern! Herzlichen Dank, daß Du wirklich dabei beharren willst einen Artikel Hermann Goetz zu liefern! Nur bitte ich Dich nochmals, alles Persönliche nur in den allgemeinsten Umrissen zu geben, und die Hauptsache in die Besprechung meiner Werke zu legen. Was meine frühere Jugendzeit betrifft, so gebe ich Dir noch folgende Punkte: Ich hatte von klein auf lebhafte Neigung zur Musik, und zwar dachte ich von einem sehr zarten Alter an an die Komposition einer Oper als Ideal meiner Wünsche. Daneben hatte ich aber durchaus keinen sehr methodischen Unterricht, und war

volle 17 Jahre alt, bis ich aus eigenem Entſchluß und nach eigener Überlegung zu einem tüchtigen Lehrer kam, zu Louis Köhler. Dieſer übernahm dann, ſo gut es ging, meine geſamte muſikaliſche Erziehung für Clavierſpiel und Harmonielehre, und im Übrigen mußte ich mir ſelbſt helfen. Auch damit ging es nicht ſo übel. Königsberg hat von jeher ein ſehr reges dilettantiſches Leben gehabt, und ſobald man von meinen muſikaliſchen Leiſtungen wußte, wurde ich in verſchiedene muſikaliſche Kreiſe gezogen und zum Dirigenten derſelben gemacht. In dieſen Kreiſen, welche lediglich aus jungen für Muſik ſchwärmenden Dilettanten beſtanden, wurden dann unter meiner Direktion die klaſſiſchen Opern einſtudirt; und ich war noch nicht 20 Jahre alt, ſo hatte ich unſere klaſſiſche Opernmuſik, namentlich die Mozart'ſchen Opern ſo bis ins Kleinſte in mich aufgenommen, wie man das eben nur beim Einſtudiren erreicht. Natürlich gab es auch eine Menge Kompoſitionsverſuche, da alle meine Lieder etc. ſofort geſungen wurden. Auch an Orcheſterpartituren wagte ich mich. Berlioz' bewährtes Werk über Inſtrumentation wurde mit Heißhunger von mir verſchlungen, und meine erſte Partitur war eine Übertragung der Beethovenſchen Clavier-Sonate Op. 10 Nr. 3 D-dur für Orcheſter. Auch einige Nummern einer komiſchen Oper in voller Partitur exiſtiren aus jener Zeit. Dennoch fühlte ich durch alle dieſe Experimente hindurch, daß ich noch unendlich viel zu lernen hatte; und ſobald ich mit meinen Aeltern wegen des Muſikſtudiums einig war, zog ich nach Berlin mit dem feſten Entſchluß, Alles zu lernen, was man nur lernen könne.

Nun das Uebrige weißt Du ja. In Berlin habe ich Direktion und Partiturſpiel bei Stern, Klavierſpiel bei Bülow und Compoſition und Kontrapunkt bei Hugo Ulrich gelernt. Dem Letzteren, der leider nicht mehr am Leben iſt, bin ich beſonders dankbar. Von meinen gedruckten Sachen ſchicke ich Dir anbei Alles, was Du noch nicht haſt, meiſtens Kleinigkeiten."

Franks „Artikel" erſchien in dem von E. W. Fritzſch herausgegebenen „Muſikaliſchen Wochenblatt", dem Kampforgan für Richard Wagner, vom 28. April 1876 ab unter den Titeln „Biographiſches" und „Kritik" in 12 Fortſetzungen von Nr. 18—53 bis zum Tode von Goetz. Nach einer biographiſchen Einleitung auf Grundlage des vorſtehenden Briefes, mit dem Bildnis des Komponiſten, begann die Beſprechung der „Widerſpenſtigen", durch zahlreiche Notenbeiſpiele erläutert, und ſo wurden alle gedruckten 13 Werke einer ſtreng ſachlichen Beurteilung unterzogen. Erſt nach Goetz' Tode veröffentlichte Kiſtner noch die Werke 14—22 und den Klavierauszug der „Francesca". „Das Uebrige weißt Du ja" ſteht am Ende ſeines Briefes an Frank, und dies Wort muß hier auch für den Leſer gelten, denn der Raum geſtattet nicht auf anderes einzugehen, als den Verlauf des letzten Lebensjahres, zur Erinnerung an den 60. Todestag des allzufrüh heimgegangenen grunddeutſchen Künſtlers.

Der Anfang des Jahres 1876 ließ noch einmal die Hoffnung aufdämmern, daß Goetz ſeiner Kunſt und ſeiner Familie auch weiterhin erhalten bleiben werde. Das Fieber war geſchwunden, und er konnte endlich wieder an der Partitur ſeiner „Francesca von Rimini" weiterarbeiten. Nur die erſte Szene des II. Aktes lag fertig vor, am 23. März war der ganze Akt vollendet. Inzwiſchen entſtanden die Skizzen der Schlußſzenen des III. Akts; Goetz konnte auch der Erſtaufführung ſeines Klavierquintetts beiwohnen und ſich an der Nachricht vom ſchönen Erfolge ſeiner Symphonie im Leipziger Gewandhauskonzert an Mozarts Geburtstag erfreuen. Aber auch den erſten Aufführungen ſeiner „Widerſpenſtigen" in München am 13., in Karlsruhe am 20. Februar und Schwerin am 8. März mußte er fernbleiben. Zu ſeiner Freude aber kam Ernſt Frank in den Oſtertagen zu Beſuch und ſpielte ihm den II. Akt der „Francesca" vor. Auch die Karlsruher „Widerſpenſtige", Frl. Schwarz, ſtellte ſich ein und ſang dem Meiſter vor, der dann etwas aus der „Francesca" ſpielte. Ferner kam der Wiener Tenor Guſtav Walter, der Goetz' Lied „Schließe mir die Augen beide" aus der Handſchrift vorſang. Trotz des immer wiederkehrenden Leidenszuſtandes und mancherlei Erregungen, auch der mit der Verbreitung der „Widerſpenſtigen" verbundenen Erledigung geſchäftlicher Dinge (die Londoner Firma Augener & Co. erwarb das Verlagsrecht für England) ruhte die Arbeit an der „Francesca" nur gelegentlich, wenn günſtiges Wetter den Aufenthalt im Freien geſtattete. Zwiſchendurch ſtellte er auch noch ein Heft von ſechs Liedern verſchiedener Dichter „ſeiner geliebten Laura" gewidmet, und ein Heft Klavierſtücke unter dem Titel „Genrebilder" für den Verlag Kiſtner zuſammen, die letzten, die als op. 12 und 13 noch vor

ſeinem Hinſcheiden erſchienen. Schließlich mußte Goetz die aufregende Arbeit an der Oper unterbrechen und zur Erholung in der Alpenluft das ihm liebgewordene Richiſau mit Frau und Tochter aufſuchen, wo er im frohen Zuſammenſein mit ſeinen Königsberger Geſchwiſtern im Juli und Auguſt im Walde neben dem Hotel weiterſchrieb. Hier entſtanden zwei große Szenen des I. Aktes. Erfriſcht kehrte er nach Hottingen zurück, wo am 26. Oktober die Partitur fertiggeſtellt wurde. In froher Stimmung ſchrieb er da zur Hochzeit Franks (10. September) den nachſtehenden humoriſtiſchen Glückwunſch.

Ich wollte dichten, ich wollte ſingen
Mein ſchönſtes Lied zu des Freundes Preis.
Doch ach! Wie kann ich nun das vollbringen,
Seit ich das Neu'ſte von Bayreuth weiß!
Verbannt wird dort, für immer vermieden
Der deutſche Reim und arg verpönt.
Und ich — ich kann ja nichts anderes ſchmieden,
Als was man ſo Knittelreime nennt.
Die Kunſt der Zukunft, ſie kann florieren
Im Stabreim nur — er ſelbſt hat's geſagt —
Das tut nun freilich mich ſehr genieren.
Doch wenn es ſein muß, ſo ſei's gewagt!
Jetzt alſo kommt Alliteration!
Hilf, Samiel, hilf! Dann geht es ſchon.
Der **F**rank nimmt eine **F**rau. Wohlan!
Das kann den **F**reund nur **f**reuen.
Denn es iſt **w**ahrlich **w**ohlgetan,
Drum **s**tehet auf und **s**toßet an:
Ihr Glück ſoll ſich täglich erneuen!
Nun! Dieſe gefürchtete Alliteration
Iſt gar nicht ſo ſchlimm, ich merk es ſchon —
Dem Vater Jahn auch ſag ich Dank;
Sein Wahlſpruch paßt zu meinem Frank.
Denn **f**riſch und **f**romm, denn **f**rei und **f**roh
So iſt er ja und bleib' immer ſo!

Nachdem Partitur und Klavierauszug der erſten beiden Akte der „Francesca" an Frank abgeſandt waren, und Goetz am 9. November den dritten Akt in der Skizze fertiggeſtellt hatte, war er guten Mutes und ſchrieb:

„So kurz vor dem Ziel kommt kein Schlagbaum mehr."

Aber wie Mozart ſein „Requiem", Cornelius ſeine „Gunlöd" ſo konnte auch Goetz ſeine „Francesca" nicht ſelbſt vollenden. Der gefürchtete Übergang in die kalte Jahreszeit warf den ſo tapfer um ſein Leben Kämpfenden mit einem Lungenkatarrh wieder aufs Krankenbett, von dem er ſich nicht mehr erheben ſollte.

Schon im Oktober 1875 war die „Widerſpenſtige" für das Berliner Opernhaus angenommen worden, aber erſt nach Jahresfriſt wurde ſie zur Aufführung vorbereitet, während Goetz ſchon die Arbeit an ſeiner zweiten Oper einſtellen mußte. Da traf am 12. November bei ihm ein Brief der amerikaniſchen Sängerin Minnie Hauk ein, die in Berlin die Katharina ſingen ſollte, mit der Bitte, ihr für den Schluß der Oper eine Einlage, eine „Ariosa, womöglich von walzerartigem Charakter" zu ſchreiben. Sie wußte nicht, was ſie tat, wie ſchmerzlich den feinfühligen Künſtler dies Anſinnen berührte, der aber doch ſeinen „Unwillen niederſchluckte" und einen Weg fand, den Wunſch zu erfüllen. Er komponierte die ſchöne Rede Katharinas über die Pflichten des Weibes aus Shakeſpeares Luſtſpiel, mit der er ſeinem Werke ſelbſt „einen kleinen aber paſſenden Schmuck hinzuzufügen" gedachte. Am 29. November vollendete er die Partitur, die am 11. Dezember erklingen ſollte. Am 3. Dezember aber ſchon ging Goetz in die Ewigkeit ein.

Ein Brief des Tenoriſten Heinrich Ernſt berichtet über die Vorgänge dieſer Tage.

„Schöne und zugleich wehmütige Erinnerungen weckt der Gedenktag der Erſtaufführung. Mit Feuereifer nahm ſich das mit der Kreirung für Berlin betraute damalige Enſemble der königl. Hofoper des reizvollen Werkes an. Allen voran Minnie Hauk (nachmals Gattin des bekannten Weltreiſenden und Schriftſtellers Ernſt v. Heſſe-Wartegg) als temperamentvolle Katharina, deren Partner Joſef Beck als Petruccio gleichwie Auguſt Fricke der unvergleichliche Baptiſta. Die ſchöne Carlotta Groſſi-Bianca, Heinrich Salomon-Hortenſio; Heinrich Ernſt-Lucentio, Max Sachſe-Schneider [Rudolf Oberhauſer-Grumio, Thülicke-Haushofmeiſter, Frau Will-Haushälterin] ergänzten das wohlvorbereitete Enſemble. Robert Radecke hatte die muſikaliſche, Ferdinand v. Strantz die ſzeniſche Leitung. Mitten in die freudige Stimmung, die der mit Sicherheit zu gewärtigende Erfolg zeitigte, bei der Generalprobe, traf die Nachricht vom Ableben Hermann Goetz' ein. Er ſollte den Triumph ſeines Meiſterwerkes an

Deutſchlands erſtem Operninſtitut nicht erleben. Tief deprimierend wirkte auf alle Beteiligten die Trauerkunde. Doch der Genius lebte und beſeelte die Ausführenden, ſo daß ſich der Abend des 11. Dezember zu einer Huldigung für den toten Meiſter, mit dem eine Hoffnung edelſten Kunſtvermögens ins Grab geſunken war, geſtalten konnte.

Die „Widerſpenſtige“ erlebte in der Saiſon 1876/77 zehn Aufführungen. Mit dem Abgange Mimie Hauks und Joſef Becks von Berlin verſchwand das Werk vom Spielplan, um im Jahre 1881 mit Pauline Lucca als Katharina eine glanzvolle Auferſtehung zu feiern und ſpäter ſich mit Marie Renard (ſpäterer Gräfin Kinsky) und Oberhauſer als Petruccio bis zum Jahre 1886 zu behaupten. In dieſer Zeit fanden 19 Aufführungen, in 10 Jahren ſeit der Premiere alſo 29 Aufführungen ſtatt. — — Es wäre Pflicht jeder vornehmen deutſchen Bühne, dieſe koſtbare Blüte deutſcher Kunſt dem Repertoire dauernd zu erhalten. Bei der geringen Ausbeute an wertvollen Opernneuheiten lohnte ſich auch, des frühverſtorbenen Meiſters „Francesca von Rimini“, die, von Ernſt Frank pietätvoll ergänzt, am 30. Sept. 1877 in Mannheim [dann in Karlsruhe, Schwerin, Hannover, Leipzig, Zürich, Aachen] aufgeführt wurde, dem Spielplan neu zu gewinnen.

Goetz' letzte Worte auf dem Sterbebette galten der „Francesca“ und Frank, der ſie vollenden ſollte. Laura, die aufopfernde Lebensgefährtin des Meiſters, ſchreibt an Frank: „Sie fragen nach Francesca — der leere Einband des dritten Aktes ruht unter ſeiner Künſtlerhand, die ihn, ach mit welcher Liebe, hätte füllen ſollen. Auf ſeinem Herzen liegen Blumen von Gretchen, auf die edle Stirn habe ich ihm zum Abſchied einen zarten Lorbeerkranz gedrückt. Wenn Sie ſein liebes Antlitz noch hätten ſehen können! es lag kein Schmerz darauf, ein ſeliges Träumen, als ob er mich beruhigen und tröſten wollte.“ Am 6. Dezember, dem Tage vor Goetzens 36. Geburtstage, wurde er auf dem Rehalp-Friedhofe unter Klängen aus der Matthäus-Paſſion beigeſetzt.

In die „Francesca“ hatte er die ganze Kraft ſeines Schaffens und der Schönheit ſeiner Seele gelegt. Sie iſt ein Zeugnis der Reinheit ſeines Strebens, ſeiner künſtleriſchen Treue. Gerade unſere Zeit, in der deutſches Weſen mit höchſter Kraftfülle ſich wieder erhebt, in der auch die deutſche Kunſt ſich von verderblicher Ausländerei befreit, ſollte das ganz von deutſchem Geiſt erfüllte Lebenswerk Goetzens recht erkennen und würdigen.

„Was unſterblich im Geſang ſoll leben,
Muß im Leben untergeh'n“

wollte er ſeiner Partitur voranſtellen. Es klang ihm zu unbeſcheiden, und er unterließ es. Aber die Worte ſtehen mit leuchtender Schrift vor ſeinem ganzen Schaffen, das im Zuſammenhange mit den beiden größten Dichtern der Weltliteratur unvergänglich iſt und uns verbleibt, wenn wir auch beklagen, daß der im Aufſtieg begriffene Künſtler ſo früh aus der Lebensbahn geriſſen wurde. Zwiefach bedeutungsvoll klingt darum der Vers aus ſeiner Nenie, der auf Goetzens Grabmal ſteht: „Auch ein Klaglied zu ſein / im Mund der Geliebten / iſt herrlich“.

Fünf Jahre Kulturarbeit.

Zum Jubiläum des Nationalſozialiſtiſchen Reichsſinfonieorcheſters.

Von Erich Valentin, z. Zt. München.

Am 18. Dezember begeht das Nationalſozialiſtiſche Reichsſinfonieorcheſter mit einem Jubiläumskonzert im Odeon zu München die Feier ſeines fünfjährigen Beſtehens. Gauleiter Wagner wird ſprechen. Leitend und mitwirkend ſind Franz Adam, Erich Kloß und Günther Ramin.

Gerade in dem Jahre, in dem das Nationalſozialiſtiſche Reichsſinfonieorcheſter in die Öffentlichkeit trat, 1931, war Deutſchland auf dem beſten Wege, ſich auf all ſeinen Lebensgebieten ſeiner Exiſtenzfähigkeit zu berauben. Der Abgrund klaffte. Die politiſche Zerſetzung und Zerſplitterung, an die wir dabei in erſter Linie denken, war ja letzten Endes nicht eine nur-politiſche Erſcheinung, ſondern lediglich die Folge und ſichtbar ſich äußernde Form eines inneren Zerfalls, der, aus der ganzen Entwicklung des

19. Jahrhunderts heraus, zwangsläufig gegeben war. Es ging um nichts weniger als um das Daſein des deutſchen Volkes, das wirtſchaftlich ebenſo wie ſeeliſch zuſammenzubrechen drohte. Mit der Machtübernahme durch den Führer und die Bewegung brach die neue Zeit an, deren politiſches Denken kein Syſtem, ſondern ein lebendiger, natürlicher Organismus iſt, deſſen geiſtige und ſeeliſche Triebkraft nur aus dem *Volke* kommt.

All dieſe Tatſachen ſind durchaus geläufig. Aber es iſt gut, ſie zu wiederholen und die in dem Zeitraum des verſtrichenen Jahrfünfts zum Austrag gekommene Scheidung der Geiſter, ein Abſchnitt von heute ſchon geſchichtlicher Größe, noch einmal aufzuzeichnen, die „Notwende", die Wagners Wort von der „Notwendigkeit" erfüllte, darzuſtellen, um an dieſen Geſchehniſſen den Umfang der vom Nationalſozialiſtiſchen Reichsſinfonieorcheſter ſich ſelbſt geſtellten Kulturaufgabe und von ihm erfüllten Leiſtung ganz ermeſſen zu können. Fünf Jahre ſind im Angeſicht unſerer nach Jahrhunderten rechnenden Geſchichtsbetrachtung gewiß nur ein kleiner Ausſchnitt. Aber dieſe fünf Jahre, die das Nationalſozialiſtiſche Reichsſinfonieorcheſter beſteht, ſind in ihrer Urſache, in ihrer Wirkung und in ihrem Erfolg derart entſcheidend, daß uns nicht nur das Recht, vielmehr die Pflicht übertragen iſt, das Ereignis als das zu würdigen, was es wirklich iſt: als ein *Zeugnis der Tat*.

Es gab eine Zeit, die alle kulturellen Werte, obenan die der Muſik, nur denen zuerkannte, die ſie „verſtanden". Die heilloſe Unterſcheidung zwiſchen „gebildet" und „ungebildet", die haargenaue und geiſtgleiche Parallele zu der einſt mit Nachdruck betriebenen Klaſſentrennung, mußte zu einer Verwirrung führen, bei der alle die ausgeſondert wurden und ſich ausgeſondert fühlten, die man „ungebildet" ſchalt. Man überſah und vergaß, daß dieſe Menſchen den gleichen Anſpruch darauf hatten und haben, jener Kunſt teilhaftig zu ſein, die ja keinem Kreis von „Auserwählten", ſondern allen ausnahmslos von ihren Schöpfern zugedacht war und iſt. Die berühmten Argumente vom „Verſtehen", die man ins Feld führte, ſind auf loſem Grund gebaut. Denn (wie im Septemberheft der ZFM im Hinblick auf die ſchwerwiegende Frage der muſikaliſchen Heranziehung der Laien ausgeführt iſt) vor dem Verſtehen ſteht immer noch das Erleben. Ein Volk, das ſeine großen Meiſter zu erleben vermag, wird auch dieſe ſeine Meiſter und darin ſich ſelbſt lieben und — verſtehen.

Dieſes Erleben in das deutſche Volk hineinzutragen, auch dem letzten in dieſem Volk zu ſchenken, war die Aufgabe, die ſich Franz *Adam* ſtellte, als er das aus der „Intereſſengemeinſchaft ſüddeutſcher Muſiker" (1928) entſtandene Reichsſinfonieorcheſter ins Leben rief. Das geſchah auf Wunſch des Führers. So erwuchs der Bewegung in ihrer Kampfzeit ein Stoßtrupp, der durch nichts Anderes als durch die deutſche Muſik diejenigen, die grollend fernſtanden und verloren ſchienen, zu überzeugen ſich bemühte und ihnen den Weg erſchloß, der ſie in das Volk, in ihre naturgegebene Gemeinſchaft zurückführte. Es war eine politiſche Aufgabe, die Adam mit ſeinem Orcheſter übernahm. Und ſie blieb es, als nach der nationalſozialiſtiſchen Revolution das immer mehr zu einem eigengeprägten künſtleriſchen Faktor heranwachſende Orcheſter in ſyſtematiſcher Kleinarbeit, unermüdlich, nie verzagend, ſelbſtlos und opferwillig, von Stadt zu Stadt, von Dorf zu Dorf ging, um deutſche Muſik an jeden einzelnen heranzubringen. Der Kreis erweiterte ſich, als 1935 Dr. Ley Franz Adam mit der wichtigen Miſſion betraute, für die „Deutſche Arbeitsfront" dieſe Erziehungsarbeit zu vertiefen; den großen künſtleriſchen Erfolgen im In- und Ausland (Ungarn, Italien) trat damit der nicht minder überragende Erfolg zur Seite, jenen Volksgenoſſen die gleichen Werte zugänglich gemacht zu haben, und mit jedem Tag nahezubringen, denen man ſie bisher vorenthalten hatte. Die Begeiſterung, mit der z. B. die Arbeiter in den Betrieben die als „ſchwer" und darum unzugänglich verſchriene „opus"-Muſik, überall, im Norden und im Süden des Reichs, aufnehmen, iſt ſicher der beſte Lohn für die unentwegte Arbeit des Orcheſters und ſeines Führers Franz Adam, der, ſeit kurzem unterſtützt durch den als Pianiſt wie als Dirigent gleich bewährten Erich *Kloß*, mit unbeſchreiblicher Energie, vor allem mit überlegenem Können und Wiſſen eine Kulturarbeit begonnen und in die Tat umgeſetzt hat, deren Gewichtigkeit nur zu ſchätzen vermag, wer die Auswirkungen dieſer Arbeit kennt. Fern von aller kleinlichen Eitelkeit und allem ſinnloſen Ehrgeiz, hat Adam mit ſeinen Getreuen, die mit ihm politiſch und künſtleriſch eine verſchworene Gemeinſchaft bilden,

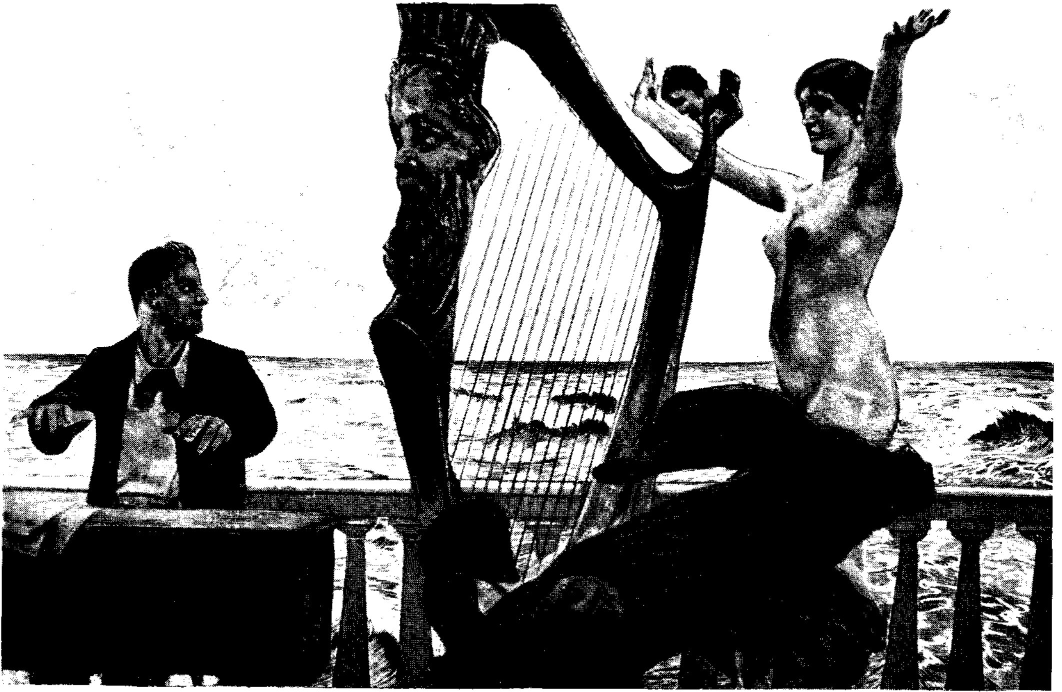


RKM Franz Adam
ſpielt in einer Hamburger Großwerfthalle vor 4000 Werkkameraden
mit ſeinem NS-Reichs-Symphonieorcheſter



KM Erich Kloß
ſpielt mit dem NS-Reichs-Symphonieorcheſter
das Liſzt-Es-dur-Klavier-Konzert
vor der NSG „Kraft durch Freude" in Regensburg

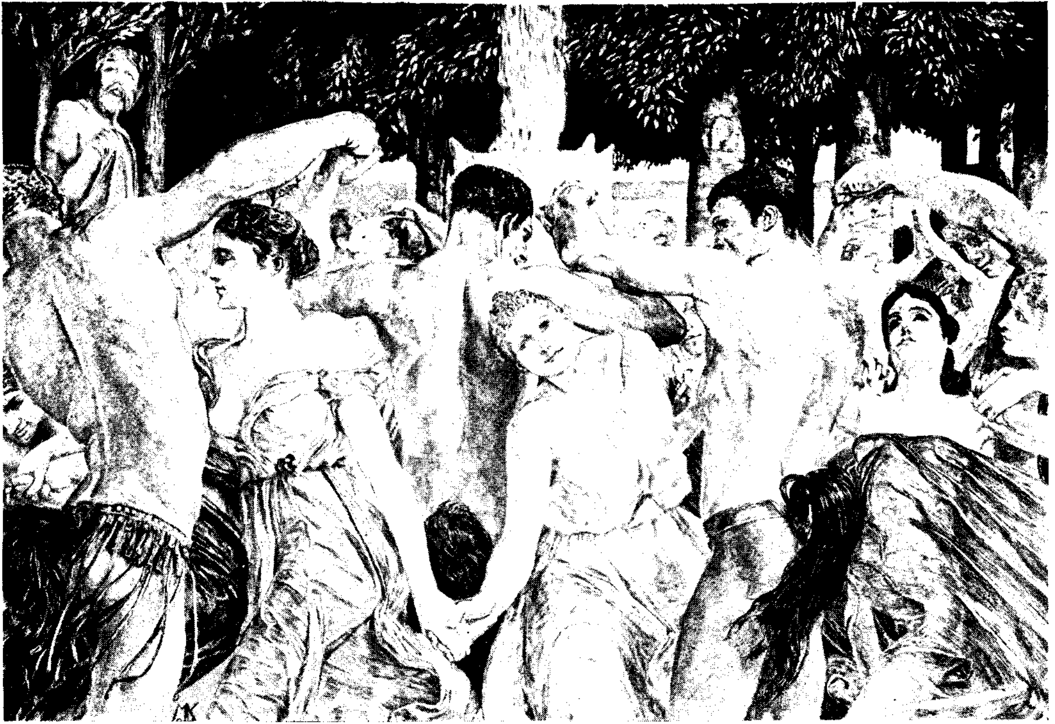
(Aufnahmen W. Morſtadt)



Max Klinger: „Evokation"

Max Klinger: „Der Aufſtand der Titanen"

4 Bilder aus Max Klingers „Brahms-Phantaſie" mit



Max Klinger: „Der Freudentanz“

Max Klinger: „Die Befreiung des Prometheus“



Aufnahme Schafgans-Bonn

Univ.-Prof. Dr. Ludwig Schiedermair-Bonn

geb. 7. Dezember 1876

Stück um Stück eines einst als uneinnehmbar verpönten Gebietes erobert; er hat eine Grundlage geschaffen, die noch das gesamte deutsche Musikleben in neue Bahnen lenken, für seine Tendenz noch mustergültig und maßgebend sein wird. Die ersten Anzeichen beweisen es. Schon jetzt hat eine Reihe schon länger bestehender und führender Orchesterinstitute das Beispiel aufgegriffen, mit Konzertreisen den Weg ins Volks zu suchen und zu bahnen.

Es ist kennzeichnend für den hohen, sittlich verantwortungsbewußten Ernst, mit dem das als ein wertvolles künstlerisches Instrument in vorderster Reihe stehende Orchester seiner Aufgabe zugetan ist, daß jeder einzelne in dieser Gemeinschaft, vom Dirigenten bis zum Orchesterdiener und zum Kraftwagenführer, einzig dieser Aufgabe hingegeben ist und jeden Anflug von „Rivalität" oder „Konkurrenz" ablehnt; jeder ist auf seinem Posten, jeder erkennt seine Pflicht und jeder nimmt in gleicher Weise teil am Erfolg. Dabei zeigt sich etwas anderes. Der wahre Sinn und Zweck der Konzertreisen liegt für Adam nicht darin, in Großstädten zu glänzen, nein, in den kleinsten Städten und entlegensten Orten genau so bestrebt zu sein, das Beste zu geben. Der dabei geltende Grundsatz, daß das Beste gerade gut genug sei, hat sich täglich bestätigt. Und wenn der Arbeiter, der Bauer dort in der kleinen Stadt in Pommern, in der Bayerischen Ostmark oder in Württemberg die ihm als Geschenk dargebotene Musik in sich aufnimmt, mit beiden Händen danach greift, so ist das Ziel erreicht: das Erleben zu wecken und zugleich Anregung zu geben. Es ist gewiß, daß dieser Arbeiter, dieser Bauer, daß alle deutschen Volksgenossen dieses Erlebnis in sich weitertragen und sich mit dem beschäftigen, was für alle Zukunft in ihnen geweckt und Besitz geworden ist.

Diese gewaltige Arbeit ist in fünf Jahren geleistet, in Jahren, die in der Kampfzeit wie in der Zeit des Aufbaus die gleiche Zielbewußtheit, Verantwortung und Hingabe erforderten und verlangen. Fünf Jahre, ein kurzer Zeitabschnitt — der Anfang zu dem großen Werk der Tat.

Konzerte für die Schuljugend.

Von Wilhelm Haas, Lübeck.

Schon sind in vielen Städten „Konzerte für Schüler" zur regelmäßigen Einrichtung geworden. Der freudige Anklang, den diese Veranstaltungen durchweg fanden, ist der beste Beweis dafür, daß hier ein fruchtbares Arbeitsgebiet für Musikerzieher und praktische Musiker liegt, ein Gebiet, das über die schulischen Begriffe hinaus für das deutsche Musikleben Bedeutung hat. Was die folgenden Zeilen zur Sache beitragen, ist nicht mit dem Ehrgeiz niedergeschrieben, den Stoff theoretisch erschöpfend aufzuzeigen, sondern mit dem Wunsch, daß die Gedanken und Erfahrungen, die der Verfasser bei der eigenen Arbeit sammelte, auch andernorts nützen und ermuntern möchten.

Daß Konzerte, die Schülern zur Belehrung und Anregung dienen sollen, methodisch aufgebaut und angeordnet werden müssen, ist jedem Schulpraktiker selbstverständlich. Leider fehlt dieser methodische Plan vielfach noch gänzlich. Es ist längst nicht damit getan, daß etwa die Hauptproben zu den regelmäßigen Symphoniekonzerten für Schüler zugänglich gemacht werden; auch genügt es nicht, ab und zu ein „Schulkonzert" nach dem Muster solcher „Erwachsenen"-Konzerte zusammenzustellen. Solche Regelungen sind natürlich als erste Anfänge dankbar zu begrüßen, wo noch nichts Besseres in dieser Richtung getan werden konnte. Doch sollte sich der verantwortliche Gestalter von vornherein darüber klar sein, daß eine derartige Notlösung auf die Dauer eher schadet als nützt. Denn wenn die Schüler immer mit zusammenhanglosen Einzelveranstaltungen abgespeist werden, erziehen wir sie nicht zu verständnisvollen, den Überblick bewahrenden Hörern, sondern wir gewöhnen sie nur an einen Konzertbetrieb, wie er zwar heute noch vorherrscht, von den meisten aber als erstarrt und reformbedürftig erkannt wird. Sollen die Schulkonzerte ihren kunsterzieherischen und musikpolitischen Zweck erfüllen, so müssen die Schüler vor allem die Freude kennen lernen, schrittweise in unerschlossene Gebiete vorzudringen, d. h. sie müssen die innere Verbindung von Konzert zu Konzert spüren. Der Leitgedanke braucht nicht auf dem Programmzettel zu lesen zu sein — das ist

ſogar garnicht zu empfehlen. Er braucht ſich auch nicht an ſtrenge muſikwiſſenſchaftliche Begriffe zu klammern. Die folgenden Themen einer Konzertreihe: „Das Orcheſter“ — „Variation“ — „Soldatenleben“ — „Tanz in alter und neuer Zeit“ verraten nichts von den beherrſchenden Grundgedanken, die dennoch bewußt in jedem Konzert verfolgt wurden: Erkennen der Inſtrumente, Erſpüren der außermuſikaliſchen Inhalte.

Iſt ſchon für den Geſamtplan der Konzerte ein methodiſcher Einſchlag zu fordern, ſo iſt er bei der Geſtaltung der einzelnen muſikaliſchen Feierſtunden noch wichtiger. Wer ſich damit begnügen will, drei bis fünf Nummern der Reihe nach vorſpielen zu laſſen, der braucht ſich über methodiſche Fragen nicht den Kopf zu zerbrechen. Es iſt aber offenbar, daß Schulkonzerte erſt durch die methodiſche Durchdringung ihren eigenen Wert erhalten; anders ſind ſie eben nur Sonderauflagen der gemeinhin üblichen Konzerte. Ein erſter Schritt wäre zu ſehen in der Einrichtung kurzer einführender Vorträge vor den einzelnen Nummern. Sie ſind das mindeſte, was den Schülern zur Unterſtützung des Verſtändniſſes geboten werden muß. Die ſchlimmſte Gefahr, die ſolchen Erläuterungen droht, iſt die der Langeweile. Sie müſſen kurz, feſſelnd und vor allem erwartungſpannend ſein. Daß für ſie auch wichtige kunſtphiloſophiſche, ethiſche und nationalpolitiſche Forderungen gelten, ſei hier, wo es nur um das Techniſche geht, wenigſtens angemerkt.

Wenn die Konzertnummern ohne inneren Zuſammenhang ausgewählt ſind, ſteht der zur Erläuterung Berufene oft vor ſchweren Aufgaben. In zehn Minuten — höchſtens! — ſoll er Weſentliches über Themen, Aufbau, Geſchichte und Bedeutung des folgenden Kunſtwerks gemeinverſtändlich, d. h. vorausſetzungslos, bekanntmachen. Da hilft nur der ſelbſtloſe Verzicht auf „ganze Arbeit“, die Beſchränkung auf das, was unbedingt geſagt werden muß und wovon mit Gewißheit erwartet werden kann, daß die Schüler es beim Anhören des Kunſtwerks auch mitverarbeiten. Ich mußte z. B. manchmal erfahren, wie zwecklos es war, daß ich Einzelheiten des muſikaliſchen Grundriſſes vorher aufgezeigt oder eine beſtimmte Akkordverbindung aus dem Zuſammenhang gelöſt vorgeſpielt hatte: die betreffenden Stellen, ſo wichtig und auffallend ſie an ſich ſein mochten, waren den Schülern beim unvorbereiteten erſten Hören einfach entgangen.

Die Möglichkeit zu einem Fortſchritt ſehe ich in drei verſchiedenen Richtungen. Zunächſt werden die Vorausſetzungen für die Arbeit immer günſtiger, je länger und je beſſer ſich die Einrichtung der Schülerkonzerte eingebürgert hat. Eine durch mehrere Schuljahre weitergepflanzte Tradition wirkt ſchon in äußerlicher Beziehung günſtig auf Diſziplin und Aufnahmebereitſchaft der Schüler, vor allem aber hebt ſie die geiſtigen Grundlagen: die Vorbeſprechungen können auf Frühergebotenes zurückgreifen, brauchen alſo nicht mehr völlig vorausſetzungslos gehalten zu ſein. Die zweite Möglichkeit zu erfolgreichem Ausbau liegt in der vorbereitenden Mitarbeit der Schulmuſiklehrer. Hiervon wird im Zuſammenhang mit organiſatoriſchen Dingen noch die Rede ſein. Je nach der Anzahl der Schulen und Klaſſen kann dieſe Unterſtützung das Gepräge einer engen, unentbehrlichen Arbeitsgemeinſchaft haben oder aber, weil nicht reſtlos zuverläſſig, nur als zuſätzliche Förderung einer begrenzten Schülerzahl angeſehen werden. Eine dritte Möglichkeit zur Verbeſſerung des muſikerzieheriſchen Ergebniſſes liegt in der weiteſtgehenden methodiſchen Durcharbeitung des Konzertprogrammes. Der Geſichtspunkt, der für die Planung der ganzen Konzertreihe gilt, iſt auch auf jede einzelne Veranſtaltung anzuwenden: die Schüler ſollen ein fortſchreitendes Eindringen in den Stoff verſpüren, um Zutrauen zu ihrer eigenen Aufnahmefähigkeit zu gewinnen. Dazu kann jeder ſachliche Zuſammenhang helfen, er ſei formal oder gehaltlich, biographiſch oder ſtilkundlich. Mit mancher Enttäuſchung muß man immer wieder die Lehre erkaufen, daß nur die allerklarſten Zuſammenhänge für die Programmgeſtaltung maßgebend ſein dürfen. Nur was derb und auffallend genug iſt, um auch von der Maſſe der ſtumpferen Hörer ſofort wahrgenommen zu werden, eignet ſich zur Herausarbeitung von Verbindungslinien.

Hat man erſt einmal mit methodiſch geſtalteten Konzerten begonnen, ſo ſollte ſich der Ausbau nicht auf vorgefaßte Regeln, ſondern auf eigene Erfahrungen ſtützen. Manche wertvolle Anregung verdanke ich mündlichen oder ſchriftlichen Umfragen über die Wirkung des Konzerts. Welche Überraſchungen kann man da erleben! Die Hälfte der Schüler hatte von der

Vorführung der Ventilmechanik keinen Gewinn, weil die blankpolierte Trompete infolge unzweckmäßiger Beleuchtung zu sehr gespiegelt hatte. Ein Teil der Hörer kannte die Gralssage nicht, die ich bei der Vorbesprechung des Lohengrin-Vorspiels als bekannt vorausgesetzt hatte. Manche hatten beim Orchestervortrag einer Suite die vorher gekennzeichneten Sätze nicht wiederfinden können, weil ich die Pausen zwischen den einzelnen Sätzen nicht auffällig lang (d. h. für Schülerverhältnisse: nicht lang genug!) ausgedehnt hatte. Manche hatten einen Teil meiner Ausführungen überhaupt nicht verstanden: die einen, weil die Sätze zu lang gewesen waren, die andern aus akustischen oder sprechtechnischen Gründen. Von den Schülern in solcher Weise fördernde Kritik zu verlangen, kann ihre Anteilnahme am Schulkonzert nur vergrößern.

Konzerte der bisher gekennzeichneten Art sind verschiedentlich auch für Erwachsene mit gutem Erfolg durchgeführt worden. Diese Tatsache aber bedeutet nach der negativen Seite, daß sie eben noch nicht vollständig dem Bedürfnis der Jugend angemessen sind. In der Tat haben sie, vom pädagogischen Standpunkt beurteilt, den Mangel, daß sie die Schüler zu einer rein empfangenden Haltung zwingen; der gerade in der Jugend so kräftige Drang nach eigner Betätigung bleibt unbefriedigt. Das Ideal des Schulkonzerts ist deshalb in einer Gestaltung zu sehen, bei der das gemeinsam gesungene Lied Grundlage und Ausgangspunkt bildet. Das bedeutet keineswegs Schablonisierung der Programme. Wie verschiedenartig die Verwendung des Liedes ausfallen kann, sei durch folgende der Praxis entnommene Vortragsfolgen angedeutet:

I. „Variation“
1. Gemeinsamer Gesang: „Deutschland, Deutschland über alles“
2. Variationen aus Haydns Kaiserquartett
3. Variationen aus Haydns Sinfonie Nr. 6, G-dur
4. 16 Variationen über „Vogelhochzeit“
(abwechselnd: die Schüler singen eine Strophe, dann spielt das Orchester die dazugehörige Variation, die den Text tonmalend deutet)

II. „A — B — A“
1. Gemeinsamer Gesang: „Drunten im Unterland“
2. Menuett aus Mozarts Es-dur-Symphonie
3. Mädchenchor: „Weiß mir ein Blümli blaue“
4. Ouvertüre zu „Entführung aus dem Serail“
5. Knabenchor: „Kein schön're Tod ist in der Welt“
6. Militärmarsch D-dur von Schubert
7. Gemeinsames Lied: „Ich habe Lust, im weiten Feld“ . . .

III. „Humor in der Musik“
1. Gemeinsam: „Üb' immer Treu und Redlichkeit“
2. Aus „Zauberflöte“: „Ein Mädchen oder Weibchen“
3. Aus „Zauberflöte“: Duett „Hm—hm—hm—hm“
4. Aus „Zauberflöte“: Duett „Pa—pa—pa“
5. Haydn: Abschiedssinfonie, letzter Satz
6. Gemeinsam: „Jan Hinnerk op der Lammerstraat“.

Es braucht wohl kaum betont zu werden, daß diese Programme, die der Fassungskraft 13—14jähriger Volksschüler angepaßt sind, nicht unverändert auf alle anderen Schultypen übertragen werden können. Sie sollen hier nur das Wesentliche erkennen lassen, nämlich, wie vielseitig das Lied in den Plan eingepflanzt werden kann. Bei I, 1 ist es Thema zu Variationen, bei I, 4 wirken die Schüler selbst im Variationszyklus mit, unter II sind die Lieder Formbeispiele, das Lied III, 1 ist die allbekannte Umformung der nachfolgenden Opernnummer, während für III, 6 lediglich das Verlangen nach einem fröhlichen Abschluß die Wahl leitete.

Zum Schluß ein paar Bemerkungen über die organisatorische Durchführung. Der Besuch der Konzerte muß unentgeltlich und verpflichtend sein; denn sonst werden letztlich nur die Schüler erfaßt, die bereits musikalisch interessiert sind, und diejenigen, denen Anregung beson-

ders not täte, blieben zum großen Teil fern. Weitere Einzelheiten möchte ich nicht mit dem Anspruch auf Allgemeingültigkeit anführen: überall liegen die Verhältnisse anders. Vielleicht hat es aber den Wert eines praktischen Beispiels, wenn ich die Umstände, aus denen dieser Aufsatz entstanden ist, kurz anführe. Die Volksschulkonzerte in Lübeck gehen von der Kultusverwaltung des Lübecker Senats aus; dieser gibt einen kleinen Zuschuß für gelegentliche Ausgaben; regelmäßige größere Unkosten entstehen nicht. Ein großer Saal im Haus der Deutschen Arbeit steht unentgeltlich zur Verfügung; wenn Gäste (z. B. vom Theater) mitwirken, geschieht es entweder umsonst oder gegen eine kleine Aufwandsentschädigung. Das Orchester ist das des Lübecker Staatskonservatoriums, verstärkt durch freistehende Musiker, deren Bezahlung teils durch das Konservatorium, teils durch den erwähnten Zuschuß gesichert ist. 14 Tage vor der Veranstaltung gehen allen Schulen die Programme zu (vervielfältigte Schreibmaschinenschrift), auf denen die Vortragsfolge, einige Merkworte und die Texte der gemeinsamen Lieder stehen. Jeder Schüler erhält sein eigenes Blatt. Die Lehrer der einzelnen Klassen leisten gern eine kleine, aber wichtige Mitarbeit, indem sie die Lieder einüben, nach Möglichkeit den Kindern auch schon einiges über die bevorstehenden Werke und ihre Meister erzählen und nach dem Konzert den Eindruck in Besprechung und Aufsatz festhalten und vertiefen. Die Konzerte liegen in etwa monatlicher Folge jeweils in einer 5. Schulstunde und dauern höchstens 60 Minuten. Die Schüler werden von ihren Lehrern hingeführt und gehen von dort nach Hause; Lehrer überwachen die stets wechselnde Sitzordnung; eine Jungenklasse räumt nach dem Konzert den Saal auf und ordnet die Stühle, eine andere befördert Pulte und Instrumente aus dem Konservatorium hin und zurück. Im ganzen hören über 1000 Kinder zu: alle Schüler des 8. Schuljahres.

Ein letztes Wort gelte dem ausführenden Orchester. Wenn es sich auch um Studierende einer Orchesterschule handelt, so gilt doch selbstverständlich der Grundsatz, daß in diesen Konzerten nur wirklich konzertreife Musik geboten werden darf. Abgesehen von dem Wert der praktischen Übung bringen diese Konzerte den Orchesterschülern den erziehlichen Ertrag, daß sie daran gewöhnt werden, ihren Musikerberuf als Dienst am Volk aufzufassen. Den jugendlichen Hörern aber ist der Gedanke, daß auch „die auf dem Podium" größtenteils noch Schüler sind, ein weiterer Grund zu freudiger Teilnahme, und in manchem musikbegabten Jungen hat sich in diesen Konzerten bereits der Wunsch geregt, nach vollendeter Schulzeit selber ein Musikinstrument zu erlernen. Solche Ergebnisse liegen natürlich abseits der Hauptabsicht; diese aber ist: unserm Volk gute Musik zu Herzen zu bringen — durch seine Jugend.

Braunschweig — die musikalische Hochburg der HJ.

Von Heinz Fuhrmann, Hamburg.

„Die Musik aber ist der wichtigste Teil der Erziehung, Glaukon. Rhythmen und Töne dringen am tiefsten in die Seele und erschüttern sie am gewaltigsten."

Platons „Staat", III. Buch.

Vom 23. Oktober bis zum 1. November fand in einer der ersten nationalsozialistischen Hochburgen, in Braunschweig, das diesjährige Musiktreffen der Hitler-Jugend statt. Es war, als entzündete der ungebrochene Feuerstrahl einer uralten griechischen Weisheit die jungen Herzen, die sich hier zu einem sichtbaren Bund musischer Erziehung zusammengeschlossen hatten. Neue und dennoch ewiggültige Sinnzusammenhänge tauchten dabei im Zeichen einer sittlichen Erhebung auf, die Reichsleiter Alfred Rosenberg an einer ehrwürdigen Stätte deutscher Staatsordnung, in Heinrich des Löwen Burg Dankwarderode, als einen der größten Charakterproteste der Geschichte bezeichnete. Wir erinnern uns dabei, daß die Musik im Zuge jeglicher sittlichen Erhebung eine bestimmende, gemeinschaftsformende Rolle gespielt hat. An einsamen Gestaden errichtete Platon schon vor über zweitausend Jahren das weisheitsvolle Gebäude seines Staates, dem er als Wachtturm der Sittlichkeit die Musik mit auf den Weg gab. Es ist, als habe sich dieses seherische Gesetz von der seelenerschütternden Wirkung der Rhythmen und Töne, über germanische Gefolgschaftsordnungen und mittelalterliche Gemein-

schaftsbindungen hinweg, bis hinein in das humanistische Denken der deutschen Klassik fortgepflanzt, und es war in diesem Zusammenhang nicht uninteressant, daß auf dem Braunschweiger Musiklager der HJ gerade eine humanistisch gebildete, temperamentvolle deutsche Musikerpersönlichkeit, wie der Präsident der Reichsmusikkammer Prof. Dr. Peter Raabe, an Wilhelm Meisters „Pädagogische Provinz" mit ihren machtvollen, bindenden Strömen der Musik erinnerte.

Wir wollen, rückblickend, diesen denkwürdigen Anlaß, wo „zweierlei Jugend" zusammenfand, um sich durch persönliche Fühlungnahme und über organisatorische Beratungen hinweg gegenseitig auszurichten, als einen neuen Ausblick einer musischen Aera ansprechen. Denn die Braunschweiger Musiktage fanden die Hitler-Jugend — sei es nun mehr unbewußt oder bewußt — an dem Standort einer neuen musikpolitischen Entwicklung, die sich schon in kürzester Zeit bei der Erziehung unserer deutschen Jugend durch einschneidende Maßnahmen bemerkbar machen wird.

Über 160 Musikerzieher und -erzieherinnen der HJ — junge Privat-, Schul- und Kirchenmusiker, Musikstudenten und angehende Musikwissenschaftler, Chordirigenten und begabte Laienmusiker — hatten sich zu dem Braunschweiger Musiktreffen zusammengefunden. Es gliederte sich in ein mehrtägiges Musik lager, an dem die Fragen der Jugendmusikerziehung zur Debatte standen, und in drei sich daran anschließende Musik tage, die einen repräsentativen Überblick über das im Lager künstlerisch Proklamierte und Erarbeitete boten. Schon der Eindruck, den man als Teilnehmer am Lager empfing, zeigte, daß die Musikpflege innerhalb der Reihen der HJ heute an einem entscheidenden Entwicklungsabschnitt angelangt ist. Durch eine einsatzbereite, kulturverantwortliche Führerschaft, der Obergebietsführer Cerff als stellvertretender Leiter des (Baldur v. Schirach vorbehaltenen) Kulturamtes der HJ und sein Musikreferent Wolfgang Stumme vorstehen, ist man schon in wenigen Jahren der Gefahr einer organisatorischen Vermassierung entgangen und zu einer sinnvollen Gemeinschaftsgliederung vorgestoßen. Vom Standpunkt einer neuen kulturpolitischen Einsatzbereitschaft aus wurden damit von der Führerschaft auf das freimütigste jene entwicklungsmäßigen Unausgeglichenheiten zugegeben, die sich auch auf dem Gebiete der HJ-Musikpflege durch das Mißverhältnis von unbekümmert vorwärtsdrängenden Kräften und den bereits erarbeiteten, wertvollen Kulturgütern der Volksmusikbewegung ergaben.

Daß man dieses Mißverhältnis weitestgehend zu korrigieren geneigt ist, beweist die Haltung, die sich schon in den letzten Monaten mehr und mehr in der Ausgestaltung und Pflege des amtlichen Musikgutes der HJ niedergeschlagen hat. Im Zuge einer begrüßenswerten, aufgelockerten Entwicklung stehen heute neben den Bannerträgern eines gewachsenen HJ-Liedgutes, neben Namen wie Spitta, Blumensaat, Altendorf und Baumann, in der amtlichen HJ-Literatur, der „Weißen Trommel" und den „Liederblättern der HJ" etwa, sowohl das mustergültige Marsch- und Landsknechtslied, das Tanz- und Naturlied der Finkensteiner (Walther Henselschen) als auch der Lobeda-Singbewegung. Und das Wolfenbüttel vergangener Musikpolitiktage hat man sich inzwischen verlegerisch zur Zwingburg einer geschlossenen „pädagogischen Provinz" ausgebaut; weniger wohl im Sinne jener „Musik- und Gesellschafts"-Theorien einer marxistisch ver- und ausgespielten Jöde-Pädagogik, als in Hinblick auf jene, eingangs von uns berührten musischen Erkenntnisse, die auch philosophische und pädagogische Charakterköpfe wie einen Ernst Krieck und einen Hans Freyer zu Betrachtungen über „Staat und Musik" anregten. Damit ist einer Vereinseitigung der HJ-Liedbewegung die Spitze abgebrochen, zugunsten einer Vielfalt des deutschen Jugendsingens, die sich von den Tagen des Wandervogels und Frontsoldaten Hans Breuer bis auf die heutigen musikalischen Bannerträger der HJ erstreckt.

Man muß um diese neuanhebende volksliedmäßige Breitenwirkung wissen, um die prachtvolle Aufgelockertheit der in Braunschweig versammelten musikalischen Auslese gegenüber allen lebendigen Dingen der Musik verstehen zu können. Auf dem Lager wurden der Heerstraße, auf der die HJ marschiert, die musikalischen Zubringerstraßen erschlossen, die namentlich durch eine enge Fühlungnahme mit der Reichsmusikkammer schon in Bälde eine Reihe von

einschneidenden Maßnahmen auf dem Gebiete der Jugendmusikerziehung anbahnen werden. So sollen die deutschen Singschulen zu Instituten einer Gemeinschaftsarbeit von Reichsmusikkammer und Hitler-Jugend gemacht werden, was — richtig angepackt und ausgebaut — zu einer großartigen Revolutionierung der Singschulung führen kann. Auch ist die musikverantwortliche Führerschaft der HJ davon überzeugt, daß es bei gutem Willen und dort, wo Lust und Liebe zur Musik überhaupt vorhanden, absolut möglich ist, daß die organisierten Jungen und Mädel neben ihrem Dienst ein Instrument erlernen können, ja müssen. Es ist beabsichtigt, im Einvernehmen mit der Reichsmusikkammer an die Musiklehrerschaft eine Anordnung herauszugeben, die besagt, daß bei allen HJ-Angehörigen der Instrumentalunterricht zeitlich im Einvernehmen mit dem zuständigen Einheitsführer bezw. der -führerin festgelegt werden soll; damit sollen alle Überschneidungen mit dem übrigen Dienst der HJ vermieden werden, und falls fernerhin immer noch Klagen in dieser Angelegenheit einlaufen, wird die Reichsjugendführung über die entsprechenden Dienststellen eine Untersuchung einleiten. Und schließlich hat das Kulturamt der RJF sich entschlossen, in Schlesien eine Reichsmusikschule ins Leben zu rufen, die in regelmäßigen Lehrgängen die Voraussetzung für eine umfassende pädagogische und musikamtliche HJ-Tätigkeit schaffen soll; kann doch heute erst ein Siebentel des musikalischen Führerbedarfs bei der HJ gedeckt werden.

Diese Anordnungen fanden ihren sichtbaren und tönenden Niederschlag auch in der musikalischen Breitenarbeit des Lagers. Von der Reichsmusikkammer nahmen der Präsident, Prof. Dr. Peter Raabe, und der Geschäftsführer, Kultursenator Heinz Ihlert, mit den Lagerteilnehmern persönlich Fühlung. Oskar Fitz, ein Phänomen stimmphysiologischer Durchdringung, war dem prachtvoll mitgehenden Lager in der Kernfrage einer primären Musikerziehung die methodische und didaktische Komponente, indem er in Hinblick auf alles falsche musikalische Marktschreiertum nicht die Stimmbildung, sondern die — Stimmsicherung predigte. Ihm zur Seite bewährte sich der Münchener Singscharführer Twittenhoff durch seine rhythmischen Auflockerungsübungen, und mit Vergnügen bemerkte man unter den Gästen der Musiktage auch Prof. Dr. Rudolf Bode, den führenden Vertreter einer organischen Gymnastiklehre, der mit seiner „Bode-Welle“ immer noch als ein antriebskräftiges „Rumpfparlament“ innerhalb der vielseitigen, oft schwatzhaften deutschen Gymnastikbestrebungen übrig blieb. Mit dieser rhythmischen Fühlungnahme, ja Ausrichtung, stand auch der Geist Ludwig Klages' unsichtbar im Hintergrund, der mit seinen gleichnishaften Anschauungen „Vom Wesen des Rhythmus“ ein seherisches Philosophiegebäude errichtete. Wir betonen gerade die rhythmische, über ein sportliches und gymnastisches Morgentraining hinausgehende Aufgelockertheit des Musiklagers, weil wir in ihr ein wesentliches, förderndes Element der musischen Erziehung überhaupt erblicken. — Als Verfechter einer lebensnahen Musikwissenschaft sprachen Richard Eichenauer und Prof. Dr. Müller-Blattau vor der versammelten Mannschaft.

Von der Gemeinschaftsarbeit des Musiklagers aus lernt man auch am besten, da am lebensvollsten, das unsichtbare Reich der Töne begreifen, das sich die HJ in den mannigfaltigsten Formen — vom einfachen Kampflied bis zum konzertanten Kunstwerk — bereits heute errichtet hat. Es ist eine gebundene Musik, die aus einer geschlossenen Gemeinschaft entstand, um wieder in sie einzugehen. Junge, begeisterungsfähige Komponisten marschieren (ein musikgeschichtliches Phänomen!) in ihren Reihen. Die Beeinflussung der heutigen Musikentwicklung trifft sie nicht mehr im luftarmen, isolierten Schaffensraum an, und die Tarnkappe eines abstrakten Musizierens fällt auf einen Boden, der elastisch genug ist, um den Druck der heutigen stilistischen und noch keineswegs einheitlich geklärten Musikströmungen auszuhalten, ohne daß man sich ihrer entzieht.

Das unsichtbare Reich der Töne, das hier errichtet wird, geht in organischem Kreislauf über den Einsatz des Marsch- und Kampfliedes, über die Schaffung von Musiken für Feiern und Feste, über das Schürfen nach neuen Gemeinschaftskantaten bis zur Pflege absoluter Kunstmusiken. Schaffenshaltung und Schöpferkraft stehen dabei noch

nicht immer im rechten Einklang. Schafft etwa Heinrich Spitta in dem Bewegungslied „Unser ist dies Land" und in seiner Partita op. 25 überzeugende Ausdruckswerte einer gewachsenen Volks- und Kunstmusik, so tragen seine Gemeinschaftskantaten starke konstruktivistische Züge, die Niederschlag einer angestrengten Suche nach neuen musikalischen Gemeinschaftsformen sind. Hier wie auch bei anderen Gemeinschaftswerken der HJ ist ein bewußter Experimentierwille noch häufig mit musikalischen Schusterflicken verziert, die in herben Harmoniekoppelungen, in einem düsteren Molltönertum, in einer stereotyp pendelnden Melodik und in einer imitatorisch versandenden Stimmführung ihr schöpferisches Heil erblicken. Wie die Gemeinschaftskantaten überhaupt noch am stärksten unausgeglichene experimentelle Züge tragen, so Reinh. Heydens „Den Müttern" (das auf Grund seines duldsamen Dozierens nach einigen Proben abgesetzt wurde); so Spittas „Von der Arbeit" (deren grüblerische Musikphilosophie nicht nur für den einfachen Werkarbeiter zu abstrakt ist) und seine Kantate „Vom bäuerlichen Leben" (deren kalendarische Holzschnittsprache etwa von Hermann Reutter schon besser getroffen ist); und so Karl Schäfers „Jetzt sollst Du wieder die Fahne tragen" (eine Bekenntniskantate, die durch ihre bewußte Vereinfachung banal zu werden droht und den künstlerischen Höhenflug des Komponisten unnütz hemmt); und wie sich gerade bei diesen Gemeinschaftskantaten zeigt, daß die Volksmusikbewegung schon vor Jahren, etwa in Ludwig Webers Chorgemeinschaften, eine idealere Erfüllung durch eine Verarbeitung kunst- und volksmusikalischer Elemente erreichte.

Klaffen hier noch schöpferische Unausgeglichenheiten und entwicklungsmäßige Lücken, so wird man überwältigt von dem musikantischen Schwung, der gesunden lyrischen Versonnenheit, die aus den konzertanten Werken der HJ-Komponisten erklingen. Vergebens rennt hier der Strom experimenteller Musikstile gegen die feste Burg einer echt deutschen, wieder romantisch und gefühlsstark verankerten Grundhaltung an. Spittas auffallend gelöster, spielmannfreudiger „Partita" gedachten wir bereits. Der 23jährige Cesar Bresgen legt in seinem „Concerto grosso" wiederum mit einem begeisternden, rhythmisierenden Schwung los, der im Nu und unbekümmert die Hürden äußerer Einflüsse nimmt: einen konzertant gestrafften Händel-Musiziergeist, Bachsche Matthäuspassions-Stimmung, Humperdincksche Trompetentreffer, Straußens klavieristisch durchwirktes Ariadne-Filigran und malerische Mathis-Motive; wir sind gewiß, daß schon in baldiger Zukunft dieser begabte Komponist diese vielseitigen Einflüsse einem einheitlichen Persönlichkeitsstil einverleiben wird. Auch Karl Schäfer schreibt sich nach dem Erfolg seines Klavierkonzertes in seiner „Tafelmusik" weiter frei; rhythmisch lebendig, klar angelegt in der Form, durchsonnen hier lustspielfreudige Musizierelemente klangliche, orchestrale und polyrhythmische Gehversuche. Gerhard Maaß' „Feiermusik" (nur der erste Satz trägt diese Bezeichnung zu Recht) nimmt mehr durch ihre lyrische Versenkung und durch ihre sphärische Durchsichtigkeit gefangen.

Überliefertes Musikgut wird auch für die Feier- und Festgestaltung der HJ in starkem Maße eingeschaltet. So eine Turmmusik Johann Petzels, deren frühbarocke Innigkeit allerdings klanglich nicht durch ein heutiges Militärorchester aufgeschwemmt werden darf, und Bachs einsam-hohe „Kunst der Fuge", meisterlich gespielt vom Collegium musicum Prof. Hermann Dieners, deren Zeitbezogenheit durch die Eingliederung in die Spannungen der „Kunst- und Volk"-Rede von Reichsleiter Alfred Rosenberg stark bei allen Beteiligten ausschwang. Als jungfrische Interpretin der „älteren" Generation spielte sich Elly Ney in einer entzückend improvisierten Musikstunde mit Werken deutscher Klassiker und Romantiker auf dem „verhaßten" Klavier durch ihre großartige Mütterlichkeit in aller Herzen. Der Ring zwischen Fest und Feier und dem einfachen Gemeinschaftssingen schließlich wird geschlossen durch instrumentale Fassungen der HJ-Bekenntnislieder, wie etwa Blumensaats „Heilig ist unsere Arbeit", das eine gute Bindung zwischen Vokal- und Blechblasklang eingeht. — Das Orchesterkonzert wurde von der Kapelle des Braunschweiger Landestheaters unter abwechselnder Leitung von Hermann Abendroth, Leipzig, und Gerhard Maaß, Berlin bestritten. Dem nachmittägigen Abschluß der Braunschweiger Musiktage gab die Ankündigung des Besuches des Reichsjugendführers Baldur v. Schirach nochmals einen verpflichtenden und zusammenfassenden Sinn.

Alle zwei Jahre sollen in Braunschweig die Musiktage der Hitler-Jugend durchgeführt werden. Ihre Führerschaft hat heute die ganze Breite, nicht mehr einzelne Teilabschnitte der deutschen Jugend hinter sich. Das gibt Beglückung, weil es erhöhte Verantwortung schafft: Verantwortung auch einer musikalischen Entwicklung gegenüber, die von einer neuen Zeitbezogenheit her das anbahnen könnte, was Platon einst erblickte: ein einheitliches, musisch durchpulstes Staatsgebilde, in dem die Musik den Wachtturm abgeben würde. Das Braunschweig des Jahres 1938 wird Prüfstein dafür sein, ob die Pole einer empfängnisbereiten jungen Mannschaft und einer, sei es nun mehr schöpferisch oder organisatorisch arbeitenden Führerschaft ein neues, auch stilistisch einheitliches Kräftespiel auszurichten imstande sind.

Berliner Musik.

Von Fritz Stege, Berlin.

In einer kurzen kulturpolitischen Ansprache, die Prof. Dr. Peter Raabe zur Eröffnung einer internen Landesleitertagung der Reichsmusikkammer am 10. November hielt, forderte der Kammerpräsident für das deutsche Musikleben weniger, aber bessere Musik. Er sprach von der Veranstaltungsflut, der wir heutigen Tages in den deutschen Musikstädten begegnen, und von dem dringenden Bedürfnis nach einer Abhilfe, die Künstlern und Kunstfreunden in gleicher Weise zugute käme. Ferner trat Prof. Raabe für den Schutz der jungen Musikkräfte ein, und wandte sich gegen einseitige Bevorzugung der „Konzert-Stars". Die Hörerkreise müßten daran gewöhnt werden, auch unbekannteren Künstlern ihre Aufmerksamkeit zu schenken, und das sei leicht zu erreichen, wenn man bei der Verpflichtung von Solisten einen gerechteren Ausgleich träfe. Peter Raabe selbst habe beispielsweise in sechs Berliner Orchesterkonzerten drei namhafte und drei weniger bekannte Solisten verpflichtet.

Das derzeitige Berliner Musikleben zeigt wieder einmal, wie notwendig Peter Raabes Warnungen vor musikalischer Überfülle sind. Nach dem „Konzertführer" finden wöchentlich 20 bis 30 Konzerte statt. So erfreulich einerseits diese kulturell bemerkenswerte Regsamkeit des Musiklebens ist, so bedeutet die gegenseitige Konkurrenz der gleichzeitig an einem Abend angesetzten Veranstaltungen — manchmal vier bis sechs — einen Nachteil für die Künstler selbst. Nicht eine der vielen Berliner Tageszeitungen ist technisch in der Lage, jedes Konzert mit Kritikern zu besetzen. Manche wertvolle Einzelheit muß dem Berichterstatter entgehen, zumal da es erwünscht erscheint, wenn an jedem Abend nur ein einziges Konzert beruflich wahrgenommen wird. So müssen mehr Künstler denn je zuvor auf eine Erwähnung in der Zeitung verzichten. Das ist umso bedauerlicher, als das erzieherische Moment der „charaktervollen" Kritik, wie sie Dr. Goebbels bereits im Jahre 1934 gekennzeichnet hat,[1] umso mehr an Bedeutung gewinnt, je weiter der Kreis ist, den sie erfaßt, gemäß den Worten des Schweizer Dichters Haller, des Führers im Zeitalter der Aufklärung:

> „Ohne die Kritik wird keine Nation jemals das Übergewicht in Werken des Geistes erhalten."[2]

Und noch ein anderes Wort Hallers verdient bei dieser Gelegenheit in Erinnerung gerufen zu werden:

> „Es ist wahr, die Kritik tut der Eigenliebe des Verfassers wehe. Aber sie ist wie ein aufrichtiger Freund, dessen Tadel viel nützlicher als das Heucheln eines Schmeichlers ist. Der einzige Weg seine Fehler zu bessern, ist, sie kennen zu lernen."

[1] „Es ist nicht an dem, daß der Nationalsozialismus vorschreiben will, daß dieses oder jenes Theaterstück, dieser oder jener Film so oder so kritisiert werden muß. Wichtig ist vielmehr, daß das Urteil, das abgegeben wird, überzeugungsvoll begründet und männlich vertreten wird. Kurz, daß es Charakter hat! Und wenn es das hat, dann ist es auch nationalsozialistisch" (Dr. Goebbels 1934 auf der Führertagung des Reichsverbandes der deutschen Presse lt. Bericht im „Völk. Beobachter".)

[2] Vergl. meine „Bilder aus der deutschen Musikkritik". Verlag Gustav Bosse, Regensburg.



Miniſterpräſident Klagges eröffnet die Muſiktage



Reichsleiter Roſenberg ſpricht bei der Morgenfeier

(Aufnahmen H. Laux - Berlin)

Zum Aufſatz: „Heinz Fuhrmann, Braunſchweig — die muſikaliſche Hochburg der H.J.“



Übungsſtunde
in Gegenwart von Kulturſenator Ihlert,
dem Geſchäftsführer der Reichsmuſikkammer.



Probe zum Kantatenabend

(Aufnahmen H. Laux - Berlin)

Zum Aufſatz: „Heinz Fuhrmann: Braunſchweig — die muſikaliſche Hochburg der H. J."

Nach diesen grundsätzlichen Vorbemerkungen wollen wir uns zunächst denjenigen Ereignissen des Berliner Konzertlebens zuwenden, die für die letzten Wochen besonders charakteristisch sind. Sie brachten eine auffällige

Zunahme ausländischer Kunst

in der schaffenden und nachschaffenden Musik. Man erlebte einen französischen Abend, der namentlich dem zur Zeit viel genannten Jean Français bedeutende Erfolge eintrug. Seinem von H. Albert aus der Taufe gehobenen Klavierkonzert wird viel gesundes Empfinden und Erfindungsreichtum nachgerühmt. Das Philharmonische Orchester unter Leitung von Leo Borchardt begann eine Reihe von Abenden ausländischer Komponisten. Eine „Lustspielouvertüre" von Sir Hamilton Harty bewegt sich mit breiter Anlage in melodisch gefälligen Bahnen voll starker Gegensätzlichkeit. Die sinfonische Dichtung „Tintagel" von Arnold Bax zeichnet ein abgerundetes, von Schönheitssinn erfülltes, weniger durch Eigenart überzeugendes Tongemälde von der meeresumbrandeten Burg König Markes. Mancherlei wertvolle, formal fesselnde Einzelheiten zeigt eine Viola-Suite von Vaughan Williams, die William Primrose (London) meisterhaft wiedergab. In einer kunstreichen Sinfonie von W. T. Walton rechtfertigt der thematische Inhalt nicht immer die äußerlich wirkende Großartigkeit der Mittel.

Dann erschien Willem Mengelberg (Amsterdam) als Gastdirigent im dritten Philharmonischen Konzert. Sein recht buntes Programm führte von Wagenaar, dessen Ouvertüre zu „Der Widerspenstigen Zähmung" bei humorvoller Durchführung leichtverständlicher Themen in klarer Gliederung Shakespeareschen Lustspielton ausgezeichnet trifft, über Debussy und Chopin zu Tschaikowsky. Das sozusagen „klassische" Werk des Impressionismus, der „Nachmittag eines Faun" erklang voller Feinheit und Durchsichtigkeit der Farben in gesunder, keineswegs zu weicher Auffassung. Den Höhepunkt brachte Tschaikowskys „Fünfte" in sinnenfreudiger, von dramatischer Gewalt erfüllter Wiedergabe. Mengelbergs Darstellung mit ihren Steigerungen des Ausdrucks und ihrer Verdeutlichung des thematischen Gehaltes wirkt in der suggestiven Lebendigkeit des Gestaltens wie ein Niederschlag unmittelbaren Erlebens, wenn der Dirigent auch vor Veräußerlichungen (z. B. Verdopplung der Becken im Finale) nicht zurückschreckt. Seine Interpretation ist durchaus lebensbejahend, erfüllt von höchster geistiger Konzentrationskraft und stürmisch vitaler Gewalt.

Das größte Ereignis des ausländischen Kunstreigens war der Besuch der Londoner Philharmoniker unter Stabführung von Sir Thomas Beecham.

Auch Beecham hatte ein Programm bewußt internationalen Gepräges gewählt mit Dvořáks As-dur-Rhapsodie, Haydns D-dur-Sinfonie, der Karnevals-Ouvertüre von Berlioz. Der zweite Teil machte bekannt mit einer reizvollen Händel-Suite, die Beecham für das Daghilew-Ballett zusammengestellt hatte, und mit den „Enigma"-Variationen Elgars, die musikalische Charakterbilder aus dem Freundeskreise des Komponisten bringen und ohne hervortretende Problematik Persönlichkeitswert beanspruchen. Elgar verbindet Humor mit Schönheitssinn, wenn er beispielsweise eine Variation einem cellospielenden Freunde widmet und das Thema in edler melodischer Linienführung einem Solo-Violoncello anvertraut, oder wenn er die Gestalt einer Freundin, die an einem Sprachfehler leidet, mit reizvoll „stotternden" Staccato-Akzenten ausstattet. In allen diesen von Grazie und Geschmack erfüllten Abwandlungen entwickelt Elgar soviel Geist und Witz, ohne gegen die ästhetischen Gesetze der Kunst zu verstoßen, daß man seiner erfindungsreichen Feder mit Vergnügen folgt.

Das Londoner Orchester hat in der Qualität der Klanggattungen eine bemerkenswerte Vollkommenheit erreicht, und die Leidenschaftlichkeit der Stabführung, die Haydn eine betont derbfröhliche Note verleiht und bei Berlioz in rhythmischer Straffheit zur Entfesselung übersteigerter Klanggewalten beiträgt, paart sich namentlich bei Elgar mit einer Zartheit des Gefühlsausdruckes, die der Schönheit des Geigenklanges zu ihrem Rechte verhalf. Gerade in diesem Tonstück offenbart sich eine überraschende Orchestervirtuosität, die sich in unerhörtem Mitgehen, in der Farbigkeit des instrumentalen Mosaiks voll feinsinnigster Einzelheiten aussprach. Die organische Verbundenheit des Dirigenten mit seiner Musikerschar gewährte den tiefsten Genuß. Beide Teile sind derart innerlich aufeinander eingespielt, daß anspruchsvollste Kunstentfaltung zur schlichten Selbstverständlichkeit wird. In diesem Zusammenhang wirkt auch Beechams

bekannte Lebendigkeit seiner weit ausholenden Geste beherrschter und natürlicher, von seelischem Muß diktiert. Dem Konzert wohnten fast die gesamte Reichsregierung bei, der englische Gesandte und zahlreiche Vertreter der Diplomatie und der Kunstwelt.

Die Liste neuer Werke im Berliner Konzertleben, die in diesen Auslandskonzerten zu hören war, wird noch ergänzt durch eine

entschiedene Förderung lebender Komponisten

der deutschen Heimat. Beginnen wir bei dem Jubilar dieses Herbstes, dem siebzigjährigen Prof. Dr. h. c. Georg Schumann, dem ein Festakt und ein Festkonzert galten. In der sonntäglichen Feierstunde sprachen für die Preußische Akademie der Künste Prof. Dr. Amersdorffer, für die Preußische Staatsregierung und das Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung Staatssekretär Zschintsch, der im Auftrage des Reichsministers Rust dem Jubilar die bisher nur an Chorvereine verliehene Zelter-Plakette überreichte. Prof. Dr. Peter Raabe überbrachte launige Grüße der Reichsmusikkammer (die „Septime" in Schumanns Leben löse sich nunmehr in eine Oktave auf). Die Reihe der Gratulanten wurde ergänzt durch Regierungsdirektor Hassenstein, Prof. Dr. Fritz Stein, Prof. v. Reznicek, Vertreter des Singakademiechores, des Philharmonischen Orchesters, der Meisterschüler. Bürgermeister König aus Schumanns Geburtsstadt Königstein (Sa.) übermittelte die Ernennung des Jubilars zum Ehrenbürger. Die Feier wurde umrahmt von Chor- und Klavierwerken Schumanns unter Leitung von E. N. v. Reznicek und unter Mitwirkung von Erwin Hansche und Max Nahrat.

Am gleichen Abend veranstaltete das Philharmonische Orchester ein Georg Schumann-Festkonzert. Zum Vortrag gelangten als köstliche Proben Schumannschen Humors die beiden Ouvertüren „Liebesfrühling" und „Lebensfreude", sowie die „Vetter Michel"-Variationen, zum Abschluß die kunstvollen Bach-Variationen, sämtliche Werke unter der Leitung des Komponisten. — Auch die Akademie der Künste widmete dem Jubilar ein Festkonzert. Als Uraufführung erklang die Orchesterschöpfung „Vita somnium" in Form einer sinfonischen Dichtung, die das Lebensschicksal einer dem Komponisten nahestehenden Persönlichkeit behandelt. Mit bewährten Mitteln weiß der Tonsetzer ein unmittelbar zwingendes, in seinem gefühlsbetonten dramatischen Inhalt packendes Bild zu entwerfen, das sich durch kunstreiche thematische Durchführung auszeichnet. Aus der Vortragsfolge sind der zweite Teil des gediegenen Oratoriums „Ruth", die Händelvariationen und der Chor „Sehnsucht" hervorzuheben, der mit seinem hervorragenden tonmalerischen Ausdruck und seiner hohen choristischen Kunst verdient hätte, längst Allgemeingut sämtlicher leistungsfähiger Chorvereinigungen zu werden. Auch hier betätigte sich der Komponist erfolgreich als sein eigener Interpret.

Aus der Fülle der übrigen Ur- und Erstaufführungen können nur ein paar besonders interessante Einzelheiten hervorgehoben werden.

Heinz Schubert, eine der stärksten schöpferischen Begabungen unserer Zeit, war in einem Sinfoniekonzert Wilhelm Siebens mit der Uraufführung „Präludium und Toccata für Streichorchester" vertreten. Erstaunlich ist die kunstverständige Behandlung der nicht allzu persönlich erscheinenden Themen in einer polyphonen Gestaltung, die fast ein volles Orchester vortäuscht. Die Gefahr für den Komponisten, sich in formaler wie inhaltlicher Beziehung allzu sehr in Abhängigkeit von J. S. Bach zu begeben, ist bei dieser Neuheit stärker als in früheren Werken. — Carl Schuricht brachte eine dreisätzige „Sinfonia concertante" von Wolfgang Fortner zur Uraufführung. Auch hier spürt man die für Fortner typische geistliche Schulung, seine Anknüpfung an Bach und barocke Stilelemente in harmonischer Annäherung an die Gegenwart. Der etwas breit geratene erste Satz ist dem Ohre am wenigsten zugänglich, während die weiteren Sätze mit ihrer prägnanten, nicht immer gewählten Thematik mehr in weltliche Regionen herabsteigen. Im Ganzen eine achtbare Arbeit, von wachsender stilistischer Reife zeugend, im Vergleich zu früheren Schöpfungen Fortners weniger zwangsweise als vielmehr organisch dem Fortschritt verbunden.

Hermann Abendroth brachte mit der Aufführung der d-moll-Sinfonie von August Scharrer den Namen des kürzlich verstorbenen Siebzigjährigen erneut zu Ehren. Dieses Tonstück kündet in Brucknerscher Schwere von schicksalhaftem Menschentum. Hier fragt man nicht nach klassischen Vorbildern des Stils, weil die Persönlichkeit des Schöpfers gerade mit ein-

fachen Mitteln so unerhört zwingend zum Herzen spricht. Man fühlte sich angesichts der spürbar liebevollen Wiedergabe tief ergriffen. — Peter Raabe vermittelte die Bekanntschaft mit der Erstaufführung „Variationen und Fuge" von Werner Trenkner. Eine gute, kenntnisreiche Arbeit, die auf gesundem künstlerischen Fundament ruht und zweifellos den Auftakt zu persönlicheren, seelisch tieferschürfenden Werken des begabten Tonsetzers bilden wird. — In dem gleichen Zeitraum stand der Sohn des Kammerpräsidenten, Dr. Felix Raabe, als straffer, von Temperament sprühender Stabführer auf dem Podium, um u. a. mit dem trefflichen Sigmund Bleier ein thematisch schwaches, unfreies, im Dienst annehmbarer Unterhaltung stehendes Violinkonzert op. 10 von Karl Bleyle zu Gehör zu bringen.

Regsames künstlerisches Leben wies ebenfalls

die Berliner Operntätigkeit

auf. Ich hörte in der Staatsoper eine geradezu bewunderungswürdige Neuinszenierung von Verdis „Don Carlos" mit der Inszenierung Josef Gielens, die beim Autodafé fantastische Wirkungen erzielte. Von allen Mitwirkenden hinterließ die tragische Königsfigur Josef von Manowardas den stärksten Eindruck. Mir war, als wenn dieser Künstler kaum je zuvor an dieser Stätte mit einer derart persönlichen, reifen Leistung zur Geltung gekommen wäre.

Das Deutsche Opernhaus spendete ausnahmsweise eine Operettenuraufführung aus der Feder eines namhaften Künstlers, der als Professor der Staatl. Musikhochschule wirkt: Clemens Schmalstich. Diese Schöpfung unter dem Titel „Wenn die Zarin lächelt" führt an den Hof der Katharina von Rußland und bringt die Gestalt Potemkins in den Rahmen von Liebesintriguen und Eifersüchteleien. Der Komponist knüpft inhaltlich und formal an die klassische Operette der Vorkriegszeit an mit ihrem Walzer-Rhythmus, ihrem Ensemble-Finale, und seine an geschichtlichen Kenntnissen geschulte Feder weiß auch dann zu fesseln, wenn den kunstvoll behandelten melodiösen Einfällen der zündende Impuls des Gegenwartsstils fehlt. Es ist die typische Opernhaus-Operette mit ihrem verschwenderischen musikalischen Reichtum, mit ihren hohen gesanglichen und szenischen Anforderungen und der mitunter zu ernsten Schwere des dramatischen Inhalts.

Die künstlerisch überaus arbeitsfreudige KdF-Oper im „Theater des Westens" (Intendant Erich Orthmann) hat die Erinnerung an ein zu Unrecht fast vergessenes Opernwerk Humperdincks aufgefrischt, das seit mehr als einem Jahrzehnt nicht auf dem Berliner Opernspielplan stand. Unsere innere Einstellung zu der künstlerischen Behandlung romantischer Probleme, wie sie die „Königskinder" aufweisen, hat sich zwar von Grund auf gewandelt. Unverkennbar bleibt aber noch heute der wertvolle Gehalt köstlicher Melodien, mit denen Humperdinck ein Geschehen umkleidet, das gerade in seiner nachdenklich stimmenden Symbolik der grüblerischen Natur des deutschen Menschen entgegenkommt. Und es war immerhin aufschlußreich festzustellen, daß die theaterungewohnten Besucher der KdF-Vorstellungen von dem tragischen Schluß der Handlung aufs tiefste ergriffen waren. Die Spielleitung Carl Hagemanns im Verein mit den vortrefflichen Bühnenbildern von Walter Kubbernuß befleißigte sich größter Sorgfalt. In den Hauptrollen gefiel besonders die liebliche Gestalt der Gänsemagd, die Gerda Altendorf mit den besten gesanglichen Mitteln und schauspielerischer Reife (in der Verwandlung des Naturkindes zum liebenden Weibe) verkörperte. Nicht minder befriedigend Helmuth Neugebauer als stimmbefähigter Königssohn und Franz Notholt als gesangskundiger Spielmann. Hans Udo Müller erntete für seine verständnisvolle musikalische Wiedergabe namentlich in dem klangschönen letzten Vorspiel einen verdienten Sondererfolg.

Die Staatsoper bescherte uns die Nationaloper „Halka" von Moniuszko in einer Neueinrichtung, die sich wesentlich von der deutschen Uraufführung anläßlich des vorjährigen Hamburger Tonkünstlerfestes unterschied. Der Hamburger Generalintendant Heinrich K. Strohm, der als Gastregisseur die Berliner Inszenierung besorgte, hat den Inhalt gekürzt, sprachliche Verbesserungen vorgenommen, zwei Gesangsstücke aus dem ersten Akt in den zweiten verlegt und die mit neuen musikalischen Schlüssen versehenen letzten beiden Bilder durch ein orchestrales Zwischenspiel verbunden, das an den voraufgegangenen Chor anknüpft. Dadurch erscheinen die einzelnen Akte formal ausgeglichener, und die rührend schlichte volks-

tümliche Erzählung von dem armen Bauernmädchen Halka, das für seine Liebe betrogen wird und in Verzweiflung den Tod sucht, wirkt umso eindringlicher. Die vor fast neunzig Jahren entstandene Schöpfung des bedeutenden Warschauer Komponisten Stanislaw Moniuszko gewährt einen lohnenden Einblick in die Entwicklungsgeschichte der polnischen Oper. Eine Fülle reizvoller Melodien tritt uns entgegen, die dann am unmittelbarsten wirken, wenn sie in melancholischen Volksliedern und zündenden Tänzen von hervorragendem Wert dem Volkstum am nächsten stehen. Als Vertreter seiner Zeit bediente sich der Komponist in der Gegenüberstellung von Rezitativ und Arie klassischer Ausdrucksformen, stilistisch mit Merkmalen der französischen Spieloper verbunden, mitunter meint man sogar eine Vorausahnung des späteren Verdi zu spüren. Den tiefsten Eindruck hinterließen die Tanzszenen in der meisterhaften choreographischen Gestaltung der Lizzie Maudrick. Der künstlerischen Sorgfalt Strohms galt ebenso begeisterte Anerkennung wie der stilvollen, malerischen Ausstattung Reinkings und der guten gesanglichen Ausführung mit Tiana Lemnitz in der Titelrolle. Es war ergreifend, wie sie im letzten Akt ihre Wahnvorstellungen, ihre Rachegelüste und ihre innere Läuterung zum Ausdruck bringt, unterstützt von einer hier besonders charakteristischen, zwingenden Musik. Ihre feine beschwingte Stimme zeichnete sich vor den übrigen Mitwirkenden aus, unter ihnen der befriedigende Marcel Wittrisch, sodann Wilhelm Hiller, die treffliche Carla Spletter und Karl August Neumann. Die von Leo Blech dirigierte Aufführung fand lebhaften Beifall, die Tanzszenen mußten sämtlich wiederholt werden.

Musik in Köln.

Von Hermann Unger, Köln.

Das 1. Konzert der Kölner Konzertgesellschaft brachte in der überfüllten Messehalle Beethovens Neunte als wuchtigen und feierlichen Auftakt der Spielzeit, in der formalen Gliederung von Eugen Papst vortrefflich disponiert und klanglich auf die wirkungsvollste Grundlage gestellt durch die Vereinigung des Gürzenichchors mit dem Kölner Männergesangverein. Auch die Solisten (Ria Ginster, Eva Liebenberg, Fritz Kraus und H. H. Nissen) fügten sich dem gediegenen Rahmen ein, so daß eine Aufführung zustandekam, die bei dem Kölner Publikum den Wunsch nach einer 3. Wiedergabe (nach Generalprobe und Hauptaufführung) laut werden ließ. Im 2. Konzert der gleichen Gesellschaft erklang als Erstaufführung Hans Pfitzners, von dem rheinisch-bergischen jungen Meister Ludwig Hölscher ganz wundervoll nachgeschaffenes Cellokonzert, ein Werk reifster Lebensweisheit und abgeklärtester Kunst voll tiefer Innerlichkeit, dazu im Instrumentalen von einer fast übersinnlichen Klangfeinheit (die so oft törichterweise als „Askese" bezeichnet wird). Max Regers Sinfonischer Prolog stand als kraftgeladenes Seitenstück daneben, und die 1. von Brahms schloß den Abend ab, der im eigentlichsten Sinne als ein „deutscher" bezeichnet werden konnte. Das, aus erwerbslosen Berufsmusikern zusammengestellte und schon recht leistungsfähige Orchester Odendahl legte unter seinem Schöpfer, Leiter und Namensgeber in einer anspruchsvollen Veranstaltung Zeugnis fleißiger Arbeit und ernsten Strebens ab, wobei vor allem Dvořáks „Wanda"-Ouvertüre zur besten Wirkung kam. Die aus musikkundigen Laien bestehende alteingesessene Kölner Orchestergesellschaft, neuerlich als Hausorchester des Kölner Männergesangvereins wirkend, brachte unter Heinz Körner, dem Lehrer an der Musikhochschule mit Auguste Körschgen als Pianistin eine Dittersdorf-Sinfonie sowie Griegs Konzert und Schuberts C-dur Sinfonie zur schönsten Wiedergabe.

Eine Reihe großer Solisten besuchten unsere Stadt, so Walter Gieseking, der im Richard Wagnerverband deutscher Frauen Schumann, Chopin und Brahms mit vollendeter Kunst, Bach und Beethoven dagegen mehr vom Reinfarblichen her darstellte und lebhaften Beifall erntete. Im 2. Meisterkonzert sang Erna Sack Arien von Rossini, Mozart und Nicolai bravourös, weniger nach der Vertiefung hin befriedigend, und Vasa Prihoda ergeigte sich in Ernsts fast vergessenem fis-moll Konzert einen starken Virtuosenerfolg. Gigli endlich begeisterte in der Messehalle (wie später noch im Tonfilmhaus der Bavaria) seine Hörer mit blendenden Proben seiner einzigartigen Stimme, allerdings in einem Pro-

gramm, das außer Pergolesi und Gluck nur die bekannten „Grammophonperlen" bot. Im Ufa-Lichtspielhause erschienen als Gäste die Wiener Sängerknaben, die, in kluger Begrenzung auf die beiden Knabenstimmlagen alte Chorliteratur und vor allem ein hübsches Singspielchen „Die betrogene Nachbarin" mit außerordentlicher Kunst und Kultur wiedergaben. An zwei Klavieren konzertierten Gretel und Tony Riemer, die besonders den schönen, aber selten zu hörenden Variationen Schumanns zur Geltung verhalfen und feinstes Zusammenspiel nachwiesen. Heinz Lohmann setzte sich erneut für den von ihm speziell gepflegten Debussy ein, dessen Stücke durch gute Gedichtvorträge Glismanns unterbrochen und belebt wurden, so wie im vorgenannten Konzert die Altistin Lore Fischer Liedproben beisteuerte, ein neuerdings in Köln oft geübter und lobenswerter Brauch. Zugunsten der NSV spielten Lohmann, dazu der junge sehr begabte Pianist und ehemalige Schüler der Hochschule Erwin Bischoff romantische Musik und Elisabeth Delseit setzte sich für seltener zu hörende Grieglieder mit klangvollem Sopran ein. In der Literarisch-Musikalischen Gesellschaft erlebte man eine Lisztgedenkstunde in Musik und Vorlesung mit Lilli Richter (Sopran) und Paul Mauel (Klavier) als tüchtigen musikalischen Helfern, während an einem weiteren Abend Erw. Bischoff Chopin und Debussy vortrug und Gerda Pohl Dvořáks Liebeslieder und Gesänge von Pfitzner und Trunk mit schönstem Gelingen zum Erklingen brachte. Schließlich vermittelte die Gesellschaft noch Triosonaten von Telemann, Stamitz als musikalische Umrahmung von Vorlesungen aus Peter Fischers satirischen Gedichten. Das Josefa Kastert-Trio bewährte sich hierbei als vorzügliche Vereinigung. In der „Gedok" hörte man durch Mimi Priska und Ria Schmitz-Gohr ganz ausgezeichnet ausgeführt Bachs Doppelkonzert und Regers Geigenduo, durch die Pianistin Else Schmitz-Gohr Regers Telemann-Variationen famos wiedergegeben und endlich Lieder von Reger, denen Gisela Derpsch eine hingebende Interpretin war. Das Priska-Quartett eröffnete seinen diesjährigen Zyklus mit Beethovens op. 18, dem alle künstlerische Sorgfalt dieser vorzüglichen Vereinigung zugute kam. Das Kölner Streichquartett Kunkel setzte sich dankenswerterweise für Bruckners herrliches Quintett ein, dem neben Brahmsens c-moll-Werk eine ausgezeichnete Wiedergabe zuteil wurde. Sava Savoff, der junge bulgarische, an unserer Hochschule ausgebildete Pianist, brachte Strawinskys Melodien über fünf Töne, die 10. Sonate Skriabines und Chopin mit meisterlicher Darstellungskunst. Otto Siegl lud zu einem Hausmusikabend ein, der seinem 40. und Hermann Ungers 50. Geburtstag galt und dazu noch des 50jährigen Schweizers Schoeck gedachte, und wobei sich Otto Keller-Konstanz als ausgezeichneter Geiger, Milli Engelmann als feinsinnige Sängerin, sowie Prof. Georgii, Martha Schneider und Franz Gillesen als überlegene Pianisten bewährten. Maria Schallenberg zeigte mit ihrer Tanzschule Versuche zu einer neuen Gruppenkunst, wobei bekannten Musikstücken von Schumann, Rachmaninoff usw. ebenso bekannte Gedichte unterlegt wurden, darunter Schillers „Tanz". Erika Schütte und Erika Kunze waren als tüchtige Begleiterinnen am Flügel tätig.

Der Kölner Männergesangverein errang sich und der deutschen Sache auf einer Fahrt nach Luxemburg unter Eugen Papst einen, auch von der dortigen Presse hoch anerkannten stürmischen Erfolg. Vertreter der luxemburgischen Regierung und der deutschen Gesandtschaft wohnten dem Konzert bei. Die Oper schenkte uns unter GMD Fritz Zauns bewährter Leitung Wagners „Tristan" als Auftakt einer Wagnerserie, die nach diesem Anfang das Allerbeste erwarten läßt. Webers „Abu Hassan", diese köstliche Selbstverspottung des ewigen Schuldners, erlebte unter Max Schulte ihre famose Neuaufführung, und Tänze zu Schumanns „Karneval", von Inge Herting einstudiert, bewiesen erneut das Können unseres Balletts. Puccinis meisterlich-reifer „Gianni Schicchi", von General-Intendant Spring stilgerecht vorbereitet, fand unter Bodarts Stab eine glänzende Wiedergabe und ein dankbares Publikum. Im Reichssender Köln begann eine neue Sendereihe unter dem Namen „Westdeutsche Meister der Orgel" mit Professor Hans Bachem, dem hervorragenden Könner und Künstler.

Peter Raabe, der Präsident der Reichsmusikkammer, erschien im Reichssender Köln, um in großzügiger Weise sich für Werke Hermann Wunschs, Schuchardts

und für die ernste und gekonnte, nur leider etwas weitschweifige Sinfonie Leonhardts-Kassel einzusetzen. Neue Musik erklang auch in der Abendmusik, so Rudolf Siegels stilvolles Liederspiel für Sopran, Alt und Trio, außerdem kamen Werke von Reger, Otto Siegl, Hermann Unger, Gottfried Rüdinger zur gediegenen Wiedergabe. Walter Niemann kam als 60-Jähriger mit einer Aufführung seiner von Adolf Spies bearbeiteten Spitzweg-Suite, Hermann Unger als 50-Jähriger mit seiner Altdeutschen Suite und den Madrigalen, Georg Schumann, der 70-Jährige mit seinen Händel-Variationen zu Worte, Jul. Weismann mit seiner famosen Partita für zwei Klaviere und der Essener Otmar Gerster mit der Funkuraufführung seiner Oper „Enoch Arden", die P. H. Gehly in seiner anerkannt stilgerechten Weise funkisch bearbeitet hatte.

Wiener Musik.

Von Victor Junk, Wien.

Der Herbstbeginn der neuen Spielzeit stand in dem verheißungsvollen Zeichen des VII. Internationalen Bruckner-Festes, das vom 7. bis 15. Oktober in Wien abgehalten wurde. Es nahm einen glänzenden Verlauf, sowohl in künstlerischer Hinsicht als auch im Hinblick auf die gerade von Wien, als der eigentlichen Brucknerstadt, ausgehenden Werbekraft für das immer weiter ausgreifende Verständnis für die hohe Kunst des österreichischen Meisters. Von seinen Schöpfungen kamen zur Aufführung: die I. Sinfonie, die IV. (zweimal), die VI., das Adagio aus der VII., dann die VIII. und die IX. Sinfonie; über diese soll im einzelnen gesprochen werden. Sodann: die Ouverture in g-moll (unter Ferdinand Großmann), die drei Messen in d-, e- und f-moll (unter J. L. Weber mit dem Wiener Brucknerchor, Großmann in der Hofburgkapelle und Ferdinand Habel im Stefansdom), die Missa solemnis in b-moll (unter Andreas Weißenbäck mit dem Wiener Kammerchor und dem Wiener Kammerorchester), das Requiem in d-moll (unter Großmann in der Hofburgkapelle), sowie das Te Deum (zweimal, und zwar unter Habel mit dem Sängerbund „Dreizehnlinden" im Dom, dann unter Oswald Kabasta in dem Monster-Chorkonzert); mehrere Motetten (durch den Bruckner-Chor unter Weber), gewaltige gemischte und Männerchöre in dem schon genannten Monster-Konzert, zu dem sich die großen Wiener Chorvereinigungen: der Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde, die Wiener Singakademie, der Männergesangverein und der Schubertbund, unter ihren Dirigenten Kabasta, Anton Konrath, Ferdinand Großmann und Viktor Keldorfer vereinigt hatten; darunter „Der 150. Psalm" (unter Anton Konrath) mit dem Sopransolo von Erika Rokyta, den gewaltigen Männerchören „Germanenzug" und „Helgoland", ferner „Um Mitternacht" mit dem herrlichen Tenorsolo Andreas von Röslers, und dem an schwärmerischen Reizen überreichen Stimmungsbild „Abendzauber" für Männerchor, Frauen-Fernstimmen, Baritonsolo (Franz Karl Fuchs) und Hörnerquartett. Wir hörten auch das einzige von Bruckner aufgezeichnete Orgelstück, Präludium und Fuge in c-moll, sehr gut gespielt von Walter Pach, und das Streichquintett, prächtig wiedergegeben durch das Wiener Konzerthaus-Quartett Kamper — Titze — Weis — Kvarda, mit Karl Stumpf an der zweiten Bratsche. Die Sinfonien erklangen durchweg in den Originalfassungen, bzw. die I. (unter Anton Konrath) in der Linzer Fassung. Zum erstenmale war es uns beschieden, auch die VI. Sinfonie in A-dur in einer Studiosendung der „Ravag" unter Anton Konrath in der Originalfassung zu hören. Den glanzvollen Abschluß fand das Fest in der Wiedergabe der VIII. unter Karl Böhm, der damit den Zyklus seiner diesjährigen acht Sinfoniekonzerte im Konzerthaus eröffnete — und in einem herrlichen Nachzügler: dem um 14 Tage nachher abgehaltenen Gast- und Festkonzert der Münchener Philharmoniker unter Sigmund von Hausegger. Die Größe seiner Wiedergabe der V. Sinfonie, aber auch der demonstrative, aus gepreßten Herzen kommende und sich elementar Luft machende orgiastische Jubel, mit dem Hausegger und seine Getreuen hier in Wien empfangen und für ihr Spiel bedankt wurden, kann nicht übertroffen werden. Schon nach der III. Leonorenouverture, als den Künstlern ein mächtiger Lorbeerkranz überreicht wurde, stieg die Begeisterung auf, sie hielt bis zum Schlusse an und wollte

auch da kein Ende nehmen. Hausegger wird aus Wien die Gewißheit mitgenommen haben, daß er da doch eigentlich zuhause und uns immer aufs höchste willkommen ist.

Dem Brucknerfest fehlte es auch sonst nicht an glanzvoller Umrahmung. Es war schon bezeichnend eingeleitet worden durch Max Auer, der im Radio Wien über des Meisters „Lamento e trionfo" ergreifende Worte sprach. Empfänge fanden statt beim Unterrichtsminister und beim Bürgermeister; die Musiksammlung der Nationalbibliothek eröffnete eine eigene Bruckner-Ausstellung mit einem Einführungsvortrag des Herausgebers der Originalfassungen, Universitätsprofessors Dr. Robert Haas, vor dem Bruckner-Denkmal im Stadtpark und in dem benachbarten Stift Klosterneuburg fanden würdevolle Feiern statt, und auch die Universität gedachte ihres großen Ehrendoktors in einer weihevollen Stunde; der Rektor der Universität, Prof. Dr. Arzt, der bei diesem Anlasse zum erstenmale die Universität öffentlich repräsentierte, begrüßte die Gäste, Max Auer dankte und Prof. Dr. Robert Lach hielt die Festrede, in der er die Gründe der immer steigenden Brucknerverehrung und des Brucknerverständnisses erörterte und auf diese Frage die Anwort darin fand, daß auf die von Zweifeln und Irrtümern zermürbte Seele des modernen Menschen die ruhige Sicherheit des Meisters von der stärksten und bestimmendsten Wirkung ist. Bei dieser Feier, zu der auch Brucknersche Werke erklangen (die g-moll Ouverture und die Festkantate „Preiset den Herrn", ausgeführt von einer katholisch-akademischen Sängerschaft „Waltharia" unter ihrem Chormeister Franz Burkhardt), war alles da, was dazu gehörte — nur etwas fehlte: der „Akademische Gesangverein" (Akademische Sängerschaft „Ghibellinen"). Darüber hätte Bruckner, wäre er dabei gewesen, wohl wenig Freude gehabt: denn so sehr er das Ehrendoktorat der Wiener Universität als die höchste Auszeichnung seines Lebens schätzte, so hatte er doch zeitlebens den Studenten sein Herz geschenkt; sie, seine „lieben Gaudeamuser", hatten die Verbindung zwischen ihm und der Universität hergestellt und zu einer so beglückenden für ihn gemacht! Daß man also gerade sie und den derzeitigen Universitätsmusikdirektor Franz Pawlikowski, der auf akademischem Boden sich größte Verdienste um Bruckners Werk erworben (und z. B. auch die genannte Festkantate dort zur ersten Aufführung gebracht hatte) zur Seite schob oder sich nicht ernstlich bemühte, sie unbedingt heranzuziehen, das war ein Fehler und brachte in die sonst so schöne Feier einen bedauerlichen Mißton. —

Es war ein schöner Gedanke, dieses Wiener Brucknerfest um den Tag herum zu gruppieren, an dem sich der Tod des geliebten Meisters zum 40. Male jährt. Bei zwei Anläßen erinnerte denn auch die Vortragsfolge pietätvoll an jene Trauertage und den zu frühen Verlust: die Philharmoniker unter Otto Klemperer eröffneten ihr Gedenkkonzert mit dem Adagio aus der VII. Sinfonie, jenem Stück, das uns damals, im Jahre 1896 bei der Einsegnung der Leiche in der Karlskirche, so tief ergriffen hatte, — und die Wiener Chorvereinigungen stellten ihrem gemeinsamen großen Konzert den „Nachruf" voran, den stimmungsvollen, von der Orgel begleiteten Männerchor, den Bruckner 1877 auf den Tod seines Freundes Josef Seiberl, des Organisten von St. Florian, komponiert hatte. — Endlich sei nicht versäumt, der Bemühungen der Münchener Brucknerforscherin Elsa Krüger dankbar zu gedenken, die den Versuch unternommen hat, aus den vorhandenen Skizzen zum Finale der IX. Sinfonie den Aufbau dieses nicht mehr vollendeten Satzes zu rekonstruieren. Sie selbst brachte diesen Torso, gemeinsam mit Dr. Lebsanft, in Radio Wien auf zwei Klavieren zum Vortrag. Immerhin erkennt man in diesem dankenswerten Versuch, wie grandios auch hier das Hauptthema einsetzt, aus dem sich ein weicheres Seitenthema entwickelt, — den Choral, aus dem, wie im Finale der V., ein Fugenthema gewonnen und weitergesponnen wird, so daß sich uns der Eindruck immer mehr verstärkt, daß dieser Satz ein überwältigend großer Abschluß des Werkes geworden wäre. Professor Orel, der die Sichtung des vorhandenen und verstreut gewesenen Skizzenmaterials vorgenommen hatte, gab darüber in einem einleitenden Vortrage Auskunft.

In Kürze sei noch der anderen wichtigen Veranstaltungen des letzten Monats gedacht: zunächst einer Neueinführung der „Ravag", die unter dem Titel „Musik von heute" und unter der aufmunternden Leitung Oswald Kabastas eine Reihe von Orchesterkonzerten ankündigt, in denen ausschließlich hier noch unbekannte Werke zeitgenössischer ausländischer Komponi-

ſten zur Aufführung kommen werden; ſchon das erſte Konzert brachte uns die erfreuliche Bekanntſchaft mit zwei wertvollen Stücken, einem „Konzert für Orcheſter" von Max Trapp und einer Sinfonie von William Walton. — Schwieriger iſt es für den Berichterſtatter, der letzten Kompoſition des frühverſtorbenen Alban Berg gerecht zu werden, die Klemperer in einem philharmoniſchen Konzert zur Uraufführung brachte, weil hier dem ſtrengen kritiſchen Urteil Empfindungen der Pietät ſich entgegenſetzen; es iſt dies ein Violinkonzert, das formal eher auf den Stil eines Concerto grosso weiſt und am Schluſſe in die Umſpielung eines Bach'ſchen Chorals einmündet; das Ganze aber iſt nach dem Prinzip des Zwölftonſyſtems gemacht, und, da das Stück auf den tragiſchen Tod eines dem Komponiſten befreundet geweſenen Mädchens geſchrieben iſt, mehr ſinnbildliche als faßbare Muſik, wenngleich manche Themen in dieſem Violinkonzert größere Plaſtik aufweiſen, als man es ſonſt bei Kompoſitionen aus dem Schönbergkreis gewöhnt iſt. Das neue Stück wurde von dem amerikaniſchen Geiger Louis Krasner virtuos geſpielt. — Eine Neuheit vermittelte uns auch das Prix-Quartett: mit der Uraufführung des Klarinettenquintetts von Friedrich Reidinger, das den poetiſchen Titel trägt „Spätſommer in Tulfes"; den ſchönſten neuerlichen Beweis für die außerordentliche Begabung des Komponiſten liefert der langſame Satz mit ſeinen verdichteten, aus dominierender Melodik und den Prachtfarben einer eigenwilligen, aber immer als natürlich und echt empfundenen Harmonik hervorgehenden, zwingenden Stimmungen. Die Meiſterſchaft der Satzkunſt ſpiegelt ſich nicht allein in dem kurzen, überraſchend einfach gezeichneten Ländler-Scherzo, ſondern auch in der thematiſchen Führung der beiden gewaltigen Eckſätze. Die ſtarke Wirkung dieſer Erſtaufführung war durch die Ausführenden, das genannte Prix-Quartett und den Meiſterklarinettiſten Leopold Wlach, geſichert. —

In der Oper nehmen die intereſſanten Gaſtſpiele zu. Helge Roswaenge iſt ein Don Joſé von ganz beſonderer Meiſterſchaft; auch Vera Manſinger aus Graz, die wir als Manon (Maſſenet) und bald darauf als Evchen hörten, bot gefällige und anſprechende Leiſtungen. Neben der Giannini als Carmen ſang Horſt Wolf vom Landestheater in Deſſau den Don Joſé, mit voluminöſer leuchtender Stimmentfaltung; auch in „Tiefland" gaſtierte er, und hier, als Pedro, war er ganz beſonders in ſeiner heldiſch-naturaliſtiſchen Ausdrucks-Sphäre. Ella Fleſch, erſt als Martha im „Tiefland", dann als Senta, erzielte packende dramatiſche Wirkungen. Endlich Joel Berglund, der Baßbariton der Stockholmer Oper, der als Holländer durch ſeine Erſcheinung, gemeſſenes und darum umſo wirkſameres Spiel und lebensvolle ſtimmliche Geſtaltung ſeiner Rolle, tiefen Eindruck hinterließ; wogegen die temperamentvolle und gewiß gutgemeinte Beweglichkeit Kipnis' als Daland durch Übertreibungen manchmal nahezu ſtörend wirkte. Eine gute Neubeſetzung war Frau Perras in der ſchwierigen Koloraturpartie der Zerbinetta. — Schließlich ſei einer herrlichen Lohengrin-Aufführung gedacht, mit der auch die Wiener Staatsoper dem Genius Bruckners die Huldigung erwies: „Lohengrin", Bruckners Opernideal, dem er ſo gerne nachgeſtrebt hätte, wenn es ihm beſchieden geweſen wäre, einen ähnlichen Text zu finden, und wenn es — die Sonderart ſeines Schöpfergenius' geſtattet hätte (denn dann hätte er auch das brauchbare „Buch" gefunden!) — kam in glänzender Echtheit und mit vorzüglicher Sonderbeſetzung (Ralf als Lohengrin und Frau Helletsgruber als Elſa) zu ideal ſchöner Darſtellung.

Es gab aber auch Neuſtudierungen, die ſich im weſentlichen durch Neubeſetzungen und durch neue Szenerien bemerkbar machten. In dem neuen „Barbier von Sevilla" iſt man gründlich zu Werke gegangen und hat ſogar den Dialog durch vom Cembalo begleitete Rezitative erſetzt; im großen und ganzen lag in der äußeren ſzeniſchen Geſtaltung mehr Beweglichkeit als Temperament, mehr Witz als echter Humor. Dieſer äußeren Friſche fügten ſich ſtimmlich Frau Perras und die Herren Jerger und Hofmann am nächſten an, während die ſchwereren Stimmen von Pataky und Sved gerade infolge ihrer ſchönen Fülle das feurige Tempo des Ganzen etwas mehr zur genießeriſchen Beſinnlichkeit verhielten. — Auch die „Königin von Saba" iſt in neuer Aufmachung herausgekommen, mit guten Neubeſetzungen: Konetzni als Königin, Ginrod als Salomo, Frau Gerhart als Aſtaroth und Alſen als Prieſter; die maſſig-gleichmäßige Tongebung Kalenbergs (Aſſad) und das ſchrille Fortiſſimo der Frau Nemeth (Sulamith) ſind freilich nur in den höchſten Lagen

erträglich, dort aber von unfehlbarer Theaterwirkung. Sehr fein war die Balletteinlage ausgestaltet, aus der wir Fräulein Berka als Solistin hervorheben müssen.

Eine bedeutsamere Neustudierung betraf zwei Ballette. Wir begrüßen es mit Genugtuung, und als ein erfreuliches Zeichen fruchtbaren Arbeitsdranges des neuen Operndirektors, daß er dem größten Juwel der Bühnentanzkunst, dem Gluck'schen „Don Juan"-Ballett sein Augenmerk zuwandte, jenem Wunderwerk, das schon seinerzeit, als Richard Strauß es hervorgezogen und gemeinsam mit Heinrich Kröller verlebendigt hatte, so lebhaften Eindruck gemacht und uns einen Begriff von der Höhe gegeben hatte, auf die sich die Kunst der Ballettpantomime einst emporgeschwungen hatte. Neben der Gluck'schen Musik, die mit den einfachsten Mitteln, aber durch intensivsten Geist ihre unnachahmliche Größe erreicht, und der Choreographie Heinrich Kröllers war es die prächtige Ausstattung, die Alfred Roller der Szene gegeben hatte, was damals so unmittelbar überzeugend wirkte; vieles davon, vor allem natürlich die Musik, die Knappertsbusch verlebendigte, ist geblieben, aber leider nicht alles. Die Choreographie Wallmann hat den Schluß geändert, ohne die Wirkung zu erhöhen, und im Szenischen ist leider das Roller'sche Schlußbild verstümmelt und durch kitschige Beleuchtungseffekte verdorben worden. Auch in „Josefs Legende", die im Anschluß an den „Don Juan" gleichfalls neu besetzt herauskam, muß mit Bedauern festgestellt werden, daß die prachtvollen Roller'schen Kostüme jetzt durch Czettel'sche ersetzt sind, die revuehaft und aufdringlich wirken, und auch das Roller'sche Bühnenbild nicht zum Vorteil verändert ist. Sehr gut war in beiden Balletten dagegen die Besetzung: mit Willi Fränzl als Don Juan und Nemeth als Leporello, ebenso mit dem jungen Karl Raimund als Joseph, für den die Rolle wie geschaffen erscheint, und der Potiphar der Burgschauspielerin Maria Eis, die durch Anmut, Gewandtheit und treffliche Mimik das der Rolle mangelnde Tänzerische gut überdeckte.

MUSIKALISCHE RÄTSEL-ECKE

Die Lösung des musikalischen Silben-Preisrätsels

von Prof. Dr. Johannes Kratzi, Bremen (aus dem Septemberheft).

Aus den im Septemberheft aufgezählten Silben, die im Oktoberheft eine Ergänzung erfahren hatten, waren die folgenden Worte zusammenzufügen:

1. Tageszeiten	7. Terz	13. Terz	19. Orgel
2. Ternina	8. Micaëla	14. Hupe	20. Schubert
3. Agitato	9. Chelleri	15. Motiv	21. Riemann
4. Bender	10. Adagio	16. Impressionismus	
5. Edward	11. Theorbe	17. Kehlkopf	
6. Yvette	12. Marchesi	18. Ge-dur	

Nimmt man aus diesen Wörtern je 1 bezw. 2, 3 oder 4 aufeinanderfolgende Buchstaben, so findet man das zeitgenössische Werk:

Gestern Abend war Vetter Michel da.
Orchester-Humoreske, Georg Schumann.

Leider gab es durch die zweimalige Veröffentlichung einige Komplikationen, sodaß wir nur insgesamt 45 richtige Lösungen zählen konnten. Unter diesen bestimmte das Los:

den 1. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Rm. 8.—) für Emmy Velten, dipl. Musiklehrerin, Bochum;

den 2. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Rm. 6.—) für Paul P. Schaberl, München;

den 3. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Rm. 4.—) für Anneliese Kaempffer, Musiklehrerin, Göttingen;

je einen Trostpreis (ein Werk oder Werke im Betrage von Rm. 2.—) für Dr. Biedermann-Guben, Studienrat Ernst Dahlke-Dortmund, Walter Heyneck-Leipzig und Otto Schulz jun., Hamburg.

Ferner haben wir noch einige Sonderprämien vorgesehen: Einen 1. Sonderpreis im Werte von Rm. 8.— für Rektor R. Gottschalks treffliches Gedicht „Dem schlafenden und dem erwachten

deutschen Michel". Je 1 Sonderpreis im Werte von Rm. 6.— für Studienrat Georg Amfts klingende, melodiöse „Skizze für Streichquartett", MD Arno Laubes heiteres Gedicht zum Auffinden der Lösung und Studienassessor Paul Zolls Volksliedbearbeitung für eine Singstimme mit Violine und Klavier „Vetter Michel", eine wirkungsvolle kleine Arbeit. Je einen Sonderpreis im Werte von Rm. 4.— erhalten Martha Brendels fröhliche Verse, H. Kautz' „Sängerleben", eine Zusammenfügung der Rätselworte in Gedichtform und Suite A-dur für Streicher nach den Noten des Silbenrätsels und endlich Lehrer Bruno Wamslers „Vetter Michel in Lauschener Mundart".

Wir hoffen die verschiedenen Wünsche recht bald zu erfahren. Weitere richtige Lösungen gingen noch ein von:

Heinrich Anke, Leipzig — Franz Appel, Freising —
Hans Bartkowski, Berlin-Friedenau — Paul Bellstedt, Bremen — Margarete Bernhard, Radebeul-Dresden — Rudolf Braungart, Reallehrer, Steinach — Prof. Georg Brieger, Jena — Margret Brieger, Jena — Felix Brodtbeck, Basel —
Paul Döge, Borna —
Arthur Görlach, Postinspektor, Waltershausen —
Adolf Heller, Karlsruhe — Walter Heyneck, Leipzig —
Heinrich Jacob, Domorganist, Speyer —
Grete Katz, staatl. gepr. Musiklehrerin, Hagen — Karl Kohler, Rottweil —
Amadeus Nestler, Leipzig
Alfred Oligmüller-Engel, Bochum — Pfarrer Oksas, Budwethen —
Johannes Peters, Pastor i. R., Hannover —
Oberamtsanwalt Dr. Max Quentel, Wiesbaden —
Alfred Schmidt, Dresden — Hans Schmidt, Pianist, Hagen — H. Schönnamsgruber, Nördlingen — Pastor Paul Schwarz, Glogau —
Wilhelm Sträußler, Breslau —
Heinrich Tönsing, Minden i. W. — Kantor Paul Türke, Oberlungwitz —
Sanitätsrat Dr. Weigel, Ohrdruf — Karl Ludolf Weishoff, Konzert-Pianist, München —
Curt Zöllner, staatl. gepr. Musiklehrer, Leipzig.

Silben-Preisrätsel.

Von Franz Janssen.

A — ak — al — bel — bo — bo — dach — dant — de — de — di — dja — do — do — durch — e — e — en — en — er — es — fa — füh — ga — ge — ger — hard — hardt — hil — i — in — kel — kur — le — le — leh — lep — li — man — man — mann — mem — mer — mi — mi — mi — nal — nan — neit — ni — nie — non — nu — phi — pres — rah — ri — rie — rik — ro — rung — sa — shep — si — si — si — sis — stai — te — ten tisch — un — ve — vo — zent.

Aus obigen Silben sind 25 Wörter zu bilden, deren erster und letzter Buchstabe, beide von oben nach unten gelesen, einen Ausspruch von Goethe ergeben (ch = 1 Buchstabe). Die Bedeutung der Wörter ist:

1. Teil des Sonatensatzes
2. Betonung
3. Zeitgenosse Mozarts
4. Tonfolge von der Tiefe zur Höhe (griechische Bezeichnung)
5. Oberleiter des Theaters (und der Oper)
6. Ungarischer Komponist
7. Vortragszeichen
8. Oratorium von Händel
9. Gestalt aus Iphigenie
10. Englischer Motettenkomponist
11. Tanz der alten Suite
12. Zeitgenössischer Komponist
13. Tiroler Geigenbauer
14. Tonstufe
15. Gleichwort für Nachdruck (ital.)
16. Bezeichnung für einen Zeitstil
17. Gestalt aus „Tristan und Isolde"
18. Dänischer Komponist, 19. Jahrh. (Vor- und Zuname)
19. Liederkomponist
20. Lehrer Palestrinas
21. Vortragszeichen
22. Oper von Bizet
23. Deutscher Musikwissenschaftler
24. Oper von Gluck
25. Komponist eines Preußenliedes.

Die Lösungen dieser Aufgabe sind bis 10. März 1937 an Gustav Bosse Verlag in Regensburg zu senden. Für die richtige Lösung sind sieben Buchpreise aus dem Verlag von Gustav Bosse (nach freier Wahl der Preisträger) ausgesetzt, über die das Los entscheidet und zwar:

ein 1. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—,
ein 2. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—,
ein 3. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—,
vier Trostpreise: je ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 2.—.

Für richtige Lösungen, die in eine besonders hübsche Form, sei es nun kompositorischer, dichterischer oder zeichnerischer Art eingekleidet sind, behalten wir uns eine Sonderprämierung (gegebenenfalls auch Veröffentlichung) vor. Z.

NEUE BÜCHER UND MUSIKALIEN

NEUERSCHEINUNGEN

Wilh. Altmann: Orchester-Literatur-Katalog. 2. Band: Neuerscheinungen 1926 bis 1935 und Nachträge. 8°, 187 S. F.E.C. Leuckart, Leipzig.

Harald Barth — Hugo Binder: Lieder im Volkston für eine Singst. u. Kl. 11 S. Mk. 2.—. Gebr. Hug & Co., Leipzig.

Hans Baumann: „Horch auf Kamerad!" Lieder. 8°, 96 S., brosch. Mk. 1.50. Ludwig Voggenreiter, Potsdam.

Paul Becker: „Meine Singschule" (1.—4. Schuljahr). Mk. 1.20. Chr. Fr. Vieweg, Berlin.

Cesar Bresgen: Konzert für 2 Klav. Werk 13. 35 S. Willy Müller, Karlsruhe i. B.

Fritz Büchtger: Drei kleine Motetten für gem. Chor a cappella, Partitur Mk. 2.—; Musik zu einer Feier für Streichorchester. Willy Müller, Karlsruhe.

BdM-Liederbuch „Wir Mädel singen". 190 S., kart. Mk. 1.80. G. Kallmeyer, Wolfenbüttel.

Adolf Clemens: „Die Stunde schlägt" (Math. Claudius). Kantate f. Solo-Alt, MCh., kl. Orch., Klav. oder Orgel. P. J. Tonger, Köln.

Arc. Corelli: „Christmas concerto", 1. und 2. Teil. Her. von W. G. Whittaker, Oxford University Press, London.

Hermann Erpf: „Himmlische Ernte" (Hermann Burte). Festl. Hymne f. gem. Chor, Blechbl. u. Pauken. Part. Mk. 5.—, Bläserst. je Mk. 2.50, Chorst. je Mk. —.20. P. J. Tonger, Köln.

Hermann Grabner: Sonate f. Orgel, Werk 40. Mk. 2.40. Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Joseph Haydn: Eine Abendmusik f. Streichorch. und 2 Hörner in Es, Part. Mk. 2.—, Stimmen je Mk. —.50; Drei Divertimenti f. Fl., Viol. u. Vc. mit einf. oder chor. Besetzung, Partitur Mk. 2.50, Stimmen je Mk. —.60. Chr. Fr. Vieweg, Berlin.

Reinhold Heyden: „Es sang gut Spielmann". Alte deutsche Volksweisen. Mk. 1.20. G. Kallmeyer, Wolfenbüttel.

HJ-Liederblatt. 2. Jahresbd. Her. vom Kulturamt der Reichsjugendführung. 58 S., kart. Mk. —.80. G. Kallmeyer, Wolfenbüttel.

J. E. Hohner: „Wir sitzen so fröhlich beisammen". 40 Lieder für Handorgel oder Klavier. Mk. 2.—. Gebr. Hug & Co., Leipzig.

Walter Jesinghaus: Spielmusik für Streicher, Werk 37e. Gebr. Hug & Co., Leipzig.

Ludwig Koch: Franz Liszt. Ein bibliographischer Versuch. 109 S. Székesfóváros Házinyomdája, Budapest.

E. Lunds: Book of Folk-Songs. Oxford University Press, London.

Gerhard Maaß: Kleine Musiken nach plattdeutschen Volksweisen. 40 S. Mk. 1.50. G. Kallmeyer, Wolfenbüttel.

Helmut Majewski: Fünf Stücke für Bläser. Partitur Mk. 1.50. Stimmen kpl. Mk. 2.50, Dublierstimme je Mk. —.80. Chr. Fr. Vieweg, Berlin.

W. A. Mozart: Neun Sonaten f. 2 Viol. u. Kl. Herausg. von Hans Fischer. Heft 1: Sonate 1—3. Part. Mk. 2.50, Stimmen je Mk. —.60. Chr. Fr. Vieweg, Berlin.

Adolf Müller: Mit Posaunen! Eine Sammlung evang. Volks- und Hausmusik. Band 2. 170 S. Sächs. Posaunenmission, Dresden

Musik-Jahrweiser 1937. Auch in diesem Jahre bringt der Bärenreiter-Verlag zu Kassel einen hübschen Kalender mit handkolorierten Notendrucken und Postkarten nach Musikdarstellungen auf alten Gemälden und an Skulpturen heraus, der in den Musikerkreisen wieder freudige Aufnahme finden wird.

Fritz Oberdörffer: Melodien für Geige und Blockflöte. Kart. Mk. —.90. Tonika-Do-Verlag, Berlin.

C. Palmer: Gesänge m. Kl. Gebr. Hug & Co., Leipzig.

J. G. Paterson: Anglo German Rucksack-Song book. Oxford University Press London.

Emil Peeters: Konzert f. Fl., Cembalo und Streichorch. Werk 27. Willy Müller, Karlsruhe.

Adolf Preuß: Lieder f. eine Singst. m. Kl. (Otto Weddigen). Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Hermann Richter: Mein Bruder Wolfgang Amadeus. 8°. 240 S. m. 16 Bildern. Mk. 4.80. Koehler & Amelang, Leipzig.

Edith Gräfin Salburg: Ludwig Spohr. 8°. 240 S. m. 23 Bildern. Mk. 4.80. Koehler & Amelang, Leipzig.

Annie Schoberlechner: Klassisches Klavieralbum f. d. Jugend. Univ. Edition, Wien.

Fr. Schubert: Variationen As-dur über ein eigenes Thema, Werk 35. (B. Hinze-Reinhold). Edition Steingräber, Leipzig.

G. Ph. Telemann: Divertimento Nr. 1 A-dur f. Streichorch. u. Cembalo. Part. Mk. 2.25, Streicher je Mk. —.40.; Sinfonia melodica C-dur f. Streichorch., 2 Oboen u. Cembalo. Part. Mk. 2.25, Stimmen je Mk. —.45. Hersg. von Fritz Oberdörffer. Chr. Fr. Vieweg, Berlin.

Werner Trenkner: Fünf Lieder mit Orchester. Lied 1 u. 4 je Mk. 1.—, 2 u. 3 je Mk. 1.25, Nr. 5 Mk. 1.50. Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Will. Walton: Facade f. Orch. Oxford University Press, London.

Jul. Weismann: Partita f. 2 Kl. Werk 107. 39 S. Edition Steingräber, Leipzig.

Joseph Winkler: Adelaide. 134 S. Mk. 2.75. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.

BESPRECHUNGEN

Bücher:

ERWIN KROLL: Carl Maria von Weber. (Die großen Meister der Musik, herausgeg. von Ernst Bücken). Akademische Verlagsanstalt Athenaion m. b. H., Potsdam. 1934.

Der Verfasser hat mit seinem Buch die Weber-Literatur um eine gediegene, mit Fleiß und Sachkenntnis gearbeitete Darstellung der Persönlichkeit und Kunst des in diesem Jahr besonders gefeierten „Freischütz"-Komponisten bereichert. Die neueren Erkenntnisse auf dem Gebiet der Weber-Forschung, im Biographischen sowohl, wie auch in der Werkdeutung sind vollständig und sinngemäß verarbeitet und mit Eigenem durchdrungen, wovon der Verfasser bereits vor zehn Jahren in einem lebensvollen Aufsatz in der Zeitschrift für Musikwissenschaft berichten konnte. Fast möchte es sogar scheinen, als ob die lebendige Anteilnahme am Stoff damals bei Kroll stärker gewesen ist, als in dieser monographischen Gesamtdarstellung, in der der Verfasser gar häufig etwas trocken und chronistisch berichtet und insbesondere die biographischen Begebenheiten etwas akademisch hererzählt. Eindrucksvoller sind die Auslassungen im 2. Teil über die Persönlichkeit, Art und Wesen des Weberschen Schaffens und das Romantische bei Weber. Treffend kennzeichnet der Verfasser hier das Aggressiv-Abenteurerhafte und das Sehnsüchtig-Verweilende in Webers Wesen, ein Kontrast, der sich auch in seiner Kunst sichtbar niedergeschlagen hat. Daß in einer Weber-Biographie auch der Organisator und Musikschriftsteller gewürdigt werden muß, weiß der Verfasser sehr wohl und vermag hierüber Bemerkenswertes zu sagen, wenn schon auch hier eine größere Anschaulichkeit dem wichtigen Gegenstand zum Vorteil hätte gereichen können.

Mit viel Fleiß und Liebe hat sich Kroll in das Studium der Werke vertieft, er wägt die Gattungen in ihrer Bedeutung im Gesamtschaffen des Meisters gegeneinander ab und bestätigt von hier aus die bisherige Auffassung, daß die Oper die Zentralsonne war, um die Webers Phantasie kreiste — die deutsche Oper zumal, um die Weber zeitlebens unerbittlich gerungen hat. Auf der andern Seite würdigt der Verfasser aber auch mit Recht ausführlich Webers Klavier-, Lied-, Kammer-, Orchester- und Kirchenmusik, erfaßt sie aus ihrer eigenen Gesetzmäßigkeit und betont immer wieder, daß man diese Gattungen keinesfalls als nebensächliche Seitenschößlinge und „Abfallsel" der Weberschen Opern betrachten und werten dürfe. Auch könnte und müßte manches davon für unser modernes Musikleben (Hausmusik) zurückerobert werden. Es ist allerdings zu befürchten, daß Krolls diskrete Werbung in dieser Hinsicht ungehört verhallt. Besonders dankenswert ist die Hervorhebung der weniger bekannten Gelegenheitswerke (u. a. der patriotischen) und der Schauspielmusiken, wobei der Verfasser der mysteriösen Angelegenheit der angeblich von Weber herrührenden Musik zu Kleists „Kätchen von Heilbronn" mehr auf den Grund hätte gehen sollen. Schön gerundet und tief eindringend ist schließlich die Würdigung der kleineren und größeren Opern, in die das Buch ausklingt. Wünschenswert wäre vielleicht noch eine etwas ausführlichere Literaturangabe gewesen, sowie eine Kritik des Weber-Schrifttums, die die Spreu vom Weizen sondert und den begierigen Leser auf gehaltvolle Einzeldarstellungen hinweist. Alles in allem aber eine schöne und gedankenreiche Arbeit, die im Weber-Jahr mit in vorderster Linie stehen soll. Prof. Dr. Rudolf Gerber.

PAUL RUBARDT: Alte Orgeln erklingen wieder! — Deutsche Kultur in Sachsen, Schriftenreihe der NS-Kulturgemeinde Leipzig (Herausgeber F. A. Hauptmann), 1936.

Von den neun Orgeln, die unser Leipziger „Orgelvater" und -pfleger ebenso anheimelnd, wie sachlich und erschöpfend nach Alter, Zustand, Disposition beschreibt und mit schönen Fotos begleitet, sind zuweilen immerhin vier — die beiden herrlichen Silbermann-Orgeln in Rötha's St. Georg und St. Marien, die Schramm-Orgel in der Wechselburger Stadtkirche, die Hildebrand-Orgel in der Kirche zu Störmthal — durch den Reichssender Leipzig bei Gelegenheit von Leipziger Bachfesten, Kulturwochen usw. weit über Leipzig hinaus in ganz Deutschland erklungen. Es kommen dazu die, wie fast alle diese Orgeln, mit dem Namen und der Person Joh. Seb. Bachs eng verbundenen Orgeln in Stöntzsch bei Pegau, sowie drei alte Positive (Hausorgeln) im Gohliser Schlößchen, in St. Trinitatis, im Hause Schürmann und — als neuzeitliche Schulorgel — in der Rud. Hildebrand-Oberschule zu Leipzig.

„Lokale Angelegenheit", wird mancher sagen. Durchaus nicht! Denn dieses „Orgelbüchlein" geht in dem Resultat seiner Rettung dieser herrlichen alten Orgeln aus oft unvorstellbarer Verwahrlosung, Verfall und Zerstörung, aber auch vor kirchenbürokratischem Unverständnis und Widerstand die ganze Orgelwelt an: wie die alte Klaviermusik stilgerecht nur auf den alten Klavierinstrumenten, so kann man die alte Orgelmusik nur auf den alten Orgeln stilrein wiedergeben, deren moderner Name „Barockorgel" ja bereits zu einem festen Begriff geworden ist. Die überall mitgeteilten Dispositionen der — zuweilen aus Kellern! — geretteten alten Orgeln aber zeigen, mit welcher Pietät, mit welchem Orgelwissen, echt historischem Sinn und künstlerischem Verantwortungsgefühl da von dem Verfasser und seinen ausgezeichneten Orgelbaumeistern und Intoneuren zu Werke gegangen ist. So wächst sich dies kleine — von dem guten Geist und „Schloß-Hauptmann" des Gohliser Schlößchens warm und herzlich eingeleitete — „Orgelbüchlein" zu einer kleinen Bekenntnisschrift für die Reinheit, Klarheit, Kraft und Notwendigkeit einer Wiederherstellung des echten klassischen Orgelklanges dieser alten Barockorgeln aus, wie er den romantisierenden Farben- und Registerwundern der riesigen Kirchenorgeln des 19. Jahrhunderts mehr und mehr abhanden gekommen war.

So geht dies schön gewandete Büchlein eigentlich jeden Organisten an. Aber auch der „Tastenvetter" vom Klavier wird für den Vortrag alter, in den strengen polyphonen Formen bekanntlich noch vielfach und lange der Orgel verhafteten Klaviermusik reiche Anregung und Belehrung schöpfen. Dr. Walter Niemann.

ANNA CHARLOTTE WUTZKY: „Das war eine köstliche Zeit". Ein Lortzingroman. Verlag Koehler & Amelang, Leipzig 1936.

Durch den „Freischützroman"[1] war die Dichterin A. Ch. Wutzky mit einem Schlage in die Reihe der ernst zu nehmenden Gestalterinnen deutschen Musikertums und deutschen Musikgeistes eingerückt. Der Ausschnitt aus Webers Leben und Schaffen, den sie in jenem Romane zu einem packenden Bilde deutschen Künstlertums überhaupt „verdichtete, bot dennoch das Ganze und Wesentliche der Entwicklung und Sendung dieses außerordentlichen Tonsetzers.

Im Lortzingroman geht A. Ch. Wutzky mehr den Weg einer vollständigen Lebenserzählung. Was Georg Richard Kruse erforscht hat und was die zahlreichen Briefe[2] des so liebenswerten Meisters der heiteren deutschen Oper an Stofflichem bereitstellen, hat in dem neuen Werke der Dichterin seinen farben- und bewegungsreichen Niederschlag gefunden. Wie bei Weber ist auch bei Lortzing das Theater das Alldurchwaltende seines Lebens. Bei der Familie Lortzing nur in noch größerer Ausschließlichkeit. Wie die Eltern sich beim Theaterspiel auf der Berliner Liebhaberbühne „Urania" fanden; wie der zehnjährige Albert jauchzte, als ihm die Mutter eröffnete, daß sie nun alle für immer zur Berufsbühne gehen würden; wie Erfolg und Enttäuschung, Hunger und jegliche Sorge die Werdejahre begleiteten; wie künstlerischer Aufstieg und menschliches Glück seit der Verbindung mit der schwäbischen Schauspielerin Rosina Regina Ahles zu immer freierer und stolzerer Höhe emporführte; was Köln, Detmold, Pyrmont, Leipzig und Berlin während dieser Zeit bedeuteten; wie vielfaches Leid die Familie nur noch enger aneinander band; wie in Leipzig der Neidwurm begann ein herrliches Leben anzunagen und wie Wien, wiederum Leipzig und endlich Berlin den trotz alles Ruhmes in Verkennung, Not und schließlich in Verelendung Geratenen langsam zu Grunde gehen ließen — das alles erleben wir in zwar locker gefügten, aber deshalb um nichts weniger eindruckstarken Bildern in hoher Anschaulichkeit mit. Der gute Sohn, der liebende Gatte und Vater, der echte Freund, der witzige, einfallreiche Schauspieler und erfolggewohnte Sänger, der um innere, größere Vollkommenheit ringende, schaffende Künstler, der einzige deutsche Komponist eines halben Dutzend heiterer Opern! — kurz: die ganze, wunderbar einheitliche, grundkünstlerische Persönlichkeit Lortzings schreitet ihre Erdenbahn vor unserem inneren Auge noch einmal ab und zieht uns auf ihren aus Gold und Grau gewirkten Wegen unwiderstehlich mit sich fort.

---

[1] Gustav Bosse Verlag, Regensburg.

[2] Ebenda, Deutsche Musikbücherei, Band 6.

Daß es der Dichterin wiederum darauf ankam, nicht nur in das Leben, sondern mit dem Leben auch in das Werk ihres Helden einzuführen, wird aus der Behandlung, die dieses Werk im Verlaufe des Romanes erfährt, klar ersichtlich. Gerade hierbei aber bewährt sich die besondere Kunst der frei Gestaltenden: aus der Fülle der Möglichkeiten greift sie immer neue Wendungen und Farben heraus und verflicht vor allem Leben und Werk Lortzings tief innerlich miteinander. Auf diese Weise bleibt alles im Flusse und gleichzeitig im Zeichen des Wesentlichen.

Selbstverständlich, daß der Umwelt im Leben der Lortzings ein ziemlich breiter Raum zugemessen wird —: bei einer so geselligen Familie zweifellos mit Recht. Von der dichtenden Frau aus gesehen, geschieht jene Einbeziehung mit Eindringlichkeit und Glück. Das hohe Lied des Frauen- und Muttertums Rosinas und die Darstellung des Wandels aller äußeren Dinge des Lebens während eines Zeitraumes von 50 Jahren sind dabei ausgezeichnet gelungen.

Über die sprachliche Formung im einzelnen wird im Lortzing-Roman nicht immer und ohne weiteres ein einhelliges Urteil zu erzielen sein. Die öfter angewandte Technik der Aufteilung von an sich Zusammengehörigem in mehrere unvermittelt nebeneinander stehende Kurzsätze, ferner die schon erwähnte Lockerung des Gefüges des Ganzen sind vielleicht etwas, das Lortzing — trotz des Blickes auf die von ihm fast ausschließlich verehrten heiteren Musen — nicht ganz gemäß ist. Andere Beurteiler mögen in den genannten Kunstmitteln und der Art ihres Gebrauches Zeichen der „Modernität" der Dichterin erkennen und ihr diese Zeichen hoch anrechnen wollen.

Wie dem auch sei —: „Das war eine köstliche Zeit" ist das Lebensbild eines deutschen Künstlers, das zu Herzen geht, und das einem die Gestalt Lortzings um so lieber werden läßt, je mehr man glaubte, sich schon in ihr ausgekannt zu haben. Das aber auch den Wunsch aufbrennen läßt: das deutsche Volk möge nie wieder seine Besten so im Elend untergehen lassen, wie es dies im Falle Albert Lortzing leider mitangesehen hatte. Prunkvolle Staatsbegräbnisse entschädigen nicht für die Versäumnisse gegenüber dem Lebenden.

Reinhold Zimmermann.

MAX KRONBERG: Feuerzauber. Der Lebensroman Richard Wagners. Verlag Koehler & Amelang, Leipzig. Mk. 2.85.

Schon zur Wiederkehr des 50. Todestages Richard Wagners (1933) erschien Kronbergs Roman dem Bayreuther Meister zu Dank und Gedächtnis. Das Buch ist jetzt in die bekannte 2,85 Mark-Reihe des unternehmungsfreudigen Leipziger Verlags aufgenommen. Es erstrebt eine volkstümliche Darstellung der Erlebnisfülle des Künstlers und Menschen Wagner und umspannt den Daseinslauf seines Helden vom Ereignis des Pariser „Tannhäuser"-Skandals (1861) bis zur Grabstätte im Park von Wahnfried: eine Schilderung, die nicht von dichterischer Warte auf Wagners Lebensbahn und Kampf schaut, sondern in anregendem Erzählerton und mit geschickter Auswahl der biographisch wegweisenden Einzelheiten dem Lesebedürfnis eines breiteren Publikums entgegenzukommen sucht. Kronberg beherrscht ein fleißig erschlossenes Quellenmaterial und schreibt aus dem Gefühl echter Begeisterung für Werk und Sendung Richard Wagners.

Das Buch „Feuerzauber" ergänzt Max Kronbergs im gleichen Verlag erschienenen Roman „Jung-Siegfried", der Wagners Jugendjahre in spannender Schilderung behandelt, zu einem umfassenden Lebensbilde des Bayreuther Meisters.

Dr. Paul Bülow.

CHRISTA MARIA ROCK — HANS BRÜCKNER: Judentum und Musik. Mit dem ABC jüdischer und nichtarischer Musikbeflissener. 2. verbesserte und erweiterte Auflage. Hans Brückner Verlag, München 1936.

Vor etwa 12 Jahren versuchte der Unterzeichnete mit Hilfe von mehreren hundert Fragebogen, die ihm der Herausgeber dieser Zeitschrift ebenso verständnisvoll wie uneigennützig zur Verfügung stellte, in den Besitz wenigstens eines Teiles des Stoffes zu gelangen, der in dem hier angezeigten Buche gesammelt vorliegt. Er darf also wohl beanspruchen, für die Beurteilung von Rock-Brückners Musikjuden-ABC zuständig zu sein. Und zwar umsomehr, als sein Versuch seinerzeit völlig gescheitert ist; bis auf ein gutes halbes Dutzend eingelaufener Antworten blieb die ganze Arbeit ergebnislos! Inzwischen haben sich die Dinge bekanntlich gründlich gewandelt, also daß es nun überhaupt möglich erscheinen durfte, die Juden unter den Musikern lexikalisch zu erfassen. Der Schwierigkeiten türmen sich natürlich auch heute noch genug vor einem derartigen Unternehmen auf und seine Unvollkommenheit kann in Anbetracht des Versagens so mancher Quellen selbst beim besten Willen nicht von heute auf morgen beseitigt werden. Immerhin: der Anfang ist gemacht und die Art, wie er in dieser 2. Auflage gemacht ist, verdient die Anerkennung und Förderung aller, denen die Notwendigkeit eines solchen Werkes klar vor Augen steht. Daß noch manches fehlt (für Aachen z. B. der Kapellmeister Paul Pella-Morgenstern und die Geigerin Betty Franken-Schwabe) und daß andererseits mit manchem Namen, der ohne jede weitere Angabe nur als Name verzeichnet steht, nichts weiter anzufangen ist, sind Dinge, die sich nicht nur abstellen lassen, sondern die auch abgestellt werden müssen. Was sollen z. B. Eintragungen wie diese: „Arthur Zimmermann, geb. 1902, Musiker", oder sechs

„Müller“ in der nämlichen Angabenarmut? Es ist doch nicht jeder 1902 geborene Musiker Arthur Zimmermann oder jede 1905 geborene Musikerin Karla Müller Jüdin. Unter Umständen können solche Eintragungen mehr Ver- als Entwirrung bringen. Im Ganzen jedoch spürt man dem Inhalte des Buches an, mit welcher Mühe, welchem Fleiße und welcher Gewissenhaftigkeit die Herausgeber an die Arbeit gegangen sind. Wo immer genauere Mitteilungen über Herkunft, Fachgebiet, Werke usw. zu erlangen waren, sind sie in gebotener Kürze angeführt; vor allem fehlt bei keinem Namen die benutzte Quelle bzw. die Mehrzahl der herangezogenen Quellen.

So lesenswert auch das Vorwort Hans Brückners ist, so sehr hätte ich gerade diesem Vorwort einen Schuß weniger — sagen wir einmal — Volkstümlichkeit gewünscht. Die Schwierigkeit der Einbürgerung des „Corregidor“ oder der „Rose vom Liebesgarten“ nur den Juden zur Last zu legen, geht doch wohl nicht an, und so ohne weiteres eine „negroide Linie in der Musik“ als jüdisch erweisen zu wollen, scheint mir auch auf recht schwachen Füßen zu stehen. Sehr richtig ist dafür der Satz, „daß vorerst die Herbeischaffung erbbiologischen und rassenpsychologischen Materials die wichtigste Aufgabe der deutschen Kunst-, Musik-, Literaturgeschichtsforschung der nächsten Jahrzehnte darstellt“. R. Zimmermann.

Musikalien:

für Klavier

JOSEPH HAYDN: Die Göttweiger Sonaten Nr. 1 C-dur, Nr. 2 A-dur, Nr. 3 D-dur, herausgegeben von Ernst Fritz Schmid. Verlag für musikal. Kultur und Wissenschaft, Wolfenbüttel.

Leider, leider muß es gesagt werden: es ist völlig unmöglich, daß Joseph Haydn diese Sonaten geschrieben hat. Wohl sind sie in der Zeit entstanden, als Haydn ein reifer Meister war, in den Jahren um 1800. Aber ihre gesamte Haltung ist grundverschieden von derjenigen Haydns. Wie wenig durchgearbeitet sind ihre Gedanken, wie willkürlich und spielerisch ist die Gedankenfolge, wie kunstlos die Satztechnik verglichen mit der Gedankenzucht, dem sicheren, erfüllten Gang, der Satzkunst Haydnscher Klaviermusik! Der Verfasser dieser Sonaten ist viel jünger als Haydn und alles andere eher als ein Klassiker gewesen. Daß die Handschrift des niederösterreichischen Stiftes Göttweig, in der sie überliefert sind, wahrscheinlich von jenem Radnitzky geschrieben ist, der auch Haydns Kopist war, und daß eine spätere Hand „Authore Jiusepp (!) Haydn“ dazu bemerkt hat, kann diese Musik nicht für Haydn retten. Was ist damals nicht alles unter seinem zugkräftigen Namen in die Welt geschmuggelt worden! — Immerhin ist dem unbekannten Sonatenschreiber auch mancher hübsche Einfall gekommen, und auch sein gern nach „modernsten“ virtuosen Wirkungen strebender Klaviersatz bietet so gute Beispiele für den damaligen Geschmack der Wiener Klavierbeflissenen (seitwärts von Beethoven), daß Liebhabern der Musikgeschichte diese Neuausgabe dennoch willkommen sein dürfte.

Prof. Dr. Rudolf Steglich.

für Orchester

OTTO WARTISCH: Rondo für großes Orchester. Partitur Ernst Eulenburg, Leipzig.

Ein äußerst schmissiges Orchesterstück, dankbar, abwechslungsreich, sehr gut instrumentiert, von sprühendem Temperament, auch in der Detailarbeit interessant, hat Otto Wartisch in dem vorliegenden, bereits öfters mit großem Erfolg aufgeführen Rondo für großes Orchester geschrieben und damit nicht nur für populäre Orchesterkonzerte und für den Rundfunk eine abwechslungsreiche Nummer, sondern auch für Symphoniekonzerte ein gutes Eröffnungsstück geschaffen. Die prickelnde Harmonik gibt dem Ganzen den Eindruck eines erquickenden Schaumweins, dessen man gar oft in den übermodernen Symphonie-Konzerten bedarf; das Werk sei somit bestens empfohlen.

Prof. Dr. Roderich von Mojsisovics.

für Kammermusik

BERNHARD ALT: Pizzicato-Serenade für Violine, Cello und Klavier. Verlag Carl Merseburger, Leipzig.

Dem Leipzier Trio Hochberger - Laube - Lauterbach, welches „das Werklein aus der Taufe hob“, hat Bernhard Alt dieses an sich harmlose, aber recht anmutige Salonstückchen zugeeignet. Der Autor hat sich vordem besonders durch seine ansprechenden Bereicherungen der Baß-Literatur (u. a. eine Suite für vier Kontrabässe) bekannt gemacht. Das leicht beschwingte, jugendliche und frühlingshafte Ständchen für Klaviertrio ist unschwer auszuführen, d. h. das im Gavottencharakter komponierte, niedliche Stück erfordert beim Geiger lediglich Kenntnis der ersten, beim Cellisten der vierten Lage, während die durchsichtig gehaltene Klavierbegleitung größtenteils nur akkordlicher Natur und ohne jede Schwierigkeit auch von mittleren Schülern zu spielen ist. Trotzdem wird die graziöse Serenade mit dem ausdrucksvollen Trioteil (arco) immer ihren liebenswürdigen Eindruck auf den in solcher Unterhaltungsmusik nicht nach Problemen verlangenden Hörer machen. Druckfehler: Klavierstimme Seite 7, letzte Zeile, erster Takt, zweites Viertel g (nicht a).

F. Peters-Marquardt.

ERNST HASTETTER: Eine kleine Krippenmusik. Für 3 Violinen und vierhändig Klavier (3. Violine auch Bratsche, Violoncello ad. lib.). Musikverlag Max Hieber, München.

Ernst Hastetter, der aus Weiden gebürtige und in Burghausen ansässige Schüler Adalbert Lind-

ners und Joseph Haas', hat im vergangenen Jahre eine dreiteilige Krippenmusik veröffentlicht, die vornehmlich dem Schul- und Hausmusikgebrauch zugedacht ist, ein kleines Werk, das mit der Knappheit der Mittel eine bezaubernde Wirkung erzielt. Wer das sonstige Schaffen Hastetters, seine Chor- und Orgelmusik (z. B. die Tokkata mit Fuge, die 1934 in Magdeburg erfolgreiche Uraufführung erlebte), kennt, wird auch in dieser schönen Krippenmusik die gleichen Grundsätze klassischer Formgebung und kontrapunktisch-harmonischer Ausgeglichenheit wiederfinden, die Natürlichkeit der melodischen Erfindung und Verarbeitung. Der „Verkündigung", dem 1. Satz der Krippenmusik, liegt „Es ist ein Ros' entsprungen" zugrunde, in durchaus eigener Art durchgeführt. Stimmungsvoll ist das schlichte Wiegenlied („Kindelein zart"), froh bewegt klingt das Werk mit der „Ankunft der Hirten" („O laufet, ihr Hirten") aus. Hastetter, von dem wir noch mancherlei zu erwarten haben, hat dieser „Krippenmusik" bereits eine zweite folgen lassen, womit er den Grund zu einem eigens für die Schule bestimmten „Schulmusikwerk" gelegt hat. Dr. Erich Valentin.

für Kontrabaß

BERNHARD ALT: Adagio und Scherzo für Kontrab. u. Klav. Verlag C. Merseburger, Leipzig.

Diese beiden in jeder Beziehung dankbaren Vortragsstücke werden jedem gewandten Spieler des mit wertvoller Solo-Literatur wenig bedachten, ungefügen Instrumentes sicher Freude bereiten. Wenn der achtbare Komponist, der im Berliner Philharmonischen Orchester wirkt, auch selbst Geiger ist, so traf er gleichwohl mit den beiden charakteristischen Sätzen stilistisch das Richtige für den technisch schwer zu meisternden Kontrabaß. Beide in der Struktur klaren Stücke wurden denn auch im Philharmonischen Konzert in Berlin mit größtem Erfolg zur Uraufführung gebracht. Das gesangreiche Adagio bietet dem Solisten Gelegenheit zur Entwicklung einer sehr stark leuchtenden und blendenden Kantilene, während das Scherzo mit seinem kriegerischen, aufjauchzenden und jubelnden Ausdruck die Technik des Spielenden zur schönsten Entfaltung kommen läßt. Natürlich ist der Kontrabaß für diese klangvollen Solostücke in A-Stimmung geschrieben. Originelle Harmonisierung der Klavierbegleitung rundet diese kleinen Kompositionen von Bernhard Alt zu einem sympathischen Ganzen ab. Gewidmet ist das Werk dem Orchestermitglied der Philharmonie H. Menzel, der mit seinen Kollegen Wilhelm, Krüger und Burkhardt auch das Kontrabaßquartett von Bernhard Alt uraufführte. F. Peters-Marquardt.

für Flöte

HERMAN ZANKE: op. 4, Etüden, Kaprizen und Spezialübungen für Flöte. Verlag Kistner & Siegel, Leipzig.

Diese Etüden setzen eine bereits sehr vorgeschrittene Technik voraus. Sie sind nicht gerade anregend, aber methodisch gut, besonders zum Studium der hohen Lage der Flöte.

Paul Mittmann.

HERMAN ZANKE: op. 12, Idée musicale für Flöte und Klavier. Verlag Wilhelm Zimmermann, Leipzig.

Der stimmungsvolle Anfang mit den dunklen Klavierakkorden und der darüber schwebenden klagenden Flötenmelodie erweckt Erwartungen, welche der stark ins Artistische und Virtuose verflachende weitere Verlauf der Komposition leider nicht erfüllt. Grausam klingt der erste Takt der Schlußepisode (Es-dur-Akkord in der rechten Hand, Ges-dur in der linken Hand). Paul Mittmann.

für Gesang

ARMIN HAAG: Vier Weihnachtslieder für eine Singstimme und Klavier. Ausgabe für hohe und tiefe Stimme. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Zu stimmungsvollen Worten von Adolf Holst schuf Armin Haag Melodien von volkstümlicher Schlichtheit und inniger Empfindung. Feinsinnige Lieder, die prächtige Harmonien aufweisen. Empfehlenswerte Hausmusik, auch im Konzertsaal von eindringlicher Wirkung. Hilmar Beyersdorf.

RICHARD WETZ: Urlicht (Aus „Des Knaben Wunderhorn"). Für eine Singstimme mit Orgel (Klavier), Werk 56, Nr. 1. — Im Verlag von Kistner & Siegel, Leipzig. Preis RM 1.—.

Dieses nach dem Tode des Meisters erschienene Stück ist eine Bearbeitung des ersten seiner a cappella-Chöre Werk 56. Seiner religiösen Einstellung mußte das alte deutsche Gedicht durchaus entsprechen; darum und wohl auch, weil Mahlers Musik zu dem gleichen „Text" ihn gänzlich unbefriedigt ließ, war die Nötigung, ihn seinerseits zu vertonen, unabweisbar. Die Orgelfassung hat alle bestimmenden Eigenheiten des Originals: die strenge Stimmigkeit, die Subtilität der Harmonik, die ausdrucksvolle Deklamation, aufzuweisen. Gute Sänger(innen) werden in Verbindung mit einfühlsamen Organisten in ernsten Feierstunden die Wahl dieses Liedes nicht zu bereuen haben.

Dr. Walter Hapke.

FELIX WOYRSCH: Drei achtstimmige Motetten für gemischten Chor. Op. 69. I. O welch eine Tiefe des Reichtums; II. Was betrübst du dich, meine Seele; III. Pfingstmotette: Der heilige Geist vom Himmel kam. — Im Verlag von Kistner & Siegel, Leipzig. Preis der Partituren I. und III. RM 1.50, II. RM. 1.—.

Felix Woyrsch gewährt mit der Veröffentlichung dieser drei a cappella-Arbeiten Einblick in seinen Altersstil. Sehr übersichtlich in den formalen Proportionen, kundig in der Ausnutzung chorischen

Klanges (die Erfahrungen eines langen Komponisten-Lebens und einer ebenso langen Beschäftigung mit den hervorragendsten Meisterwerken fanden da ihren Niederschlag), wirkungsvoll deklamierend, ernst in der Haltung sind die drei Motetten Zeugnisse einer sehr geglätteten Satztechnik. In ihrer melodischen Substanz mögen sie etwas unpersönlich sein, wie ihnen überhaupt eine gewisse akademische Würdigkeit anhaftet; doch gibt letztlich für die Bewertung den Ausschlag, daß ein Könner diese Stücke schrieb, und daß demgemäß auch Chöre, denen es um Können zu tun ist, mancherlei daran lernen dürften. Dr. Walter Hapke.

ERICH LAUER: (Werk 21) „Das deutsche Gebet". Hymnische Feierdichtung von Herbert Böhme, mit Musik für einstimmigen Mannschaftschor, großes Blasorchester, Fanfaren, Pauken und Trommeln. Folge 4 der Reihe: Musik für Feierstunden im Jahreslauf. Zentralverlag der NSDAP, Franz Eher Nachf., München.

Der Klavierauszug des vorliegenden Werkes liest sich nur scheinbar leicht, da er notgedrungen mehr von den ins Große gehenden Absichten der klanglichen Ausgestaltung verdeckt als verrät. Immerhin gestatten die beigefügten Instrumentationshinweise einen hinreichenden Schluß darauf, daß der orchestrale Teil die vorgezeichneten Ausdrucksmittel folgerecht im hymnisch-vereinfachenden, großflächigen Sinne verwendet und daher wohl auch bei der Aufführung eine entsprechende Wirkung erzielen wird. Bezüglich des inneren Zusammenhanges ist der Versuch gemacht, ihn durch die gelegentliche Wiederholung des Fanfaren-„Weckrufes" herzustellen. Die Harmonik benützt fast ausschließlich den nächsten Kreis der Es-Dur-Verwandtschaft. Das Ganze wirkt dadurch tonartlich sehr geschlossen, erhält allerdings auch von dieser Seite her ein etwas starr-feierliches Gepräge. — Die fünf Mannschaftschöre bewegen sich in der Sprache gut angepaßten Rhythmen und in meist leichtfaßlichen Tonschritten. Die melodische Erfindung quillt indes nicht eben reich.

Alles in allem ein Werk, das den selbstgesteckten Grenzen des Ausdruckes gerecht wird und wohl geeignet sein dürfte, bei festlichen Gelegenheiten Eindruck zu machen. Vielleicht wäre es menschlich und künstlerisch im ganzen bewegter und farbiger und deshalb auch bewegender geraten, wenn die Dichtung Herbert Böhmes nicht durchweg auf allzu hohem Kothurne daherschritte.

R. Zimmermann.

GERHARD F. WEHLE: „Mutter singt" (Text von einem 12jährigen Knaben) op. 10, Nr. 1. — Jungbrunnen-Verlag, Offenburg (Baden).

GERHARD F. WEHLE: Weihnachtslied (Dichter unbekannt). op. 10, Nr. 2. — Edition Zeitgenössischer Tonsetzer, Berlin (Auslieferung Phil. Grosch, Leipzig).

GERHARD F. WEHLE: „Verzweiflung" (Passacaglia), (Thea Graziella). op. 12, Nr. 1. — Edition Zeitgenössischer Tonsetzer, Berlin (Auslieferung Phil. Grosch, Leipzig).

Wie aus einer Zahlenangabe beim dritten Lied hervorgeht, sind die Kompositionen 1916 und früher entstanden. Vielleicht denkt Wehle, der inzwischen als Verfasser einer „Kunst der Improvisation" bekannt geworden ist, über manche harmonischen Härten und Unebenheiten heute auch anders als damals.

Zu dem Gedicht „Mutter singt" hat er eine rührende, sangbare Weise gefunden. Die schlichte Mollmelodie im Weihnachtslied spricht durch ihre ungezwungene natürliche Haltung an. Nicht ganz so ursprünglich wirkt das sich der Passacaglia-Form mit einiger Freiheit bedienende „Verzweiflung". Das Thema windet sich von Einsatz zu Einsatz chromatisch empor, wobei es — insbesondere an den Übergängen — nicht immer ganz ohne Gewaltsamkeiten abgeht, was man aber schließlich im Hinblick auf den Text noch gelten lassen mag. Der Vortrag verlangt einen stimmgewaltigen und musikalisch sicheren Sänger, der sich durch die zum Teil rücksichtslos selbständige Klavierbegleitung nicht beirren läßt. Dr. Hans Kleemann.

ZWÖLF LOTHRINGER VOLKSLIEDER aus den „Verklingenden Weisen" von Louis Pinck. Für eine mitlere Singstimme mit Klavierbegleitung bearbeitet und erläutert von Hans Joachim Moser. Selbstverlag des Elsaß-Lothringen-Instituts, Frankfurt am Main.

Daß das Elsaß eine nach Sprache und Kultur deutsche Bevölkerung hat, und zwar alemannisch-fränkischen Blutes, ist in Deutschland einigermaßen bekannt, wenn auch leider noch längst nicht bekannt genug. Ziemlich unbekannt dagegen ist, daß auch Lothringen, soweit es 1870/71 an Deutschland zurückfiel und 1918/19 abermals von Frankreich annektiert wurde, zum weitaus größeren Teile von Deutschen fränkischen Stammes bewohnt wird. Dem französischen Sprachgebiet gehört nur der Streifen längs der Grenze von 1871 zu. Das Innere des Landes ist deutschsprachig seit altersher und bis auf den heutigen Tag. Die geschichtliche Entwicklung brachte es mit sich, daß dieses deutsche Lothringen abseits von den großen Straßen des Weltverkehrs blieb, und so hat sich dort an Sitten, Gebräuchen und anderen Lebensäußerungen des Volkes noch viel Altertümlich-Deutsches in unveränderter Übung erhalten. Davon wissen indessen nur wenige. Als daher Louis Pinck, der Pfarrer von Hambach in Lothringen, aus seiner großartigen, umfassenden Sammlung lothringischer Volkslieder dreimal je Hundert der bedeutendsten und schönsten unter dem Titel „Verklingende Weisen" (Band 1: Metz 1926; Band 2: Heidelberg 1928; Band 3: Saarbrücken 1933; vgl. Zeit-

ſchrift für Muſik, Jahrgang 94, Seite 513!) herausgab, war es allgemein eine große Überraſchung, daß hart an der deutſchen Sprachgrenze im Weſten ein teilweiſe bis hoch ins Mittelalter hinaufgehender deutſcher Volksliederſchatz von höchſtem Werte eben rechtzeitig aus der noch lebenden Überlieferung hatte gehoben und geborgen werden können.

Pincks wiſſenſchaftliche Veröffentlichung bringt mit Recht die Melodien nur in einſtimmiger Faſſung, ſo, wie er ſie ſelber gehört und phonographiſch aufgenommen hat, manche ganz ohne Taktſtriche oder mit wechſelndem Takte. Damit aber die „verklingenden" Weiſen überall zum lebendigen Volksgute werden und aufs neue klingen können, ſoweit die deutſche Zunge klingt, bedürfen ſie außerdem noch mannigfacher Bearbeitungen, die ſie für Männer-, Frauen- und gemiſchte Chöre, ſowie für den Einzelvortrag mit irgendwelcher Inſtrumentalbegleitung gebrauchsfertig machen. Hans Joachim Moſer hat in der vorliegenden Auswahl von 12 Liedern (aus Band 1 die Nummern 15, 26, 31, 42, 55, 57, 71; aus Band 2 die Nummern 10 und 70; aus Band 3 die Nummern 3, 8, 19) den Melodien Klavierbegleitungen hinzugefügt. Dieſe begnügen ſich nicht damit, durch bloße Andeutung einiger Harmonien den Vortrag des Sängers leicht zu ſtützen. Gewiß wären auch Ausgaben gerade ſolcher Art wünſchenswert, nicht allein mit Klavier-, ſondern hauptſächlich auch mit Zupfgeigenbegleitung. Moſers Ziel aber war ein anderes, nicht minder berechtigtes. Ihm kam es darauf an, den reichen muſikaliſchen Gehalt der Melodien durch die Klavierbegleitung möglichſt eindringlich in die klangliche Erſcheinung zu übertragen und ſo zu zeigen, was alles an Muſik in dieſen bewundernswürdigen Liedern eigentlich ſteckt. Beginnen wir beim zunächſt ſinnfälligſten! Wenn Graf Eberhardt ausreitet (6), ſo verfolgt der Geſang unverkennbare Hornlinien: Moſer unterſtreicht dieſe und ſtellt die ganze Begleitung auf die Nachbildung munteren oder feierlichen Hörnerſchalles, nicht ohne die dazu gehörigen Echowirkungen. Des Bettelmanns (11) Hunger und hartes Lager ſchmerzen dieſen ſelbſt und uns in ſchnellen ſpitzen Vorhaltsdiſſonanzen, die zugleich den derben Schwank, den uns das Gedicht vorführt, greulich und komiſch beleben. Der Weber wirkt ſeine unentbehrlichen Tüchlein (8) in hurtigen Nachahmungen, und auch in einer Nachahmung, aber einer breit ausgreifenden, reitet der Lindenſchmied ſehr hoch auf einem Roſſe den Rheinſtrom auf und ab (4). Wichtiger jedoch, als dieſe reizenden kleinen Malereien, iſt Moſers Kunſt, in den Begleitungen den Stil der Zeiten, in die die einzelnen Lieder nach ſeinen ſachkundigen Vermutungen gehören, vernehmlich anklingen zu laſſen, wobei er aber durchaus nicht profeſſoral hiſtoriſiert. Die tiefempfundene Liebesklage (9) aus dem vierzehnten, das „dämoniſche" Küferlied von der heiligen Odilia (7) und der Lindenſchmied (4) aus dem fünfzehnten, auch noch die innige und ans Herz greifende Erzählung von Jeſus, dem guten Hirten, und der Seele (3) aus dem beginnenden ſiebzehnten Jahrhundert ſprechen zwar in unſerer muſikaliſchen Sprache, aber klar und eindringlich in ihren Kirchentonarten Doriſch und Äoliſch. Das Gebet an Maria (1) aus dem Anfange des achtzehnten Jahrhunderts erinnert mit ſeinem fließenden Baſſe und dem Schnörkelweſen kleiner, in die gleichmäßigen Achtel des ſchweren 4/4-Taktes eingeſtreuter Sechzehntelpaare an die Zeiten des basso continuo. Und in dem ſchönen Weihnachtsgeſange (2) und dem Liebesliede (10) aus dem Anfange des neunzehnten Jahrhunderts hören wir poeſievolle romantiſche Arpeggien, während das ſchwungvolle Lied von den gemalten Roſen (12) an Schumanns Akkordſtil gemahnt. Das größte Schwergewicht indeſſen hat Moſer darauf gelegt, den in den einſtimmig überlieferten Melodien verborgenen reichen harmoniſchen Gehalt herauszuſchöpfen und in der Begleitung ans Licht zu ſtellen. Und auch da, wo die in dem Liede gegebene Harmonik ganz einfach iſt, weiß er ſie mit Hilfe von Durchgängen und Vorhalten mannigfach zu erleuchten. In der erſten Beziehung wären nochmals die kirchentonartlichen Lieder zu nennen, in der andern beſonders das ſchwermütige Falkenlied (5). Alle die angegebenen vielfältigen Mittel aber, die Tonmalerei, die Zeitfärbung und der Klangreichtum der Harmonik, drängen ſich als ſolche nirgendwo ſtörend hervor, ſondern ſie dienen nur dem ſtarken Empfindungsgehalte und dem hohen künſtleriſchen Werte der herrlichen Melodiegebilde, die ſie auslegen, und damit geben ſie eine Unterſtützung von innen heraus für deren ſinngemäßen Geſangsvortrag. Eingangs hat Moſer zu den einzelnen Liedern kurze, treffende, gelehrte Erläuterungen geſchrieben. Der Ausgabe ſind zwölf von den ſchönen ganzſeitigen Holzſchnitten beigegeben, die der leider vor kurzem verſtorbene hochbegabte Henri Bacher für jedes Lied in Louis Pincks großer Sammlung geſchaffen hat: dieſe Bilder geben auch ihrerſeits nochmals eine anſchaulich-künſtleriſche, ſinnvolle Erläuterung der Lieder an Hand lothringiſcher Vorwürfe. Es iſt dringend zu wünſchen, daß Moſers verdienſtliche Bearbeitungen im Familienkreiſe und bei feſtlichen Veranſtaltungen, für die ſie ſich eignen, aber auch gelegentlich in Konzerten recht viel geſungen werden und weiteſte Verbreitung gewinnen. Wer die Lieder gut vorzutragen weiß, iſt tiefen Eindrucks bei ſeinen Hörern ſicher. Moſer hat noch viele andere Bearbeitungen gemacht: möge das kleine, ſchön ausgeſtattete, inhaltreiche Heftchen den Widerhall finden, der nötig iſt, damit auch dieſe bald der Öffentlichkeit übergeben werden können.

Prof. Otto Baenſch †.

KREUZ UND QUER

Hans Georg Nägeli.

Gedenkblatt zum 26. Dezember 1936.

Von Dr. Erich Valentin, z. Zt. München.

Eine der markanteſten Erſcheinungen jener Zeit, die durch Beethoven und Goethe ihr Gepräge erhalten hat, iſt Georg Nägeli. In dieſem Mann, der nicht nur Muſiker und Dichter, nicht nur Pädagoge und Philoſoph, ſondern auch Politiker war, iſt das Ideal der univerſalen Bildung, das als letzter Humboldt verkörperte, verlebendigt. Nägelis Beſchäftigung mit Kant formte den Philoſophen und Politiker in ihm, ſeine Vertiefung in die Welt Bachs, die ihm ſein Lehrer, der Deutſche J. D. Brüning eröffnete, beſtimmte ſeine muſikaliſche Anſchauung, in eben dem Maße, in dem ihn die freundſchaftliche Beziehung zu Peſtalozzi zu ſeiner pädagogiſchen Zielſtrebigkeit veranlaßte. Die Tatſache, daß Nägelis Lebensweg im ausklingenden 18. Jahrhundert verwurzelt iſt und nur drei Jahre nach Beethovens Geburt und ſieben Jahre nach Telemanns Tod begann und in dem Jahre endete, in dem Richard Wagner bereits ſeine Wanderſchaft antrat, d. h. in einer Zeit, in der ein neues weltanſchaulich-wirtſchaftliches und ſoziales Denken ſich Bahn brach, dieſe Tatſache, daß Nägelis Entwicklung den zeitlichen Ablauf der Klaſſik und der Romantik umſpannt, charakteriſiert die Eigenheit ſeines Weſens und ſeine Bedeutung.

Vom Muſiker Nägeli wiſſen wir heute wenig, es ſei denn, wir entſinnen uns ſeiner volkstümlichen Lieder, von denen ſeine (allerdings nicht eindeutig nachgewieſene) Vertonung von Uſteris „Freut euch des Lebens" zum Volkslied geworden iſt. Sein geſamtes muſikaliſches Schaffen zeugt von der z. T. noch aufkläreriſch begründeten Weltanſchauung, die von dem Grundſatz ausging, das Beſſere zu wollen. Dieſe Erkenntnis bildete den Pädagogen Nägeli heraus, deſſen Denken von philantropiſchen Ideen geleitet war. Ebenſo verhielt er ſich als Politiker und Theologe, der ſtreitbar gegen die Lehre D. F. Strauß' Front machte („Laienworte an die Hegel-Straußiſche Chriſtologie"). Das Motiv ſeines Lebenswerks war das erzieheriſche. Selbſt ſeine große Tat der Gründung ſeiner Züricher Buchhandlung und ſeines Verlages (1791) iſt unter dieſem Geſichtspunkt zu verſtehen. Denn er war auch in dieſem Werk einzig von dem Gedanken der Verantwortung beſeelt, der darin zum Ausdruck kommt, daß er es wagte Bachs h-moll-Meſſe bereits 1818 zur Subſkription aufzulegen und die Werke Händels, Beethovens und E. Th. A. Hoffmanns in ſeinen Verlag aufzunehmen; wie ſehr er gerade Beethoven ſich verbunden fühlte, geht daraus hervor, daß er auf deſſen Wunſch den Text ſeiner in Deutſchland 1824/25 gehaltenen Wandervorleſungen über Muſik „mit Berückſichtigung der Dilettanten" dem Erzherzog Rudolf widmete und gegen den Beethoven ablehnenden F. J. Thibaut eine ſcharfe Klinge führte.

Sein pädagogiſches Werk, das auf ſeiner auf das Formale orientierten Muſikäſthetik beruht, geht grundſätzlich auf Peſtalozzi, muſikpädagogiſch auf Johann Walder zurück und beginnt mit ſeiner von Michael Traugott Pfeiffer beeinflußten „Geſangsbildungslehre" (1810). Was Nägeli, der 1805 mit ſeinem Züricher „Singinſtitut" die neue Chorerziehung ins Leben rief und, nach dem Vorbild Zelters, dem Männerchor auf breiteſter Grundlage ſeine Ausrichtung gab, als Praktiker erkannt hatte, legte er in ſeinen muſikpädagogiſchen Werken nieder, die ſich nicht nur mit der Schulmuſik und der von ihm geforderten Reorganiſation des Schulweſens befaſſen, ſondern auch die Frage der muſikaliſchen Volkserziehung („Geſellſchafts-Liederbuch" 1810, „Geſangsbildungslehre für den Männerchor" 1817, „Chorgeſangsſchule" 1821) berühren. Nägeli iſt in allem ein Vorkämpfer der Volksmuſik geweſen. Seine Anſichten mögen in vielem von den unſeren abweichen. Aber allein die Tatſache, daß er die Schulmuſik auf eine ihren Notwendigkeiten und Bedingungen gemäße Ebene erhob und, als Weggenoſſe Zelters, den Männerchor (wie den Kinder- und Frauenchor) und das ſüddeutſche Muſikfeſtweſen begründete, machen ſein Werk unvergänglich.

Nägeli, der im Boden ſeiner Heimat verwurzelt war (geb. 1773 in Wetzikon), ſeit 1831 dem Züricher Erziehungsrat angehörte und 1833 an der Univerſität Bonn das Ehrendoktorat

erhielt, repräsentiert die große Wandlung, die sich innerhalb des Übergangs vom 18. zum 19. Jahrhundert vollzog. Als unmittelbarer Zeitgenosse Beethovens, Schuberts und Webers hat er der musikalischen Entwicklung die musikerzieherische zur Seite gestellt. Weitsichtiger und universeller als Zelter durchmaß er seine Zeit, aufgeschlossen und aufmerksam den Forderungen der Stunde zugewandt. Am 26. Dezember 1836 endete das an Kämpfen und Anfeindungen reiche Leben des Mannes, der zwei ewig gültige Grundsätze aufstellte: „Nur durch die Pädagogik wird mittelbar das Heil des kommenden Geschlechtes und in ihm das Heil des Vaterlandes gewährleistet. In diesem Sinne ist die Volkserziehung auch unsere politische Zentral-Angelegenheit". Und, schon an Wagner gemahnend, der andere: „Nationalheiligtum soll die Tonkunst unter uns werden. Im Schoße der Nation gehegt und gepflegt, soll sie als echt-deutscher Herzensgesang emporblühen".

Hans Richter.

Zu seinem 20. Todestage am 5. Dezember.

Von August Pohl, Köln.

Hans Richter der erste Dirigent des „Ring des Nibelungen" und unentwegte Gestalter der „Meistersinger" wurde, aus einer deutschen Musikerfamilie stammend, am 4. April 1843 zu Raab in Ungarn geboren. Außergewöhnliche musikalische Anlagen und eine schöne Altstimme führten, nach einem frühen Tode seines Vaters — zur Aufnahme in die K. K. Hofkapelle zu Wien. Hier fand er in Josef Sucher, dem späteren Wagnerdirigenten, einen sangesfreudigen Mitschüler. Bald eignete er sich eine genaue Kenntnis und Spielmöglichkeit fast aller Orchesterinstrumente an und legte damit das Fundament zu seiner Dirigentenlaufbahn. Die Seele des romantischen Orchesters, das Waldhorn wird bald sein Berufsinstrument. 1866 steht er, von Hans von Bülow in die Welt Wagners eingeführt, vor Wagner in Luzern und wird zur Reinschrift der „Meistersinger" herangezogen. In der Neujahrsnacht 1868 ist er Zeuge bei der Beendung der Partitur der „Meistersinger". Dem Gesellen, wie ihn Wagner gern nannte, gibt diese Feierstunde der Vollendung eine Zauberformel, deren Klänge er bald beherrscht und zu deren Enträtselung er der unvergeßliche Meister geworden ist. „Das Schönste," schrieb ihm der Meister, „und einzig Lohnende für mich ist, dann und wann einen Menschen zu treffen, der mir wahrhaft Freude macht. Nun, den hab' ich einmal wieder in Ihnen, Sie Guter, gefunden und glauben Sie, das ist mir mehr wert als alle Glücksfälle!"

Das A und O seiner geistigen Musikerpersönlichkeit liegt in diesem Werke verankert. —

Von Wagner nach München berufen, wird ihm von dem königlichen Beschützer die Aufführung des „Reingold" befohlen. Richter erkennt rechtzeitig die Unzulänglichkeit der Bühne und bestärkt durch die Gegnerschaft Wagners führt seine Weigerung zur Aufgabe der Stellung und zum Verlassen Münchens. — —

Der Intimus Wagners wird Trauzeuge (mit Malwida von Meysenburg) bei der Vermählung des Meisters mit Cosima von Bülow. Und als es gilt, das „Siegfried-Idyll" aus der Taufe zu heben, finden wir Richter bei der Hausfeier in Luzern. 1870 bis 1875 lebt Richter in Pest. Bald folgt Wien, wo er fast ein Vierteljahrhundert dem gesamten Opern- und Konzertleben seinen Stempel aufdrückt. „Bach und Beethoven", heißt es in der Geschichte der Gesellschaft der Musikfreunde, „öffneten wie Wagner ihre unendlichen Gebiete diesem Eroberer. Die h-moll Messe (deren erste vollständige Aufführung er brachte), die Passionen, die „Neunte" kann der Kunstfreund kaum mehr von der Vorstellung dieser Persönlichkeit lossösen, die in ästhetischen, gemessenen Äußerungen der von Begeisterung durchglühten Menschlichkeit selbst einem Kunstwerke glich." — Bald wird England, das ihn seit jener Werbereise mit Wagner im Jahre 1877 kennt, seine zweite Heimat. Nach seiner Wiener Tätigkeit zieht es den Künstler ganz in den Bereich des englischen Kunstlebens. Musikfeste in Birmingham und Manchester bilden mit Operngastspielen die große Richter-Ära jenseits des Kanals. Seine Mitwirkung auf dem Festlande blieb einigen Niederrheinischen Musikfesten und namentlich den Bayreuther Festspielen vorbehalten. Die heute noch bestehende und gepflegte

Vorliebe für deutſche Muſik in England iſt auf die Werbetätigkeit Hans Richters zurückzuführen. Der Höhepunkt ſeiner vielgeſtaltigen Meiſterleiſtungen war die Uraufführung des „Ring des Nibelungen" 1876 in Bayreuth. Aus dem veröffentlichten Briefwechſel Wagners mit Richter erlebt man einen beſcheidenen Teil jener ungeheuren Sorgen und Arbeit um Wagners Werk. Die Vorarbeiten mit Soliſten, Orcheſter u. a. weiſen auf Richter als den Kronzeugen jener großen Tage und Wochen. Hier waltete ſeine unendliche Liebe zu Wagner und ſeinem Werk bis ihm das Alter 1912 die Battuta aus der Hand nahm. Die Richter-Jahre waren die Bronzezeit der Bayreuther Feſtſpiele. Wagners Werk war es, was ihm den Wunſch eingab, Bayreuth zu ſeiner Wahlheimat zu machen. Als er ſich vom „Ring" trennte, blieb er der „Meiſterſinger"-Dirigent bis in unſere Tage. Zartheit und Innigkeit belebten dieſe unvergeßlichen Abende; der „herrliche Fluß" bei der Wiedergabe ſeines Herzenswerkes. Erinnernd ſei des zweiten Aktſchluſſes gedacht, wenn gedämpfte Streicher vom Horn getragen den Abendzauber ausklingen laſſen und das ermüdete Johannismotiv ſich im gebundenen *pp* auflöſt. Nietzſches Wort über die „Meiſterſinger" möge hier Platz finden: „Jene goldhelle, durchgegorene Miſchung von Einfalt, Tiefblick der Liebe, betrachtendem Sinn und Schalkhaftigkeit, wie ſie Wagner als köſtlichen Trunk allen denen eingeſchenkt hat, welche tief am Leben gelitten haben".

Sein Wohn- und Sterbehaus liegt gleichſam verträumt, zwiſchen Großbauten in der Hans Richter-Gaſſe. „Zur Tabulatur" lautet auch heute noch die von Richter gewählte Inſchrift auf der Eingangspforte. Über die Tabulatur hatte ſein Genie den Sieg errungen! Unweit Jean Pauls und des Mitkämpfers am Werk Wagners, Julius Knieſe, ruht er aus von einem erfolgreichen Leben. Ein einfacher Grabſtein bezeichnet die Stätte mit den beiden der Handſchrift nachgebildeten Worten: Hans Richter.

Unter den „Treuen von Bayreuth", deren Geſchichte noch ungeſchrieben iſt, ſteht unſer Meiſter an erſter Stelle, und, die wir ihm gelauſcht haben, zählen Hans Richter zu den ſchönſten Erinnerungen unſeres Lebens.

Karl Friedrich Fiſcher †.

Von Univ.-Prof. Dr. Victor Junk, Wien.

Ein plötzlicher unerwarteter Tod hat am 27. Oktober dieſes Jahres einen der Beſten unter den jüngeren deutſchen Tonſetzern Wiens dahingerafft: Profeſſor Karl Friedrich Fiſcher, den langjährigen Chormeiſter des Männergeſangvereines „Arminius" und ſeit 1927 auch Chormeiſterſtellvertreter des „Schubertbundes". Ein Herzſchlag hatte ſeinem Leben in der Blüte des Schaffens und ſeiner, der deutſchen Kunſt gewidmeten, von leidenſchaftlicher Liebe getragenen zielbewußten und unentwegten Tätigkeit als Chorführer des deutſchen Liedes ein jähes Ende bereitet. Profeſſor Fiſcher, der im 52. Lebensjahre ſtand, ein aufrechter Mann, der im Weltkriege als Offizier, zuletzt als Hauptmann gedient hatte und mehrfach ausgezeichnet worden war, ſchuf als Komponiſt mehr als hundert Werke, und es war dem Verfaſſer gegönnt, auch in dieſen Blättern wiederholt auf die Eigenart ſeines Schaffens aufmerkſam zu machen. Als Komponiſt von Männerchören erhob er ſich weit über das Gewöhnliche, indem er dieſe Gattung formal auszugeſtalten und durch neue, aber immer angepaßte Kunſtmittel zu bereichern verſtand. Auch ſeine Volksliedbearbeitungen, gemiſchten Chöre und insbeſondere ſeine zahlreichen Lieder weiſen gleich hohe Qualitäten auf. Seinen geliebten Männergeſangverein „Arminius" hob er durch unermüdliche und zielſichere Schulung und Führung in die erſte Reihe der konzertierenden Wiener Chorvereinigungen empor. Dieſer und zahlreiche andere Geſangvereine hatten ihn daher durch die Wahl zum Ehrenmitgliede ausgezeichnet. Was ſeinen Tod neben all dem zu einem ſo beklagenswerten macht, das iſt aber auch der Umſtand, daß mit Karl Friedrich Fiſcher einer der energiſcheſten Förderer der Kunſtſchöpfungen anderer dahingegangen iſt: er gönnte nicht nur jedem, der's verdiente, ſeinen Erfolg, ſondern er verhalf ihm auch dazu. Und ſo mögen zu ſeiner beſten Charakteriſtik hier die ſchönen Worte ſtehen, die der Wiener Schubertbund ihm mit auf den letzten Weg gab: „Ein ſeltener Menſch, aufrecht und unbeugſam in ſeinem deutſchen Weſen, dem Muſik die beſeli-

gende Begleiterin auf seinem Lebenswege war, ein Künstler, der nachempfindend und selbst schaffend als Dirigent und Tondichter die Höhe der Meisterschaft erklommen hatte, ein Freund, beglückend in seiner Treue und Opferbereitschaft."

Fritz Volbach, zum 75. Geburtstage.

Von Dr. Rudolf Huesgen, Duisburg-Hamborn.

Am 17. Dezember 1936 vollendet der jetzt in Wiesbaden lebende Prof. Dr. Fritz Volbach sein 75. Lebensjahr. Als Komponist und Musikschriftsteller ist Volbach weit über Deutschland hinaus bekannt geworden. Besondere Verdienste hat er sich in seiner Mainzer Dirigentenstellung durch seine großen deutschen Händelfeste für die Praxis der Händel-Aufführungen erworben. Seine reichen Erfahrungen legte er damals in einer ausgezeichneten Händelbiographie nieder. Viel Muse für sein eigenes Schaffen bot ihm dann die Tübinger Zeit, wo er als Professor für Musikwissenschaft an der Universität lehrte. Hier entstand sein Buch „Die deutsche Musik im 19. Jahrhundert", ferner das zweibändige Werk „Die Entwicklung des modernen Orchesters" und von bedeutenden Kompositionen vor allem die h-moll-Symphonie.

Nach dem Kriege, an dem er als Freiwilliger teilnahm und besonders als Leiter des großen deutschen Sinfonieorchesters in Brüssel hervortrat, wurde er mit dem Wiederaufbau des Münsterschen Musiklebens beauftragt. Von seinem zähen Arbeitswillen und seiner organisatorischen Begabung zeugen heute noch dort das von ihm gegründete städt. Orchester und die von ihm nach seinen Plänen eingerichtete Westfälische Hochschule für Musik. Besonders beliebt waren damals in Münster die von Volbach eingeführten Jugendkonzerte, sowie seine Vorlesungen an der Universität, an der er auch als ordentlicher Professor wirkte.

Unter der großen Arbeitslast brach Volbach schließlich zusammen und siedelte nach der Wiedergenesung von seiner schweren Krankheit nach Wiesbaden über. Hatte er uns vorher eine Reihe bedeutender Chor- und Orchesterwerke geschenkt, von denen ich neben dem „Raffael" die „Dante-Hymne" und „Die Mette von Marienburg" hervorheben möchte, so schuf er nun den symphonischen Epilog „In memoriam", ein gewaltiges Werk für Orchester und Orgel, das am 22. November 1936 im Wiesbadener Kurhaus seine Uraufführung erfuhr. Findet in fast allen seinen Werken der gregorianische Choral eine reiche Verwendung, so wird auch der Epilog von dem uralten gregorianischen Thema „Ite missa est" durchzogen. Mögen Meister Volbach, der sich heute wieder einer guten Gesundheit erfreut, noch reiche Schaffensjahre beschieden sein.

Dr. Goebbels errichtet eine Spende „Künstlerdank".

Zum 39. Geburtstag Reichsminister Dr. Goebbels' sprach der Vizepräsident der Reichstheaterkammer Generalintendant Klöpfer dem Minister den Dank der Künstlerschaft für die ihr zuteil gewordene Fürsorge aus, und überreichte ihm aus den Mitteln der Genossenschaft der deutschen Bühnenangehörigen, deren Aufgaben jetzt durch die Fachschaft Bühne betreut werden, eine „Dr. Josef Goebbels-Stiftung" im Vermögenswert von 2 Millionen Reichsmark zur freien Verfügung. Reichsminister Dr. Goebbels errichtete die Spende „Künstlerdank" im Werte von 2 Millionen, durch die der drückendsten Not schaffender deutscher Künstler gesteuert werden soll. Sie wird im Laufe eines Jahres unter Mitwirkung der Kunstschaffenden ausgeschüttet. Für die Durchführung der Spende bestellte der Minister: für die Musikschaffenden den Präsidenten der Reichsmusikkammer, Prof. Dr. Peter Raabe, der unter Heranziehung von Prof. Bruno Kittel und Hugo Rasch arbeiten wird; für die Bühnenkünstler den Vizepräsidenten der Reichstheaterkammer und Generalintendanten Klöpfer; für die Filmschaffenden den Präsidialrat der Reichsfilmkammer Karl Froehlich und für die bildenden Künstler den Prof. der bildenden Künstler, Prof. Ziegler-München.

Gesuche und Anfragen notleidender Künstler sind ausschließlich an das Reichsministerium für Volksaufklärung und Volksbildung zu richten.

Mozarts „Vesperae solemnes“ als . . . Ballettburleske.

Von Dr. Wilhelm Zentner, München.

Kaum glaublich, aber dennoch also geschehen bei einem Ballettabend der Bayerischen Staatsbühnen im Münchener Residenztheater! Es handelte sich dabei um „Tänze und Ballette im Stil des 18. Jahrhunderts“, in deren sonst gelungenem Verlauf eine Ballettpantomime „Das gestörte Picknick“ zur Darstellung gelangte, deren musikalischer Bestand, wie der Zettel meldet, „nach Musik von W. A. Mozart zusammengestellt und bearbeitet ist von Einar Nilsen“. Nun, Tanzweisen sind in Mozarts Werk in lockender Fülle zu finden, denn außer den Menuetten in seinen Sonaten, Kammermusikwerken und Sinfonien, sowie den Ballettmusiken in verschiedenen Opern hat der Meister nicht weniger als 50 Menuette, 16 Kontretänze, 45 deutsche Tänze und 6 ländliche Tänze geschrieben. Für den musikalischen Zusammensteller eines Tanzspiels gewiß eine fette Weide! Allein der Bearbeiter des „gestörten Picknicks“ hat sich nicht begnügt, lediglich auf dieser zu grasen. Er setzt seinen Fuß auch in außerhalb der reinen Tanzmusik liegende Gebilde und läßt z. B. das „Rondo alla turca“ aus der A-dur-Klaviersonate in einer in ländlichen Kreisen spielenden Handlung zu Finalehren kommen. Bedenklicher wird die Sache noch, sobald der holdselige E-dur-Abschiedschor aus „Idomeneo“, also ein an einen ganz bestimmten Text gebundenes Stück, zunächst als Zwischenspiel zwischen den beiden Bildern des Spiels und später gar als Begleitung zu allerhand schwerlich zum Gehalt dieser elysäischen Weise passenden Späßen des burlesken Geschehens ausgeschlachtet wird. Zur Unerträglichkeit steigert sich jedoch dies Verfahren, wenn in einem Augenblicke, da einem reichen Bauerntölpel, um diesen zum Verzicht auf seine Verlobte zu zwingen, zum Scherz eine Schlinge um den Hals gelegt wird, plötzlich — man traut seinen Ohren nicht — eine der gnadenvollsten Eingebungen Mozarts, das „Laudate Dominum“ aus den „Vesperae solemnes“ erklingt!! Ich weiß freilich nicht, ob der musikalische Bearbeiter geahnt hat, welchem platten Bühnenvorgang hier die überirdisch schöne Weise zu dienen hat; jedenfalls geschah dergleichen in der Münchener Aufführung und dazu noch an einer Stätte, die fürwahr als „geweihter Ort“ gelten darf, in dem durch seine große Mozarttradition ruhmvoll bekannten Residenztheater! Was hätte man wohl gesagt, wenn etwa dieses Juwel der Rokokobaukunst im Stil einer Oktoberfestbude aufgeschmückt worden wäre? Der Entrüstungsschrei wäre allgemein gewesen. Da es sich aber „nur“ um ein Stück deutscher Musik handelte, wurde dieselbe bedauerliche Entgleisung, nämlich die Verschandelung eines edelsten Besitztums unserer Kunst, von vielen gar nicht wahrgenommen, von anderen als „nicht so schlimm“ empfunden.

Umso entschiedener müssen diejenigen, die das Schmachvolle solcher unmöglichen Kuppelung begriffen haben, gegen derartige Geschmacksverirrungen, mögen diese vielleicht auch nur aus Gedankenlosigkeit vorgefallen sein, Stellung beziehen. Wo erhöbe sich der Ruf nach dem unbedingten Schutz des musikalischen Eigentums, nach Erhaltung der vom Schöpfersinn gewollten Eigenart berechtigter als hier? Mit dem gleichen wohlbegründeten Recht, mit dem nämlichen Verantwortungsbewußtsein, in deren Zeichen man sich heutzutage gegen eine die Würde des Originals verletzende Übersetzung Shakespeares zur Wehr setzt, muß auch der kaum minder schlimmen Entwürdigung Mozart'scher Musik, wie sie hier vorliegt, entgegengetreten werden! Und mich dünkt, ein Staatstheater, als Hüter und Schirmherr jeder wahren und hohen Kunst, habe sogar die Pflicht dazu!

Eine Kleinigkeit? — Nein, hier ist der Punkt, wo sich die Geister scheiden müssen! Die ablehnende Haltung kann solchen Vorfällen gegenüber gar nicht schroff und leidenschaftlich genug sein, denn die Folgen, die sich aus einer solchen scheinbaren „Kleinigkeit“, ließe das Kulturgewissen sie ungerügt, ergeben würden, könnten geradezu zur Erschütterung eines nationalen Heiligtums, der Reinheit und Würde der deutschen Musik, führen.[1]

---

[1] Dank des sofortigen Eingreifens des Ballettmeisters Otto Ornelli sowie des Dirigenten Walter Seifert ist bereits bei der zweiten Aufführung des „Gestörten Picknicks“ die Entgleisung des musikalischen Bearbeiters Nilsen durch Entfernung der beanstandeten Stelle wieder gutgemacht worden, was hiermit anerkennend vermerkt sei! Z.

Streiflicht zum Bruckner-Streit![1]

Mitgeteilt von Prof. Robert Keldorfer, Linz.

Es war kurz nach der von mir in der „Musica"-Wien besprochenen Uraufführung der V. Symphonie Bruckners in der Originalfassung durch Hausegger in München, als ich im Dezember 1935 in Wien den alten Freund unserer Familie, Obermedizinalrat Dr. Josef Neubauer traf, der zum engeren Brucknerkreis zählte und ab 1894 Chormeister des Akademischen Gesang-Vereins war. Es kam dabei das Gespräch auf Bruckner und seinen Freundeskreis. Primarius Neubauer erzählte mir u. a. folgende Episode: „Es war nach einer Probe des akad. Gesangvereines, als ich, wie so oft, wenn Bruckner seine ‚Gaudeamus' zu besuchen kam, diesen heimbegleitete. Wir sprachen von diesem und jenem, von Bruckners nächsten Kompositionspläneu und bevorstehenden Aufführungen seiner Symphonien, von seinen Schülern und dem Kreis seiner Freunde und Verehrer. Als ich dabei die Namen Josef Schalk und Ferd. Löwe berührte, wurde das sonst so gütige Antlitz Bruckners gestrenge und mit einer Geste des Unwillens bedeutete er: »Hörn's ma auf mit dö zwoa Kerln«. Als ich ihm darauf vorhielt, daß er vielleicht doch ein wenig zu streng mit diesen ins Gericht gehe und andeutete, wie viel Verdienste sich gerade diese beiden um das Werk des Meisters erworben hatten, allein schon durch die Klavierbearbeitungen, wurde Bruckner ganz bös und sagte ärgerlich: »Na na, wann dö zwoa meine Sachen spiel'n, kenn i' meine eigenen Symphonien kaum mehr wieder«."

Sir Thomas Beecham besucht die Welte-Lichtton-Orgel.

Von Dr. Fritz Stege, Berlin.

Anläßlich seines Berliner Konzertes hat Sir Thomas Beecham zusammen mit seinem Manager Frederic Laurence auch die in den Räumen der Philharmonie untergebrachte Welte-Lichtton-Orgel besucht, die auf elektroakustischem Wege das Licht mit Hilfe von rotierenden Glasscheiben zur Tonerzeugung benutzt, auf deren künstlerische Vorzüge ich wiederholt hingewiesen habe. Nach den ersten Tönen unterbrach Beecham den Spieler mit den Worten: „Entschuldigen Sie, die Stimmung der Orgel ist zu hoch!" In wenigen Sekunden wurde der Grundton der Orgel verändert, wobei der Vorführer eine Stimmgabel gebrauchte. „Eine Stimmgabel ist nicht nötig," meinte Sir Thomas, „ich werde es Ihnen schon sagen, wenn es soweit ist!" Die Schnelligkeit, mit der die Orgel auf den gewünschten Kammerton gebracht wurde, wirkte auf die Besucher verblüffend. Während des weiteren Spiels nahm Beecham die verschiedensten Standorte im Saal ein, verlangte bald ein Pianissimo, bald die größte Lautstärke. Über den Eindruck äußerte er sich sehr befriedigt und war der Ansicht, daß der weiche Klang dieser Orgel gerade für das Zusammenspiel mit Orchester besonders geeignet sei. Nach einigen geschäftlichen Erkundigungen über Lieferzeit und Garantien versprach er sein weiteres Interesse. Und Frederic Laurence faßte sein Urteil in die Worte zusammen: „Einfach erstaunlich, was diese Deutschen alles fertig kriegen!"

Musikinstrumentenausstellung des Deutschen Handwerks.

Berliner Instrumentenschau eröffnet.

Von Dr. Fritz Stege, Berlin.

Im „Hause des Deutschen Handwerks" am Bahnhof Friedrichstraße wurde eine Musikinstrumentenschau eröffnet, die in übersichtlicher Form einen Einblick in die deutsche Instrumentenbaukunst gewährt. Man sieht zunächst die lehrreichen Darstellungen einzelner Arbeitsvorgänge, die zur Herstellung von Klavieren, von Geigen und ihren Bögen, von Blasinstrumenten und Orgeln führen. Sogar eine ganze Mittenwalder Geigenbauwerkstatt ist aufgebaut. In die Geheimnisse der akustischen Schwingungen weiht neben Meßapparaten ein „Oszillograph" ein, der

[1] Man vergleiche dazu M. Auers Aufsatz im Oktoberheft der ZFM, wo S. 1192 auf diese Episode hingewiesen wird, deren beglaubigter Wortlaut hier mitgeteilt wird. Die ersten Aufführungen Brucknerscher Symphonien durch Josef Schalk (IV.) und Ferdinand Löwe (III.) erfolgten bei der Musik- und Theater-Ausstellung in Wien 1892.

von Neugierigen förmlich belagert wird. Denn hier kann jeder „seine Stimme sehen", und die leuchtenden Wellenbänder wechseln ihre Form, werden zackig, rissig, je nach der Art des Vokals, den man ins Mikrophon spricht. Dann gibt es mancherlei Neuheiten, darunter das „Klangplattenklavier", mit drei Oktaven Umfang, bequem auf den Tisch zu stellen, mit stählernen Klangbändern als Tonerzeuger, im Klangcharakter zwischen Xylophon und Celesta. Auch Kostbarkeiten historischen Wertes sind zu bewundern: siebenhundertjährige Glocken, alte Hausorgeln, Luren, Mozarts Geige und dergleichen mehr.

Zur Eröffnung sprachen der Vertreter des Reichshandwerkmeisters W. G. Schmidt, der Reichsinnungsmeister Max Möckel und Amtsleiter Dr. Stang von der NS-Kulturgemeinde, der auf die geschichtlichen Zusammenhänge zwischen Musik und Staatswesen einging. Ein wertvoller Geigenbaufilm wurde uraufgeführt, alte musikalische Meisterwerke erklangen, darunter Stücke des 17. Jahrhunderts für Diskant- und Baßviolen, eine Mozart-Sonate für Orgel und Streicher, ein Trompetenaufzug in der Bearbeitung von R. Sonner.

Die Silbermann-Orgel in der Dresdener Frauenkirche 200 Jahre alt.

Von Fritz Müller, Dresden.

Am 15. November vor 200 Jahren wurde die berühmte Orgel in der Frauenkirche zu Dresden geweiht. Sie ist eines der schönsten und größten Werke Gottfried Silbermanns.

Am 2. April 1732 lud der Bürgermeister von Dresden Silbermann zu einer Besprechung ein. Der Orgelbaumeister begab sich nach Sachsens Landeshauptstadt und sah sich die noch nicht fertige neue Frauenkirche an. Bald unterbreitete er dem Rat den Plan für eine Orgel, die ohne Gehäuse 5 000 Taler kosten sollte. Dem Rate war das zu teuer; und er fragte an, ob nicht auch eine kleinere Orgel ihren Zweck erfülle. War man doch in Dresden mit der Orgel, die der Meister für die Sophienkirche vor 10 Jahren geliefert hatte, sehr zufrieden.[1] Silbermann entgegnete, eine nur zweimanualige Orgel könne in der um vieles größeren Frauenkirche „nicht genugsahmen *Effect* thun". Er ging aber in seinen Forderungen bis auf 4 000 Taler herunter, verlangte aber freie Lieferung von Kohle und Brennholz, Bezahlung des Transports der in Freiberg anzufertigenden Teile nach Dresden und 1½ Jahr freie Wohnung in der Landeshauptstadt.

Am 13. November wurde zwischen dem Rate zu Dresden und Gottfried und Johann Silbermann, einem Vetter des Meisters, ein Vertrag unterzeichnet, der sich noch in den Dresdener Ratsakten unter B II, 27 *vol.* III, *fol.* 136—139 findet. „Obbemeldte Beyde Herr Silbermänner" verpflichteten sich, innerhalb von drei Jahren eine dreimanualige Orgel nach genau vorgeschriebener Disposition zu liefern. Dafür sollten sie 4 200 Taler und 1½ Jahre lang freie Wohnung in Dresden erhalten. Das Gehäuse lieferte George Bähr, der Erbauer der Frauenkirche; und der Rat bezahlte es. Bei Unterzeichnung des Vertrags bekamen die Orgelbauer 2 000 Taler. 700 Taler waren zu zahlen, wenn in Dresden mit der Auffetzung des Gehäuses begonnen wurde, 500 Taler zur folgenden Ostermesse und der Rest, wenn das „Werck übergeben und vor tüchtig erkannt worden".

Der Bau verlief ohne Zwischenfälle. Am 15. November 1736 fand die feierliche Orgelweihe statt. Organist an der Frauenkirche war damals Christian Heinrich Gräbner, der 1742 an die Kreuzkirche überging. Das Amt eines Kantors versah der Kreuzkantor Theodor Christlieb Reinhold, der die Festmusik zur Einweihung komponierte.

Der Herausgeber des Sammelwerkes *Curiosa Saxonia* widmete im Jahrgang 1737 der Orgel eine gründliche Beschreibung. Er teilte auch die Disposition mit.

Hauptwerk „von großen und gravitätischen Mensuren".

1.) Prinzipal 16′ — 2.) Oktavprinzipal 8′ — 3.) Viola da gamba 8′ (nach dem Vertrag hatte Silbermann die Wahl zwischen diesem Register und einer Spielflöte) — 4.) Rohrflöte 8′

[1] Diese Orgel ist heute noch so gut wie unverändert erhalten. Seit einigen Jahren veranstaltet Hans Heintze auf ihr regelmäßige höchst wertvolle Abendmusiken, die aus dem Dresdener Musikleben nicht mehr hinwegzudenken sind.

— 5.) Oktave 4′ — 6.) Spitzfl. 4′ — 7.) Quinte 3′ — 8.) Superokt. 2′ — 9.) Terz aus 2′ — 10.) Mixtur 4fach — 11.) Cymbel 4fach — 12.) Cornett „durchs ganze Clavier“ (nach Vertrag hätte Silbermann dieſes Regiſter nur „durchs halbe Clavier“ zu bauen gebraucht) — 13.) Fagott 16′ — 14.) Trompete 8′.

Bruſtwerk „von delikaten und lieblichen Menſuren“.[2]

1.) Prinz. 4′ — 2.) Gedackt 8′ — 3.) Rohrfl. 4′ — 4.) Naſat 3′ — 5.) Okt. 2′ — 6.) Gemshorn 2′ (über den Vertrag hinaus geliefert) — 7.) Tertia aus 2′ — 8.) Quinte 1[illegible] — 9.) Sifflöte 1′ — 10.) Mixtur 3fach — 11.) „Chalmeau, ein ſehr fein reſonirend Rohrwerck 8′“ (d. i. Schallmei oder Oboe, eine freiwillige Zutat Silbermanns).

Oberwerk „von ſcharffen und penetranten Menſuren“.

1.) Prinz. 8′ — 2.) Quintadena 16′ — 3.) Quintadena 8′ — 4.) Gedackt 4′ — 5.) Flöte 4′ — 6.) Naſat 3′ — 7.) Okt. 4′ — 8.) Okt. 2′ — 9.) Sesquialtera 2fach — 10.) Mixtur 4fach — 11.) *Vox humana* 8′.

Pedal mit „ſtarcken und durchdringenden Menſuren“.

1.) Großunterſatz 32′ — 2.) Prinz.-Baß 16′ — 3.) Okt.-Baß 8′ — 4.) Okt. 4′ — 5.) Mixtur 11fach — 6.) Poſaunenbaß 16′ — 7.) Trompete 8′ — 8.) Clairon 4′ (eine Zungenſtimme, über den Vertrag geliefert).

Jede Klaviatur hatte ihren beſonderen Tremulanten. Das Hauptwerk konnte ans Pedal gekoppelt werden. Mit dem mittleren Manual (Hauptwerk) ließen ſich das obere durch Rücken vorwärts und das untere durch Schieben rückwärts verbinden. Die Orgel hatte gleich dem Werk in der Sophienkirche Kammerton.

Friedemann Bach, der dort von 1733—47 Organiſt war, pries Silbermanns Werk 39 mit begeiſterten Verſen, die in den „Dreßdener Denckwürdigkeiten“ erſchienen.

Am 1. Dezember 1736 gab Joh. Seb. Bach auf der neuen Orgel in der Frauenkirche nachmittags von 2—4 Uhr ein Konzert in Gegenwart des Grafen Keyſerlingk „und vieler *Proceres* auch ſtarcker *Frequentz* anderer Perſonen und Künſtler“, wie in einem zeitgenöſſiſchen Berichte zu leſen iſt. Hierbei lernte Joh. Seb. Bach auch den berühmten Orgelbauer kennen und prägte das bekannte Wort, daß Silbermann ſeinen Namen zu Rechte führe; denn ſeine Orgeln hatten „Silberklang und donnernde Bäſſe“.

In ſeinem ſehr leſenwerten Bach-Händel-Roman „Gottes Orgel“ hat Findeiſen nicht die eigentliche Einweihung der Orgel vom 15. November, ſondern Bachs Gaſtſpiel mit dichteriſchem Schwung zu dem Kapitel „Orgelweihe“ geſtaltet.

175 Jahre lang erfüllte die Orgel ihren Zweck. 1911 wurde ſie umgebaut. Man brachte ein viertes Manual an und verſah ſie mit allerhand Spielhilfen. Dabei wurde auch die Zahl der klingenden Stimmen um 22 erhöht.

Heute „moderniſiert“ man keine Silbermannorgel mehr, ſondern iſt ängſtlich bemüht, ſie in ihrem urſprünglichen Zuſtande zu erhalten!

Ein vergeſſenes Inſtrument erklingt wieder: das Baryton.

Von Dr. Wilhelm Zentner, München.

Das „Baryton“, dies Lieblingsinſtrument des 18. Jahrhunderts, vor allem des Fürſten Nikolaus Eſterhazy, für den ſein Kapellmeiſter Joſeph Haydn nicht weniger als 169 diesbezügliche Stücke geſchrieben, dürfte den meiſten Muſikfreunden zwar bekannt ſein, indes ſchwerlich aus eigenem Hörerleben, ſondern lediglich durch die Inſtrumentenkunde. Seit der Barytonvirtuoſe S. L. Friedel ſich im Jahre 1823 zum letzten Male auf dieſem Inſtrumente öffentlich hören ließ, iſt das Baryton Muſeumsſtück geworden und ſein charakteriſtiſcher Klang für unſer Ohr längſt in Vergeſſenheit geraten.

Das Baryton iſt Abkömmling einer zahlreichen Familie, der Violen, daher auch Viola di Bordone genannt. Am nächſten im verwandtſchaftlichen Verhältnis ſteht ihm wohl die Viola

[2] Man achte auf den auf 4′ eingeſtellten Geſamtklang!

da gamba, mit der es Form und Stimmung teilt. Allein es übertrifft die Gambe an Saitenreichtum, welch letzterer das hervorſtechende Merkmal des Barytons iſt. Außer den Saiten, die ſich übers Griffbrett ſpannen, beſitzt die Viola die Bordone unterhalb des Griffbretts noch eine bedeutende Anzahl weiterer Saiten („Bordune"), die mit dem Bogen nicht erreicht werden können. Werden nun die Spielſaiten angeſtrichen, ſo treten die freiſchwingenden Bordune in Reſonanztätigkeit und üben auf dieſe Weiſe Einfluß auf die Klangfarbe, die reizvoll verändert und bereichert wird. Außerdem beſteht die zweite Möglichkeit, dieſe Aliquotſaiten mit dem Daumen der linken Hand anzuzupfen, zu welchem Ende der breite Hals des Barytons rückwärts offengelaſſen worden iſt. Das Soloſpiel kann dadurch harmoniſch erweitert, die Improviſationslaune erweckt und weſentlich gefördert werden. Dem Gambenton vermählt ſich ein gitarreähnlicher Klang; Bogenſtrich und Pizzicato erklingen, ſich vermiſchend, zu gleicher Zeit!

Freilich, ein leicht ſpielbares Inſtrument iſt das Baryton, ſo lockend ſeine Pflege dank der mannigfachen Klangmöglichkeiten auch erſcheinen mag, keineswegs. Vor allem der lange Griffhals heiſcht einen Techniker von Graden. Bei dem großen Saitenreichtum, der manchen Kritikern des Inſtruments „übertrieben" erſchien, iſt auch die Stimmung keine leichte Aufgabe und erfordert peinlichſte Genauigkeit, da die empfindlichen Begleittöne auf die kleinſte Temperaturſchwankung reagieren. Der Umſtand, daß das Baryton ein derart ſchwierig zu behandelnder Geſell iſt, mag mit ein Grund geweſen ſein für ſein Ausſterben in der Muſikpflege der letzten 100 Jahre. Zugleich ſtellt aber gerade ſeine ſchwere Spielbarkeit der Muſikfreudigkeit und dem Muſikkönnen des 18. Jahrhunderts ein glänzendes Zeugnis aus, denn das Baryton war nicht bloß beim Fürſten Eſterhazy Hausinſtrument, ſondern beſonders verbreitet, ob ſeiner barocken Klangreize, in Süddeutſchland und Öſterreich.

Der Münchener Inſtrumentenbauer Ferdinand Jaura, der längere Zeit Pfleger der alten Muſikinſtrumente im Germaniſchen Muſeum zu Nürnberg war, hat nun ein originalgetreues Baryton geſchaffen, das bei einer Konzertveranſtaltung des Münchener Bachvereins zum erſten Male ſeit mehr als einem Jahrhundert die lang vermißten Klänge ans Ohr des Hörers dringen ließ. Meiſter Chriſtian Döbereiner, der unermüdliche Vorkämpfer alter Muſik und ihrer originalen Pflege in München, ſpielte in einem Divertimento von J. Haydn das Inſtrument mit bewundernswerter Einfühlſamkeit in ſein Weſen, unter Auswertung ſämtlicher Klangmöglichkeiten. Kein Wunder, wenn ſo werbende Wiedergabe die Hörer in helles Entzücken verſetzte! Hoffentlich findet das Beiſpiel Döbereiners die verdiente Nachfolge, was insbeſondere deshalb zu wünſchen wäre, weil dann die 125 Barytontrios Haydns, unter denen ſich manch köſtliches, zum ewigen Vorrat deutſcher Muſik zählendes Stück befindet, wieder in der Originalbeſetzung ausgeführt werden könnten. Denn die bisher beliebte, notbehelfmäßige Umlegung der Baryton- in eine Violinſtimme nimmt doch den Kompoſitionen viel von ihrem urſprünglichen, bezeichnend eigenen Klangcharakter.

Eine wiedererweckte Lortzing-Oper.

Die einzige von Lortzings 13 Opern, die ungedruckt geblieben iſt, wird nunmehr an die Öffentlichkeit gelangen. Unter dem Titel „Caramo oder Das Fiſcherſtechen" wurde ſie (unmittelbar nach dem „Zar" entſtanden) 1839 in Leipzig wieder zuerſt aufgeführt, fand auch freundliche Aufnahme, aber da der Verlag Breitkopf den Druck des Klavierauszugs ablehnte, blieb ſie unbekannt und konnte ſo auch keine Verbreitung finden. Die überaus luſtige Oper, die an einigen Schwächen des Textbuches litt, muſikaliſch aber zu dem Beſten gehört, was Lortzing geſchrieben hat, wurde jetzt von Georg Richard Kruſe nach der ihm eigenen Partitur bearbeitet und wird noch in dieſer Spielzeit unter dem Titel „Prinz Caramo" am Mannheimer Nationaltheater die Uraufführung erleben. Kr.

Erfolgreiche Buchwerbung.

Als in Hamburg im erſten Viertel des 18. Jahrhunderts eine Paſſionsdichtung des Ratsherrn Brockes in der Vertonung von Telemann aufgeführt wurde, „bei Anweſenheit verſchiedener großer Herren und einer unſäglichen Menge von Zuhörern", waren die Kirchentüren mit

Stadtsoldaten besetzt, und niemand erhielt Eintritt, der nicht mit einem gedruckten Exemplar des Werkes unter dem Arm erschien. So berichtet Telemann in seiner heute vergessenen Selbstbiographie. Der Herausgeber Mattheson bemerkte dazu in einer Fußnote: „Das ist eine schöne, zum Abgang der Bücher dienliche Erfindung!" A. B.

Der Kontrabaß.

Als das Orchester des Leipziger Konservatoriums noch nicht die stattliche Besetzung wie heute aufwies, mußte der berühmte Kontrabassist des Gewandhauses Albert Wolschke bei Konservatoriumsaufführungen häufig aushelfen. Er verlangte eines Tages ein unerwartet hohes Honorar dafür und begründete das unter anderem auch damit, daß die Kontrabassisten im Gewandhaus während der Aufführung auf hohen Schemeln sitzen könnten, während sie im Konservatorium, auf dem engeren Podium, die ganze Zeit über stehen müßten. Darob ergrimmte der Direktor des Instituts Stefan Krehl und sagte: „Wenn Sie uns Ihre vier Buchstaben so teuer verkaufen wollen, lieber Wolschke, dann stell' ich mich hin und mach' Ihr E A D G alleene!"

A. B.

MUSIKBERICHTE

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Fidelio Finke: Die Jakobsfahrt (Prag, Neues deutsches Theater).

Ottmar Gerster: Enoch Arden (Düsseldorf, 15. Nov.).

Karl Heinrich Graun: Montezuma, eingerichtet von Fritz Neumeyer (Saarbrücken).

L. Rocca: In terra di leggenda (Bergamo).

Clemens Schmalstich: Wenn die Zarin lächelt. Operette (Berlin, Deusches Opernhaus).

Konzertwerke:

Boris Blacher: Ballettouvertüre (Berlin, 20. November).

Hermann Blume: Quintett c-moll f. Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott und Horn (Berlin, 14. Nov.).

Edmund von Borck: Concertino für Flöte (Berlin, 20. Nov.).

Johann Nepomuk David: Partita für Orchester (Leipzig. 3. Gewandhauskonzert am 22. Oktober unter Hermann Abendroth).

Johann Nepomuk David: Fantasie und Fuge e-moll für Orgel (Leipzig, durch Friedrich Högner).

Johann Nepomuk David: Motette „Ex deo nascimur — in Christo morimur — ex spiritu sancto reviviscimus" für achtstimmigen gemischten Chor (Leipzig, Thomanermotetten unter Karl Straube).

A. Dvořák: C-moll-Sinfonie „Die Glocken von Zlonitz" (Brünn).

Wolfgang Fortner: Sinfonie concertante (Berlin).

Ernst Geutebrück: Orchesterlieder (Deutschlandsender).

Hermann Grabner: Sonate für Orgel F-dur op. 40 (Leipzig, durch Friedrich Högner).

Willi Hammer: Vier heitere Chöre nach Lessing op. 4 (Altona).

Julius Kopsch: Feierliches Vorspiel (München).

Paul Krause: Choralfantasien aus op. 39 (Gerhard Paulik, 15. Nov.).

Arno Landmann: Der große Pflüger, Oratorium (Mannheim).

F. Malipiero: Vier Inventionen' für Orchester (Dresden).

Walter Niemann: „Rokoko", Ballettsuite im alten Stil, Werk 148 für Klavier (Leipzig, Gohliser Schlößchen, durch den Komponisten).

Horst Platen: Wir tragen dich, Sonne. Chorwerk (Berlin 5. Nov.).

Ulrich Sommerlatte: Konzert für Harfe und Orchester (Berlin, 20. Nov.).

Karl Schönemann: Vorspiel und Fuge g-moll f. Orgel (Stadtorganist J. E. Köhler-Weimar, 18. Nov.).

Heinz Schubert: „Präludium und Toccata" (Berliner Philharmoniker unter Wilhelm Sieben).

Heinz Schubert: Das ewige Reich. Chorwerk (Kiel).

Heinz Schubert: Toccata für Streichorchester (Berlin).

Johannes Schüler: Fünf Orchestersätze (Essen durch den Komponisten).

Georg Schumann: Vita somnium. Sinfonische Dichtung (Berlin).

Fritz Werner: Trauermusik (Berlin).

Hans Weyrauch: Präludium, Arie und Fuge für Orgel (Leipzig, durch Friedrich Högner).

Paul Wiese: Fantasie b-moll (Gerhard Paulik, 15. Nov.).

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Wilhelm Kempff: Die Fastnacht von Rottweil (Hannover).

Lars Erik Larsson: Die Prinzessin von Cypern (Stockholm).

Casimir von Paszthory: Die Prinzessin und der Schweinehirt (Weimar).

Norbert Schultze: Schwarzer Peter, Oper (Hamburg, 2. Dezember).

Konzertwerke:

Johann Nepomuk David: Duett für Violine und Violoncello a-moll (Leipzig, Gohliser Schlößchen).

Johann Nepomuk David: Fantasie und Fuge C dur für Orgelpositiv (Leipzig, Gohliser Schlößchen, durch Friedrich Högner).

Johann Nepomuk David: Kantate nach Worten der Mechthild von Magdeburg für Sopran, Oboe und Orgelpositiv, Neufassung (Leipzig, Gohliser Schlößchen).

Karl Friedrichs †: Sinfonie (Bergisches Landesorchester, Remscheid).

Hermann Grabner: „Deutsche Haussprüche" (Breslauer Sängerbundesfest unter Hans Stieber).

F. Malipiero: Violinkonzert (Reichssender Berlin).

Bohuslav Martinu: Concertino für Trio und Orchester (Basel).

Edgar Rabsch: „Deutschland", Chorwerk (Breslau).

Paul Strüver: 90. Psalm f. Soli, Chor, Orchester, Orgel (28. Januar 1937 in Düsseldorf).

Bodo Wolf: Konzert für Klavier und Orchester (München).

MUSIKFESTE UND TAGUNGEN

SINGFAHRT DER KURT-THOMAS-KANTOREI AN DER STAATL. AKAD. HOCHSCHULE FÜR MUSIK IN BERLIN DURCH SÜDDEUTSCHLAND.

Herbst 1936.

Von Jürgen Uhde, Berlin.

Zum vierten Male, seit die Kantorei in Berlin neugegründet wurde, rüsteten wir uns Ende September 1936 zu einer Singfahrt, die sich diesmal über einen Zeitraum von vier Wochen erstreckte. Der eigentlichen Fahrt gingen sechs Probentage in Bock-Wallendorf voraus, einem kleinen Dorf, das inmitten einsamer Waldtäler des Thüringer Waldes gelegen ist. Diese Probentage verlebten wir in Form eines „Lagers", wir waren zwar in drei verschiedenen Dörfern untergebracht, jeder Tag aber vollzog sich nach einer festen Tageseinteilung. Hauptsächlich in diesen Tagen hatten wir unsere zwei geistlichen, sowie das weltliche Programm zu erarbeiten. Bach: „Singet dem Herrn"; Schütz: „Deutsches Magnificat", „Festgesang"; Praetorius: Choralsätze über „Wachet auf" und „Wie schön", Choralmotetten und -sätze von Kurt Thomas, Ernst Pepping und Joh. Nep. David bildeten die beiden geistlichen Programme, das weltliche bestand aus vielen schönen alten Madrigalen, sowie den „6 heiteren und besinnlichen Chorliedern nach Worten von Wilh. Busch" von Kurt Thomas.

Die eigentlich menschliche und musikalische Einheit mußte in den ersten sechs Tagen hergestellt werden. Beides bedingt einander. Eine einheitliche innere Haltung muß in der Darstellung der Musik zum Ausdruck kommen, wenn man im Chor mehr sehen will als ein Musikinstrument wie andere auch. Die eigentliche Probenarbeit wurde nach der Erkenntnis aufgebaut, daß keine Worte gesungen werden sollen, die nicht zuvor ihrem Inhalt und ihrer Betonung nach erfaßt sind; und ebenso soll die Musik vorher als solche dem einzelnen klar geworden sein, ehe der Text hinzukommt. Nur so können die Gegensätze, die so oft zwischen musikalischer und sprachlicher Artikulation zutage treten, sinnvoll ausgeglichen werden. Bei Bach ist der Text die Grundlage für oftmals rein instrumentales Musizieren, Praetorius erlebt den Text hauptsächlich aus seinen rhythmischen Impulsen und schildert uns so oft rein rhythmisch in schöner Anschaulichkeit das textliche Geschehen (feierliche oder innige Dehnungen, oder unvermittelt rasche Notenwerte bei freudigen Vorstellungen). Schütz ist der Meister, der am biegsamsten Sprache und Text zugleich folgt. Das „Deutsche Magnificat", sein letztes Werk, ergreift uns zugleich durch letzte Einfachheit und Ausdruckskraft. Die neuen Werke ordneten sich schön in dieses Programm ein, denn sie zeigen uns deutlich das leidenschaftliche Streben nach den Grundlagen, auf denen die alte Musik erwuchs.

Unsere Fahrt zeigt auf der Karte eine fast symmetrische Figur: eine Westlinie: Bamberg, Schweinfurt, Ansbach, Hall — nur um einige Städte zu nennen, sodann eine südliche Linie: Stuttgart, Lindau, München; dann der östliche Flügel: Regensburg, Hof, Erfurt, Berlin. So viel Schönes sahen und erlebten wir — insgesamt 35 Studierende an der Hochschule — auf dieser Reise. Und jeder einzelne mußte versuchen, durch all dieses sich nicht ablenken zu lassen, sondern sich nur noch mehr dadurch allabendlich wieder für die Musik einzusetzen. Denn nur so konnten wir dem Ziele näher kommen, die Musik nicht rein aesthetisch und unverbindlich mitzuerleben, sondern

ſie allgemeingültig und unperſönlich werden zu laſſen, in dem Geiſte, aus dem heraus ſie geſchrieben iſt; und wir waren alle froh, daß wir verſuchen durften, den Grundgehalt der alten Werke gleichſam verkündigen zu dürfen — „zur Ehre Gottes und zuläſſiger Ergötzung des Gemütes" — wie Bach einmal ſagt.

OBERSCHLESISCHES MUSIKFEST IN BEUTHEN

vom 16. bis 19. Oktober.

Von Dr. Joachim Herrmann, Breslau.

Der im Herbſt vorigen Jahres in Neiße unternommene Verſuch, das gegenwärtige Schaffen der oberſchleſiſchen Komponiſten zu einer Geſamtſchau an einem Muſikfeſt zu vereinen, wurde erſtmalig vom 16. bis 19. Oktober in Beuthen wiederholt. In weſentlich größerem und inhaltlich bedeutend erweitertem Rahmen wurde ein umfangreiches und anſpruchsvolles Programm geboten, das in ſieben Konzertveranſtaltungen von der unverbrauchten, ſchöpferiſchen Aktivität der oberſchleſiſchen Muſikalität beredtes Zeugnis ablegte. Da die Auswahl der Werke ſich nicht nur auf in Oberſchleſien anſäſſige Komponiſten beſchränkte, ſondern auch im Reich lebende und bereits erfolgreiche Tonſetzer mit einbezog, ſo kommt dieſem Feſt nicht nur eine provinzielle Bedeutung zu, denn es will neben der eigenen Rechenſchaftslegung, die gleichberechtigte und gleichwertige Anerkennung als verantwortungsbewußtes, kulturſchaffendes Grenzland betont zum Ausdruck bringen. Provinzialverwaltung und Stadtbehörde hatten dieſem Feſt als bedeutendem kulturpolitiſchen Faktor weitgehende Unterſtützung und Vorbereitung angedeihen laſſen. Und die Teilnahme und Anſprache von Reichskulturſenator und Präſidialrat der Reichsmuſikkammer, Ihlert, brachte das Intereſſe der Reichsleitung für das deutſche Kulturleben an der äußerſten Südoſtecke des Reiches zum Ausdruck. Es kamen über zwanzig Komponiſten mit rund ſechzig Werken, darunter allein über ein Dutzend Ur- und öffentlicher Erſtaufführungen, zu Gehör. Dieſe äußere Tatſache genügt ſchon, um die Bedeutung des Feſtes zu kennzeichnen. Von den Uraufführungen intereſſierte zunächſt ein Divertimento für Streicher in C-dur von Hans Klaus Langer, das nach der Form des alten Concerto grosso in Soli und Tutti geteilt iſt. Aber es hat nur äußerlich die Anlehnung an die alte Form. Seine muſikaliſche Haltung iſt radikal durch die konſequente Innehaltung der Linearität und einer motiviſchen Bewegtheit ohne Rückſicht auf härteſte Reibungen und tonale Schärfen. Aber trotzdem weiß er auch in dieſem Stil Stimmungen einzufangen, die trotz aller Eigenwilligkeiten überzeugen. Anders ſöhnt Alexander Ecklebe mit den tonalen Kühnheiten eines ſchon 1928 geſchriebenen Streichquartetts aus. Der ausgeprägte rhythmiſche Charakter der drei Sätze, die bezeichnenderweiſe eine Toccata, eine Marcia funebre und eine Fuga ſind, tritt beherrſchend in den Vordergrund und verdeckt mit ſeinem motiviſchen Spiel die harmoniſchen Härten. Viel heller und freundlicher zeigt ſich dagegen ein Streichquartett Nr. 2 in h-moll von Gerhard Strecke, das ſchon in der franzöſiſchen Gefangenſchaft des Komponiſten geſchrieben wurde und erſt jetzt ſeine Uraufführung erlebte. Die weit geſponnene, unproblematiſche Stimmungsfreudigkeit, die durch motiviſche Arbeit bewegt iſt, beherrſcht gleichmäßig alle vier Sätze. Von Gerhard Strecke erklang nach der Uraufführung durch den Sender erſtmalig öffentlich ſein Konzertſtück für Violine und Bratſche, das durch die Kraft der Erfindung und eine geiſtreiche Verarbeitung, die ſich nicht ſpieleriſch verzettelt, ſondern einen beſtimmten gegenwartsnahen Ausdruckswillen beſitzt, eine äußerſt wertvolle und dankbare Bereicherung dieſer Literatur. Gleichfalls ſeine erſte öffentliche Aufführung nach der Urſendung durch den Funk erlebte ein Konzert für Bratſche und Orcheſter von Günther Bialas, der ſich gegenüber ſeinen früheren Werken durch eine weitgeſponnene melodiſche Linie und fröhliche Rhythmen viel gemäßigter und beſinnlicher zeigt. Uraufgeführt wurde von Bialas in dem Männerchorkonzert eine „Grenzlandkantate" nach der Dichtung des einheimiſchen Dichters Hans Niekrawietz für Bariton, Männerchor, Knabenchor und großes Orcheſter, die in der einfachen Aufteilung dreier Chöre der Soldaten, Bauern und Arbeiter und einem abſchließenden Grenzlandſchwur ein echtes Gebrauchswerk von ſchlichter innerer Kraft iſt. Franz Kauf hatte eine dreiſätzige „Eichendorff-Suite" für großes Orcheſter geſchrieben, deren volkstümliche Thematik zu der großen Aufmachung mit Straußſchem Orcheſterpathos in keinem Verhältnis ſteht. Eine ſchlechthin urwüchſig geniale muſikaliſche Begabung iſt Karl Sczuka, der ſich jetzt an einer Oper „Das verlorene Paradies" verſucht, aus der er drei Orcheſterſtücke „Vorſpiel", „Tanz" und „Marſch" erſtmalig als Proben zu Gehör brachte. In einem geiſtreich unterhaltenden und witzig überraſchenden inſtrumentalen Wechſelſpiel parodiert er köſtlich dieſe Rhythmen, nicht mit billiger Effekthaſcherei, ſondern aus überlegener Formbeherrſchung und ſtarker Einfallskraft. Mit dem gleichen feinen Sinn für Humor und geiſtreiche Wirkung hat Sczuka einen kleinen Zyklus „Fabeln" nach Gedichten von Äſop, Pfeffel, Buſch, Goethe und dem Spanier Don Thomas de Iriaſte für Bariton und Streichquartett geſchrieben, die in dieſer Form wirklich eine dankbare Neuheit darſtellen. In dem Kirchenkonzert traten neue Orgelwerke in Erſcheinung, zwei Präludien und Fugen von Gerhard Strecke, der hier ſeine muſikantiſche Begabung ſtark formal

gebändigt hat, und eine Passacaglia und Fuge eines jungen Organisten Gerhard Quittek. In dem gleichen Konzert kam eine Motette „Aus der Tiefe rufe ich" für vierstimmigen gemischten Chor a cappella von Richard Ottinger zur Aufführung, die bei aller traditionellen Haltung aber doch einen selbständigen Impuls besitzt. Hier interessierten noch Werke von Karl Gerstberger, so vor allem fünf fein empfundene Choralvorspiele und eine mit formaler Könnerschaft geschriebene, groß angelegte Motette für vierstimmigen gemischten Chor a cappella nach Worten des Matthias Claudius. Auch sein in klassizistischer Concerto grosso-Form geschriebenes Konzert für Streichorchester, Werk 19 in G-dur, wirkt niemals dogmatisch oder zopfig, sondern immer interessant und lebendig. Zwei Tondichtungen für Orchester, „Oberschlesischer Spuk", Werk 40 von Franz Kalicinski und „Tief in der Erde Schoß", Werk 40 von Adolf Scorra, waren programmatisch über oberschlesische Bergmanns- und Volkslieder und -tänze geschrieben. Hermann Buchal brachte ein frühes Klavierkonzert op. 11, das noch völlig in Schumannschen Bahnen klingt, selbst zur Aufführung. Unter den Kammermusikwerken waren noch bemerkenswert eine Sonate für Bratsche und Klavier von Alois Heiduczek, ein von reicher Harmonik getragenes Werk, eine Sonatine für Flöte und Klavier von Bernd Scholz mit leichtem impressionistischen Reiz, ferner herbe glasige Lieder nach Texten von Ruth Schaumann von Fritz Lubrich, und zwei natürlich empfundene Lieder von Paul Waschkowiak. Von dem früh verstorbenen Hans Zielowsky zeugten eine Choralsonate für Violine und Orgel, eine Suite für Flöte und Klavier und einige Lieder von einer reichen, leider unausgeschöpft gebliebenen Begabung. In einem Chorkonzert waren bemerkenswert die Vorträge des Kammerchors des Meisterschen Gesangvereins aus Kattowitz mit Liedern seines Dirigenten Fritz Lubrich, und weiterhin noch Männerchöre von Kluß, Neumann, Kobeck, Kauf und Smigelski. Hier kamen auch noch volkstümliche Einzellieder von Hans Maria Dombrowski zu Gehör, der vorher schon mit einem Satz aus einer Sinfonie vertreten war.

Die ausführenden Kräfte waren für Lieder und Einzelgesänge die ausgezeichnete Sopranistin Annelies Kupper und der Bariton Gerhard Bertermann aus Breslau, die begabte Pianistin Adelheid Zur für die Klavierwerke, die sich mit Eva Maria Luka und Ernst Günther Scherzer in die Begleitungen teilte, weiterhin noch die Geigerin Charlotte Herrmann und der Flötist Konrad Seipolt. Das Schlesische Streichquartett war für die zum Teil sehr schwierigen Kammermusikwerke ein meisterhafter idealer Interpret. Seine beiden Mitglieder, der ausgezeichnete Konzertmeister Franz Schätzer und der hervorragende Bratscher Fritz Lang spielten auch die Konzerte. Und schließlich hatte das Orchester des Landestheaters Beuthen eine bedeutende künstlerische Aufgabe zu erfüllen. Es besitzt in seinem Kapellmeister Peter einen Dirigenten von Format, der mit der Wiedergabe der dritten Sinfonie von Richard Wetz, die den krönenden Abschluß des Festes bildete, eine große künstlerische Leistung vollbrachte, die auch vor verwöhntesten Ansprüchen mit Ehren bestanden hätte. Es bleibt noch zu sagen, daß das Fest in den musikalischen Kreisen Oberschlesiens ein großes Interesse und starke Beachtung fand, so daß auch nach dieser Seite hin der Erfolg abgerundet ist.

CARL MARIA VON WEBER-FEIERN IN EUTIN.

Von Dr. Paul Bülow, Lübeck.

Die in der niederdeutschen Wald- und Seenlandschaft so reizvoll gelegene Geburtsstadt des „Freischütz"-Komponisten ist sich ihrer Verpflichtung gegenüber ihrem ruhmvollsten Sohne treu bewußt. Mit der Veranstaltung zweier denkwürdiger Feiern im Zyklus der Hofmeier-Konzerte bewahrheitete auch sie wieder einmal den Ausspruch Richard Wagners, daß in Deutschland wahrhaft schöpferisch recht eigentlich nur der „Winkel", nicht aber die Großstadt gewesen sei.

Zehn schicksalsschwere Jahre liegen zwischen den Weber-Feiern von 1926 und 1936. Durch alle Not und Qual einer Zeit, die deutsches Meistertum schlimmsten Verunglimpfungen preisgegeben sah, hielt Eutin den Schild schirmend vor das überlieferte und allzeit treu gehegte Kulturgut seiner engeren Heimat.

Mit der ersten Weber-Ehrung zu Anfang September war die Gründung des in niederdeutscher Heimatscholle verwurzelten „Eutiner Dichterkreises" verbunden. In harmonischem Einklang vereinigten sich die Töne Carl Maria von Webers mit den Worten deutscher Dichter zu einem heimattreuen Kulturbekenntnis.

Die Weber-Feiern Eutins eröffnete zu Anfang September ein Festkonzert, dem auch Fräulein Mathilde von Weber und Frau von Witzleben, die jetzt in Dresden ansessigen Urenkelinnen, sowie eine Ururenkelin des Meisters beiwohnten. Ferner waren die Gäste des „Eutiner Dichterkreises", sowie namhafte Persönlichkeiten der Partei und des Kulturlebens Eutins und seiner näheren Umgebung erschienen. Der unermüdlich tatkräftige Einsatzwille von Professor Andreas Hofmeier (Eutin), der Regierungspräsident Böhmcker, Se. Kgl. Hoheit Erbgroßherzog Nikolaus von Oldenburg und Bürgermeister Dr. Ricklefs (Eutin) als fördernde Schirmherren dieser

Weber-Gedächtnisfeiern gewann, die Mitwirkung von Präsident Prof. Dr. Raabe, die Verpflichtung von Kammersängerin Hertha Faust (Hamburger Staatsoper) und das Gastauftreten des Städtischen Orchesters zu Lübeck erzielten einen Kunstabend von lange nachwirkender Bedeutung.

In seiner Begrüßungsansprache feierte Prof. Hofmeier den „Freischütz"-Komponisten im Sinne der Worte, mit denen einst Richard Wagner im Jahre 1844 die Heimholung der irdischen Reste Carl Maria von Webers aus London nach Dresden begleitete: „Sieh, nun läßt dir der Brite Gerechtigkeit widerfahren, es bewundert dich der Franzose, aber lieben kann dich nur der Deutsche; du bist sein, ein schöner Tag aus seinem Leben, ein warmer Tropfen seines Blutes, ein Stück von seinem Herzen." Die Beziehungen Webers zu seiner Vaterstadt klangen auf: am 13. September 1820 veranstaltete der Meister hier ein Konzert, zwei Tage später auch in dem benachbarten Plön. 1853 wurde die Gedenktafel am Geburtshause angebracht. Im Jahre 1890 bringt das erste Weber-Fest die Denkmalsenthüllung. Weitere Weber-Feiern folgen 1926 und jetzt zur Wiederkehr des 150. Geburtstages.

Die mit jubelndem Beifall aufgenommene Gedenkrede von Prof. Dr. Peter Raabe (veröffentlicht im Hauptteil dieses Heftes. D. Schriftl.) war nach Form, Inhalt und Bekenntniskraft ein Sondererlebnis dieses reichbedachten Abends. Der Präsident der Reichsmusikkammer geißelte in unmißverständlichen Worten das Schlagwort „Los von der Romantik". Er verteidigte in temperamentvollen Ausführungen die deutsche musikalische Romantik, die in Weber ihren ersten großen Führer besaß, vor jenen immer noch hörbaren Angriffen, die in Unkenntnis über die echte Wesenheit der romantischen Geistesströmung das Musikschaffen dieser Epoche überhaupt ablehnen. Weber ist als Künstler ein Genie von kernfester romantischer Grundhaltung. Mit dem „Freischütz" erringt Deutschland in der Musik einen der größten Siege über Welschland. Die aufrüttelnde Rede klang in einen Hymnus auf Weber und den in ihm verkörperten Sieg deutschen Kunstschaffens aus: „Mag das ‚Los von der Romantik' in gewissem Sinne gelten, ein ‚Los von Weber' kann es niemals geben! Kunst baut sich nicht auf wie ein Haus, das baufällig wird und einem neuen weichen muß. Kunst ist eine große Straße, die zu immer neuen Zielen führt und durch immer neue Gegenden. Einer der schönsten und herrlichsten Teile dieser Straße aber ist der Weberhain der deutschen Kunst."

Die Vortragsfolge begann mit Webers erster C-dur-Sinfonie op. 19. Nur zweimal, und zwar während der Carlsruher Jugendzeit, drängte es Weber zu schöpferischer Äußerung in rein sinfonischer Form. Später bekennt er sich in seinen Gipfelwerken ausschließlich zum Musikdrama. So sind denn seine beiden Anfang 1807 im schlesischen Carlsruhe entstandenen C-dur-Sinfonien reine Gelegenheitskompositionen für den Konzertgebrauch des Hausorchesters vom Herzog Eugen von Württemberg. Die beiden Sinfonien sind in ihrer instrumentalen Fassung dieser höfischen Musikpflege angepaßt. Die einzelnen Sätze, von denen Weber persönlich das Menuett und Andante am meisten befriedigten, zeigen klar umrissene stilistische Prägung. Im Andante spiegelt sich — wohl unter dem Einfluß der prächtigen Waldlandschaft um den Carlsruher Schloßbesitz — die erste Verherrlichung der Stimmungswelt deutschen Waldzaubers in Webers Schaffen. Nach einem heiter aufsprühenden Scherzo bringt ein leicht exotisch gefärbtes Finale den aufschwungsfreudigen Abschluß der Sinfonie. Wenn auch Haydn und Mozart als Vorbilder dieser Sinfonie nicht zu leugnen sind, so verrät sie doch schon in vielen Einzelzügen die eigenwüchsige Schöpferkraft ihres Genius. In ihrem musikalischen Gehalt ein eingängliches Werk, bleibt sie unbeschwert von jeder Problematik und entbehrt auch des dramatischen Nervs. Diese behaglich sich verbreitende Biedermeiermusik ist eine kleine Kostbarkeit aus dem fürstlichen Musiksalon einer weltfernen Idylle. Sie besitzt als Jugendschöpfung Webers für uns nur noch historischen Wert. Zum unentbehrlichen musikalischen Bestand der Gegenwart zählt sie nicht. Unter Leitung von Professor Hofmeier brachte das Lübecker Orchester die Sinfonie musizierfreudig und mit werkgetreuer Spiegelung ihres reizvollen Klangbesitzes zu Gehör.

Das bedeutendste unter Webers Klavierkonzerten und zugleich ein charakteristisches Beispiel romantischer Programmusik ist das seit 1815 begonnene op. 79 in f-moll, dessen Niederschrift am Morgen des Tages der denkwürdigen Berliner „Freischütz"-Uraufführung (18. Juni 1821) erfolgte. Sein Grundgedanke ist der zeitgeschichtlichen Umwelt der Freiheitskriege verbunden. Trennungsschmerz und Wiedersehen des heimkehrenden Kreuzzugsritters mit seiner Burgherrin sind die programmatische Idee, die in diesem Werk eine liebevolle musikalische Abschilderung erfährt. Die schließlich gewählte einsätzige Form läßt vier plastisch veranschaulichte Teile des poetischen Kerns erkennen: ein nach Formgebung, Stil und Ausdruck wegbahnendes Werk, das bis auf Franz Liszt nachwirkt. Dieser „Opernszene für Klavier" widmete Max Hehemann in „Bosses Almanach 1922" eine beachtenswerte Studie. Prof. Hofmeier zeigte eine meisterliche Bewältigung der anspruchsvollen pianistischen Aufgabe. In der Brillanz der Spielfiguren, in der klanglichen Gepflegtheit und in der klaren stilistischen Ausfeilung verriet er nicht nur ein beherrschendes technisches Können, sondern auch eine

vom Gemüt her mitschwingende Verbundenheit mit dem Wesensgehalt dieses effektvollen Klavierkonzerts. Prof. Raabes Stabweisung glückte eine schlechthin ideale Ausgewogenheit zwischen dem begleitenden Orchester und dem Solisten. Dieser Dirigent vermittelt dem Instrumentalkörper eine peinlich exakte Zeichengebung und wahrt eine energiegespannte und suggestiv sich mitteilende musikalische Willensrichtung. Prof. Raabe verzichtet — das würde seiner innersten Natur widersprechen — auf eitles Pultvirtuosentum. Wir begegnen in diesem unerschrockenen Vorkämpfer einer deutschen Musikkultur einer im Ethos echten Künstlertums wurzelnden Persönlichkeit, die sich ganz dem Dienst am Werk verpflichtet fühlt und aus seelischen Impulsen und feinnervigem Musikempfinden heraus dem Hörer ein bezwingendes Miterlebnis erschließt.

So war denn die Wiedergabe der „Freischütz"-Ouvertüre von nicht endenwollendem Jubel begleitet: bei Dr. Raabe erblühte sie im vollen Zauber ihrer Waldromantik, erhielt Plastik der Themen, hinreißenden Schwung und eben auch jenes lodernde Feuer, wie es in dieser unsterblichen Schöpfung romantischer Musik aufglüht. Als Erinnerungs- und Dankesgabe empfing Dr. Raabe aus der Hand von Bürgermeister Dr. Ricklefs die Totenmaske Webers.

Hertha Faust ersang sich mit den beiden Agathen-Arien einen begeistert bekundeten Erfolg. Ihr klangedler, tonsatter Sopran besitzt jene strahlungskräftige musikalische Substanz, die der Künstlerin eine beseelte Ausdruckskultur von überzeugender dramatischer Zeichnung verstattet.

Die Jubelouvertüre (op. 59) schrieb Weber zum 50. Regierungsjubiläum des Königs Friedrich August von Sachsen in den Tagen vom 2. bis 11. September 1818. Sie reicht weit über die Bedeutung einer höfischen Zwecken dienstbaren Gelegenheitskomposition hinaus. Hier offenbart sich der herrliche Melodiker. Festfrohe Grundstimmung wird in mächtiger Steigerung zu den Klängen der jetzt von Fritz Volbach eingefügten deutschen Nationalhymne emporgeführt. So schenkte das von Prof. Hofmeier dirigierte Werk dieser ersten Weber-Feier Eutins den rechten festlichen Ausklang.

Bei einem geselligen Zusammensein fand Gunnar Gunnarsson für die Totenmaske Webers tiefempfundene Worte. Der Deutschland so tiefverbundene nordische Dichter erhielt darauf den letzten in Eutin noch verfügbaren Abguß der Totenmaske des Meisters zum Geschenk.

Der am 28. November stattfindende zweite Festabend wird Webers Kantate „Kampf und Sieg" (deren Originalpartitur ein Kleinod der Eutiner Landesbibliothek ist!), sowie eine Aufführung des „Abu Hassan" durch Ensemble und Orchester der Lübecker Oper unter Leitung von GMD Heinz Dressel bringen.

LUDWIGSBURGER SCHLOSSKONZERTE.

Von Dr. Karl Grunsky, Stuttgart.

Es gibt im Schloß in Ludwigsburg einen Raum, der als einzigartig und einmalig angesprochen werden darf: es ist der sog. Ordenssaal, dem König Friedrich die jetzige Gestalt gab. Zur charaktervollen (nicht etwa bloß nachahmenden Schönheit gesellen sich geschichtliche Erinnerungen: hier feierte Eberhard Ludwig seine Jagdfeste; hier beschloß Karl Alexander mitten in einem Hofball sein Leben; Karl Eugen hielt hier seine Gelage, Friedrich die Bankette der Ordensritterschaft; Wilhelm I. verkündete 1819 die Verfassung.

Nun ist dieser Saal der gewählte Ort neuer, reinmusikalischer Feste. Den Vorrang hat dabei das Kunstwerk: den Quell aller Bewegung ergibt der Programmgedanke. Er entstammt den umfassenden musikgeschichtlichen Kenntnissen des Begründers dieser Festkonzerte: Wilhelm Kraemer hat sie 1933 ins Leben gerufen und aus ihnen sofort eine württembergische Angelegenheit gemacht, die weit über die Grenzen schwäbischen Landes Ruf gewonnen hat.

Der eine Grund für den Erfolg ist die geschlossene Eigenart jedes Abends. Er kann einem einzelnen Tondichter gewidmet sein, z. B. Mozart, Beethoven, Schubert, oder einem Stilkreise, so der Kammermusik des Barocks, des Rokokos, der Frühromantik; diese Zeitabschnitte entsprechen ungefähr der Baugeschichte des Schlosses. Auch diesen Sommer und Herbst erklangen wieder Werke, die dem gewohnten musikalischen Betrieb zumeist entrückt bleiben. Namentlich Mozart birgt unerschöpfte Schätze; so das Adagio und Rondo für Harmonika (durch Celesta ersetzbar), Flöte, Oboe, Viola und Cello (Köchel 617). Oder wer kennt des Romantikers Hoffmann Harfenquintett, oder Spohrs Doppelquartett in e-moll?

Der andere, ebenso wichtige Grund des starken, anhaltenden Zustroms ist die einwandfreie künstlerische Ausführung; für die Wiedergabe kommen immer nur erstklassige Künstler in Betracht. Die Quartette Wendling, Kleemann, Strub; Dreisbachs Bläservereinigung, das Sonnen-Trio; von Solisten Karl Erb, Elly Ney, oder auf alten Instrumenten Hermann v. Beckerath (Gambe), Karl Stumvoll (Viola (d'amore), Li Stadelmann (Cembalo) — mit solchen Kräften läßt sich eine Überlieferung begründen, die alle Aussicht auf Stetigkeit hat und auch in der überreichen Fülle der andern Musikpflege als notwendig und unentbehrlich empfunden wird.

BRUCKNER-FEIERN IN PRAG.

Aus Anlaß des 40. Todestages Anton Bruckners hat die Prager deutsche Bruckner-Gemeinde zusammen mit den deutschen Kulturorganisationen des Bundes der Deutschen und

des Deutschen Kulturverbandes drei Bruckner gewidmete Konzertveranstaltungen ins Werk gesetzt. Die eine war eine Bruckner-Gedenkstunde als geistliche Abendmusik, bei der geistliche Werke und ein Satz aus dem Streichquintett Bruckners zur Aufführung gelangten, Hauptinhalt der zweiten war eine Bruckner-Festrede des Wiener Bruckner-Forschers Hofrat Max von Millenkovich-Morold, die von Fanfaren aus Brucknerschen Werken und den beiden Männerchören „Mitternacht" und „Germanenzug" des Meisters umrahmt war, die dritte schließlich diente dem großen Symphoniker Bruckner mit der Romantischen Symphonie, seiner aus der Linzer Zeit stammende Ouvertüre in g-moll, dem "Te deum" und dem vom Dichter gesprochenen Huldigungsgedicht „Anton Bruckner" von Hans Watzlik. Mitwirkende waren: Die Sänger der Bruckner-Gemeinde, des Smichower Deutschen Männergesangvereins, des Sängerbundes Holleschowitz, des Prager Deutschen Volksgesangvereins, des Deutschen Katholischen Gesangvereins und des Chores der Deutschen Musikakademie, das Orchester des Prager Deutschen Theaters, der Orgelmeister Prof. Josef Langer, ein Kammermusikensemble der Deutschen Musikakademie und die Dirigenten Dr. Hiebsch (der Bruckners „Te deum" wirklich festlich interpretierte), Prof. Krauß und R. Nowak. St. U.

V. INTERNATIONALER BYZANTINISCHER KONGRESS IN ROM.

Von Dr. E. I. Luin, Rom.

Unter der bewährten Leitung des Archäologen Prof. Romanelli und des Byzantinisten Prof. Mercati trafen die Archäologen, Kunsthistoriker, Juristen, Historiker und Musikhistoriker in Rom zusammen, um durch Austausch und Vergleiche ihrer wissenschaftlichen Forschungen, Anregung und neue Förderung zu bekommen. Eine Abteilung war unter „Liturgie und Musik" zusammengefaßt und von den verschiedenen Referaten mögen folgende Erwähnung finden: Der Rumäne: D. Cuclin, Bukarest, mit seinem Referat: „Die Bedeutung des gregorianischen Gesangs in der Vergangenheit bis heute und des byzantinischen Gesangs in Zukunft", sprach über den gregorianischen Gesang, der die Wege zum Contrapunkt und harmonischem System geöffnet hat und legte seine Ansicht dar, die byzantinische Musik habe nicht nur die Möglichkeit gehabt den gregorianischen Gesang weiter zu entwickeln, sondern auch, wie er in seinem Aufsatz: „Tratat de Estetica Muzicela" ausführt, räume sie mit der falschen Scalaeinteilung der 12 Halbtöne auf und werde eine Teilung von 53 Vierteltönen einführen! — A. d'Angeli, Padua: Thema: „Die byzantinische oder neugriechische Musik, eine Verbindung zwischen der hellenischen und gregorianischen Musik", ging von dem Standpunkt aus, daß die melodischen Beziehungen zwischen der gregorianischen und ambrosianischen und noch mehr zwischen der ambrosianischen und byzantinischen eine Brücke bilde hinüber zu den Hymnen des Mesomedes, des Osirinco, des Apollo und dem „Theoptikos" des Manuskriptes in Grottaferrata. — Der dänische Forscher C. Hoeg, Kopenhagen, der mit Dr. G. Zuntz an der Herausgabe des Prophetologium arbeitet, die in den „Monumento Musica Byzantinae" erscheinen, sprach über die interessanten „editio prinzeps" des Prophetologium und E. Wellesz, Wien, gab einen Überblick über den gegenwärtigen Stand der Studien auf dem Gebiet der byzantinischen Musik und legte seine Ansichten klar über seine Übertragungen, die in der bald zu erscheinenden dänischen Publikation allen zugänglich sein werden. Wie weit die Hypothesen Wellesz' sich als berechtigt erweisen, werden die Fachgelehrten entscheiden müssen. Jedenfalls haben die lebhaften Erörterungen zwischen den Einzelnen nach den Referaten bewiesen, daß heute die Ansichten noch nicht die gleichen sind. Aber zu beherzigen ist der dringende Wunsch des uns allen vom Musikhistorischen Kongreß in Barcelona her bekannten Dirigenten vom Montserrat (jetzt Mailand) Don Suñol von Aufführungen und Drucklegungen der Übertragungen abzusehen und sich ernstlich damit zu befassen, die Originalkompositionen zu publizieren; eine Forderung, der gewiß jeder ernste Musikhistoriker beipflichten wird.

Wie schwierig es überdies ist, der byzantinischen Musik gerecht zu werden, bewies das Konzert in der Abtei von Grottaferrata, wo unter Leitung von L. Tardo seine Übertragungen von Psalmen und Hymnen, gut einstudiert und mit Eifer gesungen, nicht alle von der Stilreinheit dieses byzantinischen Gesanges überzeugen konnte. Ähnliches ließe sich sagen über das Konzert in der Salla Borromini, in dem unter F. Liuzzi's Leitung italienische Laudi des XIII. und XIV. Jahrhunderts und das liturgische Drama: „Sponsus" (Manuscr. lat. 1139 bibl. Naz. Paris) aus der Abtei S. Mar'al di Limoges, aufgeführt wurde, mit ausgezeichnetem Stimmaterial und viel Eifer und Fleiß des Dirigenten F. Liuzzi, der in diesem Drama literarische byzantinische Parallelen nachweist.

2. REICHSMUSIKLAGER DER REICHSSTUDENTENBUNDESFÜHRUNG AUF DEM WUHRBERG, POMMERN.

Von Helmut Bräutigam, Leipzig.

Ein Jahr lang mußte unsere studentische Arbeit an den deutschen Musikhoch- und Fachschulen und

an den musikwissenschaftlichen Instituten von dem Aufschwung zehren, der ihr aus den Worten und Taten des 1. Reichsmusiklagers 1935 auf dem Ludwigstein erwachsen war.

Der Lagerleiter, Reichsmusikreferent Schroth, hatte nun dafür zu sorgen, daß nach der erfolgreichen Durchführung des 1. Lagers das zweite noch darüber hinaus wuchs, daß die Aufgaben noch vollendeter gelöst wurden. Deshalb waren diesmal in der Jugendherberge auf dem Wuhrberg in Hinterpommern nicht nur 25, sondern hundert Musikstudenten versammelt aus allen Orten, und nicht nur Jungen wie im vorigen Jahre, sondern auch Mädel, deshalb war auch diesmal der Kreis der Referenten bedeutend erweitert worden.

Schon die schwierige Aufgabe, diese große Zahl zu einer wirklichen Gemeinschaft, die nicht nur gemeinsam marschierte, sondern auch dasselbe Ziel im Herzen trug, zusammenzuschließen, wurde durch Kamerad Schroth hervorragend bewältigt.

Nach den ersten Tagen bereits wußte man, daß über der zukünftigen Arbeit all dieser Geiger, Klavierspieler, Dirigenten, Sänger nicht mehr allein der Glanz ihres persönlichen Ruhmes stehen dürfe. Die Kraft der gemeinsamen Weltanschauung würde in allen wirken und ihnen auch die Ausrichtung für alle Fragen der Musikkultur geben. Nicht mehr bloßer Geistesdrill oder nur hohle Virtuosität würden ihre Ideale sein, sondern ein Menschsein, das in sich die Dreiheit Leib—Seele—Geist verwirklicht, das ebenso soldatisch hart wie musisch beschwingt sein kann. Und schließlich würde die Kunst dieser Menschen sich nicht hochmütig abwenden vom Mutterboden, daraus ihre Kraft und Schönheit gekommen war, sondern demütig hinabsteigen zu ihm, zu Volk und Volkstum, sich immer aufs neue befruchten lassen, um dann in der Kraft dieser Segensgabe ihre Höhenwege zu wandeln, hinter sich die lange Reihe der Gläubigen, die sich nicht betrogen, sondern aufwärtsgeführt wissen. Die Begeisterung, mit der alle Lagerteilnehmer in diesen Gedankengängen mitgingen, mit der sie sich um die Ziele der Musik-Erziehung bemühen, mit der sie selbst mittaten in der Arbeit an einer lebendigen Volksgemeinschaft, gibt die feste Zuversicht, daß bald an allen Musikhochschulen Leute stehen, die dort alles Faule und Vergreiste vertilgen und eine Bahn brechen werden für das große Ziel: Musik im Volk.

Es sind nun in der Methodik dieser Erziehungsarbeit, die die Musikstudenten und das ganze Volk in fruchtbarer Wechselwirkung zwischen Musik und Volk durchschreiten, inzwischen soviele Erfahrungen gesammelt worden, daß darin kaum mehr Fragen gefunden werden können. Die eine Aufgabe wird natürlich stets die schwerste bleiben: Den musikalischen Führer über sein Musikersein hinaus zum Menschenformer zu erziehen. So begannen wir die Arbeit auch wieder mit den musikalischen Urerlebnissen eines jeden Volkstums, mit den Volksliedern, mit Marschliedern und mit unseren neuen Feierliedern. An diesen schlichten und doch so starken Schöpfungen sollte klar werden, welche Kraft auch oder gerade der verwöhnteste Musiker daraus ziehen kann. Wenn wir dann im Laufe der zehn Tage weiterschritten zu mehrstimmigen Liedsätzen, zu alten Madrigalen und anderen Chorwerken oder schließlich zu Proben unserer jüngsten Chorkunst (Pepping, Distler, Maler, Simon), so sollte nicht nur dieser verwöhnte Musiker befriedigt werden, sondern wir wollten zeigen, wohin unser Weg führt, wird er folgerichtig weitergegangen: Nicht auf eine primitive Ebene der Kunst, sondern aufwärts zu den ragenden Türmen, die in ihren Werken unsere großen Meister als Wächter an der Ewigkeit des Volkes aufgebaut haben. Und diese Verbindung von revolutionärem Geist und Tradition sprach nicht nur aus unserem Wollen, sondern durchleuchtete ebenso die Ausführungen der Referenten, die uns natürlich nicht trocken vordozierten, die vielmehr schon deshalb ganz im Leben des Lagers drinstanden, weil ihnen Gelegenheit gegeben war, länger bei uns zu bleiben, mit uns zu marschieren, zu leben, zu singen und so nicht nur die „geistige" Seite des Lagers kennen zu lernen. Da standen nun Männer von reicher Erfahrung vor uns, da standen Professoren, bedeutende Größen des Musiklebens, die uns als Nationalsozialisten und als Künstler etwas geben konnten.

Da stand auch wieder mancher vor uns, der dem Rufe schon zum zweiten Male gefolgt war: Dr. Alt, der uns von „Preußentum und Innerem Reich" sprach; Dr. Kern, der Philosoph der „Deutschen Revolution"; Dr. Müller-Blattau, der lebensvolle Volksliedkenner oder Dr. Overborbeck, der Vorkämpfer einer Musikhochschulreform. Und mit Dr. Weber, dem Ministerialrat für Musik im Reichserziehungsministerium, als Abgesandten von Reichsminister Rust waren auch die Direktoren der Berliner Hochschule für Musik und des Berliner Konservatoriums, die Professoren Dr. Stein und Kittel, gekommen, die über brennende Hochschulfragen sprachen. Den Musikwissenschaftlern Dr. Schenk und Dr. Korte, die höchst fesselnde Ausführungen aus den Problemen ihrer Arbeit heraus machten, standen als „Praktiker" z. B. Diplom-Sportlehrer Müller-Hennig gegenüber, der uns mit Rede und lebendiger Vorführung für Volks- und Gemeinschaftstanz begeisterte, oder als ein wahres Vorbild des soldatisch-musischen Menschen, Generalmusikdirektor Schulz-Dornburg, der uns so viele Schwächen des heutigen Musiklebens und gleichzeitig die Ansatzpunkte zu dessen Besserung aufzeigte, und nicht zuletzt Reichsamtsleiter Dreßler-Andreß, der in wuchtigen Strichen

die Ideale der Kultur bei „Kraft durch Freude" und im Rundfunk darlegte.

Ein wahrer Höhepunkt war es, als am letzten Tage auch der Präsident der Reichsmusikkammer, Prof. Dr. Peter Raabe zu uns kam und ihm Kamerad Schroth diese Hundertschaft deutscher Musikstudenten und -studentinnen melden konnte, die in diesen zehn Tagen nicht nur Probleme gewälzt hatten, sondern die neuen Forderungen im Offenen Singen, in Zusammenarbeit mit HJ, Arbeitsdienst, Landdienst auch zur Tat hatten werden lassen. Wir sprachen von dieser Arbeit, wir brachten Proben daraus: im einstimmigen Lied, im Männer-, im Gemischten Chor und im Orchesterspiel, in Formen unserer Feiergestaltung erlebten wir noch einmal das erarbeitete Gut. Nach grundsätzlichen Ausführungen des Lagerführers über unsere geleistete Arbeit und die gestellten Aufgaben innerhalb der Musikkultur, sprach Prof. Raabe über unsere Pflichten im Kampf um die neue Weltanschauung und Gemeinschaft und mahnte, weiter darüber zu wachen, daß jeder deutsche Volksgenosse Kulturwerte in sich trage, dann könne ein sicher geführtes Volksganze sich zum Kulturfaktor im Weltgeschehen erheben. An den mit Begeisterung aufgenommenen Vortrag schloß sich ein längeres Beisammensein mit fruchtbarer Aussprache über grundsätzliche Fragen an.

Als wir am Lagerschluß vom Feuerstoß zum letzten Flaggeneinzug schritten, hatten wir aber das erhebende Gefühl, daß sich wieder eine größere Gemeinschaft in gemeinsamem Ringen um ihre hohen Aufgaben zusammengefunden hatte, aus der nun jeder an seine Arbeitsstätte ging und so mit Zuversicht seine Pflicht im Kampfe um die Entwicklung der Musikhochschulen zum Segen unserer deutschen Musikkultur erfüllen wird.

*

EVANG. KIRCHENMUSIK IM GRENZLAND BADEN.

Von KMD Wilhelm Rumpff, Karlsruhe, Landesobmann der evang. Kirchenmusiker Badens.

Wenn auch mit dem Sommer eine ruhigere Zeit für die kirchenmusikalische Arbeit im Lande kam, so sind doch einige Dinge wesentlich und sollen als wichtig registriert werden.

Da war zunächst der Kantatesonntag am 10. Mai 1936, der in allen Teilen des Landes festlich begangen wurde. Schon in der Frühe wiesen die Choräle der Posaunenchöre von den Türmen der Kirchen auf die Bedeutung des Tages hin. Kurrenden durchzogen Städte und Dörfer und sangen mit hellen Stimmen dem Herrn ein neues Lied. Unsere Pfarrer, Organisten und Kirchenchöre hatten sich auf den Tag der singenden Kirche gerüstet und so kann von einem würdigen Begehen des Sonntags Kantate berichtet werden. Nur war eine, für das Gesamtgebiet der Landeskirche geltende Linie in der musikalischen Gestaltung noch nicht zu erreichen. Wohl hatte der „Reichsverband für evang. Kirchenmusik" eine sehr feine Musikmappe mit allerlei schönen und brauchbaren Vorschlägen herausgebracht und für eine einheitliche Durchführung in der gesamten evangelischen Kirche geworben. Aber bei uns scheiterte dieses erstrebenswerte Ziel sofort an zwei Punkten: 1. Der, als Hauptlied vorgeschlagene Chor „Nun freut euch, lieben Christen, g'mein", fehlt in unserem badischen Gesangbuch und ist infolgedessen vielen Kirchenbesuchern unbekannt. Wir konnten uns also nicht der Gefahr aussetzen, an einem, der kirchlichen Musik geweihten Tage, einen kläglichen Gemeindegesang im Gottesdienst zu haben. 2. Es fehlte noch an einer Zusammenfassung unserer Kirchenmusiker zu einer Gemeinschaft, der eine bestimmte „Marschrichtung" gegeben werden kann. Bis zum nächsten Kantatesonntag aber sind wir so weit. Dann soll auch das wunderschöne Bildblatt des Reichsverbands an unseren Kirchentüren angeschlagen werden und eine gemeinsame Parole alle Kräfte zusammenfassen zu segensreicher Arbeit.

Daß eine solche gemeinsame Tat zu einem großen Erleben führen kann, bewies das Landeskirchengesangsfest im Hanauer Land. Rheinbischofsheim, ein kleines, nahe dem Rhein gelegenes Örtchen, sah sich vor eine schwierige Aufgabe gestellt. Mußte die Gemeinde doch Hunderte und aber Hunderte sangesbegeisterter Chormitglieder unserer Kirchenchöre aufnehmen. Aus allen Teilen des Landes waren die Chöre mit der Bahn, dem Autobus, dem Rad und zu Fuß in das festlich geschmückte Dorf gekommen. Nach der Verwaltungsarbeit und einem sehr aufschlußreichen und richtunggebenden Vortrag unseres Landeskirchenmusikwarts Professor Dr. Poppen, Heidelberg, nahm das Fest mit einer wertvollen Abendmusik seinen Anfang. Professor Poppen an der Orgel und der Chor des Kirchenmusikalischen Instituts Heidelberg bürgten für künstlerische Höhe. Ein sehr harmonisch verlaufener geselliger Abend schloß sich an. Am Sonntag, dem Haupttag des Kirchengesangsfestes, setzte trotz des schlechten Wetters ein gewaltiger Zustrom ein. Der, in liturgischer und musikalischer Hinsicht vorbildlich durchgeführte Festgottesdienst (an der Orgel KMD Arno Landmann, Mannheim) bildete den Auftakt. So voll wird die Kirche in Rheinbischofsheim, wohl die größte in der ganzen Gegend, nicht mehr so bald werden. Es war eine beängstigende Fülle Andächtiger, die sich hier zusammendrängte. Nach dem Gottesdienst wurden in einer „Gewaltprobe" die Gesamtchöre für den Höhepunkt des Festes am Nachmittag erarbeitet. Es war eine Freude zu sehen und zu hören, mit welcher Hingabe und Einsatzbereitschaft alles bei der Sache war. Nur so konnte die, vom Landesobmann der Kirchen-

chöre, Kirchenrat D. Heffelbacher, Baden-Baden fein gefügte Liturgie am Nachmittag zu einem Erlebnis und zu einem Bekenntnis für Kirche und Lied werden. Leider mußte das noch geplante Choralfingen, gemeinfam mit den Pofaunenchören, auf dem Dorfplatz wegen des unaufhörlich ftrömenden Regens ausfallen. Man verließ aber das gaftliche Rheinbifchofsheim mit dem Gefühl des Dankes für alle, die hier mitgearbeitet hatten und in der Vorfreude auf das Feft in zwei Jahren, das in Hockenheim bei Heidelberg ftattfindet.

Die kommenden Monate waren im allgemeinen der ftillen Arbeit gewidmet. In Ruhe konnte mit dem Planen und Proben begonnen werden. Da find die Feftgottesdienfte und die Abendmufiken des Winters, die gemeinfamen Feiern am Reformationstag ufw. vorzubereiten. In einer Singwoche auf der Georgshöhe bei Pforzheim wurden Chorleiter und Sänger gefchult und bekamen Einblick in das „neue Singen". Die Werke unferer jungen Kirchenmufikergeneration wie die, der alten Meifter, wurden hier zu klingendem Leben erweckt. Die Teilnehmer bilden einen Stoßtrupp für unfere Sache im ganzen Land. Organiftenkurfe in verfchiedenen Gegenden dienten der Weiterbildung unferer Orgelfpieler in technifcher und liturgifcher Hinficht. Mit Freuden kann feftgeftellt werden, daß diefe ftille Arbeit nicht ohne Erfolg ift. Denn jetzt, wo die Winterarbeit beginnt, ift kaum noch etwas von jener unliturgifchen, füßlichen „Auchkirchenmufik" in den Programmen unferer Abendmufiken landauf landab zu finden. Während früher immer noch Chöre wie „Mutter gib mir deinen Segen" oder fogenannte Orgelwerke wie „Pilgerchor aus Tannhäufer", „Trauermarfch von Chopin", „Afes Tod" von Grieg zum Entfetzen aller „Aufgeklärten" zu finden waren, und es fchien, als ob diefe Unmöglichkeiten nicht auszurotten feien, hat fich das Blatt nun wefentlich gewendet.

So bringt Paul Keßler, Freiburg, in einer Abendmufik u. a. „Toccata und Fuge in d" von Wolfgang Fortner, Geiftliche Lieder von Courvoifier und Präludium und Fuge in e (Peters Band II) von Bach, oder ein anderes Mal „Wie fchön leucht' uns der Morgenftern" von Kaminfki, Paffamezzo-Variationen von Reuter als Erftaufführung. Oder Bruno Penzien, Mannheim: Concerto in a von Vivaldi-Bach, Orgelchoräle alter Meifter, Kantaten von Buxtehude ufw., um nur einige gerade vorliegende Programme herauszugreifen. Was früher Ausnahme war, wurde zur Regel.

Auch bei den Bezirksfeften der Kirchenchöre fetzt fich diefe Richtung durch. Da wird Schütz, Ducis, Bach gefungen, Lübeck, Pachelbel ufw. werden gefpielt. Etwas anderes ift kaum anzutreffen. Und nun werden wir dafür zu forgen haben, daß auch dem wertvollen geiftlichen Mufikfchaffen der jungen Komponiften zum Durchbruch verholfen wird, wie es bei den „Alten" gefchehen ift. Allerdings müffen die zeitgenöffifchen Tonfetzer wohl meiftens ihre jetzigen Anfprüche etwas zurückfchrauben, wenn fie Eingang in Chöre und bei der Großzahl der Organiften finden wollen.

So ift auf allen Gebieten ein wirkfames Vorwärtsfchreiten feftzuftellen. Es herrfcht reges Leben und eine feltene Arbeitsfreudigkeit und Bereitfchaft, fich für die Belange der Kirchenmufik einzufetzen. Diefe Bereitfchaft wollen wir nützen. Wenn wir jetzt auch noch unferen fchwer umkämpften und erkämpften Landesverband Baden aufgebaut haben und dadurch eine allgemeine Durchdringung möglich ift, dann ift zu hoffen, daß unfere evangelifche Kirchenmufik einer neuen Blüte entgegengeht.

OPERN-URAUFFÜHRUNGEN

FIDELIO FINKE: „DIE JAKOBSFAHRT".

Uraufführung am Prager Deutfchen Theater.

Am Prager Deutfchen Theater gelangte Mitte Oktober die dreiaktige Oper „Die Jakobsfahrt" zur Uraufführung, ein Werk, das (nach Watzlik — Veidls Märchenoper „Kranwit" der zweite Fall in den letzten zehn Jahren) durchaus eine fudetendeutfche Kunftfchöpfung ift. Denn ihre Dichtung ftammt von dem fudetendeutfchen Dichter Dietzenfchmidt, ihre Mufik von dem Führer der modernen fudetendeutfchen Mufikbewegung Fidelio Finke, dem dermaligen Rektor der Prager Deutfchen Mufikakademie. Dietzenfchmidts der Oper dienende Dichtung ift eine ganz auf der Myftik und dem Wunder ruhende Legende des Inhaltes, daß der heil. Jakob des Domes von Santiago de Compoftella an den verfchiedenen zu ihm Wallfahrenden und um Erlöfung flehenden Pilgern (den Jakobsbrüdern) Wunder wirkt. Der Wunder größte werden dem Landmann Schwab von Heigersloh zuteil. Finkes Opernmufik ift beftrebt, dem myftifch-romantifchen Charakter der Dichtung möglichft gerecht zu werden. Finke, der urfprünglich der romantifchen Mufik huldigte, fpäter aber fich der neuen Sachlichkeit zuwandte, hat in der Opernmufik zur „Jakobsfahrt" beide Stilrichtungen vermengt. Aber das Formale und Konftruktive überwiegt in diefer Oper, die auf dem Papiere viel mehr wirkt als in der klingenden Wirklichkeit. Es zeigt fich auch, daß Finke vielmehr Können als Routine befitzt. Die beften Nummern der Oper find nämlich die, die durch Kunft der Form und

Gestaltung auffallen, wie etwa das symphonische Zwischenspiel „Die Heimkehr", das große Finale der Domszene, die großen Chor- und Massenszenen. Aber wie wenig Routine Finke als Opernkomponist besitzt, beweist er, wenn er im zweiten Akt eine fast vollständige Totenmesse einfügt, durch die der dramatische Gang des Stückes unerträglich gehemmt wird. Die Ausdrucksintensität des Werkes ist mehr durch starke technische Mittel (vor allem der Instrumentation) als durch Farbe und Stimmung der Musik gekennzeichnet. Leitmotivisch nach Personen und Objekten der Szene zu verstehen, gibt sich Finkes Opernstil durchaus symphonisch. Die Singstimmen sind nicht selbständig melodisch geführt, sondern fügen sich organisch in das Gewebe der Musik ein. Zusammenfassend muß gesagt werden, daß die Oper eine sehr beachtenswerte Kunsttat darstellt, aber kaum einen Erfolg bedeuten wird. Die unter Professor Georg Széll s Stabführung stehende Prager Uraufführung des Werkes wurde der enormen instrumentalen und vokalen Schwierigkeiten desselben ausgezeichnet Herr; in der Hauptrolle des Schwab Heigersloh zeigte der Baßbaritonist Josef Schwarz eine eindrucksvolle Leistung. St. U.

OTTMAR GERSTER: „ENOCH ARDEN".

Uraufführung in Düsseldorf, 15. Nov. 1936.

Von Ernst Suter, Düsseldorf.

Wir begrüßen in Ottmar Gersters neuer Oper „Enoch Arden" den bedeutungsvollen Ansatz zur Gewinnung einer Volksoper. Volksmäßig ist die Handlung von dem nach zehnjährigem Verschollensein heimkehrenden Seemann Enoch Arden, der sein Weib mit seinem Freunde verheiratet findet und sich seines Rechtes begibt, weil Annemarie mit seinem Freunde glücklich ist. Das Leben ist über ihn hinweg gegangen, und er scheidet, von ihm gefaßt, sich dem Schicksal beugend. Diese einfache, psychologisch unbelastete Handlung mit schlichten, doch menschlich ergreifenden Gefühlsbewegungen ist von Levetzow bühnenwirksam szenisch ausgebaut und vor einen landschaftlich kräftig betonten, durch Volksszenen lebendig ausgestalteten Hintergrund gestellt worden. Volksmäßig ist auch Gersters Musik. Sie bewegt sich in durchaus modernen Gleisen, verschmäht Musizieren in absoluten Formen nicht, malt und schildert, geht aber stets vom Szenischen aus. Manches bleibt noch konstruktiv ungelöst, doch stehen diesen Minuswerten wesentliche Vorzüge gegenüber. So findet Gerster den Mut zu einer unverstellten diatonischen Gesangslinie. Fast volksliedhaft wird gesungen. Tragende Motive dienen in erster Linie der Charakterisierung der Situationen. Man kann diese neue Oper voll bejahen; denn sie bedeutet einen Anfang und wurde auch dementsprechend mit starkem Zuspruch seitens des Publikums, unter dem viele führende Persönlichkeiten des musikalischen Westens saßen, aufgenommen. Die Aufführung unter GMD Hugo Balzers musikalischer Leitung geriet zu einer Spitzenleistung sängerisch-szenischer Darstellungskunst. Das Orchester klang fein gegliedert, farbig und impulsiv erregt. Das Bildhafte stützte die eindringliche Spielführung durch Bereitstellung stimmungsfördernder Spielräume. Eine glänzende Leistung als Sänger wie als schauspielerischer Gestalter bot mit reich abgewandelter Gesangskunst Josef Lindlor als Enoch Arden. Auch Lotte Wollbrandt als Annemarie und Henk Noort als Freund Klas wußten mit vollem Einsatz ihrer ausgezeichneten künstlerischen Mittel des Singens und Spielens kraftvolle Gestalten zu schaffen. Viele Hervorrufe bildeten den Abschluß der bedeutsamen Uraufführung.

KONZERT UND OPER

DRESDEN. Vesper in der Kreuzkirche:

Sonnabend, 26. Sept.: Michael Praetorius: Zwei Variationen über „Nun lob mein Seel den Herren" für Orgel. — Otto Richter: „Die auf den Herrn harren", Motette für gem. Chor. — Sethus Calvisius: „Soli Deo Gloria", Motette für dreist. Frauenchor. — Johannes Eccard: „Auf Michaelis", Motette für fünfst. gem. Chor. — Wilhelm Weismann: „Erntesegen" für gem. Chor. — O. Riethmüller: Vesperhymnus, geistliches Lied. Tonsatz für gem. Chor von Alfred Stier.

Sonnabend, 3. Oktober: Walter Schindler: Toccata a-moll für Orgel (UA durch den Komponisten). — H. v. Herzogenberg: op. 99, zum Erntedankfest. — Joseph Haas: I. Satz aus „Deutsche Vesper", für fünfst. Chor, op. 72.

Sonnabend, 10. Oktober: In Vertretung der auf einer Ostlandreise weilenden Kruzianer: Kammerchor Bautzen i. Sa., Gerhard Paulik, Dresden (Orgel), Horst Schneider, Domorganist, Bautzen i. Sa. (Ltg.): Daniel Magn. Gronau: Choralvariationen über „Eine feste Burg ist unser Gott" für Orgel. Choral im doppelten Kontrapunkt. — Heinr. Schütz: Psalm 117 (vierst. a cappella) und „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes" (sechsst. a cappella), aus der „Geistlichen Chormusik". — Joh. Seb. Bach: Choralvorspiel zu „Wir glauben all an einen Gott, Schöpfer". — Joseph Haas: Aus der

deutschen Singmesse op. 60 (vierst. a cappella). — Hugo Distler: op. 6, II/2 „Es ist das Heil uns kommen her", Choralmotette vierst. a cappella. — Ernst Pepping: „Auf meinen lieben Gott" (drei- u. fünfst. a cappella). — Max Reger: „Die Nacht ist kommen" (fünfst. a cappella). — Joh. Seb. Bach: „Der lieben Sonne Licht und Pracht" (vierst. a cappella).

Sonnabend, 17. Oktober: Joh. Seb. Bach: „Wie sich ein Vater erbarmet" (2. Satz aus der doppelchörigen Motette „Singet dem Herrn ein neues Lied"). — Jan Pieter Sweelinck: Variationen über „Mein junges Leben hat ein End" für Orgel. — Heinr. Schütz: „Unser Wandel ist im Himmel", Motette aus der geistlichen Chormusik für sechsst. Chor. — Heinr. Schütz: „Das ist je gewißlich wahr" aus der geistlichen Chormusik für sechsst. Chor. — August Homilius: „Domine, ad adjuvandum me" für sechsst. Chor.

Sonnabend, 24. Oktober: Max Reger: Fantasie über den Choral „Ein feste Burg ist unser Gott", op. 27, für Orgel. — Herm. Simon: „Luthermesse" für vier- und fünfst. gem. Chor und Chorsoli: Alt und Bariton (EA).

ERFURT. Motette in der Predigerkirche (Thüringer Sängerknaben):

Mittwoch, 14. Oktober: Joh. Seb. Bach: Präludium (9/8) und Fuge (fünfst.) C-dur für Orgel. — Melchior Franck: „Wenn ich in Todesnöten bin". — Joh. Herm. Schein: Drei geistliche Lieder (fünfst.). — Joh. Seb. Bach: Motette zu vier Stimmen (Psalm 117) „Lobet den Herrn alle Heiden".

Mittwoch, 21. Oktober: Anton Bruckner: Vorspiel und Fuge c-moll für Orgel. — Joseph Meßner: Variation über ein Thema von Bruckner (a. d. f-moll-Messe) Op. 19 f. Orgel. — Hermann Grabner: Motette Op. 23 für gem. Chor „Gott, du bist mein Gott". — Rich. Wetz: „Crucifixus" (Op. 44).

Mittwoch, 28. Oktober: Wilhelm Rinkens: Fünf Choralvorspiele für Orgel, sowie Drei schlichte geistl. Lieder für Knabenchor, Sätze von Hermann Poppen. — Wolfgang Amadeus Mozart: „Ave verum corpus". — Joseph Haas: „Der grimmig' Tod" (MCh.) und Wiegenlied (Knabenchor). — Joh. Brahms: Abendlied für Knabenchor.

Mittwoch, 4. November: Dietr. Buxtehude: Präludium und Fuge g-moll für Orgel. — Heinrich Schütz: Drei Psalmen für achtst. Doppelchor.

Mittwoch, 11. November: Max Drischner: Kanzona für Orgel (EA). — Herm. Simon: Luthermesse (EA).

HERMANNSTADT. Motette in der ev. Stadtpfarrkirche:

Sonnabend, 10. Oktober: Max Reger: Toccata und Fuge aus opus 59 für Orgel (vorgetr. von Prof. Franz Xaver Dreßler). — Anton Bruckner: Vier Graduale (Motetten für 4—8st. Chor): „Christus", „Locus iste", „Os justi", „Virga Jesse floruit". — Anton Bruckner: „Vexilla regis" (komp. 1892). — Arnold Mendelssohn: 3 Chorsätze nach Spruchdichtungen des Angelus Silesius für gem. Chor, op. 14.

Sonnabend, 31. Oktober: Johann Pachelbel: Präludium, Fuge und Ciaconna d-moll für Orgel (vorgetr. von Prof. Frz. Xav. Dreßler). — Johann Pachelbel: Psalm 98. — Johann Walther: Zwei Gesänge für gem. Chor „Wach auf, du deutsches Land" (1561) und „Wär Gott nicht mit uns" (1524), vierst. Satz von J. S. Bach. — Heinrich Schütz: Psalm 134 für vierst. Chor a cappella; ferners Psalm 95 für vierst. Chor a cappella; „Cantate Domino canticum novum" (aus cantiones sacrae, komp. 1625) f. vierst. Chor a cappella.

ALTENBURG. Auch in dieser Spielzeit nimmt das Werk von Richard Wagner wieder einen besonderen Raum ein. Geplant sind „Tannhäuser", der geschlossene „Ring des Nibelungen", „Parsifal", „Tristan und Isolde" und „Die Meistersinger von Nürnberg". Im übrigen sieht die Spielfolge bisher eine Reihe von Neueinstudierungen bewährter und klassischer Werke vor. Die erste Opernaufführung, eine alles in allem würdige Wiedergabe des „Fidelio", war in ihrer Geschlossenheit für die kommenden Premieren recht versprechend. Eine wirkliche anzuerkennende Leistung der Altenburger Oper war eine tatsächlich hervorragende Aufführung der „Elektra" von Richard Strauß, in deren Mittelpunkt die eindringliche Erfassung der Titelrolle durch Margarete Fiege (auch als „Fidelio" sehr nachhaltig) stand. In Donizettis „Don Pasquale" war Paul Friebel in der Hauptrolle ebenso vortrefflich wie sein Mephistopheles in Gounods „Margarete". Beide Aufführungen vermittelten auch sonst erfreuliche Eindrücke. Der Dirigent des größten Teiles der Opern, Generalintendant Dr. Drewes selbst, brachte im ersten Sinfoniekonzert die 8. Sinfonie von A. Bruckner, vom Orchester mit Hingabe unterstützt, in eindringlicher Wiedergabe heraus. Elly Ney erzielte mit ihrer mitreißenden und überlegenen Ausdeutung des Klavierkonzertes in Es-dur von Beethoven bei den begeisterten Zuhörern einen starken, direkt herzlichen Erfolg. Dr. Leo Paalhorn.

AMORBACH/Odenwald. Die berühmte große Orgel in der Abteikirche zu Amorbach im Odenwald ist in reinem Barockcharakter wieder erstan-

den. Das Werk, das größte und klangschönste der Gebrüder Stumm aus Rhaunen-Sulzbach (Pfalz) entstand in den Jahren 1776—82. Im vorigen Jahrhundert, zur Zeit der Spätromantik wurde der barocke Klangcharakter verwischt. Es ist das Verdienst des Fürsten Emich zu Leiningen, daß ihr ursprünglicher Stil nun wieder hergestellt wurde, ja daß sie sogar in stilgerechter Weise noch erweitert wurde. Das Landesamt für Denkmalpflege betreute den Umbau. Die Pläne stammen von dem Orgelsachberater Johannes Mehl, die Ausführung von der Firma Steinmeyer und Strebel, Öttingen-Nürnberg. Die Übergabe geschah in einer festlichen Vorführung durch Berthold Bührer, den Organisten der Amorbacher Abteikirche. Der Eindruck war überwältigend. Musikfreunde und Musikfachleute, auch politisch führende Stellen waren aus weitem Umkreis zahlreich gekommen. Die Orgel gehört zu den hervorragendsten Deutschlands.

Dr. Oskar Kloeffel-Würzburg.

BERLIN. Das erste Konzert des Bruno Kittelschen Chores brachte eine Aufführung von Bruckners f-moll Messe, die für das Berliner Brucknerfest vorbereitet worden war und die verschobenen Feierlichkeiten nun besonders einleitete. Ein außerordentliches Ereignis für die die Philharmonie bis auf den letzten Platz füllenden Hörer. Die restlos erschöpfende Ausdeutung des gewaltigen Werks durch Bruno Kittel, die großartige Schattierungsfähigkeit seines Chores, die ausgezeichneten Solisten: Helene Fahrni (Sopran), Gertrude Pitzinger (Alt), Heinz Marten (Tenor) und Fred Driffen (Baß) ließen Bruckners dritte große Messe zu tiefgreifender Wirkung erstehen. Ein vollendetes Ganzes, zwei Höhepunkte in sich schließend: das wahrhaft alle Irdischkeit sprengende „Et resurrexit — —" und die gegensätzliche Zartheit des Benedictus-Satzes. Die schweigende Ergriffenheit der Hörer zwischen den einzelnen Teilen löste sich erst nach dem Schlusse ganz allmählich.

A. Ch. W.

BIELEFELD. Die vier ersten städtischen Sinfoniekonzerte (die gegenüber dem Vorjahr eine weiter steigende Abonnentenzahl aufweisen und fast stets ausverkauft sind) brachten bereits eine Fülle bemerkenswerter Aufführungen. MD Werner Gößling, der den überwiegenden Teil der Konzerte leitet, brachte neben Werken von Gluck und Mozart die Eroica, Straußens Sinfonia Domestica und die Dritte von Brahms, stets bestechend durch die Intensität, die geistige Klarheit und die kultivierte klangliche Formung seiner Ausdeutungen. Dr. Hans Hoffmann huldigte in dem von ihm geleiteten Sinfoniekonzert zunächst seinem Vorgänger Heinrich Kaminski mit dessen großartiger „Dorischer Musik", die selbst in der Nachbarschaft von Bruckners „Romantischer" (Urfassung) bestand. Als Solisten dieser Konzerte erschienen bisher Cassadó (Haydn), Erna Berger (Mozart, Strauß), Kulenkampff (Mozart) und Cortôt (César Franck, Schumann). Seine Tätigkeit als Leiter des Musikvereins begann Hoffmann mit einer im Geistigen überzeugenden und in der vorzüglichen Leistung des Chors gipfelnden Aufführung der Neunten Sinfonie. Ein hervorragendes Ereignis war die Erstaufführung von Bachs „Kunst der Fuge" durch Hermann Diener und sein Collegium musicum. Für Richard Wetz (Hyperion, 3. Psalm) setzte sich der Volkschor unter MD Ernst Püttbach mit Hingabe und gutem Gelingen ein.

Die Oper begann ihre Spielzeit mit dem „Rosenkavalier", dem Gößling eine bestrickend glanzvolle instrumentale Ausdeutung gab. Es folgten „Madame Butterfly", „Wildschütz" (bezaubernd in seiner szenischen und musikalischen Beschwingtheit) und „Don Giovanni" in der Übersetzung von Anheißer. Bei letzterem deckte sich zwar das Szenische geistig nicht durchaus mit dem Wesen des Werkes, doch war die Einstudierung eine Tat dank ihrer außerordentlichen musikalischen Ausgeschliffenheit (Gößling). Neben bewährten vorjährigen Kräften, wie Leo Falk (Ochs, Baculus, Leporello) und Georg Goll (Giovanni) hat die Oper einen erfreulichen Zuwachs schöner Stimmen aufzuweisen: u. a. Grete Müller-Morelli (Marschallin, Donna Anna), Tony Wingels (Oktavian, Gretchen), Anneliese Heß (Zerlina).

Dr. Hans Otto Redecker.

BRAUNSCHWEIG. Das erste dieswinterliche Symphonie-Konzert der Landestheaterkapelle unter Leitung von Ewald Lindemann wies als Mittelpunkt des Programms Schumanns a-moll Konzert für Klavier auf, das Prof. Wilhelm Kempff in unbestrittener Meisterschaft spielte. Die 7. Symphonie in E-dur von Bruckner gestaltete Ewald Lindemann zu einem überragenden Erlebnis. Die Ouverture zum „Barbier von Bagdad" von Cornelius mußte neben diesen gewaltigen Schöpfungen naturgemäß verblassen. Kaum eine Woche später stellte sich Prof. Kempff nochmals in einem eigenen Beethoven-Abend vor, dessen Eindrücke ganz verschiedenartig waren. Während die Sonaten op. 10, Nr. 3 und op. 53 absolute Höchstleistungen darstellten, konnte ein wärmeres Verhältnis zu den Eroica-Variationen nicht aufkommen.

Im Rahmen der Veranstaltungen der „Vereinigung der Musikfreunde" führte die Braunschweiger Singakademie unter Leitung von Willi Sonnen die leider viel zu wenig gehörten „Szenen aus Goethes Faust" von Robert Schumann auf. Dieses Werk wirkte besonders frisch und lebendig durch die vielseitige Anwendung von ganz verschieden-

artig zusammengestellten Solo- und Chorpartien. Unter den Solisten ragten Prof. Albert Fischer-Berlin und Gerda Sonnen-Berlin hervor. Die Chöre waren vorzüglich abgestimmt und von kaum zu übertreffender Schönheit. — Domorganist Walrad Guericke hatte sich mit dem von ihm geleiteten Männergesangverein „Arion" eine schwierige, aber dankbare Aufgabe gestellt: „Polyphone Satzkunst in alter und neuer Zeit". Auch die eingeschobenen Instrumentalwerke des 17. und 18. Jahrhunderts (Hans Geis, Viola d'amore; Karl Reubke, Gambe; Oskar Wolf, Flöte und Walrad Guericke, Cembalo) wurden stilecht gespielt. Die gleichfalls unter Leitung von Walrad Guericke stehenden, regelmäßig im Dom stattfindenden „Musikalischen Vespern" finden regste Anteilnahme seitens des Braunschweiger Publikums.

Direktor Ernst Brandt.

BREMEN. MD Richard Liesche gab dem Konzertwinter eine leuchtende Überschrift: J. S. Bach, h-moll Messe. Die chorische Leistung seines Domchores war bewundernswert, ausgezeichnete Solisten rundeten den Abend zu einem erhebenden Gottesdienst. Durch vielseitige Gestaltung der Motetten füllt er den Dom. Aufführung Bachscher Kantaten ermöglicht ihm sein Domorchester, das er für diesen Zweck gegründet hat. Hoyers treffliches „Orgelkonzert im alten Stile" für Orgel (K. v. Tricht) und Orchester war eine sehr gute Leistung. Die 100. Motette nahm die Gestalt eines Festkonzertes (Bach, Schütz) an.

Von den philharmonischen Konzerten haben bis heute zwei stattgefunden. Die Leitung des ersten war Felix Raabe anvertraut. Er konnte sich nicht in großem Maße auswirken, da nur Pfitzners Ouvertüre zu „Käthchen von Heilbronn" und Schuberts Unvollendete als Orchesterwerke auf der Vortragsfolge standen. Raabe fand sich mit beiden Werken geschmackvoll ab. Cassadó hatte den Löwenanteil des Abends. Er brachte Pfitzners Cellokonzert mit (hier erstmalig) und erspielte sich durch Haydns Konzert einen Riesenerfolg. Im zweiten Konzert entfesselte GMD Abendroth durch Straußens „Don Juan" und Brahms' Nr. 2 berechtigte Beifallsstürme.

In Bremen schießen die guten Pianisten wie Pilze aus der Erde, die jüngsten: Lereder, Becker, Marianne Krasmann. Glückspilze sie sowohl wie die Hörer. Die ersten beiden warteten mit eigenen Abenden auf, M. Krasmann hatten sich die Pforten der Philharmonie geöffnet; sie konnte (Chopinkonzert) nicht restlos davon überzeugen, daß sie bei ihrer Jugend bereits eine Meisterpianistin ist. W. Penndorf, Organist der Martinikirche unternimmt eine Reihe kirchenmusikalischer Veranstaltungen. Sein kleiner Kammerchor bringt Bachsche Motetten unter seiner Leitung (sehr gut). Der jugendliche Erwin Stecher und W. Penndorf spielten je eine Orgelsonate von Bach sauber und klar. Makellos im Technischen und tonschön vermittelte der Geiger Kalb-Berlin die G-dur Sonate von Bach. Auch moderne Musik kündigt der rührige und hochbegabte Penndorf im Rahmen der geplanten Veranstaltungen an.

In der Oper folgte dem „Rosenkavalier" die auf gleicher Höhe stehende „Entführung" (Beck) und „Tiefland" (Zimmer). Bremen hatte sich die norddeutsche Erstaufführung von H. Reutters „Dr. Johannes Faust" gesichert. Die Regie lag in den Händen des Intendanten Dr. Becker, das Musikalische betreute GMD Beck. Damit war von vornherein eine ausgezeichnete Aufführung gesichert. Inhalt und Musik sind bereits in dieser Zeitschrift ausführlich anläßlich der Uraufführung des Werkes besprochen. Reutter nahm sich vor, eine Opernmusik zu schreiben, die „ohne jede Analyse vom Laien wie vom Fachmann verstanden werden soll". Er hat sein Ziel erreicht. Die Sänger haben Rollen zum Singen, man versteht jedes Wort. Das Orchester ist kammermusikalisch angelegt und tritt hinter das Wort des Sängers, es ist kein weiches Kissen, auf dem die Gesangsmelodie ruht oder gar eingebettet wird, es kennt nicht die Farbenpracht der Romantik. Reutter ist Graphiker mit einer Fülle geistreicher Einfälle. Asketisch und herb mutet der Klang seiner Musik an, sie ist aber echt und wahr. Wenn der Komponist nach der Oper Dr. Becker mitteilte: „Zum ersten Male ist das Orchester so zum Klingen gebracht worden, wie es von mir beabsichtigt ist", so können wir auf GMD Beck besonders stolz sein.

Dr. Kratzi.

BRESLAU. Die neue Spielzeit bringt außer einigen Neuverpflichtungen einen entscheidenden Wechsel in den künstlerischen Vorständen. Philipp Wüst übernahm als Generalissimus die musikalische Leitung der Oper. Dr. Paul Helwig wurde zum Oberspielleiter berufen. Der reichhaltige Arbeitsplan, den die Intendanz für das Spieljahr 1936/37 vorlegt, zeigt schon die Initiative der beiden genannten Künstler, die sich in einer nationalen Kunstpflege und einem beachtenswerten Ausgleich zwischen materiellen und künstlerischen Rücksichten äußert. Neben der Pflege der in der Gunst des Publikums stehenden Opern und Operetten ist die Leitung darauf bedacht gewesen, eine Auslese der bedeutenden älteren Kunstwerke zu treffen, die weniger bekannt sind, ohne darüber zu versäumen, das zeitgenössische Schaffen zur Diskussion zu stellen. Mit viel Spannung sehen wir der Aufführung von Händels „Julius Cäsar", Glucks „Iphigenie auf Tauris", Mozarts „Gärtnerin aus Liebe" und Lortzings „Großadmiral" entgegen. An Erstaufführungen zeitgenössischer Tonsetzer stehen uns bevor: J. Weismanns

„Leonore und Lena", A. Kusterers „Der Diener zweier Herren", Ottmar Gersters „Enoch Arden", Hermann Reutters „Doktor Johannes Faust" und Othmar Schoecks „Ilsebill". Das Ausland wird vertreten sein mit den Neuinszenierungen von „Fra Diavolo", „Barbier von Sevilla", „Simone Boccanegra", „Boris Godunow", „Das Mädchen aus dem goldenen Westen" und Massenets „Manon". Hand in Hand mit dem Ausbau des Opernspielplanes geht die Erneuerung der Tanzgruppe vor sich, die durch den häufigen Wechsel in der Führung der vergangenen Jahre, in künstlerischer Hinsicht manche Einbuße zu verzeichnen hatte. Wenn es der neuen Ballettmeisterin Gertrud Steinweg gelingt, ihre Pläne zu verwirklichen, dann stehen uns u. a. bevor, die Aufführung der „Polowetzer Tänze", die Uraufführung von De Fallas „Der Dreispitz", Mozarts „Kleine Nachtmusik", Strawinskys „Feuervogel", „Der Zauberladen" von Respighi und ein „Burlesker Abend". Man sieht, ein reicher Arbeitsplan, und es bleibt nur zu wünschen, daß die im Spielplanentwurf ausgesprochene Bemerkung „Änderungen bleiben vorbehalten", die einzige Ankündigung ist, die sich nicht erfüllt.

Die Spielzeit eröffnete der „Fidelio". Die festliche Aufführung wurde von allen Besuchern als künstlerisches Ereignis von größter Bedeutung empfunden. Wir verdanken es dem Bühnenbildner Prof. Wildermann, zum andern GMD Philipp Wüst, unter dessen Führung das Orchester an diesem Abend Wundertaten vollbrachte. Die Inszenierung Dr. Helwigs vermochte nicht in allen Teilen zu überzeugen. Von den singenden Kräften präsentierten sich am angenehmsten Marta Kuno (Leonore), Richard Groß (Pizzarro), Robert Hager (Minister) und Anneliese Kupper (Marzelline). Als Neuheit, die von Prof. Wildermanns Bildern, S. Skraups szenischer Gestaltung und von Richard Kotz' temperamentvoller Orchesterführung vorteilhaft gehoben wurde, erschien als erste des Jahreslaufes Massenets „Manon". Barbara Reitzner (Manon), Robert Hager, Paul Schmidtmann und das Terzett: Elisabeth Weißbach, Ilse Mentzel und Irmgard Barth entschieden den guten Eindruck, vermochten aber nicht darüber hinweg zu täuschen, daß ihnen das Werk in seinen letzten Forderungen fremd blieb. Heinrich Polloczek.

DANZIG. Durch die Rückkehr des Staatstheaterorchesters nach Danzig und die Wiederaufnahme der Oper in den Spielplan hat das Danziger Musikleben im Vergleich zum Vorjahre eine erhebliche Bereicherung erfahren. Mit einer auf bemerkenswerter Höhe stehenden Wiedergabe von Bruckners 4. Sinfonie in der Originalfassung im ersten staatlichen Sinfoniekonzert stellte sich GMD Hans Schwieger den Danzigern als Konzertdirigent vor und erwies sich bei dieser Gelegenheit nicht nur als eine Künstlerpersönlichkeit von Format, sondern auch als ausgezeichneter Orchesterleiter und -erzieher. Die drei Vorspiele aus Pfitzners „Palestrina" und Tschaikowskys 5. Sinfonie im zweiten Konzert bestätigten diesen Eindruck, so daß man mit hochgespannten Erwartungen seiner weiteren Tätigkeit entgegensehen darf. Die Solisten dieser beiden Abende waren Georg Kulenkampff, der das Violinkonzert von Beethoven meisterhaft spielte, und Viorica Ursuleac mit einer Arie und Liedern von R. Strauß.

Die Oper wurde mit Wagners „Tannhäuser" eröffnet, den ich leider nicht hören konnte, es folgten Puccinis „Tosca" und Mozarts „Figaros Hochzeit" (in der Übersetzung von Siegfried Anheißer). Wurden in der von KM Georg Pilowski dirigierten Aufführung der „Tosca" die Sänger noch häufig vom Ochester zugedeckt, so kam es im „Figaro" unter der Leitung Schwiegers zu einem sehr ausgeglichenen Musizieren, das alle Feinheiten dieser Partitur hervortreten ließ. Bei den gesanglichen Leistungen ist in erster Linie des schönen, weichen Soprans von Edith Delbrück (Susanne) zu gedenken, der gegenüber die dramatische Stimme Margarete Pohls (Gräfin) etwas unausgeglichener erschien. Sehr hübsch Gretel Hütter als Cherubino. Die Rollen des Figaro und des Grafen lagen bei Walter Findel und Hilmar Hegarth in gesanglicher wie darstellerischer Hinsicht in guten Händen.

Einen wesentlichen (wenn auch vom Publikum noch nicht entsprechend beachteten) Beitrag zum Danziger Musikleben liefern die von dem Organisten an der St. Johanniskirche, Walter Hanft, allmonatlich veranstalteten Abendmusiken. Dieser strebsame und verantwortungsbewußte Künstler verfügt über ein so achtunggebietendes technisches wie musikalisches Können, daß er sich mit Erfolg an die höchsten, seinem Instrument gestellten Aufgaben heranwagen darf. Besondere Anerkennung verdient seine Einsatzbereitschaft für die junge Komponistengeneration, deren bedeutendste Vertreter auf dem Gebiet der Orgelmusik wie Joh. Nep. David, Hugo Distler, Ernst Pepping, Wolfgang Fortner u. a. neben den alten Meistern und Reger regelmäßig in seinen Programmen wiederkehren. In einem besonderen Orgelkonzert brachte Hanft Orgelwerke des Danziger Komponisten Johannes Hannemann zur Uraufführung, in denen zwar der Einfluß Bachs und neuzeitlicher Ausdruckswille noch nicht immer zu einem überzeugenden Ausgleich gelangen, die aber dennoch nachdrücklich auf die kompositorische Begabung Hannemanns aufmerksam machten. Am einheitlichsten erschienen die „Variationen und Fuge über ein eigenes Thema in d-moll".

Die Landeskulturkammer veranstaltete zwei

Konzerte, die Joh. Seb. Bach gewidmet waren: in dem erſten brachte Hermann Diener mit ſeinem Collegium musicum die „Kunſt der Fuge" zu einer durch ihre Schlichtheit unerhört eindringlichen Wiedergabe, in dem zweiten ſpielte Eta Harich-Schneider die „Goldberg-Variationen" auf dem Cembalo. Der Konzertdirektion Lau iſt ein Klavierabend mit Elly Ney zu danken.

Der Danziger Lehrergeſangverein brachte in einem Feſtkonzert aus Anlaß ſeines vierzigjährigen Beſtehens Beethovens „Missa solemnis" unter der Leitung ſeines Chormeiſters KM Ernſt Kallipke zur Aufführung. Der Chor erwies ſich, wie ſchon früher, als ein gut geſchulter Klangkörper, der den außerordentlichen Anforderungen des Werkes größtenteils gerecht wurde. Der inſtrumentale Teil, vom Danziger Landesorcheſter an Stelle des vorgeſehenen Staatstheaterorcheſters ausgeführt, konnte dagegen nicht befriedigen. Das Soliſtenquartett, Helene Fahrni (Sopran), Gertrude Pitzinger (Alt), Heinz Marten (Tenor) und Fred Driſſen (Baß), entſchädigte dafür durch ſchlechthin beglückende Leiſtungen, bei denen kein Wunſch unerfüllt blieb. Heinz Kühl.

DRESDEN. In den erſten Herbſtwochen bereits hat der Dresdner Muſikbetrieb mit einer Lebhaftigkeit eingeſetzt, die beiſpiellos iſt. Seit Jahrzehnten haben wir hier nicht ſo viel Konzerte gehabt, wie ſie jetzt auf der Tagesordnung ſtehen. Nur das Wichtigſte davon kann Erwähnung finden. Da die Dresdner Staatsoper und die Staatskapelle durch ihr großes Gaſtſpiel in London in Anſpruch genommen waren, lag zeitweiſe der Schwerpunkt des ſinfoniſchen Muſizierens auf den Konzerten der Dresdner Philharmonie. Dieſes Orcheſter, das jetzt in ſtädtiſche Verwaltung übernommen worden iſt, hat ſich unter ſeinem jungen temperamentvollen Kapellmeiſter Paul van Kempen zu einem wirklich erſtklaſſigen Klangkörper entwickelt. Man kann in ſeinen Anrechtskonzerten, die Standwerke der ſinfoniſchen Literatur in erfreulicher Vollendung hören. Beſonders erinnert man ſich einer eindrucksvollen Brucknerfolge, die als Hauptwerk des Meiſters Neunte Sinfonie, ſowie unter Mitwirkung des Lehrergeſangvereins den 150. Pſalm brachte. Auch erſte Soliſten hört man in dieſen Konzerten, ſo zuletzt noch Wilhelm Kempff, Poldi Mildner, Emmi Leisner und einen ausgezeichneten jungen italieniſchen Celliſten Enrico Mainardi. Er ſpielte in einer beſonderen Gruppe dieſer ſinfoniſchen Abende, die ſich „Meiſter des Auslandes" betitelt, und wenig bekannte Werke ausländiſcher Komponiſten bringt. Unter anderem kam dort ein vierſätziges Werk des Italieners Malipiero zur Uraufführung, das ſich „Vier Inventionen" nennt, aber über die allgemach langweilig werdende Moderniſierung barocker Formen nicht viel hinauskommt. Als Gaſtdirigent bei der Dresdner Philharmonie erſchien ſtürmiſch gefeiert Willem Mengelberg.

Die Sinfoniekonzerte der Staatskapelle unter Profeſſor Dr. Karl Böhm beſchränkten ſich wegen der bereits erwähnten Londonreiſe vorerſt auf wenige Abende. Auch da gab es eine eindrucksvolle Brucknerehrung, in deren Mittelpunkt die „Romantiſche" ſtand. Als Soliſten wurden Elly Ney und Caſſado ſehr gefeiert, obſchon man in der Weberſtadt etwas überraſcht war, von dem Meiſtercelliſten ein bearbeitetes Weberſches Klarinettenkonzert zu hören.

Zwei Orcheſtergaſtſpiele ſind zu verzeichnen: Generalmuſikdirektor Weisbach kam mit dem Leipziger Sinfonieorcheſter und brachte im Rahmen der Gaukulturwoche Sachſens Meiſterwerke von Bach, Händel, Schumann und Wagner ſehr eindrucksvoll zur Geltung. Etwas ſpäter berührten die Londoner Philharmoniker unter ihrem Meiſterdirigenten Sir Thomas Beecham Dresden und wurden hier nicht minder ehrenvoll aufgenommen als an den anderen deutſchen Kunſtſtätten, die ſie beſuchten.

Sehr fleißig wird in den Dresdner Kirchen Muſik gemacht. Alte Meiſter wie Schütz und Bach ſtehen dabei voran, aber immer wieder bekunden die Kantoren auch das Beſtreben, neuzeitliche Komponiſten zu Worte kommen zu laſſen. So hörte man noch jüngſt in der Kreuzkirche unter Kreuzkantor Rudolf Mauersberger eine liebevoll vorbereitete eindrucksvolle Aufführung des Requiems von Bruno Stürmer, das ſich als einen feſſelnden Verſuch darſtellt, den Stil Liſztſcher und Berliozſcher Kirchenmuſik in die Tonſprache der Gegenwart zu überſetzen. In der Frauenkirche brachte der Mozartverein unter ſeinem Dirigenten Erich Schneider eine Wiederholung der ſchönen c-moll Meſſe von Mozart. In der Dreikönigskirche gab es unter Leitung Karl M. Pembaurs einen als vereinigte Liſzt- und Bruckner-Feier ſich darſtellenden ſehr feſtlichen Abend, an dem das Te Deum von Bruckner und der 23. Pſalm von Liſzt eine ausgezeichnete Wiedergabe erfuhren. Graeſers Bearbeitung von Bachs „Kunſt der Fuge", brachte Domorganiſt Heintze unter Mitwirkung der Dresdner Philharmonie in vorteilhafte Erinnerung.

Die Kammermuſik wird in Dresden auch in dieſer Konzertzeit wieder vor allem vom Tonkünſtlerverein, aber auch von einheimiſchen und fremden Sondervereinigungen eifrigſt gepflegt. So errang unlängſt das Pariſer Calvet-Quartett beſonders mit einer feinnervigen Debuſſyaufführung großen Erfolg. Viel Anerkennung fand auch das gediegene deutſche Mozartſpiel des Rohr-Faßbaender-Duos. Von den zahlreichen Konzerten der großen reiſenden Soliſten braucht hier kaum die Rede zu ſein, denn ſie wiederholen ſich ja gleich in allen Städten. Beſonders gefeiert wurden zuletzt noch Gerhard Hüſch als Sänger

von Schuberts „Winterreise“, dann der Chopinspieler Raoul Kofzalfki, der Geiger Miguel Candela, der Meisterorganist Günther Ramin.

Der siebzigste Geburtstag des seit Jahrzehnten in Dresden lebenden Pianisten und Musikpädagogen Walter Petzet wurde mit einem Kompositionsabend, der Stilproben aus dem gediegenen Schaffen des Jubilars brachte, gefeiert.

Im Dresdner Opernhaus gab es bisher vier Neueinstudierungen. Die letzte war die kleinste: Wolf-Ferraris reizender Einakter „Susannens Geheimnis“, musikalisch fein ausgearbeitet von Kapellmeister Ernst Richter und mit Hilde Clairfried und Gerhard Hüsch in den Hauptpartien. Vorangegangen war eine Erneuerung von Verdis „Traviata“, für deren Titelpartie gegenwärtig in Maria Cebotari eine berufene mehr lyrisch als virtuos gestaltende Vertreterin zur Verfügung steht. Diese Einstudierung, sowie die Wiederaufnahme der „Zauberflöte“ hatte GMD Böhm selbst in seine sorgliche Obhut genommen. Zu dem Mozartschen Werk gab es schöne neue Bühnenbilder von Adolf Mahnke, die das Werk befreit von ägyptischem Ballast als zeitloses Märchen erleben ließen. Mozarts Jugendoper „Gärtnerin aus Liebe“ gefiel in der Anheißerschen Bearbeitung unter Kurt Striegers musikalischer Leitung mit einem Ensemble hübscher Mozartstimmen recht gut Prof. Dr. Eugen Schmitz.

ERFURT. Der neue Konzertwinter setzte mit einem Kammermusikabend ein, mit dem die vielversprechende Reihe der „Hansmannschen musikalischen Feierstunden“ eröffnet wurde. Nachdem diese Abende immer mehr die Teilnahme der Musikkreise gefunden haben, konnten sie spürbar erweitert werden, so daß jetzt nicht nur alle Zweige der instrumentalen Kammermusik gepflegt werden, sondern gelegentlich auch Gesangskünstler zu Gehör kommen sollen. Das Rückgrat der Vortragsreihen bleibt jedoch nach wie vor das Streichquartett der Herren W. Hansmann, H. Becker (Violine), J. Genewsky (Viola), A. Link (Cello). Neben ihnen steht an wichtiger Stelle Horst Gebhardi (Klavier). In anderem Kreise spielte der letztgenannte Künstler außerdem einmal mit der aus der Schule Hansmanns hervorgegangenen Berliner Geigenvirtuosin Maria Oettli eine Reihe klassischer Sonaten für Klavier und Violine. Auch August Link hörte man noch an anderer Stelle: er veranstaltete mit dem Würzburger Musikprofessor Hermann Zilcher zusammen einen eindrucksvollen Klavier-Cello-Abend. Im Rahmen der städtischen Konzerte wurde bei einer Liszt-Feier der Altmeister des Klavierspiels Josef Pembaur in selten erlebter Herzlichkeit gefeiert. Unter GMD Franz Jung widmete bei dieser Gelegenheit das Städtische Orchester der Faustsinfonie eine lebendige Wiedergabe. Die „Thüringer Sängerknaben“ (Leitung: H. Weitemeyer) bringen jetzt allwöchentlich kurze Abendmotetten in der historisch denkwürdigen Predigerkirche. In der Folge dieser Veranstaltungen hörte man alte Meister der Musica sacra, aber auch Moderne von Max Reger bis Hermann Simon (Luthermesse), alle Vorträge in innerlich ausgeglichener Wiedergabe. Starke Teilnahme der musikalischen Kreise erwecken die „Kempf'schen Meisterkonzerte“, in deren Rahmen man den kultivierten Sopran Erna Bergers (bei vorbildlicher Programmgestaltung!) und einen Sonatenabend von Georg Kulenkampff und Wilhelm Kempff hörte. Bei kirchlichen Feierstunden konnte man sich der reifen Musikalität zweier Erfurter Organisten Artur Kalkoff und Paul Wattke erfreuen. Einem Besuche der „Kurt Thomas-Kantorei“ der Berliner Musikhochschule verdankte man eine Auslese musikalischer Köstlichkeiten. Neben entzückenden Madrigalen aus dem 16. und 17. Jahrhundert lernte man auch den humorgetränkten Buschliederzyklus von K. Thomas kennen und schätzen.

Die „Städtischen Bühnen“ begannen nach einem Umbau des Bühnenhauses mit einer sehr festlichen Aufführung der „Meistersinger“, für deren lebensvolle Einstudierung sich Intendant Dr. H. Schaffner mit allem Fanatismus einsetzte. Neben GMD Jung, der nicht nur die Sinfonien in den Städtischen Konzerten, sondern auch alle bedeutenden Opernwerke auswendig, d. h. mit dem ungehemmten Einsatz aller musikantischen Kräfte dirigiert, trat Kapellmeister Heinrich Bergzog als temperamentvoller Operndirigent hervor. Sein Gefühl für Orchesterklang kam in einer sauberen Aufführung des Rossinischen „Barbiers von Sevilla“ (mit den alten Rezitationen) und einer beschwingten Einstudierung des „Troubadour“ zur Geltung (in beiden Aufführungen Bruno Laaß als tatkräftiger und geschmackvoller Spielleiter). Unter den Solisten wurden Bernd Aldenhoff (als Walter Stolzing und Manrico), Lothar Weber (Hans Sachs), Frida Reichert-Winning (Evchen, Leonore), Ernst Wiegand (Beckmesser, Dr. Bartolo), Heinrich Percy (Barbier, Graf Luna) bei den Aufführungen herzlich gefeiert.

Dr. Becker

ESSEN. (UA Johannes Schüler: „Fünf Orchestersätze“.)

Im zweiten der städtischen Vormietekonzerte verabschiedete sich Johannes Schüler mit seinen eben vollendeten und dem Essener städtischen Orchester gewidmeten „Fünf Orchestersätzen“ von seiner bisherigen Wirkungsstätte. Diese überaus knapp gefaßten, gegensätzlich gestalteten Klangstudien skizzieren die persönlich gefärbte Tonsubstanz von vielgestaltiger, unbedingt ge-

konnter Instrumentation getragen, und führen über einen in eindrucksvoller Linie ausgesungenen Satz und ein locker hingeworfenes, sich steigerndes Scherzo zu dem temperamentvoll musiziertem Schlußteil. —

Der neue Leiter des Essener Musiklebens, Albert Bittner, stellte sich im ersten Vormietekonzert mit einer eindrucksvollen, die großen Formkomplexe überschauenden und von weitreichendem Atem getragenen Wiedergabe von Bruckners Achter, der eine im besten Sinne subjekiv ausschöpfende, anpassungsfähig begleitete Klangwerdung von Beethovens E-dur-Klavierkonzert durch Wilhelm Kempff vorausging, den Essener Musikfreunden vor. Einer Tradition getreu, sah das erste Sonderkonzert Altmeister Max Fiedler, der in einzigartiger Stilerfüllung Brahmsens Dritte und in geradezu überwältigendem, vitalem Nacherleben Tschaikowskys „Pathétique" interpretierte, am Pult. Im zweiten Vormietekonzert verabschiedete sich Johannes Schüler mit seinen eingangs besprochenen „5 Orchestersätzen", der eine Objektivität und Temperament in ausgeglichenem Verhältnis verbindende Deutung von Schumanns vierter Sinfonie folgte. Kniestädt spielte in diesen Rahmen hinein Beethovens Violinkonzert mit der dem Werke gebührenden charaktervollen Selbstbescheidung.

Die Opernspielzeit eröffnete Bittner mit den sorglich vorbereiteten „Meistersingern" und der Wiederaufnahme des „Don Giovanni" wie des „Parsifal". „Traviata" unter Rifchners einfühlsamer Leitung, Lortzings lebendig inszenierter „Wildschütz" und Suppés bereits verblassender „Boccaccio" erweiterten den Spielplan.

Den Auftakt der kammermusikalischen Veranstaltungen gab ein Abend des Folkwang-Quartetts, in dessen Mittelpunkt die aufgelockert gegebene, spritzig-beschwingte „Italienische Serenade" von Hugo Wolf in ihrer Quartettsammlung stand. Das neuerdings in Essen ansässig gewordene Peter-Quartett gestaltete in sehr ausgeglichenem, von der Primgeige unbedingt geführtem Zusammenspiel Beethovens F-dur-Quartett op. 59 Nr. 1 nach. Die Essener Konzertdirektion fügte zu diesen eine Veranstaltung des Stroß-Quartetts hinzu, die mit Regers schwierigem fis-moll-Quartett die Könnerschaft der Mitglieder des Ensembles dartat. Ein Klavierabend Lubka Kolessas zeigte die Virtuosität der Pianistin in einem den Eigenschaften der Spielerin entsprechendem, geschmackvollem Programm.

Anläßlich seines 90jährigen Bestehens bot der „Essener Männergesangverein" ein festliches Konzert, das den von Peter Jansen beachtlich geschulten Chor mit kleinformigen, aber zum Teil Anforderungen stellenden Musiken lebender Meister seine Kräfte mit dem bei ihm zu Gaste weilenden, von Eugen Pabst überlegen geführtem, ein geläufiges Repertoire klangvollst singendem „Kölner Männergesangverein" messen ließ. Ihm folgte die „Sanssouci" mit Stiebers klanglich herber, aber charakteristisch profilierter „Faust-Kantate" unter seinem neuen Dirigenten Dr. Kraus. Dr. Gaston Dejmek.

FRANKFURT a. Main. Der alte Saalbau in der Junghofstraße, seit 1861 Frankfurts bedeutsamster Konzertraum, gab nach gründlichen Erneuerungsarbeiten (Beleuchtung, Bestuhlung, Heizung, Entlüftung, Garderobe, Empfangshalle) wieder einen festlichen Rahmen zu den fast ausabonnierten Freitagskonzerten der seit über 125 Jahren bestehenden Frankfurter Museums-Gesellschaft. Das erste Konzert der Winterspielzeit 1936/37 wurde mit Präludium und Fuge Es-dur von J. S. Bach eröffnet, klanglich rein gespielt von Helmut Walcha auf der neuen Saalbau-Orgel, deren Spieltisch sich im Orchester befindet. Dusolina Giannini sang die Arie der „Alkeste" aus Glucks gleichnamiger Oper und die Arie der „Donna Anna" aus Mozarts „Don Juan" mit der ganzen Schönheit ihrer umfangreichen Stimm-Mittel. Die 7. Symphonie Es-dur von A. Bruckner, pultfrei von Georg Ludwig Jochum dirigiert, gab dem ersten Abend in dem neuen Festraum eindrucksvolle musikalische Weihe, zumal das Städtische Orchester (Opernhaus- und Museums-Orchester) vorzüglich disponiert war.

In der Oper: die beiden unzertrennlichen Werke Mascagnis „Cavalleria rusticana" und Leoncavallos „Bajazzo" neuinszeniert von Dr. O. Wälterlin (in Bühnenbildern W. Dinses), musikalisch geleitet von Georg Ludwig Jochum, in glänzender solistischer Besetzung geboten (Jean Stern: Tonio, John Gläser: Canio, Elsa Kment: Santuzza) bewährten ihre alte Anziehungskraft. Festliche Höhepunkte: Am Dirigentenpult: Prof. Clemens Krauß, von seiner Tätigkeit in Frankfurt am Opernhaus und als Museumskonzertleiter 1924—29 in unvergeßlicher Erinnerung. Außer einer musikalisch, gesanglich und szenisch ungemein hochstehenden Festaufführung der „Meistersinger von Nürnberg" „erlebte" man die Schicksale von „Tristan und Isolde" (mit Albert Seibert und Henny Trundt hervorragend besetzt) in einem Grad der Vollkommenheit, der die Musik in der Dichtung und umgekehrt die Dichtung in der Musik aufgehen ließ, eines mit dem anderen in unlöslicher Verknüpfung stehend. August Kruhm.

GÖTTINGEN. Der neue Intendant des Göttinger Stadttheaters, Dr. Karl Bauer, sieht für den Opernspielplan seine besondere Aufgabe darin, den Möglichkeiten unserer Bühne entsprechend, die Spieloper und vor allem Mozart zu pflegen. Eine

verheißungsvolle Freischützaufführung eröffnete die Opernspielzeit, Bauer selbst führte Regie, hatte (als Schauspieler) in großen Szenen feine Einfälle, lockerte auch die stereotypen Operngesten. Das Soloensemble, das Bauer noch nicht selbst verpflichten konnte, zeigte sich den Anforderungen gewachsen; eine Hoffnung der kluge und bildungsfähige Tenor Walter Buckows. Leni Gehrigs starke Spielbegabung hatte in „Madame Butterfly" (gegen die Aufführung gerade dieses Werkes wie der folgenden „Tiefland", „Mona Lisa" lassen sich auch über die Spieloper hinaus mancherlei Bedenken erheben!) großen Erfolg, wenn auch ihre Stimme in der Höhe noch recht unsicher ist.

Das Orchester des Stadttheaters veranstaltet jetzt wieder eigene Symphoniekonzerte, deren erstes Peter Raabe leitete, um damit die Wichtigkeit des Orchesters für die städtische Musikpflege nachdrücklich zu betonen. Das Orchester wuchs unter Raabes Führung in Beethovens zweiter Symphonie über sich hinaus, eine prachtvolle Leistung! Wilfried Hanke spielte das A-dur-Violinkonzert von Mozart sauber und zurückhaltend, doch ohne mozartischen Geist. Georg Rothlauf gab einen Abend mit zeitgenössischer Klaviermusik, neben Fortners Sonatine und Ludwig Webers Tonsätzen hinterließ Hermann Reutters Fantasia apocalyptica, musikalisch wie technisch hervorragend wiedergegeben, stärkste Eindrücke. Der Kammermusikkreis Wenzinger-Scheck spielte Musik um Friedrich den Großen (das 5. Brandenburgische), Gieseking mußte von Bach bis Liszt spielen, überzeugend klar und konsequent das Andante des Italienischen Konzerts. Die Stadtkantorei unter Ludwig Doormann konnte am Reformationsfest auf einjähriges Bestehen zurückblicken. Die Kantaten, die nun wöchentlich stattfinden, sind in ihrer liturgischen Strenge und musikalischen Werthaltigkeit gleich vorbildlich. Der Kammerchor der Akademischen Orchester-Vereinigung sang an einem offenen Abend Palestrinas Messe Jesu nostra redemptio und die Lamentatio Recordare Domine. Dr. Wilhelm Kamlah hat den Chor in kürzester Zeit zu überragender Höhe geführt. Kamlah gab jeweils zu den Werken eine kleine Einführung, wiederholte einzelne Teile und ermöglichte so eindringendes Verständnis. Die Aufführung stand auf erstaunlich hoher Stufe, war dynamisch wundervoll ausgeglichen, das Gegensätzliche in Polyphonie, wie das leichte rhythmische Schweben prachtvoll herausgearbeitet.

Gustav Adolf Trumpff.

HAMBURG. Im Zuge neuer Inszenierungsarbeiten, die allein einem Kunstinstitut geistige Lebendigkeit und künstlerisches Profil sichern können, gab es inzwischen an der Hamburgischen **Staatsoper** nur zwei Ereignisse von Belang. Mit der (spielplanmäßig etwas unorganisch eingesetzten) Wiederaufnahme von Egks „Zaubergeige" bekundet man den kulturpolitischen Willen, die Pflege der jüngsten zeitgenössischen Kunst nicht hintenanzustellen — sicherlich auch selbst dann nicht, wenn man glaubt, Ottmar Gersters „Enoch Arden" aus künstlerischen Beweggründen zur Uraufführung nach Düsseldorf abtreten zu müssen. Es steht zu hoffen, daß es der angestrengten dramaturgischen Findigkeit der Hamburgischen Staatsoper gelingen wird, noch für diese Spielzeit einen entsprechenden, für die künstlerische Aufbauarbeit dieser Bühne geeigneten Ersatz zu bekommen. — Nicht nur den rhythmisch-tänzerischen, sondern auch den choreographischen Führungsanspruch behauptete die Ballettmeisterin der Staatsoper, Helga Swedlund, mit ihrer Neueinstudierung dreier Tanzkompositionen, von denen die handlungsmäßige Bearbeitung von Glucks „Semiramis", durch Teile von des Meisters „Alessandro" frei ergänzt, durch die Folgerichtigkeit imponierte, mit der die Tanzmeisterin die Beziehungen zwischen der strengen, an der Wende vom verzierten Barock zur einfachen Klassik stehenden Musik und dem bis in höfisch-gemessene Formen vordringenden strengen Tanz sicherstellte.

Das zweite und das dritte Philharmonische Konzert stand im Zeichen zweier ausländischer Solisten, die durch ihre altersmäßigen und künstlerischen Verschiedenheiten sich publikumssicher ergänzten: wie die Dusolina Giannini etwa eine seltene Zugabe: eine Arie aus Spontinis „Vestalin", durch ihr einzigartiges, klassisch zu nennendes dramatisches Ausdrucksvermögen zu läutern verstand, das stand in einem seltsamen Gegensatz dazu, wie die junge französische Violinistin Ginette Neveu — die jetzt im langen, statt im kurzen Rock auftritt — sich Tschaikowskys Violinkonzert durch einen jugendlich schwellenden Ton erspielte. Staatskapellmeister Eugen Jochum sah sich bei Brahms' „Vierter" noch im Zuge einer inneren, noch stark gefühlsbetonten Auseinandersetzung mit den Werten seiner starken Dirigentenpersönlichkeit, die bei Bruckners „Siebenter" bereits zu einer stärkeren Allgemeingültigkeit umgemünzt sind. Drei Meister unseres Philharmonischen Staatsorchesters, die Herren Döscher (Horn), Gräfe (Klarinette), und Reinhardt (Oboe), sahen sich aus Anlaß ihrer 30jährigen Orchesterzugehörigkeit durch starke Beifallsbezeugungen geehrt, als sie, im Verein mit Herrn Weber (Fagott), ein Konzertantes Blasquartett mit Orchesterbegleitung von Mozart vortrugen. Das zweite **Sonntagskonzert** unserer Philharmoniker zeigte unter Leitung von Hans Schmidt-Isserstedt eine volkstümliche Note, die ein voller Musikhallensaal dankbar quittierte. Die junge Hamburger Pianistin Margarete Erzgräber ging dabei mit dem

Vortrag von Beethovens erſtem Klavierkonzert den lyiſchen Werten dieſes Werkes überzeugend nach.

Eine wahre Invaſion franzöſiſcher Künſtler brach in den vergangenen Wochen in Hamburgs Konzertmauern ein. Der Neveu gedachten wir bereits; zwei Exponenten klavieriſtiſcher Auffaſſungen gaben ſich in dem öffentlichen Winterhilfskonzert des Reichsſender-Orcheſters mit dem phänomenalen Robert Caſadeſus und in einem Soliſtenabend mit dem bekannten Meiſterpianiſten Alfred Cortot ein ſtiliſtiſch feſſelndes Stelldichein; das brüderliche Pasquier-Trio vervollſtändigte durch einen Kammermuſikabend das bunte Bild galliſchen Eſprits. Um das Thema zu variieren, ſo zeigte ſchließlich der ſpaniſche Meiſtercelliſt Gaſpar Caſſadó, daß er Mozarts Drittes Hornkonzert (K. V. 447) ebenſo geſchmackvoll für ſein Inſtrument zu bearbeiten weiß, wie früher Schuberts Arpeggione-Sonate. An dieſem Bechſtein-Stipendium-Konzert ſpielte das Bendaſche Kammerorcheſter, Berlin, unter Leitung von Hans von Benda entzückende Sächelchen aus barocken und klaſſiziſtiſchen Muſiktagen, wobei es ſich zeigte, daß Bendas Ahnenblut mehr den ſtiliſtiſchen Strömen der letzteren Epoche verbunden iſt.

Eine Reihe von Kammermuſiken ſtieß auf einen feſten Beſucherſtamm. Die Bläſervereinigung des Philharmoniſchen Staatsorcheſters brachte gleich zwei Uraufführungen zweier, beruflich mit Hamburg verknüpfter Komponiſten. Sowohl Hans-Joachim Therſtappens Divertimento für fünf Bläſer op. 19 wie Wilhelm Mohrs Bläſervariationen über das Lied vom Heuſchreck verleugneten nicht eine bald gemütliche, bald flinke romantiſche Geſchwätzigkeit. Beide Werke ſind formal gut gebaut, erheben ſich aber nicht über den Durchſchnitt der zeitgenöſſiſchen Bläſerliteratur. Auch die zeitgenöſſiſche Muſikpflege in Altona brachte in einem Kammerkonzert beachtliche Werke von Hermann Simon, Herm. Zilcher, Kurt Thomas, Rudi Stephan und Hans Pfitzner, wobei der dortige ſtädtiſche Muſikdirektor Willi Hammer wieder einmal ſeine Einſatzbereitſchaft in Sachen moderner Muſik verantwortungsvoll bewies. Eine Kammermuſik zu Zweien vollführten Sigrid Succo und Edith Axenfeld, die ſich an ihrem Abend auch im Vollbeſitze eines guten, auch techniſch geſchliffenen künſtleriſchen Einſatzvermögens ſahen.

Damit ſind wir bei den ſoliſtiſchen Darbietungen angelangt, die, wie in jedem Winter, einen breiten Raum innerhalb der Muſikpflege an der Waſſerkante einnehmen. Ein Arienabend zeigte Julius Patzak, München, als Meiſter eines deutſchen „Belcanto". Guſtav Hammer von der Hamburgiſchen Staatsoper hinterließ auch auf dem Podium die vorzüglichſten Eindrücke einer hohen Künſtlerſchaft. Dem philharmoniſchen Auftreten ſetzte Albert Spalding einen Violinabend ergänzend hinzu. Und auch Altmeiſter Jan Geſterkamp, der frühere Konzertmeiſter unſeres Orcheſters, iſt noch durchaus künſtleriſch lebendig und techniſch nach wie vor bewunderswert auf der Höhe, das bewies ſein Abend, den er zuſammen mit Richard Beckmann gab. Auguſt Wenzinger iſt ein feinſinniger Gambiſt, das bewies ſein Abend mit alter Muſik, zu dem er ſich mit Ilſe Thate (Cembalo) zuſammentat. Rolf Betge (Tenor) ſang im kleinen Muſikhallenſaal ein anſpruchsvolles Liedprogramm. Unter Lampenfieber litten noch die Leiſtungen Gertrud Neumanns (Sopran) und Hertha Trautmanns (Alt). Schönes Material und ſängeriſche Kultur beſitzt der Baritoniſt Hermann Firchow. Man ſieht alſo, daß ſich auch der ſängeriſche Nachwuchs überall regt.

In der Hamburger Ortsgruppe des Bayreuther Bundes ſprach Alfred Pellegrini über den „Ring des Nibelungen" und Prof. Golther über „Franz Liſzt". Ein ſtilverpflichtet umgemünztes Programm brachte auch das zweite Konzert der Bach-Gemeinſchaft, das barocke Muſik mit ſeraphiſcher Heiterkeit erfüllte, wobei ſich Martha Schilling, Berlin, als eine kultivierte Sopraniſtin auszeichnete. Auch Günter Ramin vertiefte ſich auf Hamburgs Arp Schnittger-Orgel in die Welt der Meiſter der großen vorbachiſchen Schule.

Mit der Darbringung von Georg Böttchers, von der DAF preisgekröntem „Oratorium der Arbeit" unterſtrich die Chorguppe Kolbe noch einmal die ganze ſtiliſtiſche Problematik, der wir heute überall noch bei der Erarbeitung neuer gemeinſchaftlicher Muſizierformen begegnen. Nicht unerwähnt ſchließlich wollen wir die prächtigen, muſizierwilligen Leiſtungen laſſen, die der Hamburger Volkschor unter der neuen Leitung von Karl Paulke unter Beweis ſtellte.

Heinz Fuhrmann.

JENA. Im Laufe des Sommers veranſtaltete das Jenaer Sinfonieorcheſter unter der Leitung von Ernſt Schwaßmann einige Serenaden im Prinzeſſinnengarten, die ſich lebhafter Beachtung erfreuten. Hier wirkte auch der Böttcherſche Madrigalchor mehrfach mit. Dieſe Serenaden brachten vorzugsweiſe Muſik von Haydn und Mozart (Divertimenti), der Chor ſang alte Madrigale. Im September begannen die Konzerte mit einer Aufführung des jetzt in vielen Städten gegebenen „Oratoriums der Arbeit" von Georg Böttcher, welches nun alſo auch in der Heimatſtadt des Komponiſten gehört werden konnte. Dies von der Deutſchen Arbeitsfront preisgekrönte Werk zeichnet ſich durch ſtarke Volkstümlichkeit beſonders der Chöre aus. Ver-

schiedenen Dichtern folgend hat Böttcher den Text selbst zusammengestellt. Die Musik ist ungekünstelt, dabei von großer Eindruckskraft. Um die Aufführung machten sich verdient der Leiter des städtischen Sinfonieorchesters Ernst Schwaßmann und die Jenaer Liedertafel, deren Chor durch mehrere andere Chöre verstärkt wurde. Solisten waren Anne Lonk aus Weimar und Ewald Böhmer, Wiesbaden. Für die Volkskonzerte des Sinfonieorchesters wurden junge Künstler als Solisten verpflichtet. Wir hörten die Geigerin Gertrude Ilse Tilsen mit dem D-dur-Konzert von Mozart. Walter Zoellner spielte das Konzert für Orgel mit Streichorchester von Fritz Reuter. Zoellner, der bisherige Kantor und Organist der Garnisonskirche, folgte einem Ruf als Nachfolger Karl Hoyers nach Leipzig. Ungern sieht ihn Jena scheiden, hat er doch hier durch die Einrichtung der Kantatengottesdienste und durch Veranstaltung zahlreicher Abendmusiken mit wertvollen Programmen sehr viel Gutes und Erfreuliches geleistet. Das Ereignis des letzten Sinfoniekonzertes war das Auftreten der jungen Pianistin Elisabeth Fischer, die mit dem Vortrag des Klavierkonzertes von Schumann einen außerordentlichen Erfolg davontrug. Wir dürfen in ihr zweifellos eine Künstlerin von starker Begabung und vielversprechenden Anlagen sehen. Bedeutungsvoll werden die Sinfoniekonzerte durch die betonte Pflege zeitgenössischer Musik. Schwaßmann brachte in jedem Konzert mindestens eine Neuheit. So hörten wir das bereits genannte Orgelkonzert von Reuter, ein Konzert für Streichorchester von Karl Gerstberger, die Variationen über ein Thema aus der „Zauberflöte" von Werner Trenkner, sowie eine gutgearbeitete Fantasie für Bläser und Streichorchester von Willy Müller, dem Flötisten des Jenaer Sinfonieorchesters. Was Schwaßmann in sorgsamer Arbeit mit dem Orchester erreicht hat, bewies eine in jeder Beziehung vollendete Aufführung der fünften Symphonie von Beethoven.

Die Akademischen begannen mit der Aufführung der „Schöpfung" von Haydn durch UMD Prof. Rudolf Volkmann mit dem philharmonischen Chor und dem Städt. Sinfonieorchester. Die Aufführung, die ich selbst nicht hören konnte, war, wie mir berichtet wurde, eine prachtvolle Leistung des Philharmonischen Chores, der hier wieder seine in langjähriger Arbeit erworbene künstlerische Leistungsfähigkeit unter Beweis stellen konnte. Solisten waren Heinz Marten, Rudolf Watzke und Elisabeth Feuge. Außerhalb der Stammkonzerte gastierte der Magdeburger Domchor unter Bernhard Henking in einer Abendmusik und gab Proben seiner ausgezeichneten chorischen Kultur. Die Geigerin Maria Oettli spielte mit Horst Gebhardi (Klavier) Sonaten von Mozart, Beethoven, Schubert und Brahms, sie brachte sich durch ihr technisch sauberes und musikalisch abgerundetes Spiel ihrer Heimatstadt Jena wieder in günstigste Erinnerung. Heinrich Funk.

MANNHEIM. (UA Arno Landmann: „Der große Pflüger".) In dem Jubiläumskonzert der Christuskirche gelangte das Volksoratorium „Der große Pflüger" op. 31 von Arno Landmann mit gutem Erfolg zur Uraufführung. Das Werk gliedert sich in einen Prolog und vier Teile und schildert mit kirchenmusikalischen Mitteln den Niedergang und Aufstieg des neuen Deutschlands. Der Chronist und der Prophet geben den geschichtlichen Ablauf, in den die Choräle sehr wirkungsvoll eingeschaltet werden. Der Komponist meistert den polyphonen Satz ebenso gut wie die moderne Orchestersprache. Der Bach-Chor, das Philharmonische Orchester und das Orchester der Christuskirche, Alfred Herth (Orgel), Else Landmann-Driescher (Klavier) sowie die Solisten Susanne Horn-Stoll, Elfriede Buck, Hans Kohl, Walter Sturm und Wilhelm Fenten waren dem Komponisten, der die musikalische Leitung der Aufführung hatte, treue Helfer. Karl Stengel.

MÜNCHEN. In der Verwirklichung eines internationalen Kräfteaustauschs hat die Münchener Staatsoper in den letzten Wochen Gäste kommen und Gäste gehen sehen. Weitaus fruchtbarer als die sängerlichen Stargastspiele erwies sich jedoch das Dirigentengastspiel Gino Marinuzzis von der Mailänder Scala, weil dieses für die Aufführungspraxis der in den letzten Monaten besonders pfleglich behandelten italienischen Oper entscheidende Normen und berufene Vorbilder aufzustellen vermochte. Marinuzzi dirigierte Puccinis „Tosca" und von Verdi „Rigoletto", „La Traviata", sowie „Maskenball". Dabei las der Meister nicht nur den Opernfreunden, sondern zugleich auch der ausübenden Künstlerschaft, die, ob Orchestermitglied, Chorsänger oder Solist, dem suggestiven Bann seiner hinreißenden Persönlichkeit begeisterte Gefolgschaft leisteten, ein „Collegium musicum" über die italienische Oper, wie es beispielplastischer, eindringlicher und maßgeblicher schwerlich gehalten werden konnte. Gleichsam als Fundamentalsatz hob sich dabei die Erkenntnis heraus, daß der von der Willkür der sogenannten „schöpferischen" Dirigenten zumeist durch allerhand Mätzchen ertrachtete Ausdruck sich am unmittelbarsten einstellt, wenn der musikalische Leiter, der dazu freilich im Besitze einer wachen absoluten Musikalität sein muß, einfühlsam den vom Komponisten vorgeschriebenen Zeitmaßen und Vortragsbezeichnungen folgt! Marinuzzi, so blühend er auch den Orchesterklang zu entfalten vermag, erkennt stets den für die romantische Oper wesenhaften Primat der Singstimmen rückhaltlos an, und es ist nun eine wahre Wonne zu verfolgen, wie er den Sänger stützt, führt, der menschlichen Stimme einen schon unwirklich schei-

nenden Hauch des zartesten Piano und dann wieder die volle Durchschlagskraft der dramatischen Leidenschaft abzugewinnen versteht. Seine impulsive Art, wahrhaft der Herzschlag des Ganzen, weiß zudem den Schauspieler im Sänger zu wecken und zu befeuern; freilich hatte der Dirigent mit Künstlern vom Schlage Hildegarde Ranczaks (Tosca, Amelia), Anny van Kruyswyks (Gilda, Violetta), Rudolf Gerlachs (Herzog, Alfredo), Heinrich Rehkempers (Rigoletto, Renato) und Georg Hanns (Scarpia) auch Helfer zur Hand, die dank ihrer Musikalität, Stimmbeschaffenheit und Temperament jedem seiner Winke zu folgen vermochten. Der Erfolg dieses für das eigene Institut so ergiebigen Gastspiels war außerordentlich, und es steht zu hoffen, daß Marinuzzi noch des öfteren wiederkehren, wohl auch hin und wieder die Neueinstudierung einer italienischen Oper übernehmen wird. Wir schreiben da schon eifrig am Wunschzettel; „Barbier von Sevilla", „Aida", „Othello" und „Falstaff" stehen obenan.

Aus Dank wohl für die jahrzehntelangen Einwurf- und Aushilfsdienste, die Flotows unverwüstliche „Martha" dem Opernalltag geleistet, ward auch ihr der Festtag einer völligen Neueinstudierung bereitet; Reigberts anmutige Bühnenbilder, von einem Spritzer Dickens'schen Geistes überſprengt, und die entschablonisierende Regiearbeit von Alois Hofmann haben damit ein Bilderbuch geschaffen, in dem man gerne blättert und bei dessen buffonesken Seiten man sogar nicht ohne Wohlgefallen verweilt. Karl Tutein hatte sich die Mühe nicht verdrießen lassen, das alte Stimmenmaterial genau durchzuprüfen und gründlich zu revidieren; nur mit dem Aufmachen gewisser, vom Theaterpraktikus gewiß nicht zu Unrecht gemachter Striche war man nicht ganz glücklich. Besetzungsmäßig hätte das Werk ebenfalls noch erstrangiger herausgebracht werden können.

Endlich ward Karl August Fischers „Ulenspeegel der Geuse", dessen Uraufführung vor Jahresfrist keinen nachhaltigen Erfolg erbringen wollte, in einer Umarbeitung dem Spielplan neu eingefügt. Die dramaturgischen Änderungen erwiesen sich, abgesehen vom letzten Akt, im allgemeinen fördernd für Eindruck und Wirkung. Im Musikalischen, das stellenweise sehr zu fesseln vermag, aber durch eine gewisse Einförmigkeit der Instrumentation und des Duktus ermüdend wirkt, hätte unbarmherzigeres Walten des Rotstifts die Schönheiten der Partitur vielleicht eindringlicher zusammengerückt und somit den Gesamteindruck gesteigert. Die Titelrolle sang diesmal Josef Rühr.

Das Staatsballett hat anläßlich eines Tanzabends im Residenztheater den gelungenen Versuch unternommen, der „Couperin-Suite" von Rich. Strauß, die in der Tat nach tänzerischer Ausdeutung verlangt, szenische Gestalt zu geben. Otto Ornelli hat eine einfache Handlung „Die vertauschte Braut", ein höfisches Verkleidungsspiel aus dem Rokoko, unterlegt und die tänzerische Bewegung mit der musikalischen in anmutigen Gleichlauf gebracht.

Die großen Orchesterkonzerte der Staatskapelle wie der Philharmoniker haben nun auch ihren Anfang genommen. Das Staatsorchester hat für seine seit mehr denn einem Jahrzehnt von Hans Knappertsbusch dirigierten „Musikalischen Akademien", die im vergangenen Jahr durch das unvermutete Ausscheiden des in München so überaus beliebten Generalmusikdirektors ernstlich in ihrem Bestand bedroht schienen, keinen Geringeren als Richard Strauß gewonnen und damit den Besuch der Konzerte wieder außerordentlich angeregt. Feiert doch die Musikalische Akademie zudem ein Jubiläumsjahr: das Fest ihres 125jährigen Bestehens. Von dem Gesamtprogramm, das in der Auswahl von Richard Strauß sinfonische Werke von Beethoven, Liszt und dem Dirigenten selbst umfaßt, hörte man am ersten Abend eine aus der Fülle dionysischen Geistes musizierte Wiedergabe von Beethovens 7. Sinfonie, einen sehr farbig gestalteten „Mazeppa" von Fr. Liszt, sowie die Strauß'sche Tondichtung „Tod und Verklärung", letztere besonders reizvoll durch die überlegene Stellung, die der reife Meister zu seinem Jugendwerke einnahm. — Siegmund von Hausegger eröffnete seine Abonnementskonzerte mit einem Ehrenakte für einen der großen Gefeierten des Jahres, Franz Liszt, mit dem er kraft seines musikalischen Bildungs- und Erlebnisganges noch unmittelbar verknüpft ist. Seine großartige Deutung der „Faust-Sinfonie" durfte deshalb wohl als authentisch gelten, ebenso wie die begeisterungsmächtige Art, mit der Josef Pembaur die Paraphrase über „Dies irae" für Klavier und Orchester bewältigte, unerhörte Klangphantasie mit Ausdrucksbesessenheit vereinend. — Die Volkssinfoniekonzerte der Philharmoniker unter Adolf Mennerich, die sich auch dieses Jahr wieder durch feinabgestimmte, die Großtaten deutscher Sinfonik mit dem zeitgenössischen Schaffen einende Vortragsfolgen auszeichnen, begannen im Zeichen Beethovens, mit der „Egmont-Ouverture", der 2. Sinfonie und dem c-moll-Klavierkonzert, das Otto Sonnen mit gewinnender Klarheit und Wärme spielte. — Beethoven war auch sonst der die großen Konzertveranstaltungen beherrschende Genius. Man hörte unter Richard Trunk eine Wiedergabe der „Missa solemnis", bei der insbesondere Chorleistung und Chorführung (Münchener Lehrergesangverein) bestachen, und — ein Ereignis von besonderer Bedeutung — die IX. Sinfonie unter Richard Strauß.

Auch zwei neugegründete kammermusikalische Vereinigungen traten im Auftakt des Konzertwinters auf den Plan. Das „Münchener Klavier-Trio, Hans König (Geige), Oswald

Uhl (Cello) und Frz. Dorfmüller (Klavier), das sich mit Beethoven, Brahms und Smetana einführte, verfügt über alle Voraussetzungen gediegenen kammermusikalischen Musizierens, das Wittwer-Trio, Andrea Martha Wittwer (Geige), Ernst Brüchle (Cello) und Hanna Diez-Merklin (Klavier) ist vielleicht noch nicht ebenso ausgeglichen im Zusammenspiel, setzte sich aber auch für zeitgenössisches Schaffen mit der Uraufführung des E-dur-Trios von Paul Seyboth ein, eine liebenswürdige Schöpfung, die vor allem der Hausmusik Gewinn bringen dürfte. — Das Fest des 10jährigen Bestehens durfte das „Süddeutsche Trio" (Jakob Trapp, Erich Wilke, Kurt Merker) begehen, eine Vereinigung, die in dem idealen Streben, gute Kammermusik ins Volk zu tragen und dort Verständnis und Liebe für eine edelste Art deutscher Musikübung zu wecken, wahrhaft bahnbrechend gewirkt hat. Der herzliche Beifall, den die Künstler mit Beethoven, Schubert und Schumann, welch letzteren sie besonders impulsvoll musizierten, errangen, war nur die Bestätigung dafür, daß man sich das Süddeutsche Trio aus der Münchener Musikpflege nicht mehr fortdenken kann. Dr. W. Zentner.

PARIS. Unter einem wahren Ansturm von Symphoniekonzerten begann die neue Saison. Sechs Orchestervereinigungen melden wieder, wie in den vorigen Jahren, ca. 300 Veranstaltungen an. Leider häufen sich die sogenannten „grands concerts" stets am Wochenende, alle finden in den letzten Nachmittagen statt, was den Kritikern die Ausübung ihrer Berufstätigkeit sehr erschwert, zumal die Konzerträume weit von einander entfernt sind. Andererseits liegt darin ein Vorzug: jeder Musikverein hat sein eigenes Publikum, das sich hauptsächlich aus den Bewohnern des betreffenden Stadtteiles zusammensetzt und die Programme richten sich in ihrem Inhalt nach dem jeweiligen Geschmack und Tradition. Das eigentliche „Gewandhaus von Paris", allerdings in kleinerem Maßstabe, ist die „Société des Concerts", die bis jetzt noch in dem stimmungsvollen Saale des alten Konservatoriums, wo vor ca. 100 Jahren Berlioz und Habeneck Beethovensche Symphonien in Frankreich bekannt machten, zu Hause ist. Einige Festkonzerte werden heuer im Pleyel-Saal gegeben — eine bahnbrechende Neuerung für die Mitglieder, die auch eine Auffrischung der Vortragsfolgen mit sich bringt! Der Hausdirigent Philippe Gaubert, der 1928 in Frankfurt sein prächtiges Orchester vorführte, gehört entschieden zu den markantesten Musikerpersönlichkeiten der französischen Hauptstadt und wird als begabter Komponist von jeher geschätzt. Er dirigierte vor kurzem seine neue Symphonie in F-dur, die, wenn auch mit Schönklang durchtränkt, doch weniger schöpferischen Atem aufweist, als die Vierte Symphonie von Albert Roussel. Abgesehen von dem kunstvollen kontrapunktischen Mosaik, steckt in Roussels Komposition eine seltene seelische Vitalität, die sich am Schluß des letzten Satzes mit einem frischen Humor verbindet. — Die „Leipziger Thomaner" unter Führung von Prof. Karl Straube erschienen diesen Herbst wieder, sehr freudig von der zahlreichen Pariser Philharmonischen Gesellschaft begrüßt. Sie sangen zwei Motetten von J. S. Bach: „Jesu, meine Freude" und „Jesu, meine Seele" mit großer Sanftheit des Ansatzes und Geschmeidigkeit in der Melodieführung. Das Publikum zeigte sich von ihrer Anmut im Leisesingen sehr entzückt und war völlig begeistert als die Vertreter der deutschen Musikjugend ihre herrlichen Leistungen mit den alten Gesängen von Dulcius und Scheidt abschlossen. — In demselben Konzert dirigierte Karl Münch außer dem „Dritten Brandenburgischen" von Bach, noch Max Regers „Mozart-Variationen" und sorgte bei schwungvollem Vortrag für Feinheit und Ausgeglichenheit der orchestralen Klangfarben des hier noch nicht gespielten schönen Werkes. Das wiederholte künstlerische Streben des Straßburger Dirigenten um Verbreitung deutscher Musik in Paris soll hierdurch dankbar anerkannt werden. —

Das 10jährige Bestehen der Pariser Russischen Oper, die sich ausschließlich aus russischen Emigranten zusammensetzt, wurde mit Aufführungen der Opern von Mussorgskys „Khowantschina" und „Der Jahrmarkt von Sorotschin" festlich begangen. Der Text des letzten Bühnenwerkes ist dem ukrainischen Milieu von Gogol entnommen. Die unvollendete Partitur wurde von Cui und Liadow ergänzt und nachträglich von Nicolas Tscherepnin sen. stilvoll uminstrumentiert. Leider war die Einstudierung dieser Oper nicht vollendet: manche Schwankungen des Ensembles machten sich bemerkbar — nur der Chor zeigte sich stimmlich von seiner besten Seite.

In dem Konzertabend, den der Deutsche Akademische Austauschdienst in seinen Räumen, unter Mitwirkung der vortrefflichen Berliner Künstler Hans-Joachim Koellreutter und Erich Thabe veranstaltete und zu dem die Pariser Kritik eingeladen war, kamen folgende Werke junger deutscher Komponisten zum Vortrag: Flötensonate von Ulf Scharlau (Uraufführung), Klavier-Variationen über ein Volkslied von Erich Thabe und Walter Felixs Musik für Flöte und Klavier (Uraufführung). Ferner verdienten besondere Aufmerksamkeit Wolfg. Fortners Klavier-Sonatine und Kurt Thomas' Sonate für Flöte und Klavier. Während bei Fortners Komposition ein überaus klarer und durchsichtiger Stil festzustellen war, überraschte der Olympiapreisträger Thomas durch geistvolle Thematik und Harmonie, sowie durch feine kontrapunktische Arbeit. Anatol von Roessel.

PLAUEN. Von den großen Choraufführungen dieses Jahres verdient die Wiedergabe der h-moll-Messe in der Johanniskirche ganz besondere Anerkennung, weil sie zum ersten Male für Plauen das vollständige Werk brachte. Unter der vorbildlichen Leitung von Studienrat Gatter wurde der vokale Teil durch den Gemischten Chor des Lehrergesangvereins und den Riedelschen Männerchor, die Solostimmen von den hiesigen Kräften Irma Günther-Hufter (Alt) und Fritz Stöckert (Tenor) sowie Hildegard Michael-Leipzig (Sopran) und Gerard van den Arend-Berlin (Baß) ausgeführt, der Instrumentalpart durch das Städtische Orchester, wobei die Bachtrompeten und das Cembalo (Kurt Dölling) aus Markneukirchener Werkstätten stammten.

Dr. Hans Dietrich Hellbach.

ROM. (Goethe-Feier am 29. Okt. 1936.) Zur Erinnerung an den 150. Jahrestag „J. W. Goethes Einzug in Rom" fand im Theater Quirino, von Dresdener Künstlern gespielt, eine auch von Italienern sehr besuchte Vorstellung der „Iphigenie" statt. In der Villa Sciara, dem Institut der Studio Germanici, wurde eine Goethefeier veranstaltet. Lothar Mützel, der Orestes am Abend, rezitierte die „Elegien" und Alba Angelotti sang die Schubertschen Lieder: „Kennst du das Land", „Über allen Gipfeln ist Ruh" und „Wie ein Morgenglanz". Interessant war die Interpretation einer italienischen Sängerin von Mignons Lied, unmittelbar nacheinander gesungen die Kompositionen von Beethoven, Schubert, Schumann und Spontini. Dr. E. I. Luin.

WIESBADEN. (Erstaufführung: „Taras Bulba" Oper von Ernst Richter, Text frei nach Gogol von Johannes Kempfe.) Kurzer Inhalt: „Taras Bulba", der Kosaken-Hetman, zieht mit seinen beiden Söhnen gegen die Polen ins Feld. Der gemütvollere der Beiden, Andrj, liebt Wera, die Tochter des Polenführers, und flieht zu ihr nach Dobno. Bei einem erneuten Kosakenangriff wird Andrj gefangen und von seinem Vater zum Tode verurteilt. Ostap, der ältere, robustere Sohn Bulbas, fällt in der Schlacht und der selbst schwer verwundete Bulba bricht an der Bahre seines letzten Sohnes tot zusammen. Um dies Hauptgeschehen gruppieren sich Szenen im Hause Bulbas, Weras und aus dem Kosakenlager. Johannes Kempfe verstand es trefflich, den Gogolschen Vorwurf bühnenmäßig zu gestalten. — Ernst Richter, ein junger, an der Dresdner Staatsoper als Kapellmeister wirkender Komponist, geht von neuen Voraussetzungen aus. Er erstrebt eine musikalische Linie, die frei von taktlicher Bindung den Cäsuren der Sprache angeglichen ist. So kommt es, daß die Stimmen gut geführt sind, aber neben dem den Text illustrativ nachzeichnenden Orchester hergehen, während die Partitur in rhythmischer Hinsicht ungeheure Schwierigkeiten birgt (dauernder Taktwechsel). Trotzdem ist die Wirkung nicht die planlosen Sichergehens, sondern der aufgelockerte Stil, die gesunde, manchmal etwas dickflüssige Schreibart sind von packender Vitalität diktiert und zeugen von einem, frei von Anlehnungen, eigne Wege gehenden großen Talent. Eine bedeutende Rolle fällt dem Chor zu, dessen Satz ausgezeichnet ist. Stellenweise wird er in der Art der Antike als Wechselchor gegeneinander geführt, was mit modernem Mittel: Rhythmischer Verschiedenheit ($^2/_4$ gegen $^3/_4$) ausgedrückt wird. Richter hat sich weitestgehend und mit gutem Gelingen in das russische Milieu eingefühlt und schuf eine auf Rhythmus gestellte, an der russischen Volksmusik sich aufrichtende wirkungsvolle Opernmusik, die ganz starke Momente enthält: Russische Volksmelodie der Mutter Andrjs im 1. Bild, die dem Schlußchor der Oper als musikalische Substanz dient, ferner die schon mehr als symphonische Dichtungen zu wertenden Zwischenspiele des Orchesters, die Musik im Kosakenlager, Liebesduett (Andrj-Wera) u. a. Die Wiesbadener Erstaufführung war mit merklichem Eifer vorbereitet. GMD Karl Fischer bewies nicht nur mit der Wahl des Werkes einen konzessionslosen künstlerischen Geschmack, sondern auch in der Wiedergabe zielbewußte, sichere Führung. Regie (Hans Friederici) und Bühnenbild (Lothar Schenk v. Trapp) wetteiferten in meisterlicher Erfassung des Stoffes und seiner Gegebenheiten. Von den Darstellern fiel besonders die starke Zeichnung des Taras Bulba durch Adolf Harbich auf. Die Söhne Ostap und Andrj waren in Ewald Böhmers und Julius Katonas Künstlerschaft wohl aufgehoben. Die kurzen aber scharf charakterisierten weiblichen Partien: Mutter Katja und Wera wurden von Helena Braun und Daga Söderquist vortrefflich herausgemeißelt. Verschiedene kleinere Rollen ergänzten in guter Besetzung das Gesamte. Hedi Dählers Tanzeinstudierungen entbehrten weder der Kosaken-Wildheit noch -Echtheit. Die Oper fand ausgesprochene Zustimmung. Grete Altstadt-Schütze.

Die Rundfunksender
wurden wegen Raummangel für das nächste Heft zurückgestellt

KLEINE MITTEILUNGEN

AMTLICHE VERFÜGUNGEN

Der Präsident der Reichsmusikkammer, Prof. Dr. Peter Raabe, ordnet an, daß die im deutschen Musikalienverleger-Verein und im Reichsverband der deutschen Musikalienhändler zusammengeschlossenen Verleger und Händler verpflichtet sind, den Verlag, die Übernahme der Auslieferung und den Verkauf von Werken der Emigranten bei der Reichsmusikkammer anzuzeigen.

Die Parteiamtliche Prüfungskommission zum Schutze des NS-Schrifttums erläßt eine Verfügung, wonach Musikverleger, die sich bis zur Machtübernahme im wesentlichen mit Schlager-, Unterhaltungs- oder konfessioneller Musik beschäftigten, NS-Liedgut nicht mehr oder nur mit einer besonderen Erlaubnis verlegen dürfen.

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

In Stettin veranstaltet der neuberufene Städtische Musikdirektor Maximilian Albrecht eine C. M. v. Weber-Festwoche vom 10.—14. Dezember mit einem Vortragsabend, Orchesterkonzert (u. a. Sinfonie, Klavierkonzert), Kirchenkonzert (Messe u. a.), Kammermusikkonzert im Schloß und einem Volkschorkonzert.

In Köslin fand am 7.—8. November ein Musikfest statt, wobei Paul Scheinpflug ein Orchesterkonzert dirigierte.

Die deutsche Heimatschule zu Thüringen im Thalbürgel veranstaltete unter Leitung von Prof. Walter Rein von der Staatlichen Hochschule für Musikerziehung in Berlin eine Reihe von Musiktagen, die vor allem der Pflege des Liedes galten.

Die Lifzt-Vereinigung Tokyo veranstaltete zum 125. Geburtstage des Meisters eine Liszt-Feier in der katholischen Kirche zu Tokyo, an der zahlreiche Mitglieder der japanisch-ungarischen Regierung teilnahmen.

Auf einer Tagung des DSB, die kürzlich in Breslau stattfand, war Österreich durch den Vorsitzenden des Ostmärkischen Sängerbundes, Hofrat Jaksch-Wien vertreten, der die Mitteilung machte, daß am nächstjährigen DSB-Fest, das inzwischen als „reichswichtig" erklärt ist, viele österreichische Sänger teilnehmen werden.

Der Festausschuß des Breslauer DSB-Festes teilt mit, daß die Reichsbahn für den Besuch des Festes große Fahrpreisermäßigungen in Aussicht stellt, die in Kürze zum Abschluß kommen werden.

Das Philharmonische Orchester in Berlin veranstaltet im April 1937 eine Musikwoche, bei der ausschließlich zeitgenössische Werke zur Aufführung kommen. Zur Mitwirkung werden auch ausländische Dirigenten und Solisten herangezogen.

Die dritte reichswichtige Richard Wagner-Festwoche in Detmold in der zweiten Maihälfte 1937 bringt außer „Tristan" und „Siegfried" ein Beethoven-Festkonzert unter Leitung von Peter Raabe und die Oper „Fidelio".

Florenz veranstaltet ein „Musikalisches Maifest 1937" mit einer Reihe von Opernaufführungen (Verdi, Rossini, Monteverdi, Debussy, Mozart, Casella, Respighi, Malipiero, Strawinsky). Die Münchener Staatsoper gastiert in „Tristan und Isolde".

Das Musikfest der Internationalen Gesellschaft für neue Musik wird im Juni 1937 in Paris, und zwar zur Zeit der Internationalen Weltausstellung, veranstaltet werden.

Zum 200. Todestag von Stradivari 1937 wird in Cremona ein Internationales Musikfest vorbereitet, verbunden mit einer Geigenausstellung.

In Viipuri (Finnland) ist für den 3.—4. Juli 1937 ein Musikfest mit zeitgenössischen Werken geplant.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Kurz vor Beginn des Konzertwinters haben sich Musikgemeinde, Landeskapelle und Singakademie Rudolstadt und Cäcilienverein Saalfeld zu einer Konzertgemeinschaft zusammengeschlossen.

In Bitterfeld (Sa.) wurde die Gründung eines Städtischen Orchesters in Aussicht genommen.

Auf Anregung des Ministers für Unterricht und Schöne Künste wurde ein belgisches Staatsorchester, das aus 62 in Jahresgehalt stehenden Musikern besteht, gegründet. Das erste Konzert des Orchesters, das das Brüsseler Sinfonieorchester ersetzen soll, fand am 25. Oktober in Brüssel statt.

Unter dem Namen „Langnese-Trio" schlossen sich die Mitglieder der Münchener Philharmoniker, die Konzertmeister Rudolf Schoene (Violine) und Hermann Beckerath (Cello) mit dem Pianisten Rolf Langnese zusammen. Die junge Vereinigung wird mit Werken von Schubert, Mozart und Pfitzner in Kürze erstmals vor die Öffentlichkeit treten.

Die Arbeitsgemeinschaft Leipziger Solisten hat sich zur Aufgabe gestellt, jungen Talenten den Weg in die Öffentlichkeit zu ebnen. Die Konzerte stehen unter der künstlerischen Leitung von Oswin Keller, Kapellmeister Georg Kießig, Dr. Hans Mlynarczyk und Kammersänger Walther Soomer. Allenfallsige Anfragen sind zu richten an Oswin Keller, Leipzig, S. 3, Papestr. 6, Telefon 301 12.

In Braunschweig wurde eine „Vereinigung der Musikfreunde“ gegründet, deren Leitung Willi Sonnen, Dirigent der Braunschweiger Singakademie, der Liedertafel und des Musikvereins übertragen wurde. Als erste Veranstaltung führte die Braunschweiger Singakademie am 15. Oktober mit großem Erfolg die „Faust-Szenen“ von Schumann auf, denen im Laufe des Winters zwei Symphonie-Konzerte des Musikvereins, ein a cappella-Konzert der Liedertafel mit Werken niedersächsischer Meister und eine Aufführung der „Matthäus-Passion“ von Bach durch die Singakademie folgen werden. Zwei Hausmusikabende und ein Liederabend, an dem Willi Sonnen die Winterreise von Schubert singen wird, vervollständigen das Arbeitsprogramm.

In Saargemünd wurde ein „Verein für lothringische Volkskunde“ ins Leben gerufen.

Die „Musikalische Akademie“, das bekannte Münchner Konzertinstitut, feierte ihr 125-jähriges Bestehen.

Der Richard Wagner-Verband deutscher Frauen veranstaltete gemeinsam mit der Vereinigung „Deutsche Festspiele“ in Wuppertal eine Liszt-Gedenkfeier, an der u. a. Frau Winifred Wagner und die Reichsvorsitzende des Frauenverbandes, Frau Marianne Lange, teilnahmen. Die musikalische Leitung der Veranstaltung hatte Hermann Inderau, Hauptsolist war Josef Pembaur.

In Wien wurde unter dem Vorsitz von GMD Felix von Weingartner eine Johann Strauß-Gesellschaft gegründet, die die Freunde des Straußschen Schaffens sammeln und die Werke dieser Musiker-Familie im In- und Ausland verbreiten will.

HOCHSCHULEN, KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Der Komponist Arthur Kusterer aus Karlsruhe ist als nichtbeamteter vollbeschäftigter außerordentlicher Lehrer an die Hochschule für Musik in Berlin berufen worden. Als Violinlehrer wurde der erste Konzertmeister des deutschen Opernhauses, Hans Dünschede, verpflichtet.

Karl Höller wurde als Kompositionslehrer, Orchesterleiter und Seminarleiter für Kirchenmusik an die Frankfurter Musikhochschule berufen.

Hans Brehme wurde als Kompositionslehrer an die Württembergische Musikhochschule verpflichtet.

Friedrich Jung übernahm ein Lehramt für Korrepetition an der Berliner Musikhochschule.

Organist Johannes Röder-Flensburg erhielt den Auftrag, an der Hamburger Hochschule für Lehrerbildung (400 Studierende) Orchester und 2 Chöre aufzubauen.

In der Stuttgarter Musikhochschule wurde eine Cembaloklasse unter Leitung von Dagmar Benzinger eingerichtet.

Der Thüringische Volksbildungsminister schuf am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Jena eine Hilfsassistentenstelle, mit der Dr. Alfred Hüllemann betraut wurde. Gleichzeitig ernannte ihn Prof. Dr. Felix Oberborbeck zum Kustos der „Staatlichen Kommission zur Pflege der Thüringischen Musik“, die inzwischen einen eigenen Raum in Weimar bezog und fürderhin den Sammelpunkt für alle Fragen Thüringer Musik darstellt.

In der Berliner Musikhochschule wird nach Fortfall der Instrumentensammlung ein neuer Saal für Orchesterproben mit Podium geschaffen. Die Hochschule (Leitung Prof. Dr. Fritz Stein) hat z. Zt. 850 Studierende bei etwa 100 Lehrkräften.

Im Hinblick auf den steigenden Bedarf an tüchtigen Lehrern für Volksmusikinstrumente hat der Thüringische Minister für Volksbildung für die in Thüringen stattfindenden Privatmusiklehrerprüfungen die Einführung eines Volksmusikinstrumentes nach Wahl des Prüflings als verbindliches Fach in der Privatmusiklehrerprüfung eingeführt. Damit sind dem Privatmusiklehrer die Wege in die Musikarbeit im Gruppenunterricht, in HJ und BdM und den übrigen Organisationen in Thüringen geebnet.

Die Städtische Hochschule für Musik und Theater in Mannheim (Leitung: Direktor Chlodwig Rasberger) versendet ihren 3. Jahresbericht, aus dem wir entnehmen, daß die Anstalt in der Berichtszeit Oktober 1935 bis September 1936 477 Schüler umfaßte. Mit einer Reihe interner Vortragsabende, sowie öffentlicher Orchester- und Kammermusikkonzerte stellte sie das Können der Schule unter Beweis. Die Opernschule trat mit der verdienstlichen Aufführung von Glucks „Der betrogene Kadi“ vor die Öffentlichkeit. Zum Lehrkörper der Schule zählen u. a. Prof. Willi Rehberg (Klavier) und KMD Arno Landmann (Orgel) und bis zu seiner Berufung an den Reichssender Saarbrücken Dr. Hans Költzsch.

Anläßlich des 10jährigen Bestehens der Evangelischen Kirchenmusikschule in Dortmund wurden unter Leitung von Karl Holtschneider Werke von Gerard Bunk und Otto Heinermann zur Aufführung gebracht.

Unser Mitarbeiter Prof. Dr. Th. W. Werner hielt in der Ortsgruppe Hannover der Deutschen Philosophischen Gesellschaft einen Vortrag über „Hörbild und Sinn in der Musik“.

Im Rahmen der Breslauer Buchwoche („Deutsches Volksbildungswerk“) sprach Privatdozent Dr. Hermann Matzke zu dem Thema „Musik und Buch“. Als wertvollste Neuerscheinungen stellte er die Bücher „Kulturwille im deutschen

Muſikleben“ von Peter R a a b e, „Von deutſchen Meiſtern“ von Karl H a ſ ſ e und „Bilder aus der deutſchen Muſikkritik“ von Fritz S t e g e in den Vordergrund.

Das neue t ü r k i ſ ch e K o n ſ e r v a t o r i u m in Ankara, das aus der höheren Schule für Muſik erſtehen ſoll, wird drei Abteilungen umfaſſen: dramatiſche Muſik, dramatiſche Kunſt (eine völlig neue Schaffung) und die eigentliche Muſikabteilung. Das Konſervatorium hat die Aufgabe, eine nationale türkiſche Muſik auf der Grundlage der Volksmuſik zu ſchaffen, wobei ſich der Unterrichtsminiſter auf das Gutachten Paul H i n d e m i t h s ſtützt. Man hat ſchon mit der Sammlung von Volksliedern begonnen. Auch der ungariſche Volksliedforſcher und Komponiſt Bela B a r t o k iſt von der türkiſchen Regierung beauftragt worden, an der Sammlung mitzuwirken.

Das S t a a t s k o n ſ e r v a t o r i u m d e r M u ſ i k z u W ü r z b u r g ſpielte in ſeinen beiden erſten dieswinterlichen Konzerten Werke von Gg. Vollerthun, Georg Schumann, Joſeph Haas, Hermann Zanke und Hermann Zilcher.

KIRCHE UND SCHULE

Landeskirchenmuſikdirektor Erwin Z i l l i n g e r (Organiſt am Dom in Schleswig) iſt mit Beginn des Winterhalbjahrs als Lehrer für lithurgiſches und künſtleriſches Orgelſpiel an die Kirchenmuſikſchule des Lübecker Staatskonſervatoriums berufen worden.

In Landau wurde die erſte ſaarpfälziſche ſtädtiſche Muſikſchule eingerichtet, deren Leitung MD Hans K n ö r l e i n übertragen wurde.

In einem Kirchenkonzert zu Gerſtungen (Werra) wurde eine daſelbſt aufgefundene unbekannte Kantate von T e l e m a n n zu Gehör gebracht.

Auf einer ſchleſiſchen Kirchenmuſiktagung in Görlitz erlebte das Auferſtehungs-Oratorium von Kurt T h o m a s unter Leitung von Eberhard W e n z e l eine eindrucksvolle Wiedergabe.

In der Marienkirche Arnswalde veranſtaltete Kantor S ch u ſ t e r einen Kompoſitionsabend von Martin G r a b e r t unter Mitwirkung des Tonſetzers, wobei u. a. die Kantate „Der Herr iſt mein Licht und mein Heil“ zur Aufführung kam.

Prof. Dr. Franz Xaver D r e ß l e r veranſtaltete in der evangeliſchen Hauptkirche in Hermannſtadt einen Reger-Zyklus, der ſich über drei Abende erſtreckte.

Der Weimarer Stadtorganiſt Johannes-Ernſt K ö h l e r brachte am Bußtag Karl Schönemanns „Vorſpiel und Fuge g-moll für Orgel“ Werk 14 zur Uraufführung.

Prof. Paul L o h m a n n - Berlin (Bariton) und Prof. Franz Xaver D r e ß l e r - Hermannſtadt (Orgel) veranſtalteten in der Hermannſtädter Hauptkirche ein Bach-Schütz-Buxtehude-Konzert.

Der Dresdener Organiſt Gerhard P a u l i k führte in einem Konzert „Neuzeitliche Orgelmuſik“ Werke von Joſeph Haas, Paul Krauſe, Gerard Bunk und Paul Wieſe, zum Teil aus dem Manuſkript, erſtmals auf.

Domorganiſt Prof. Joſeph A h r e n s von der Hedwig-Kathedrale zu Berlin widmete ſeinen 1. dieswinterlichen Orgelabend Johann Sebaſtian Bach, den 2. Max Reger, während er an einem 3. Abend ſeinen Hörerkreis mit eigenen Werken bekannt machte.

Die Chorvereinigung des Landestheaters C o b u r g veranſtaltete anläßlich der Aufſtellung der neuen Orgel in der dortigen Hauptkirche eine muſikaliſche Feierſtunde mit Werken von Bach, Schütz und Händel.

PERSÖNLICHES

Dr. Wilhelm B u ſ ch k ö t t e r vom Reichsſender Köln wurde als Erſter Kapellmeiſter an den Reichsſender Stuttgart (Intendant Dr. Bofinger) berufen.

Rolf E h r e n r e i ch wurde als Solorepetitor und Kapellmeiſter an das Dortmunder Stadttheater verpflichtet.

Der bekannte Berliner Konzertſänger Rudolf W a t z k e iſt von Generalintendant Hanns Schulz-Dornburg an die Städtiſchen Theater in Kiel für mehrere Gaſtſpiele in dieſer Spielzeit verpflichtet worden.

Bernhard H e n k i n g (Magdeburg) übernimmt die Leitung der Kirchenmuſikſchule in Aſchersleben.

Willi H ö b e r und Walter B e n g e l s d o r f f (Bratſche) gehören ſeit 25 Jahren dem Berliner Philharmoniſchen Orcheſter an.

Tibor d e M a ch u l k a wurde als Solocelliſt an das Berliner Philharmoniſche Orcheſter verpflichtet.

Am 19. Oktober konnte Prof. Heinrich M a r t e n s von der Staatlichen Hochſchule für Muſikerziehung in Berlin auf eine 40jährige Dienſtzeit zurückblicken. 1896 trat er zunächſt in den Volksſchuldienſt ein, bildete ſich dann neben ſeiner beruflichen Tätigkeit noch weiter fachlich aus und kam über das Lyzeum in Itzehoe und das Realgymnaſium zu Altona nach Berlin, wo ihn Prof. Dr. Karl Thiel 1924 an die Stelle des ausſcheidenden Geſangslehrer Prof. Georg Rolle berief. Seine Hauptarbeit galt der Begründung eines Jugendchors, der bisher mit über 200 Aufführungen an die Öffentlichkeit trat.

Prof. Dr. Alfred R a h l w e s, Univerſitätsmuſikdirektor in Halle, beging ſein 25jähriges Jubiläum als Dirigent der Robert Franz-Singakademie.

Richard S t r a u ß, der im Herbſt 1886 als 3. Kapellmeiſter nach München berufen wurde, konnte im heurigen Jahre auf eine 50jährige Bühnentätigkeit zurückblicken.

Der Präsident der RMK Prof. Dr. Peter Raabe berief Horst Sander, Walter Fischer und Karl Stütz in den bereits bestehenden Rundfunkausschuß bei der RMK.

Der bisherige Gesanglehrer in Itzehoe Studienrat Edgar Rabsch wurde zum Dozenten für Musikerziehung an der Hochschule für Lehrerbildung in Stuttgart ernannt.

An Stelle Prof. Ed. H. Müllers wurde Dr. Dietrich Stoverock als Leiter der Schulmusikabteilung der Kölner Musikhochschule berufen.

KM Ludwig Leschetitzky-Chemnitz wurde zum städtischen Generalmusikdirektor ernannt.

Der Geiger Josef Kiskemper wurde an das Meininger Landesorchester als 1. Konzertmeister berufen.

Geburtstage.

Am 31. Oktober wurde der bekannte Pianist Max von Pauer 70 Jahre alt. Er ist aus der Schule seines Vaters und V. Lachners (Karlsruhe) hervorgegangen, lehrte 1887 bis 1897 Klavier am Kölner Konservatorium, leitete anschließend eine Meisterklasse an der Stuttgarter Hochschule, deren Direktor er 1908 wurde und war 1924—1932 Direktor des Leipziger Konservatoriums. 1933 bis 1934 führte er die Leitung der Städtischen Hochschule Mannheim. Neben seiner pädagogischen Tätigkeit hat er auch eine umfangreiche Konzerttätigkeit entfaltet.

Dr. Max Winter, New-York, ehem. Leiter des „Nordöstlichen Sängerbundes" und Betreuer der deutschen Gesangvereine, wurde 70 Jahre alt.

Fritz Hartmann, bekannter Chordirigent und Komponist in Bremerhaven, feierte seinen 70. Geburtstag.

Hermann Protze, Musikverleger, Harmoniumkomponist und Verfasser einer Harmoniumschule, wurde 70 Jahre alt.

Manuel de Falla, Spaniens bedeutendster Komponist, wurde am 23. November 60 Jahre alt.

Am 1. November wurde Max Trapp 50 Jahre alt. Sein Schaffen umfaßt vor allem Werke für das Klavier, daneben hat er aber auch eine Reihe von Streichquartetten und Liedern veröffentlicht. Er wirkt heute als Lehrer an der Staatlichen Hochschule und Leiter einer Meisterklasse an der Akademie der Künste in Berlin.

Todesfälle.

† Prof. August Gentz, ehem. Solobratschist der Berliner Oper, 86 Jahre alt.

† Gustav Erlemann, Direktor der Kirchenmusikschule in Trier, Komponist, 60 Jahre alt.

† Johannes Bischoff, Opernsänger, in Darmstadt im Alter von 62 Jahren.

† Walter Eschenbach, Domorganist in Königsberg/Pr., Kirchenmusikdirektor, bei Ausübung seines Amtes auf der Orgelbank, 67jährig.

† Ernestine Schumann-Heink, treffliche Opern-Altistin, im Alter von 67 Jahren.

† Karl Friedrich, Städt. Musikdirektor von Lennep, Chorleiter und Komponist.

† Felia Litvinne, Frankreichs berühmteste Wagner-Sängerin, u. a. in der Mailänder Scala tätig gewesen, 73 Jahre alt in Paris.

† Rjukitschi Sawada, der Präsident des Musikinstituts in Osaka und Vorkämpfer für abendländische Musik in Japan, im Alter von 51 Jahren.

† Irma Tervani, einstige bedeutende Altistin der Dresdner Staatsoper, am 29. Oktober in Berlin, 49 Jahre alt.

† Prof. Charles Sanford-Terry, bedeutender englischer Historiker und Bach-Forscher, im Alter von 72 Jahren.

† Franz Wildt, bekannter Chorkomponist, Gesanglehrer und Verleger in Dortmund.

† Fritz Jäger, bekannte Erscheinung des Düsseldorfer Konzertlebens, Konzertvermittler und Förderer junger Künstler.

† August Scharrer, Dirigent u. a. des Berliner Philharmonischen Orchesters, Komponist von Orchester- und Chorwerken, in Weiherhog bei Fürth, 70 Jahre alt.

† Paul Klanert, Musikschriftsteller von Bedeutung, Lehrer und Komponist in Halle, kurz nach seinem 60. Geburtstag.

† Otto Kotilainen, finnischer Vokalkomponist, 68 Jahre alt.

† am 5. November der Präsident der Wiener Konzerthausgesellschaft, Theodor Köchert, der in dieser Eigenschaft sowie als einstiger Vorstand des Wiener akademischen Wagner-Vereins einer der energischesten Vorkämpfer für die deutsche Musik und besonders für Wagner, Liszt, Bruckner und Hugo Wolf, zugleich aber auch ein eifriger Förderer des jüngeren Nachwuchses an aufstrebenden Talenten war.

† am 21. Oktober der Ehrenchormeister des Wiener Schubertbundes, Prof. Adolf Kirchl, bekannt durch seine Verdienste um den Männerchorgesang, den er selbst durch mehr als 100 Kompositionen bereicherte, nebst Liedern und Instrumentalstücken aller Art.

Die Nachricht von der Ermordung Highini Anglès'-Barcelona hat sich erfreulicher Weise als Falschmeldung erwiesen. Der geschätzte Gelehrte befindet sich wohlbehalten in Deutschland.

BÜHNE

Das Stadttheater Bielefeld ist zu mehreren Gastspielen nach Bad Oeynhausen im Laufe des Winters eingeladen. Dabei wird auch Albert Lortzings „Wildschütz" zur Aufführung kommen.

Leider begegnet man nur noch selten Gluck-Aufführungen an unseren Bühnen. Umso erfreulicher ist es daher, daß das Leipziger Opern-

haus die „Iphigenie auf Tauris" und das Stadttheater in Ulm „Iphigenie in Aulis" in den dieswinterlichen Spielplan aufnahmen, auch das Stadttheater zu Regensburg brachte „Orpheus und Eurydike" zu Beginn der Spielzeit zur Aufführung.

Die Städtischen Bühnen in Magdeburg bringen aus dem zeitgenössischen Schaffen diesen Winter Paul Graeners „Schirin und Gertraude" und Ermanno Wolf-Ferraris „Il Campiello" zur Aufführung.

Mozarts „Gärtnerin aus Liebe" in der neuen Textbearbeitung von Siegfried Anheißer wurde bisher von 20 Bühnen gespielt und erlebt nun auch im Berliner Deutschen Opernhaus ihren Einzug.

Koblenz, das im vergangenen Jahre die Spielzeit seines Stadttheaters um 1 Monat verlängerte, kann einen weiteren wesentlichen Ausbau melden: Es wurde gegenüber dem Vorjahr ein bedeutend höherer Zuschuß gewährt, durch den sich die Gagen nicht unwesentlich erhöhen. Das Orchester, das eine Vermehrung um weitere Mitglieder erfuhr, wurde in Städtische Regie übernommen.

Der Ortsverband Breslau der NS-Kulturgemeinde hat eine Leihbücherei für Operntexte begründet, die den zunächst noch Opern-Ungewohnten den Weg zum Verständnis der Kunstwerke erleichtern sollen.

Hermann Reutters Oper „Doktor Johannes Faust" wurde im November an den Städtischen Bühnen in Essen (westdeutsche Erstaufführung), in Koblenz und an der Staatsoper in München aufgeführt.

Die Pariser Theater beabsichtigen Automaten aufzustellen, aus denen man Eintrittskarten jeder Platzgattung ziehen kann.

Die Berliner Staatsoper hatte für Ende November einen Tanzabend mit Werken von Rich. Strauß („Bürger Jourdain") und de Falla („Der Dreispitz") in Aussicht genommen.

Das Ballett „Die Weibermühle" von Friedrich Wilckens ist für Hannover vorgesehen.

Thomas Beecham wurde eingeladen, im Februar 1937 die Opern „Die Entführung" und „Tristan und Isolde" an der Berliner Staatsoper zu dirigieren.

Die ausgezeichnete Kammeroper „Der gefangene Vogel" von Hans Chemin-Petit wurde vom Stadttheater Plauen i. V. erworben.

Richard Hagemanns Oper „Tragödie in Arezzo", die in Freiburg unter GMD Balzer 1932 uraufgeführt wurde, ist in den diesjährigen Spielplan der Metropolitan Opera in New York aufgenommen.

Münster plant die Ausschreibung für Entwürfe zum Bau eines neuen Stadttheaters.

KONZERTPODIUM

Prof. Carl Leonhardt wird das 3. Musikvereinskonzert in Münster leiten.

Die bekannte Wiesbadener Pianistin Grete Altstadt-Schütze errang an einem Schubert-Abend des „Liederkranzes" zu Worms vollen Erfolg.

Hermann Simons „Luther-Messe" kam kürzlich in Erfurt und Eisenach zur Erstaufführung, sein „Jubilate" in Bremen und das „Klopstock-Triptychon" in Elberfeld.

Eine der sonntäglichen Morgenfeiern mit zeitgenössischer Musik im Gohliser Schlößchen zu Leipzig wird dem Schaffen von Johann Nepomuk David gewidmet sein. Die Werkfolge enthält neben dem Lautentrio in e-moll einige Uraufführungen.

Heinz Schuberts „Präludium und Toccata" kam durch die Berliner Philharmoniker unter Wilhelm Sieben zur erfolgreichen Uraufführung. Sein „Ewiges Reich" erklang in Kiel, Ulm, Darmstadt und am Reichssender Hamburg.

Das Städtische Orchester Eisenach veranstaltet unter seinem Leiter Städt. MD Walter Armbrust im Winter 1936/37 vier Sinfoniekonzerte im Anrecht und zwei große Sonderkonzerte. Zur Aufführung kommen u. a.: Brahms (Doppelkonzert), Mozart (Sinfonie g-moll, Violinkonzert D-dur), Beethoven (1., 7. und 9. Sinfonie), Dvořák (5. Sinfonie „Aus der neuen Welt"), sowie als örtliche Neuigkeiten: Graener (Flöte von Sanssouci) und Zilcher (Tanzfantasie). — Das 1. der 6 Jugend-Sinfoniekonzerte hat bereits bei ausverkauftem Haus stattgefunden und begeisterte Zustimmung gefunden. Im Programm standen: Haydn, Mozart, Beethoven und Grieg.

Die „Spandauer Singvereinigung 1866" (Leitung: Lothar Band), die auf ein 70jähriges Bestehen zurückblicken kann, brachte gemeinsam mit dem „Spandauer Kammerorchester" (Dirigent Fritz Miericke) am Bußtag Mozarts „Requiem" zur Aufführung. Das Konzert wurde eingeleitet mit J. S. Bachs Violinkonzert a-moll (Solistin: Ursula Schulz-Boelcke).

Die Württembergischen Staatstheater zu Stuttgart brachten in ihrem 2. Konzert Rudi Stephans „Musik für Orchester in einem Satz" zur Erstaufführung.

Gottfried Müllers „Variationen und Fuge über ein deutsches Volkslied" stehen in diesem Winter auf dem Programm der musikalischen Akademie in Mannheim.

MD Hermann Meißner-Mülheim wurde eingeladen eine Aufführung der Johannes-Passion von J. S. Bach im Rahmen der städtischen Konzerte Krefeld zu leiten.

Artur Piechlers „Tagewerk" erlebte soeben in Oberhausen seine Erstaufführung.

Kurt Lißmanns „Kantate vom Menschen" kam vor kurzem durch den Säckinger Männerchor unter Leitung von MD Kurt Layher zur Aufführung.

Johannes Röder bringt mit dem Hamburger Lehrergesangverein K. F. Noetels Chorzyklus „Daß dein Herz fest sei", L. Lürmans „Junges Deutschland", Franz Philipps Volkskantate „Heiliges Vaterland" und G. Zillingers Chorstudie „Russischer Salat" zur Aufführung.

Julius Kopschs „Feierliches Vorspiel" kam beim Festakt zur Grundsteinlegung des Hauses für deutsches Recht durch die bayerische Staatskapelle unter Leitung von Siegmund von Hausegger zur Aufführung.

Hans Wedigs „Musik für Streichorchester" wird in Berlin, Bonn, Dresden, Godesberg, Hamburg und München erklingen, sein „Deutscher Psalm" für gem. Chor und Orchester in Berlin, Castrop und Magdeburg.

Der Oberbürgermeister der Hauptstadt Mannheim hat städtische Chorkonzerte geschaffen, die eine bisher stark gefühlte Lücke im Musikleben der Stadt ausfüllen. Zunächst sind für diesen Winter mit dem verstärkten Nationaltheaterorchester, dem gemischten Chor des Lehrergesangvereins und dem Chor der Hochschule zwei Konzerte: Mozarts „Requiem" und Wilhelm Petersens „Große Messe", vorgesehen.

Das Prager Deutsche Theater kann heuer keine philharmonischen Konzerte mehr in sein Jahresprogramm aufnehmen. Grund hiefür ist der ungünstige finanzielle Erfolg der philharmonischen Konzerte in den letzten Jahren. Die traditionelle Institution dieser philharmonischen Konzerte, übrigens der einzigen deutschen Symphoniekonzerte Prags, wird also aus dem Prager Konzertleben mindestens für heuer verschwinden. U.

Prof. Dr. Hugo Holle brachte kürzlich mit dem Stuttgarter Lehrergesangverein und dem Philharmonischen Chor Paul Graeners „Marienkantate" in Stuttgart zur Aufführung.

Im 2. Bechstein-Stipendien-Konzert brachten Jean Françaix, Edwin Fischer und das Pasquier-Trio Werke von Fauré, Françaix, St. Saëns und Chabrier zur Aufführung.

Karl Hermann Pillney wurde als Solist eines Kölner Gürzenichkonzertes unter GMD Papst verpflichtet.

Das Flensburger Trio (Gertrud Trenktrog, Willi Krebs, Hans Suchaneck) brachte Hans Pfitzners Klaviertrio zu nachdrücklichster Wirkung.

Bodo Wolfs neuestes Werk „Konzert für Klavier und Orchester" wird im Laufe des Winters in München uraufgeführt.

Julius Weismanns Klavierkonzert wird in der Neufassung von GMD Paul van Kempen-Dresden am 16. Dezember in Karlsruhe zur Uraufführung gebracht (am Flügel der Komponist).

Richard Wetz' „Gesang des Lebens" für Männerchor und Orchester kommt durch den Sängerkreis XV des Sängerbundes Nassau zur Aufführung. Sein Hymnisches Chorwerk f. Bariton und Orchester „Hyperion" erklingt in Erfurt und Bochum.

Paul Strüvers „90. Psalm" für 2 Solostimmen, gem. Chor, Orchester und Orgel kommt Anfang 1937 durch GMD Balzer in Düsseldorf zur Uraufführung.

Li Stadelmann spielte kürzlich in Mannheim unter GMD Karl Elmendorff und wird demnächst in Mainz mit Prof. Müller-Blattau konzertieren.

Heinrich Zöllners großes Männerchorwerk mit Orchester „Die Hunnenschlacht" kommt in Liegnitz zur Aufführung.

Hans Pfitzners Kantate „Von deutscher Seele" ist für Leipzig, Königsberg, Bremen, Dessau, Weimar, Salzburg, Mainz und Nordhausen vorgesehen.

Der Pianist Hilarius Hautz hatte mit einem Schumann-Brahms-Abend im Münchner Herkules-Saal großen Erfolg.

DER SCHAFFENDE KÜNSTLER

Hermann Burte hat zu Händels Oratorium „Judas Makkabäus" einen neuen Text in „deutschem Geist" geschrieben. — Dieser übereifrige Dichter scheint übersehen zu haben, daß die Reichsmusikkammer längst die Aufführung der Originaltexte zugelassen und daß Reichsminister Dr. Goebbels sich kürzlich mit scharfen Worten gegen diejenigen gewandt hat, die an Werken der Vergangenheit einen nationalsozialistischen Maßstab anlegen. St.

Mozart erscheint als Hauptgestalt eines Schauspiels, das unter dem Titel „Die göttliche Melodie" von Marianne Westerlind verfaßt wurde.

Roderich von Mojsisovics legt soeben die letzte Hand an die Partitur einer abendfüllenden Oper, frei nach Shakespeares „Viel Lärm um nichts" in drei Aufzügen (4 Bildern).

Der burgenländische Komponist Arnold Röhrling hat soeben eine heitere Oper in drei Akten nach einem Text von B. Z. von Asow „Don Quixotes letztes Abenteuer" beendet.

Kurt von Wolfurt hat kürzlich 10 leichtere Klavierstücke fertiggestellt, die demnächst in mehreren Städten und Sendern erklingen.

Der Münchener Pianist Max Sonntag, vollendete ein Klaviertrio in e-moll, sowie Lieder für Sopran, nach Worten von Helene Ritzerow.

Karl Höller hat soeben zwei Choralvariationen für Orgel beendet, die in aller Kürze erscheinen werden.

Hermann Grabner beendete die Komposition eines neuen Oratoriums nach der Dichtung von Margarethe Weinhandl und ist gegenwärtig mit der Instrumentation beschäftigt.

Karl Schönemann steht vor der Vollendung der Partitur seines Werk 30 „Konzert in E-dur" für Klavier und Orchester, das der Kasseler Pianist Ulrich Seliger im kommenden Jahre aus der Taufe heben wird.

VERSCHIEDENES

Unter starker Anteilnahme von Musikinteressierten aus allen Kreisen der Bevölkerung führte die Musikbücherei der Stadt Essen unter ihrem Leiter Dr. Ernst Reichert im Auftrage der RMK, Landesleitung Westfalen-Niederrhein, eine Ausstellung „Deutsche Musik" durch, bei welcher neben neuerschienenen Noten und Musikbüchern zum „Tag der Hausmusik", alten Instrumenten und Bildern auch die Originalhandschriften von bekannten Werken der in Essen lebenden Komponisten Hermann Erpf, Ottmar Gerster, Erich Sehlbach, Ludwig Weber und August Weweler gezeigt wurden.

Der Musikforscher W. Hinnenthal-Bielefeld entdeckte in der Schloßbibliothek Rheda und der Bibliothek des Reichsfreiherrn von Fürstenberg eine Reihe wertvoller Kompositionen berühmter Meister, u. a. ein Oboenkonzert von Händel, ein Streichtrio für zwei Violinen und Cello von Haydn, eine Sonate für Flöte oder Violine und Cembalo von Johann Christoph Friedrich Bach, ein Konzert für zwei Flöten und Streicher von Telemann. Ferner wird demnächst ein Cembalokonzert von Graun, ein Divertimento von Haydn und ein Trombakonzert von Händel der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden.

Das polnische Kultusministerium beabsichtigt, im Sejm einen Gesetzentwurf über den Rechtsschutz der Werke Chopins einzubringen. Die auf diese Weise erzielten Einnahmen sollen dem Chopin-Institut zwecks Herausgabe einer kritischen Würdigung aller bisher noch unbearbeiteten und unveröffentlichten Chopin-Werke zugeführt werden.

Auf einer Musikinstrumenten-Ausstellung in London sah man bei den neueren Klavier-Typen überhaupt keine schwarzen Tasten mehr. Man hat andere Farben und Farbmuster gewählt, so Rot und Grün, Blau und Violett, dann aber auch Streifen und Karos, Marmor und Phantasiemuster.

In einem der Musikbibliothek Peters in Leipzig zugehörigen handschriftlichen Sammelband konnte der Bachforscher Dr. Landshoff eine bisher unbeachtet gebliebene Fassung des G-dur-Trios für Flöte, Violine und Basso continuo als eine höchstwahrscheinlich von Bach selbst herrührende Spätfassung nachweisen. Diese bisher noch unveröffentlichte Fassung stellt sich als eine Sonate in F-dur für Violine und Cembalo dar und bringt gegenüber der früheren Form eine Erweiterung des zweiten Satzes um mehr als ein Drittel des ursprünglichen Umfanges.

Im Rahmen einer Autographen-Versteigerung in Berlin wurde kürzlich eine von J. S. Bach eigenhändig geschriebene Orchesterstimme (Viola) zu der Kantate „Herr Gott dich loben wir", gehandelt. Diese Stimme galt bislang als verschollen.

Im Auftrag des Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Jena unternahm der Fachabteilungsleiter Wolfgang Sichardt eine volkskundliche Forschungsreise in das Alpengebiet. Es handelte sich darum, Älplergesänge, Kuhreigen, Alphornweisen, Alpsegen und Jodler zu sammeln und stilkritisch zu bearbeiten.

Ein Max Reger-Zimmer wurde in Regers Geburtsort Weiden eingerichtet.

Das Badische Ministerium für Kultus und Unterricht leitete eine Umfrage durch die Volksschulen und höheren Lehranstalten bis zur 4. Klasse um zu erfahren, ob bei Schülern, die bisher noch nicht auf einem Instrument spielen, Freude an der Erlernung eines solchen bestünde. Das Ergebnis war, daß sich 717 Schüler Klavier, 460 Handharmonika, 355 Geige, 160 ein Zupfinstrument, je 27 ein Blechblasinstrument, bzw. die Trommel, 9 ein Holzblasinstrument und 6 Violoncello wünschten — ein höchst erfreulicher Sieg also für das Klavier!

Bei der Musikinstrumenten-Ausstellung im Wiener Messepalast von Mitte bis Ende Oktober war auch eine Janko-Klaviatur zu sehen, die stärkster Aufmerksamkeit begegnete.

Das Haus Wahnfried hat sich entschlossen, gemeinsam mit dem Wittelsbacher Ausgleichs-Fonds, den umfangreichen Briefwechsel zwischen König Ludwig und Richard Wagner der Öffentlichkeit zu übergeben. Das Werk, das Dr. Strobel bearbeitet, wird 4 Bände mit über 1200 Seiten und zahlreiche Abbildungen umfassen und verspricht wertvolles Material der Öffentlichkeit zu übergeben.

MUSIK IM RUNDFUNK

Anläßlich des 70. Geburtstages Georg Schumanns widmete ihm der Deutschlandsender eine Musikstunde, bei der eine Reihe seiner Werke zur Aufführung kamen.

Dr. Walter Niemann (Leipzig) spielte anläßlich seines 60. Geburtstages in den Reichssendern Hamburg, Breslau, Leipzig, Berlin (und Deutschlandsender) aus eigenen Klavierwerken und gab im Rahmen der Veranstaltungen der NS-Kulturgemeinde einen Klavierabend im Gohliser Schlößchen (Leipzig). Zur Uraufführung gelangten

dabei in Leipzig die Kleinen Variationen über eine altiriſche Volksweiſe op. 146 und die Ballett-ſuite „Rokoko“ op. 148.

Des 60. Todestages Hermann Goetz’ gedachte der Reichsſender Königsberg mit der Aufführung ſeines Konzertes für Violine und Orcheſter.

In einer kleinen Nachtmuſik des Reichsſenders Berlin wurde ein Streichtrio des zu Unrecht vernachläſſigten Wilhelm Berger geſpielt.

Bruno Stürmers „Requiem“ fand in Stuttgart ſeine Funk-Uraufführung.

Roderich von Mojſiſovics Bratſchenſonate Werk 74 errang auf der Darmſtädter Muſikwoche bei Preſſe und Zuhörerſchaft vollen Erfolg, ſodaß die Interpreten Eliſabeth Kramer-Büche (Bratſche) und Heinz Schröter (Klavier) das Werk demnächſt im Frankfurter Reichsſender wiederholen werden.

Im Rahmen einer Veranſtaltung des Deutſchland-Senders (Übertragung auf alle Sender) wurden unter dem Titel „Drum ſtimmet mit mir ein“ u. a. 5 Kanons aus: Paul Becker „Buntes Leben“ von der Deutſchen Singgemeinſchaft unter Rudolf Lamy geſungen.

Alex Grimpe hatte mit der Urſendung ſeiner neuen „2 Bauerntänze für kleines Blasorcheſter“ im Reichsſender Hamburg, unter Leitung von Guſtav Adolf Schlemm, großen Erfolg.

Alte und neue Tiroler Märſche bot kürzlich der Deutſchlandſender.

Der Reichsſender Königsberg brachte am Totenſonntag Hans Pfitzners „Das dunkle Reich“ zur Aufführung.

Der Reichsſender Stuttgart feierte den Liſzt-Gedenktag mit einer dem Meiſter gewidmeten Nachtmuſik (24.00—2.00 Uhr). Auch für einen Schubert-Zyklus behielt er ſich die Nachtſtunden vor.

Von Fritz Reuter erklang kürzlich im Reichsſender Leipzig ein Konzert für Violoncello und Orcheſter. Der Reichsſender Breslau beauftragte den Komponiſten mit der Schaffung einer Symphonie für gr. Orcheſter. Das Werk wird Mitte Dezember zur Uraufführung kommen.

Kürzlich leitete Roderich von Mojſiſovics im Kurzwellenſender zu Berlin mit großem Erfolge ſeine „Luſtſpielouvertüre“ und vier Sätze ſeiner „Merlin“-Suite. Die Materiale beider Werke ſind bis auf weiteres abſchriftlich leihweiſe vom Komponiſten zu erhalten.

Von Carl Rorich kamen durch den Reichsſender München (Nebenſender Nürnberg) zur Uraufführung: „Geſtalten“ op. 90 für Klavier (Eulenſpiegel, Don Quichotte, Der Eremit, Colombine und Medea) geſpielt von Frau Holzinger-Rauh. Außerdem u. a.: „Streichquartett op. 40 h-moll“, „Tanzſuite“ für kleines Orcheſter und am Stockholmer Sender: Bläſerquintett für Flöte, Oboe, Clarinette, Fagott und Horn.

Auf Anregung des Reichsſenders München ſchuf Hans Grimm als neue Funkform die Opernnovelle „Walpurgisnacht“ (nach Zſchokke), deren Urſendung unter der muſikaliſchen Leitung von Hans A. Winter und der Spielleitung von Helmut Grohe kürzlich ſtattfand.

Im Wiener Sender wurde Max Trapps Konzert für Orcheſter unter Kabaſta dargeboten.

Kürzlich fand im Reichsſender Berlin die Uraufführung des Quintetts c-moll für Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott und Horn von Hermann Blume durch das Bläſerquintett der Berliner Staatsoper ſtatt.

Der Berliner Sender bot unter Heinrich Steiner die „Feſtouvertüre“ von Max Doniſch.

Alex Grimpe ſchrieb im Auftrage des Reichsſenders Hamburg eine ſinfoniſche Muſik zu Herbert Schefflers Hörſpiel um Fridtjof Nanſens „Vorwärts ins Unbekannte“, deren Urſendung kürzlich im Reichsſender Hamburg unter Leiung von Adolf Secker ſtattfand.

DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND

Die Dresdner Oper unternahm eine überaus erfolgreiche Gaſtſpielreiſe nach London mit Werken von Richard Strauß, Wagner und Mozart unter Leitung von Dr. Karl Böhm und Rich. Strauß.

Der Thomanerchor unter Leitung von Karl Straube gab in Paris ein begeiſtert aufgenommenes Konzert mit Werken von J. S. Bach und Zeitgenoſſen.

Die Münchener Philharmoniker unternahmen Ende Oktober eine Konzertreiſe durch Öſterreich. Im Mittelpunkt der fünf Konzerte ſtand ein Feſtkonzert in Wien mit Rundfunkübertragung unter Leitung von S. von Hausegger.

Joſef Maria Hauſchild wurde für die h-moll-Meſſe von Bach von Prof. Günther Ramin nach Kopenhagen und von GMD Carl Schuricht nach Wiesbaden verpflichtet.

Das Berliner Philharmoniſche Orcheſter wird Anfang 1937 unter Stabführung von Eugen Jochum in der Meſſehalle von Helſinki ein Konzert geben und von dort ſeine Konzertreiſe nach Stockholm und Kopenhagen fortſetzen.

Kammermuſikwerke von Ulf, Scharlau, Erich Thabe, Walter Felix, Wolfgang Fortner und Kurt Thomas kamen in Paris zur Erſtaufführung.

Im Januar wird in der Oper in Monte Carlo ein deutſches Operngaſtſpiel veranſtaltet, das unter der Leitung Franz v. Hoeßlins ſteht.

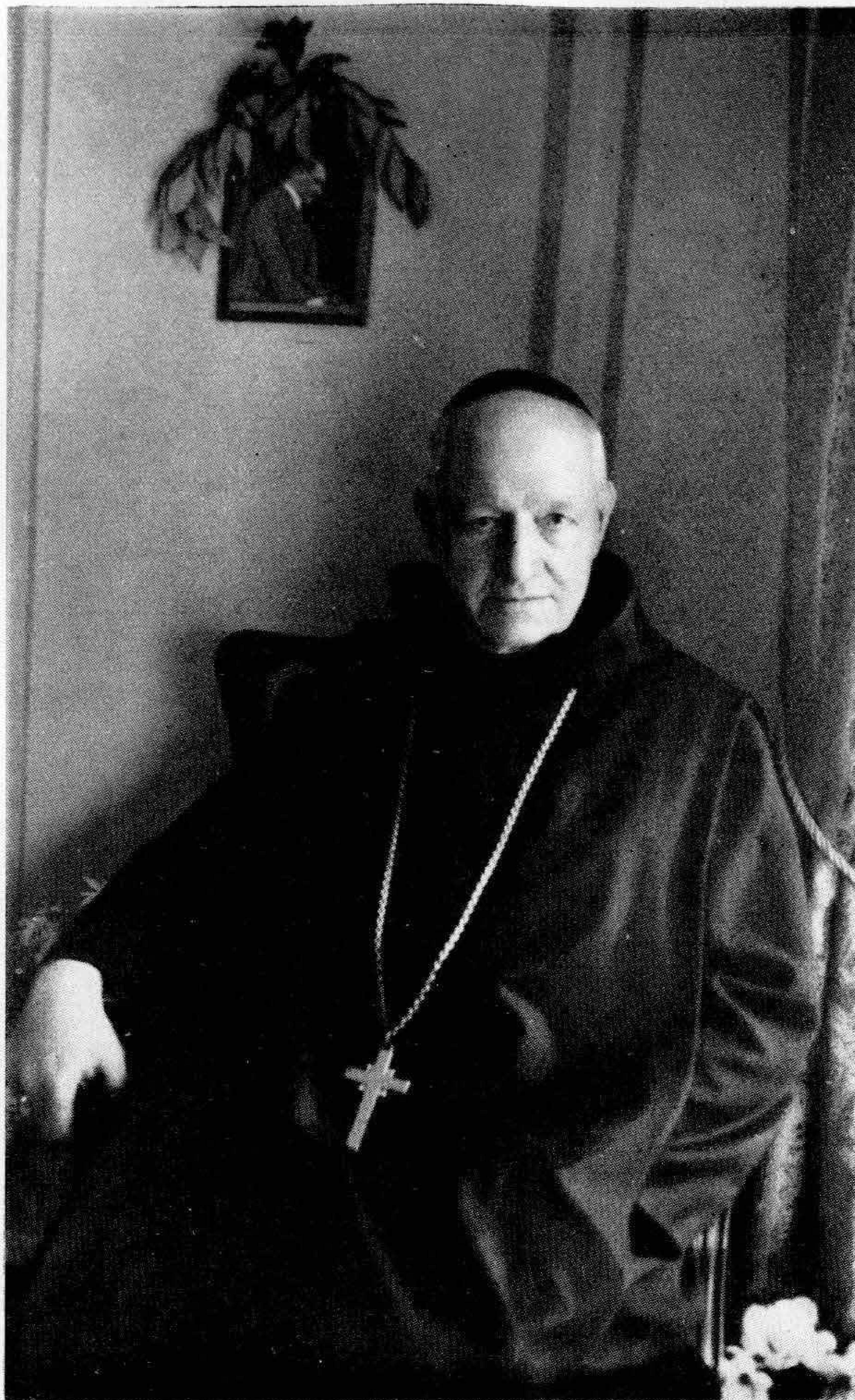
Herausgeber und verantwortlicher Hauptſchriftleiter: Guſtav Boſſe in Regensburg. — Schriftleiter für Norddeutſchland: Dr. Fritz Stege, Berlin-Wilmersdorf, Rudolſtädterſtraße 2. — Schriftleiter für Weſtdeutſchland: Prof. Dr. Hermann Unger, Köln-Marienburg, Alteburgerſtr. 338. — Schriftleiter für Öſterreich: Univ.-Prof. Dr. Victor Junk, Wien III, Hainburgerſtraße 19. — Für die Rätſelecke verantw.: G. Zeiß, Regensburg. — Für die Anzeigen verantw.: J. Scheuffele, Regensburg. — Für den Verlag verantw.: Guſtav Boſſe Verlag, Regensburg. — DA 3. Vj. 1936: 2600. — Gedruckt in der Graphiſchen Kunſtanſtalt Heinrich Schiele in Regensburg.

Namen-Verzeichnis zum 103. Jahrgang 1936

1. u. 2. Halbjahresband

Zuſammengeſtellt von Edith Stege.

Ausführlichere Erwähnungen ſind durch Schrägdruck der betreffenden Seitenzahlen gekennzeichnet.

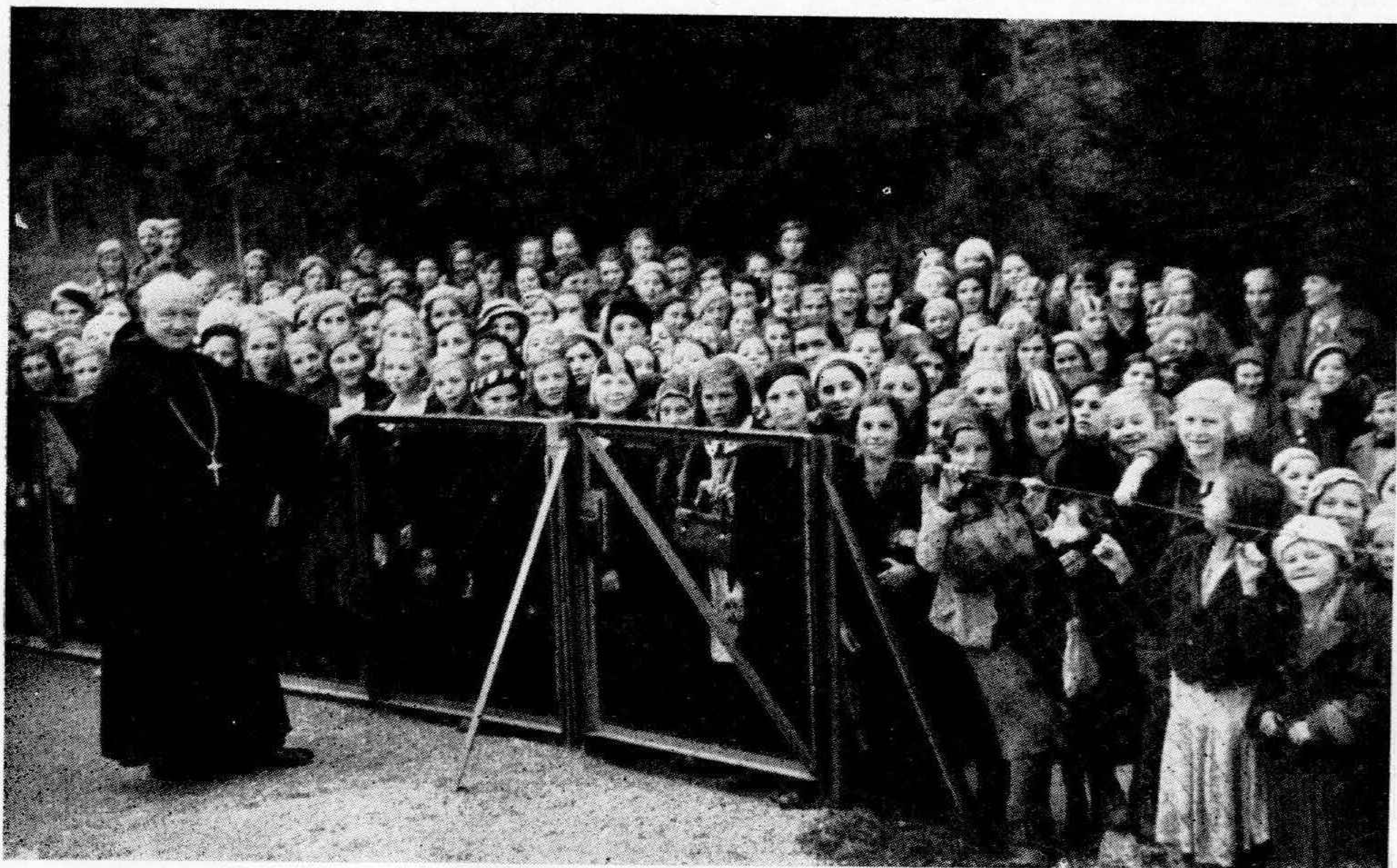


Aufnahme Hans Jooß, Bad Aibling

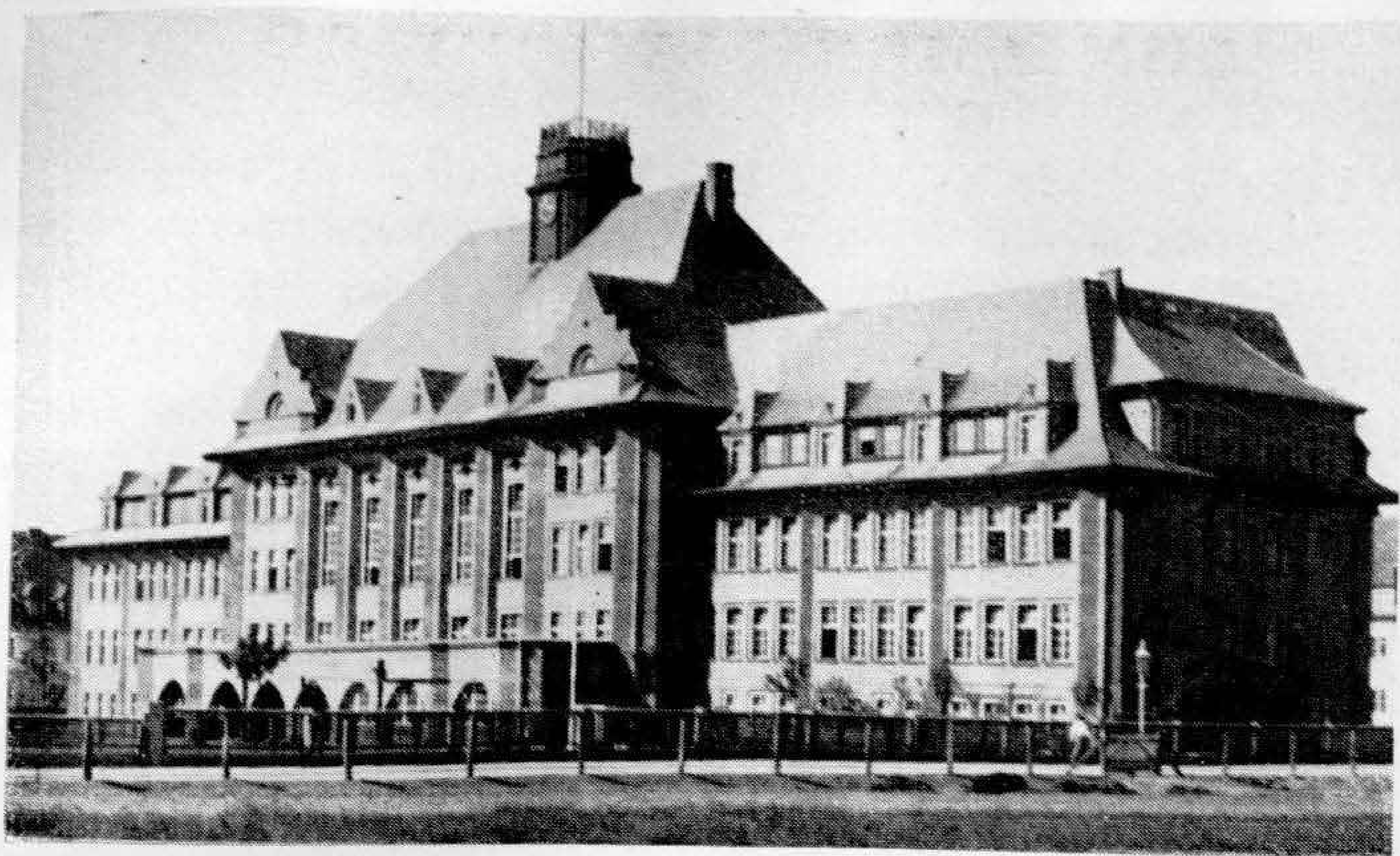
Abt Albanus Schachleiter



Haus Gottdank in Feilnbach bei Bad Aibling, das Heim des Abt Albanus Schachleiter



Der Kinderfreund Abt Albanus Schachleiter vor Haus Gottdank



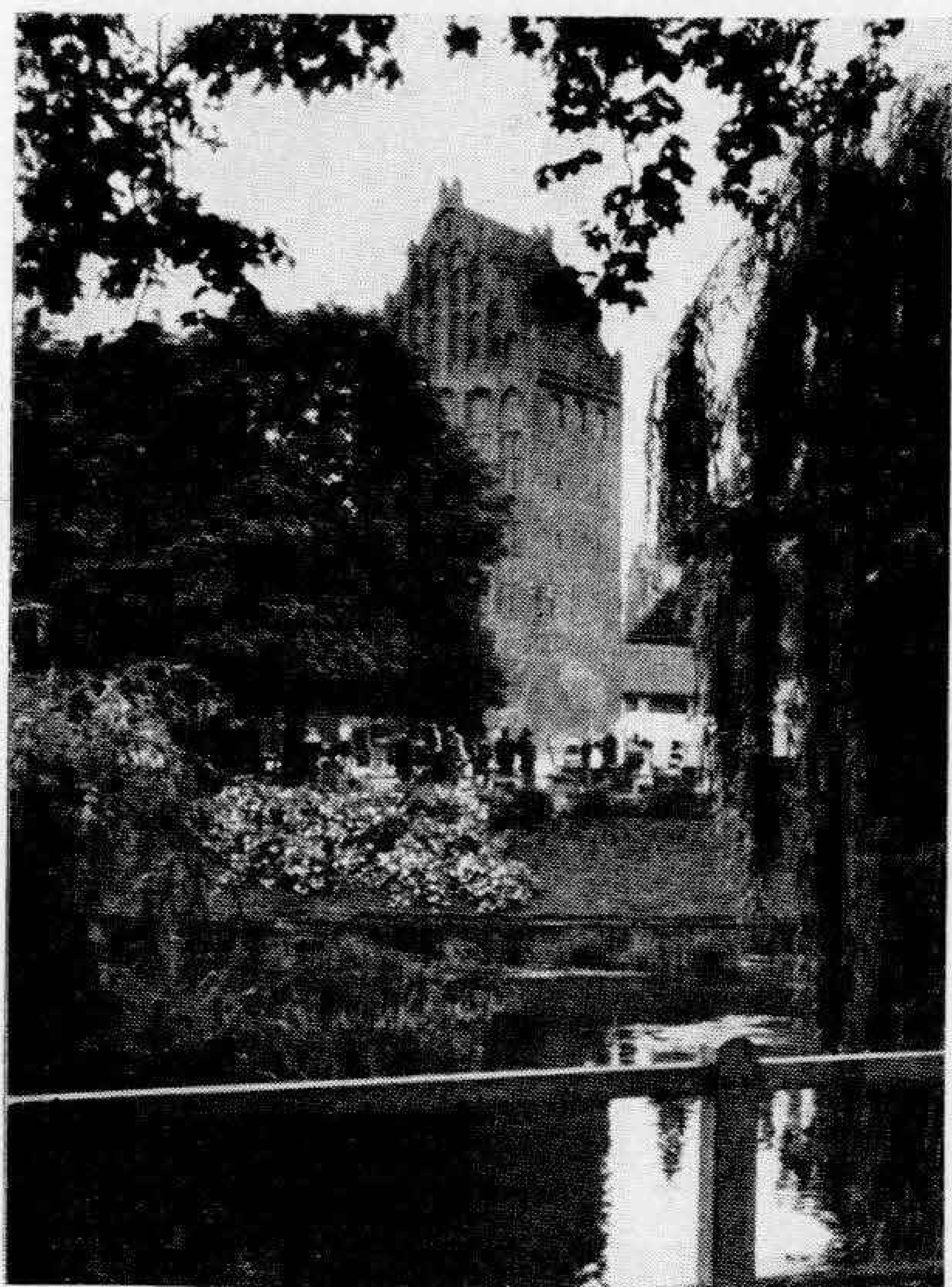
Hochschule für Lehrerbildung in Lauenburg i. Pommern



„Anruf-Lied" vor dem Rathaus in Stolp



Appell vor dem Bahnhof in Köslin



Bummel in den Anlagen der Stadt Stolp



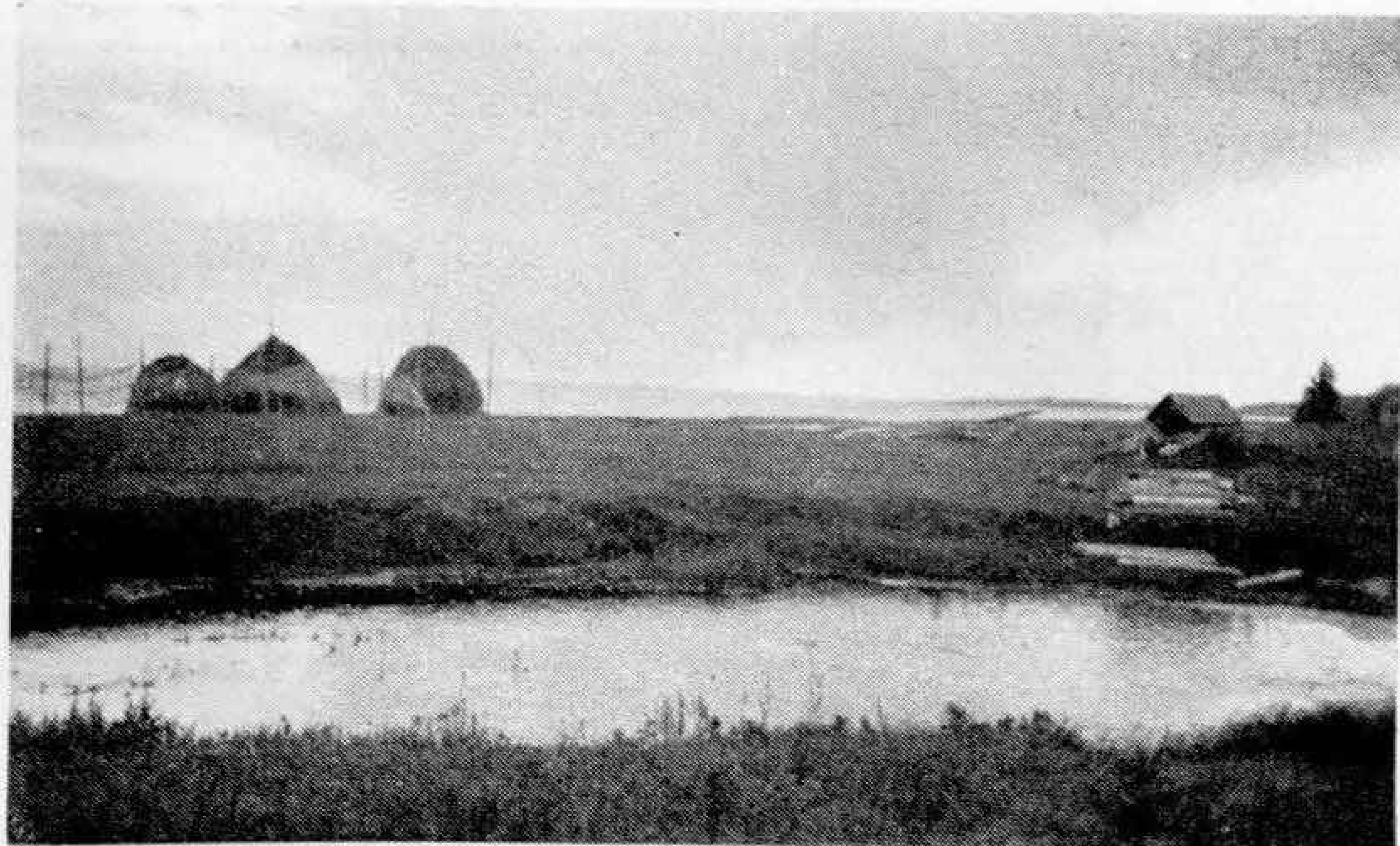
Frohe Heimkehr mit dem Swinemünder Dampfer

(Aufnahmen von Student Vollbrecht)

(Zu dem Auffatz von Prof. Otto Spreckelfen: „Studenten fingen fürs Volk")



Die Kurt Thomas-Kantorei beim Madrigalſingen in Riga



Baltiſche Landſchaft zwiſchen Pernau und Dorpat



Oſtpreußiſche Landſchaft bei Gilgenburg



Olaikirche zu Reval



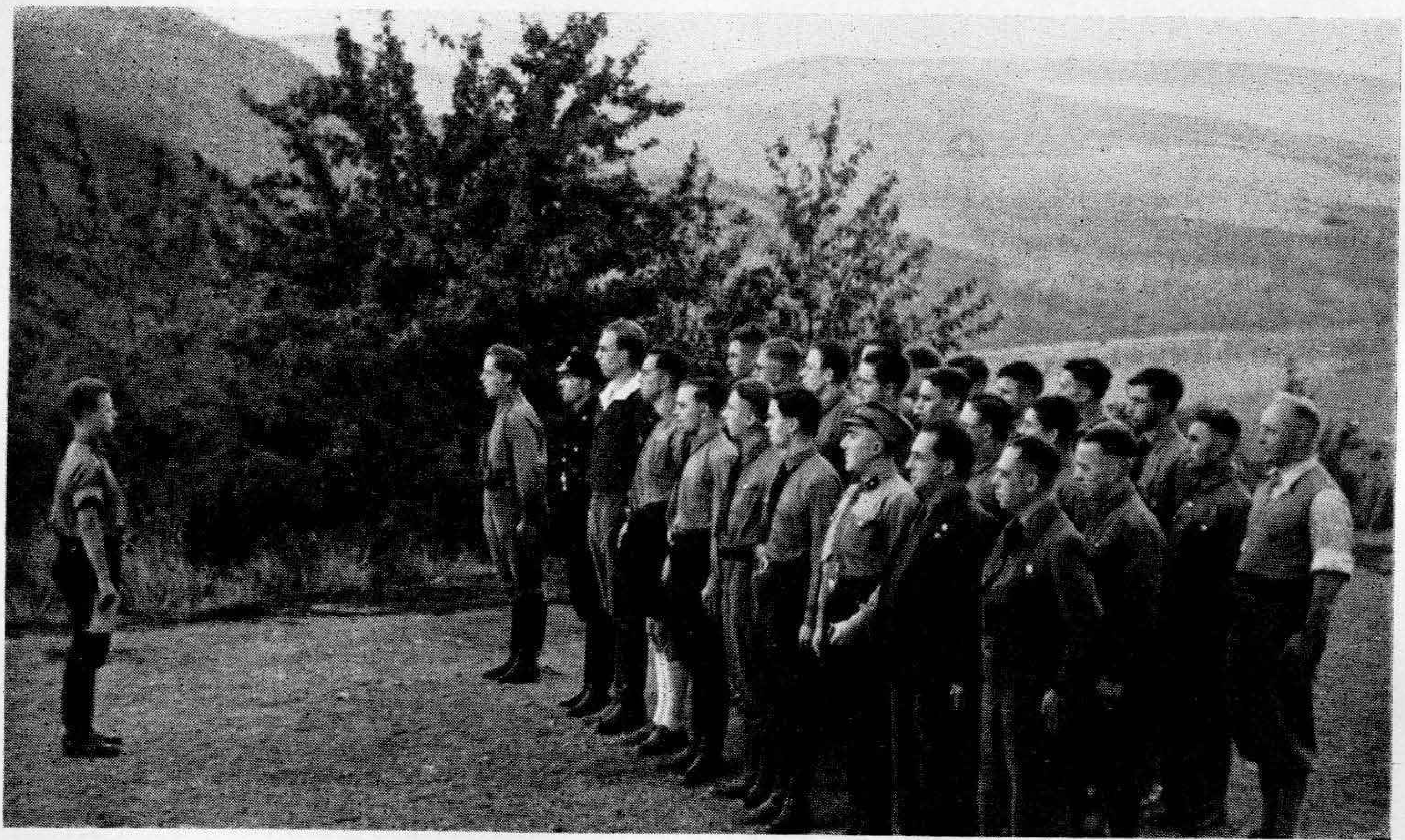
Kirche von Gilgenburg



Hafen von Helſingfors

(Zu dem Auffatz von Hans-Georg Wahner: „Die Kurt Thomas-Kantorei im Balticum")





Aus dem Lagerleben auf der Jugendburg Ludwigſtein an der Werra

(Zu dem Auffatz von Helmut Bräutigam: „Muſikſtudenten greifen an!“)

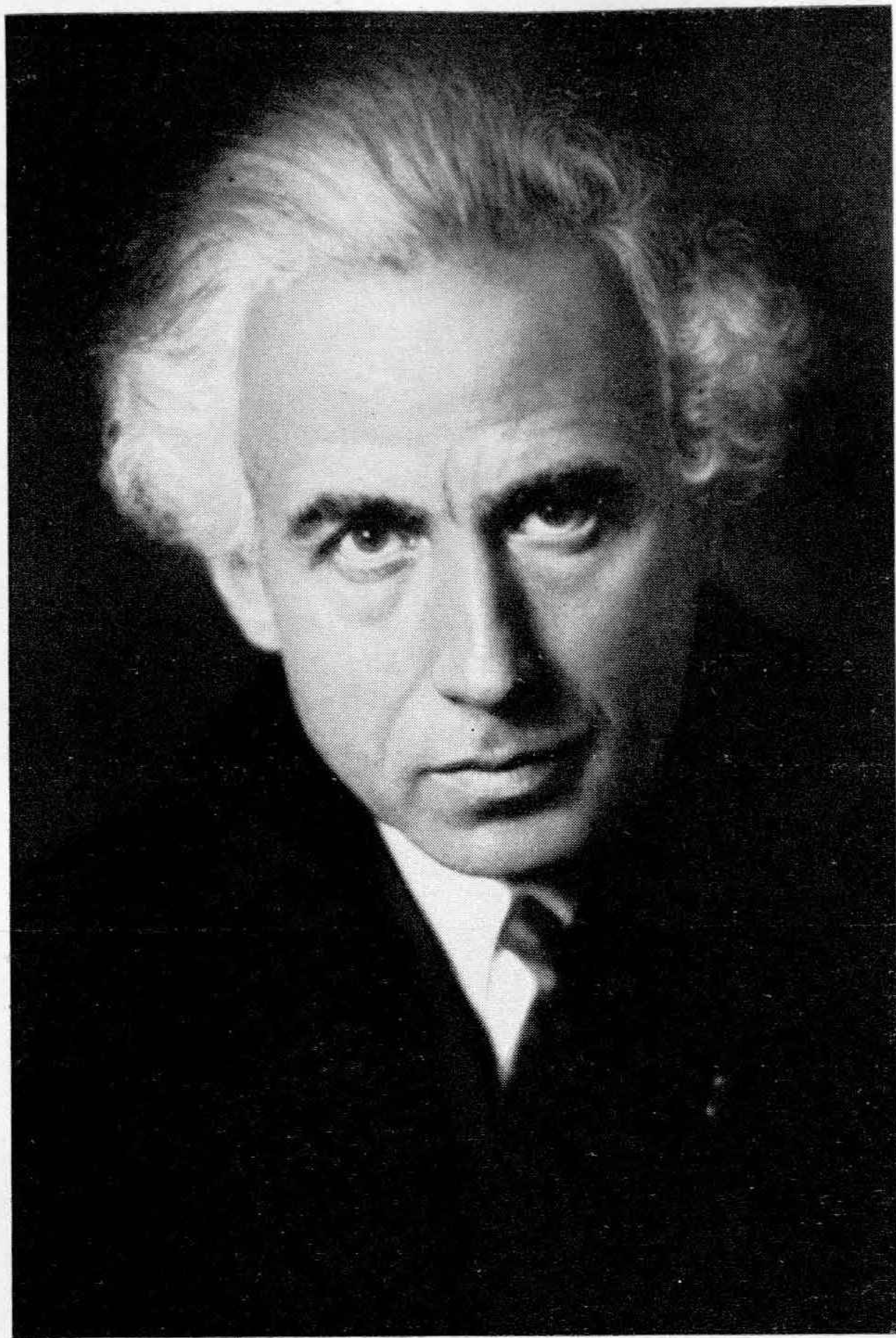


„Das ist aber wahr, wir zwei taugen recht zusammen, denn sie ist auch ein bißchen schlimm, wir foppen die Leute einander, daß es lustig ist!"
Mozart

Der Wolfgang und das Bäsle

Kreidezeichnung von Prof. Hans Wildermann-Breslau

(Zu dem Aufsatz von Anna Charlotte Wutzky, „Der Wolfgang, das Bäsle und ein Menuett")



Aufnahme F. Stutzmann

Franz Adam

Geb. 28. Dezember 1885

Begründer und Leiter des NS Reichs-Symphonieorchesters



Dr. Führer
Führer d. Münch. Dozentenschaft   Dekan Dr. Wüst   Abt Schachleiter   Rektor Dr. Kölbl

Feierliche Ernennung des Abt Schachleiter zum Ehrendoktor der Münchner Universität



Fackelzug vor „Haus Gottdank" in Feilnbach am Festabend

ZUR FEIER DES 75. GEBURTSTAGES VON ABT SCHACHLEITER



Ermanno Wolf-Ferrari

Geboren 12. Januar 1876



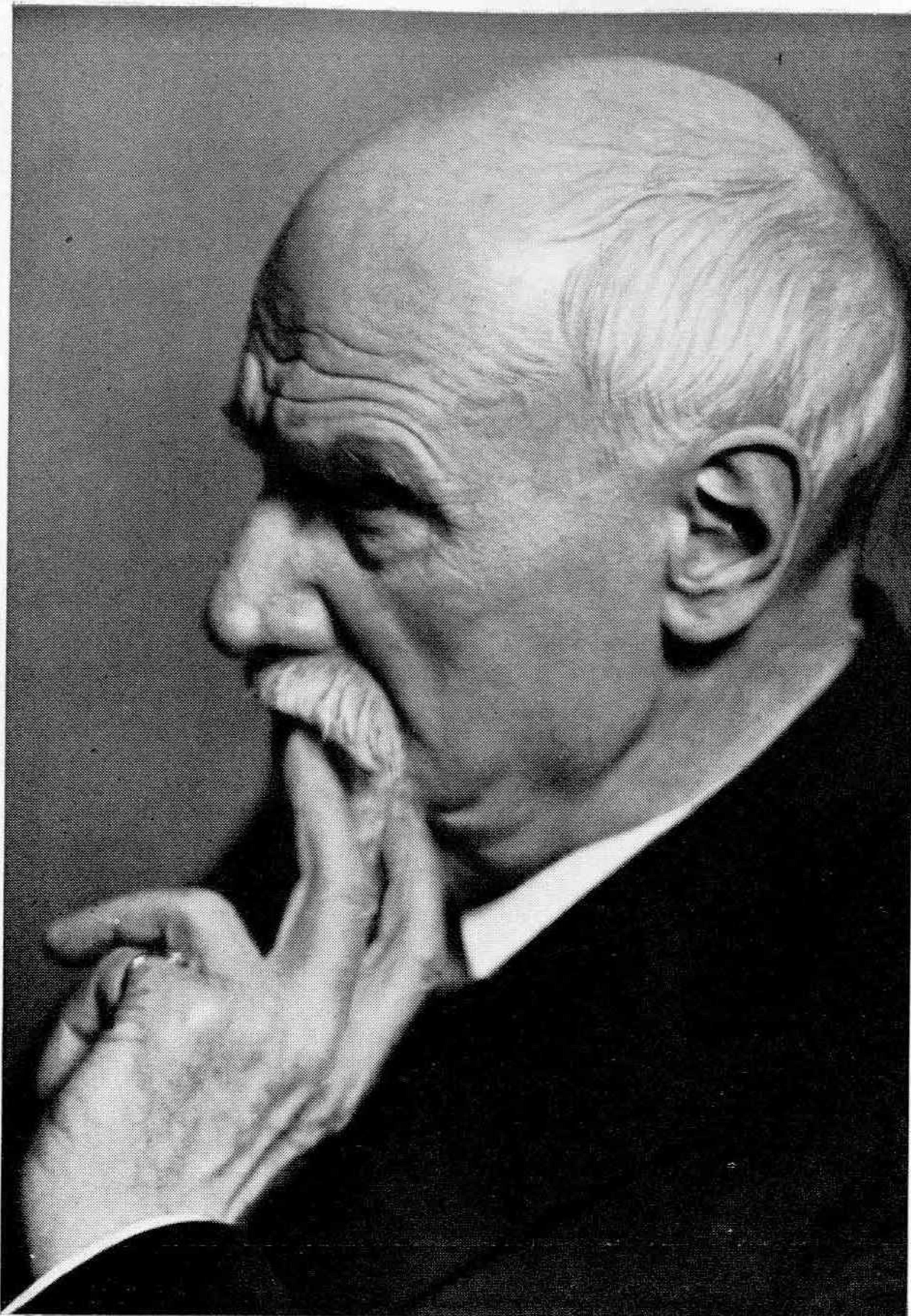
Leopold Reichwein

in seinem letzten Wiener Konzert, Bruckners 3. Sinfonie dirigierend



Giovanni Battista Pergolesi

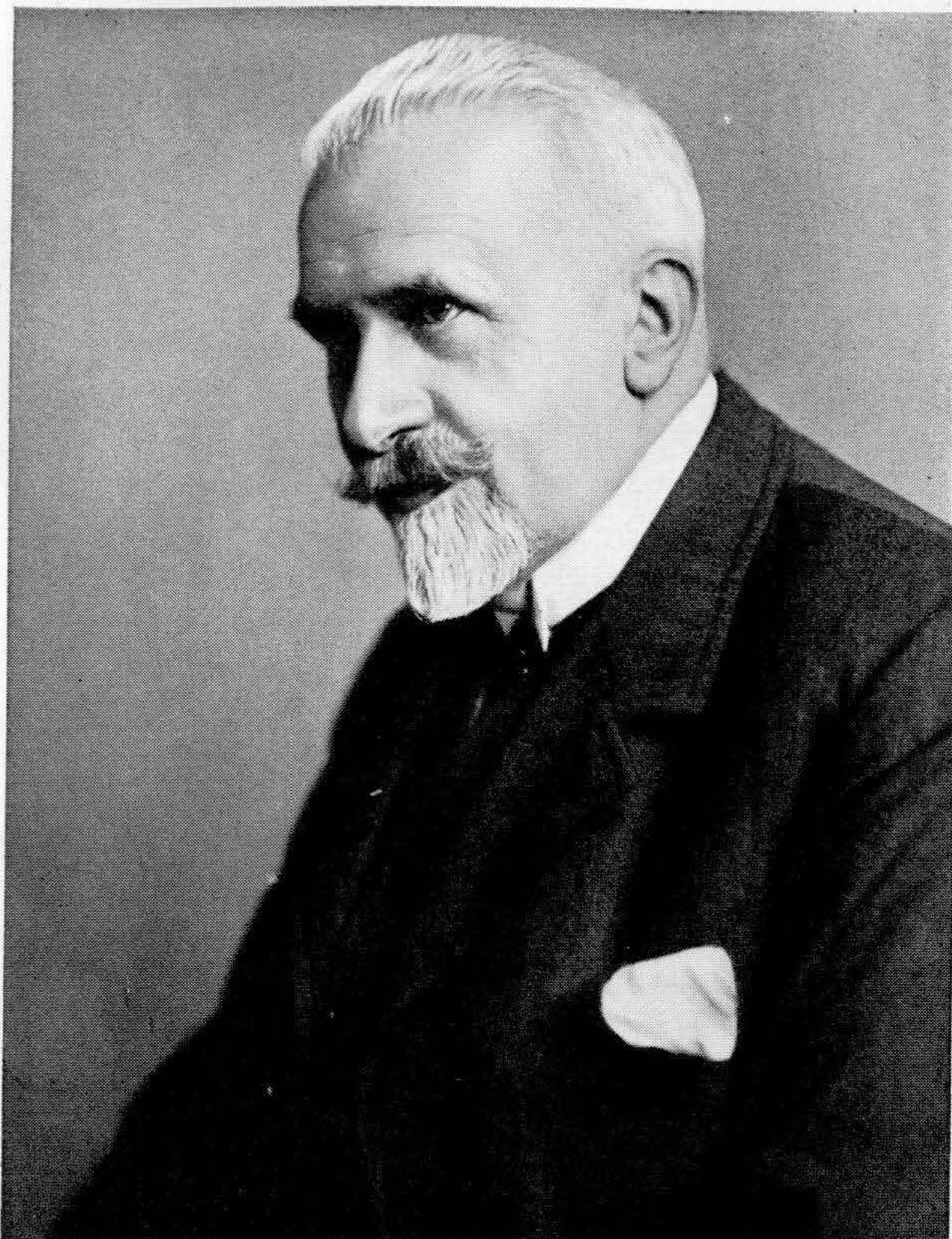
Geboren 4. Januar 1710, gestorben 16. März 1736



Aufnahme: Franz Fiedler, Dresden

Karl Söhle

Geboren 1. März 1861



Aufnahme: Dietrich & Co. Wien

Max von Millenkovich-Morold

Geboren 16. März 1866



Aufnahme Ziftig, München

Karl Höller



Carl Maria von Weber

Geb. 18. Dez. 1786, gest. 5. Juni 1826



Schloß Gneixendorf, Beethovens letzter Landaufenthalt

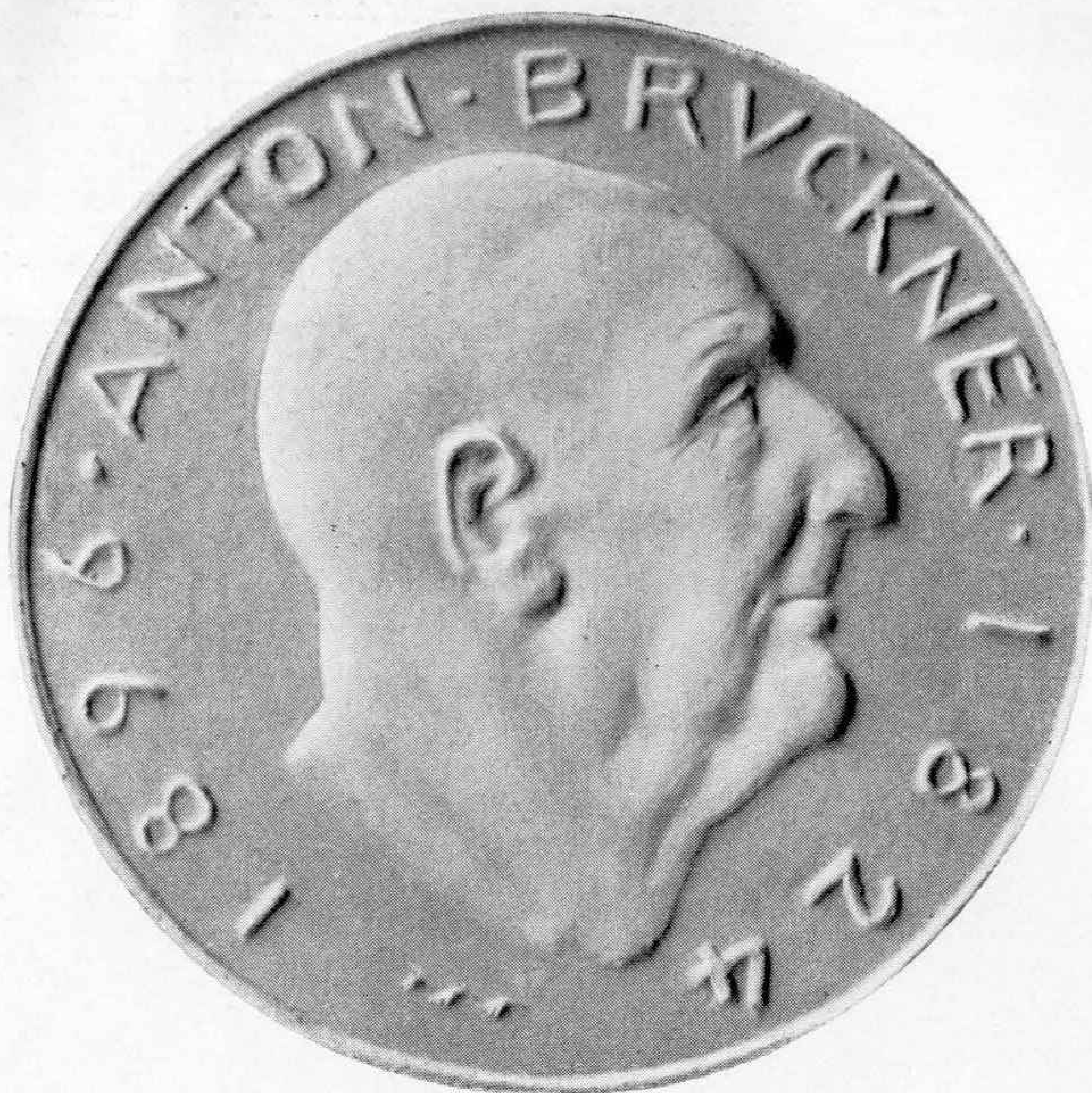
Pinſelzeichnung von Max Unger-Zürich

Zu dem Aufſatz von Dr. Max Unger „Ein unbekannter franzöſiſcher Brief Ludwig van Beethovens“



Bildarchiv Z F M

Ernst Gernot Klußmann



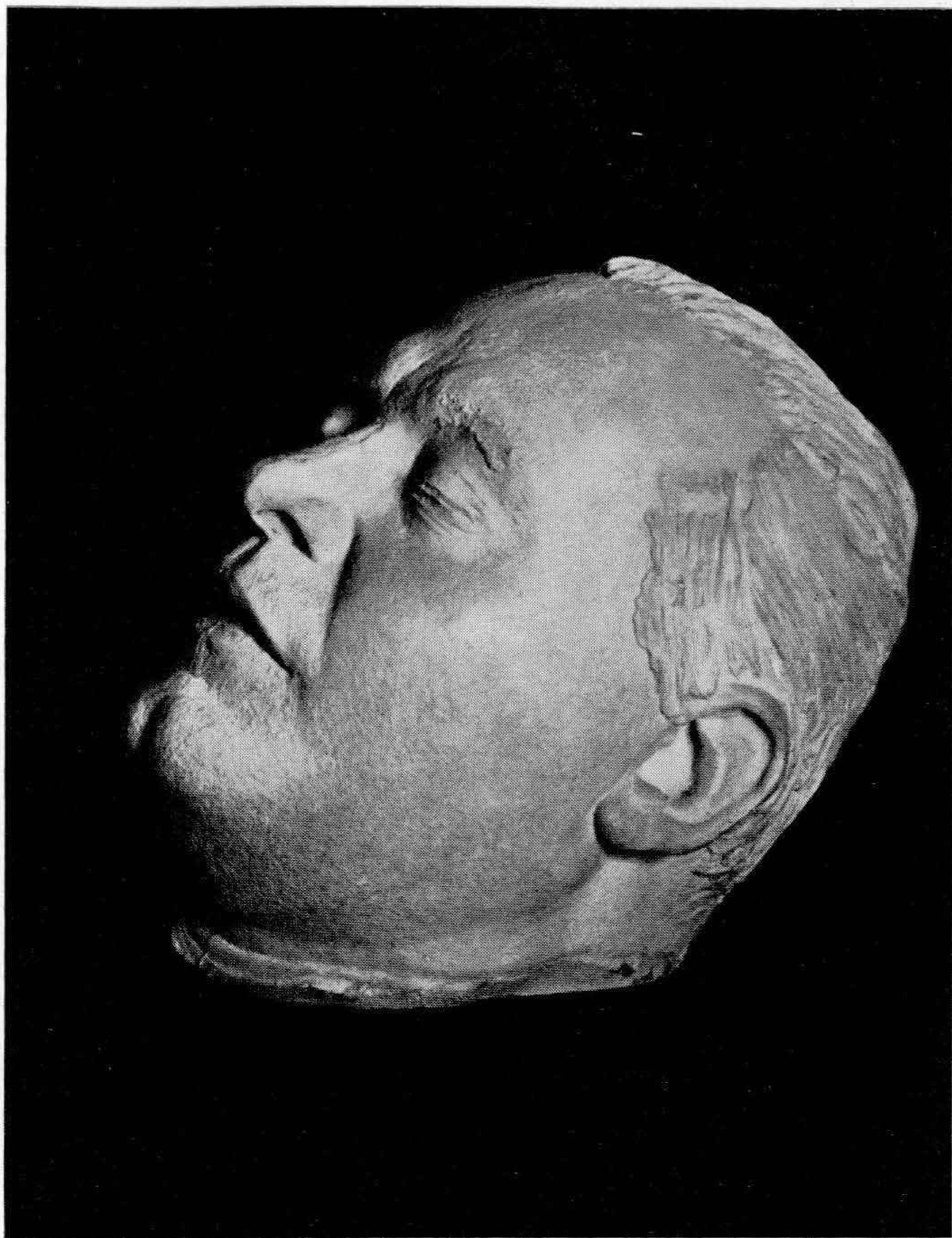


Bildarchiv Z F M

Anton Bruckner-Medaille

der Internationalen Bruckner-Geſellſchaft

Geſchnitten von Prof. Hans Wildermann-Breslau



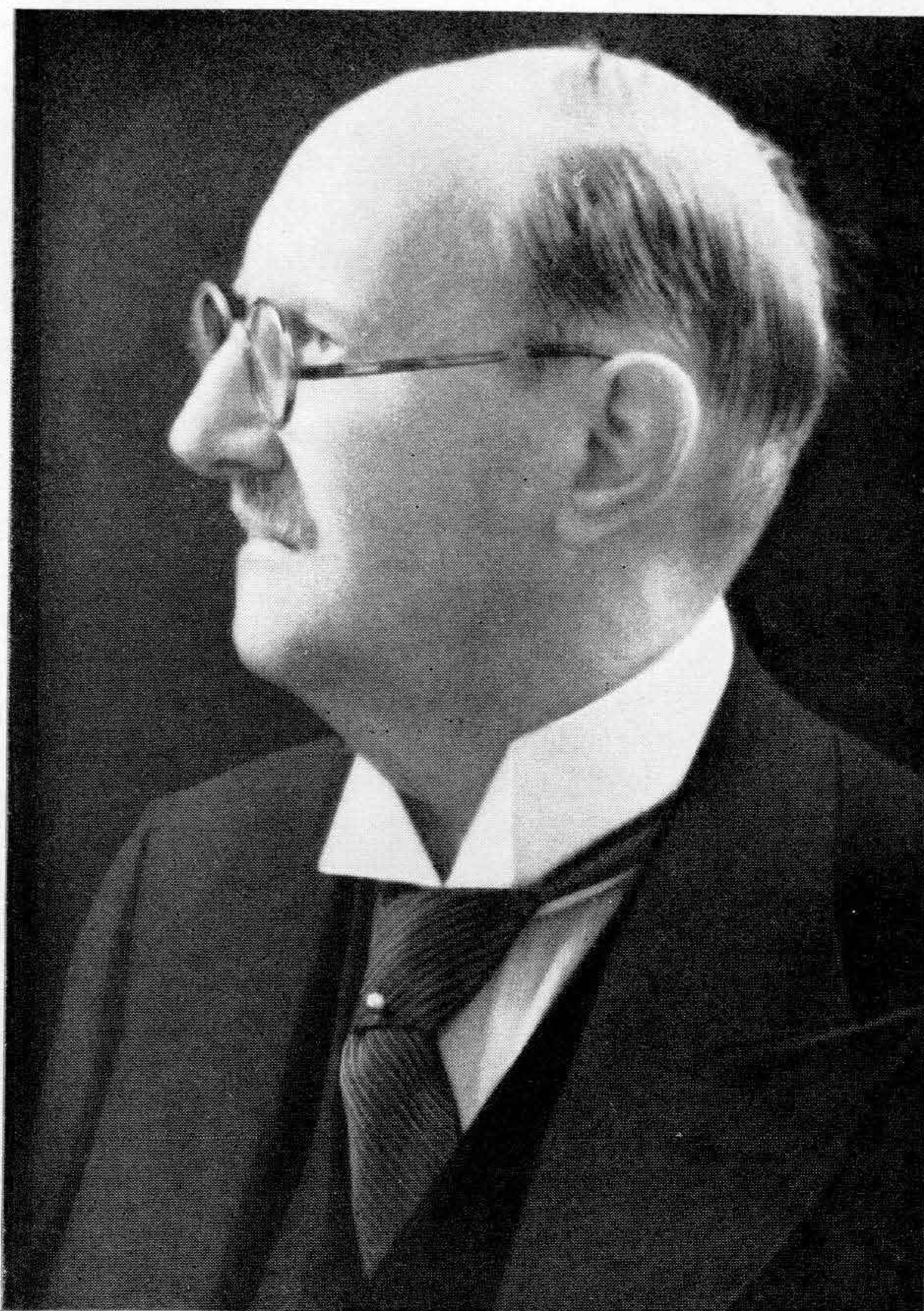
Bildarchiv Z F M

Max Regers Totenmaske

(Im Reger-Archiv zu Weimar)



Clara Schumann



Bildarchiv ZFM

Paul Zschorlich

Geb. 8. April 1876



Aufnahme E. v. Pagenhardt, Baden-Baden

GMD Herbert Albert beim Partiturstudium mit Karl Höller

Links der organisatorische Leiter des Festes E. Benckiser



Aufnahme Jungmann & Schorn, Baden-Baden

Die Komponisten des Festes

Obere Reihe von links nach rechts: Werner Egk, Max Trapp, Karl Höller, L.-E. Larsson

Untere Reihe von links nach rechts: Wolfgang Fortner, Gerhard Frommel, Petro Petridis, GMD Herbert Albert, Jean Françaix, Wilh. Maler, Josip Slavenski, Ernst Pepping, Conrad Beck, Knudage Riisager, Francesco Malipiero

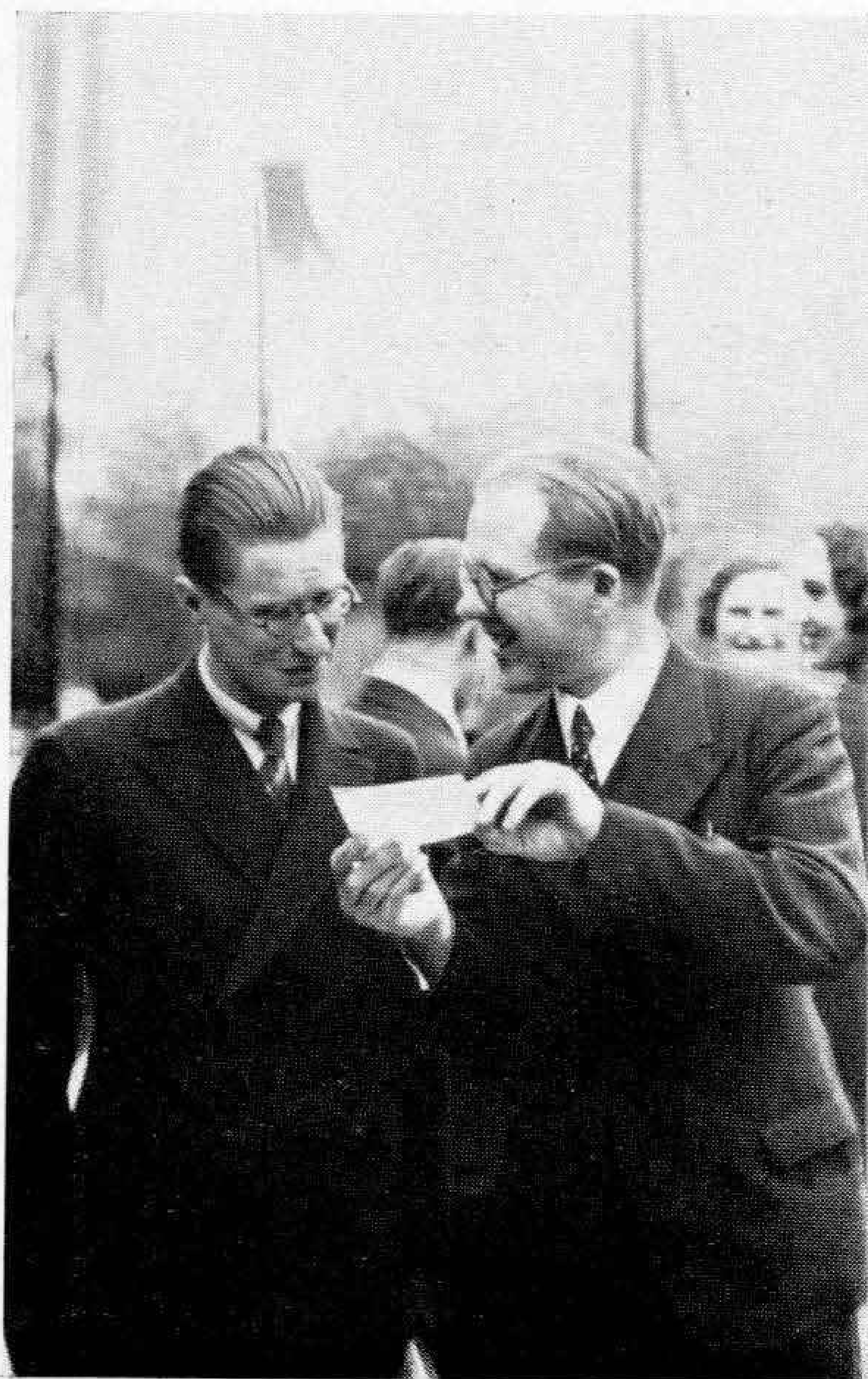
Vom Internationalen zeitgenössischen Musikfest in Baden-Baden.
3.—5. April 1936.

(Zum gleichzeitigen Bericht)



Aufnahme Jungmann & Schorn, Baden-Baden

Karl Höller, GMD Herbert Albert, Max Trapp



Jean Françaix und Wolfgang Fortner



Elisabeth Bischoff, Knudage Riisager, Jean Françaix

Aufnahmen Kühn, Baden-Baden

Vom Internationalen zeitgenössischen Musikfest in Baden-Baden.
3.—5. April 1936.

(Zum gleichzeitigen Bericht)



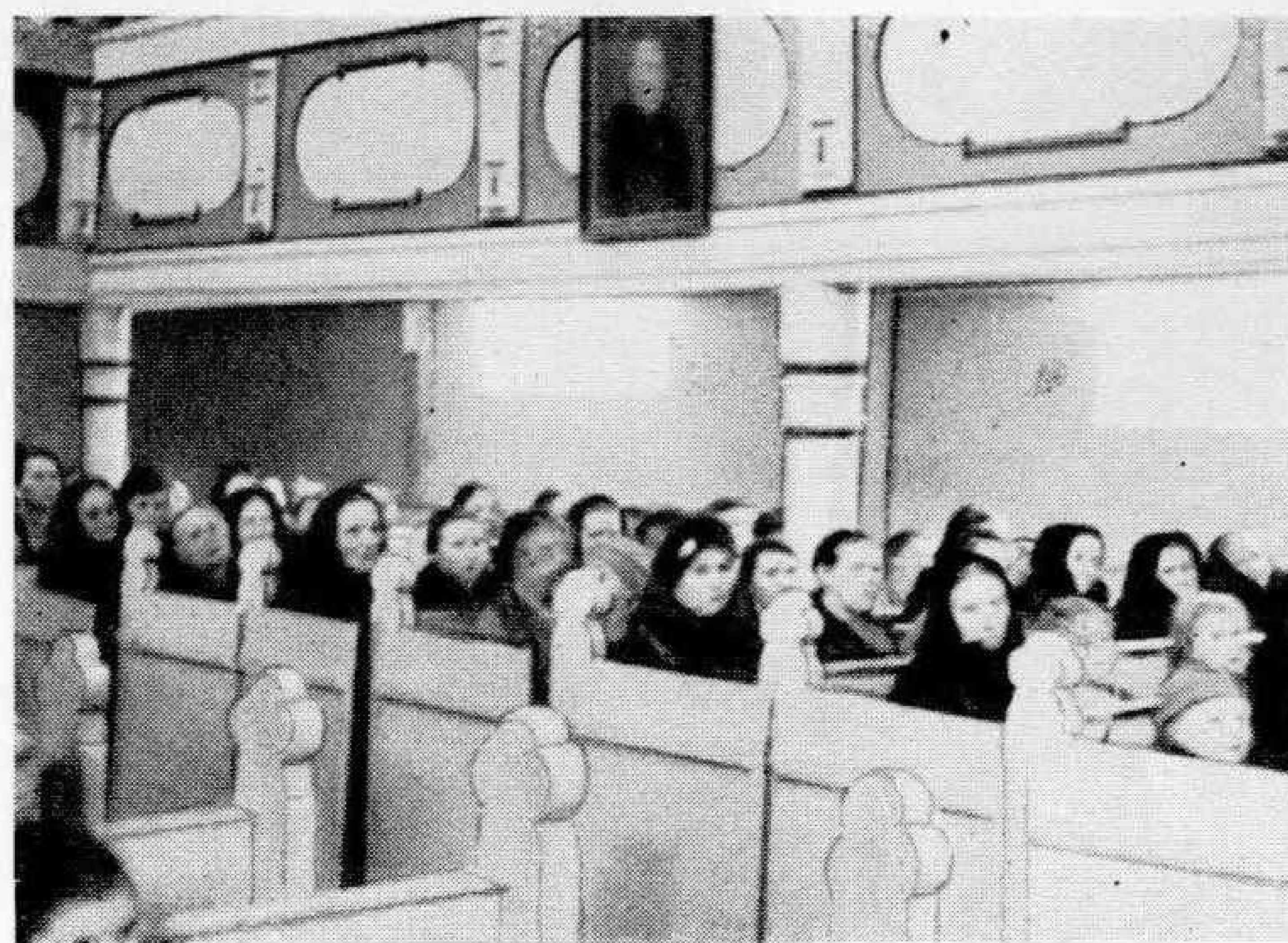
Freikonzert — Walze I in Crawinkel



Musikaufenthalt in Benshausen



Morgenständchen in Kühndorf bei Meiningen



Die andächtige Gemeinde in der Kirche zu Kühndorf



Platzsingen auf dem Markt in Sonneberg



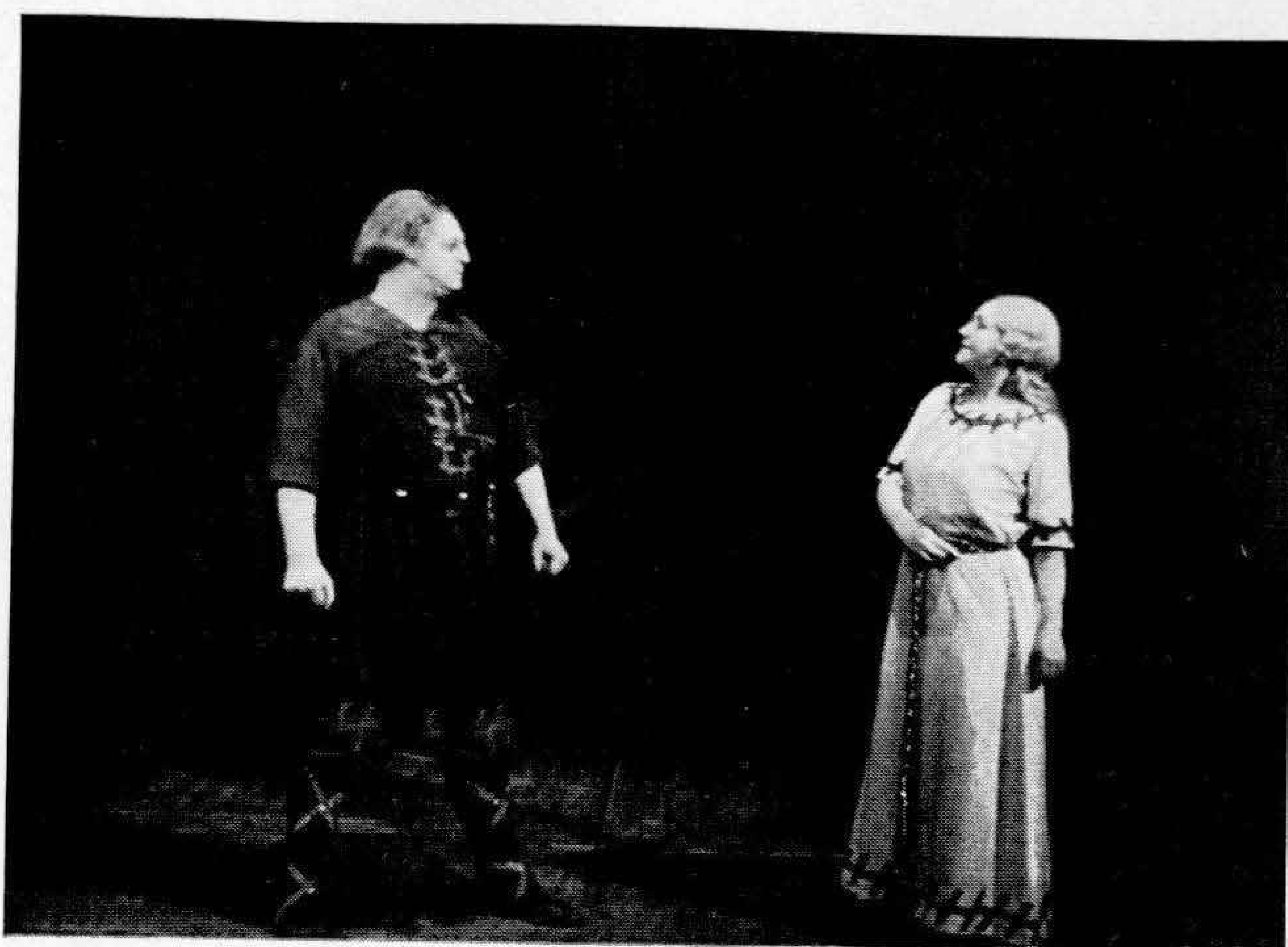
- - und die musikbegeisterte Spielzeugstadt Sonneberg hört zu!

Aufnahmen Günther Köhler-Eisenach

Weimarer Musikstudenten auf Fahrt

(2. Thüringenfahrt der Weimarer Musikhochschule)

(Zum gleichzeitigen Bericht)



Hervart und Herdis

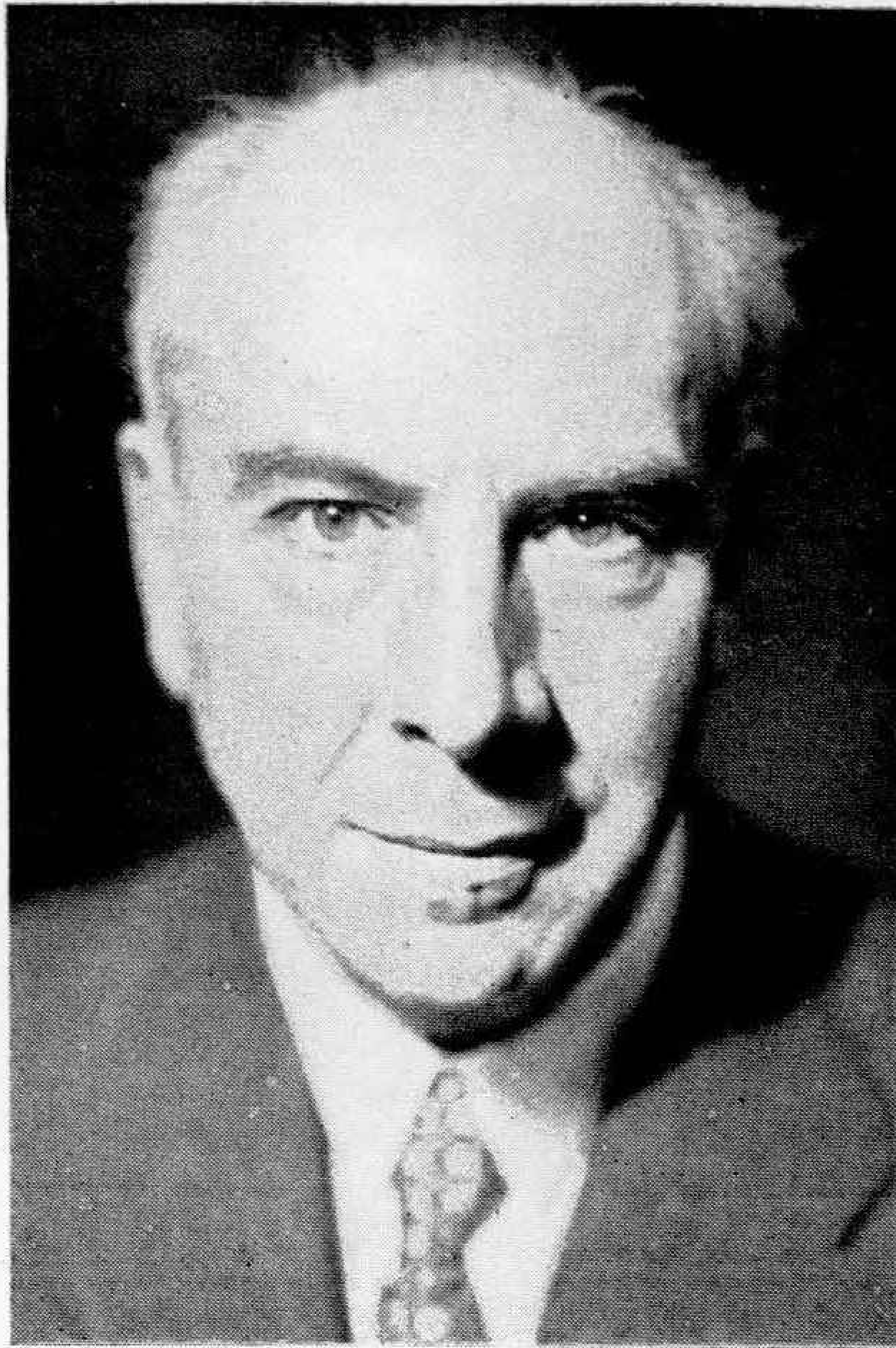


Aufnahmen Curt Appelt-Chemnitz

Szenenbilder zur deutschen Uraufführung

von Kurt Atterbergs „Hervarts Heimkehr“ im Opernhaus in Chemnitz

(Zum gleichzeitigen Bericht)



Prof. Robert Heger



Torsten Ralph — Martha Fuchs



Maria Cebotari — Torsten Ralph

Aufnahmen Berger-Dresden

Zur Uraufführung von R. Hegers „Der verlorene Sohn"
in der Staatsoper zu Dresden

(Zum gleichzeitigen Bericht)



Carl Hauß, Josef Correck, Wilhelm Patsche



Maria Engel — Grete Kraiger



Carl Hauß — Karl Giebel

Aufnahmen E. Humann-Hannover

Zur Uraufführung von Karl Peters' „Sohn der Sonne"
an den städtischen Bühnen Hannover

(Zum gleichzeitigen Bericht)



Bildarchiv der ZFM

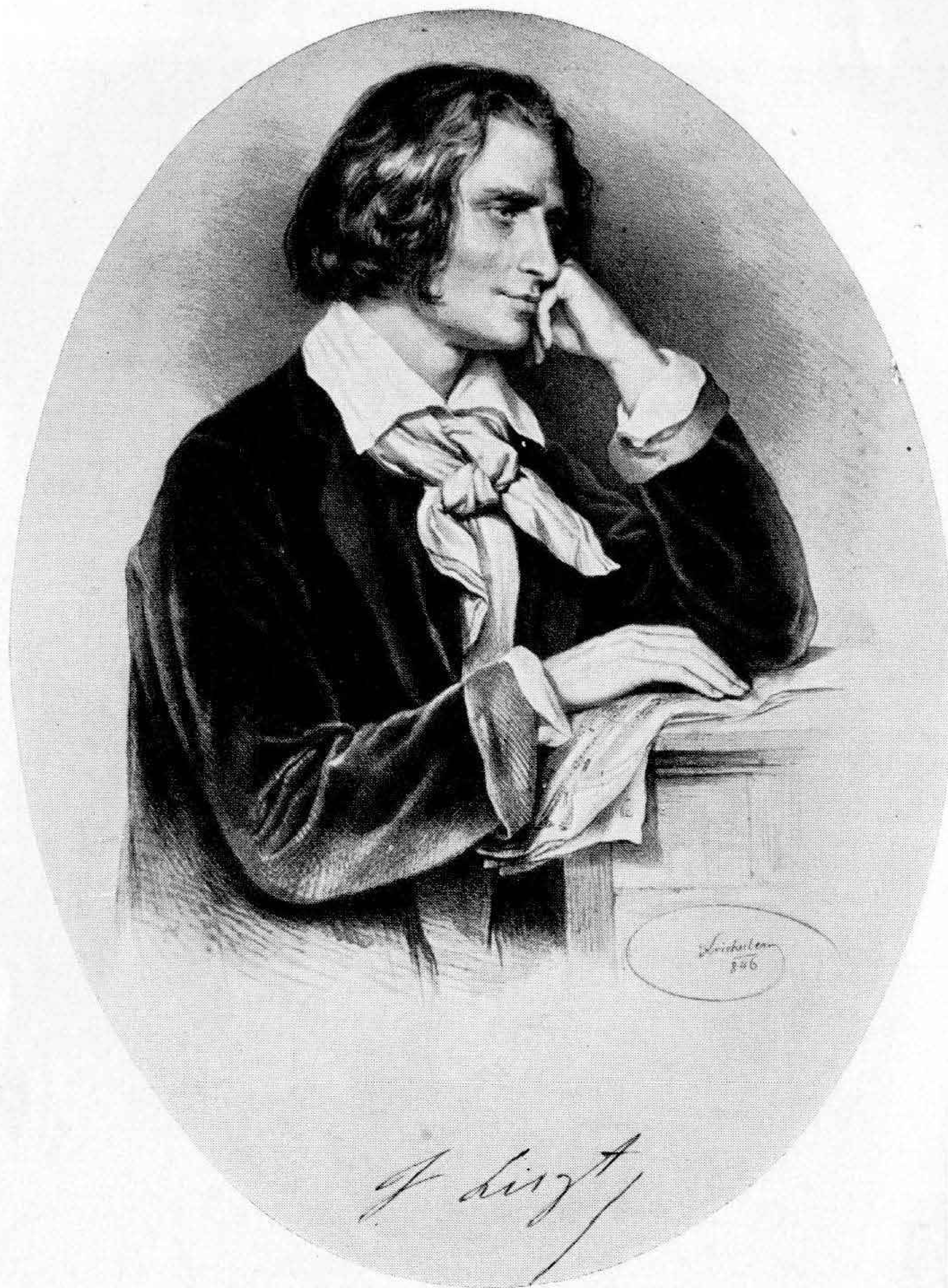
Hermann Reutter



GMD Prof. Dr. Peter Raabe

Präſident der Reichsmuſikkammer

Präſident des „Allgemeinen Deutſchen Muſikverein“



Franz Lifzt

Geboren am 22. Oktober 1811
Geftorben am 31. Juli 1886

Gründete mit Franz Brendel 1861 den „Allgemeinen Deutfchen Mufikverein“



Franz Brendel

Geboren am 26. November 1811

Geſtorben am 25. November 1868

Gründete mit Franz Liſzt 1861 den „Allgemeinen Deutſchen Muſikverein"

Von 1844—1868 Herausgeber und Schriftleiter der 1834 von Robert Schumann gegründeten „Neuen Zeitſchrift für Muſik"



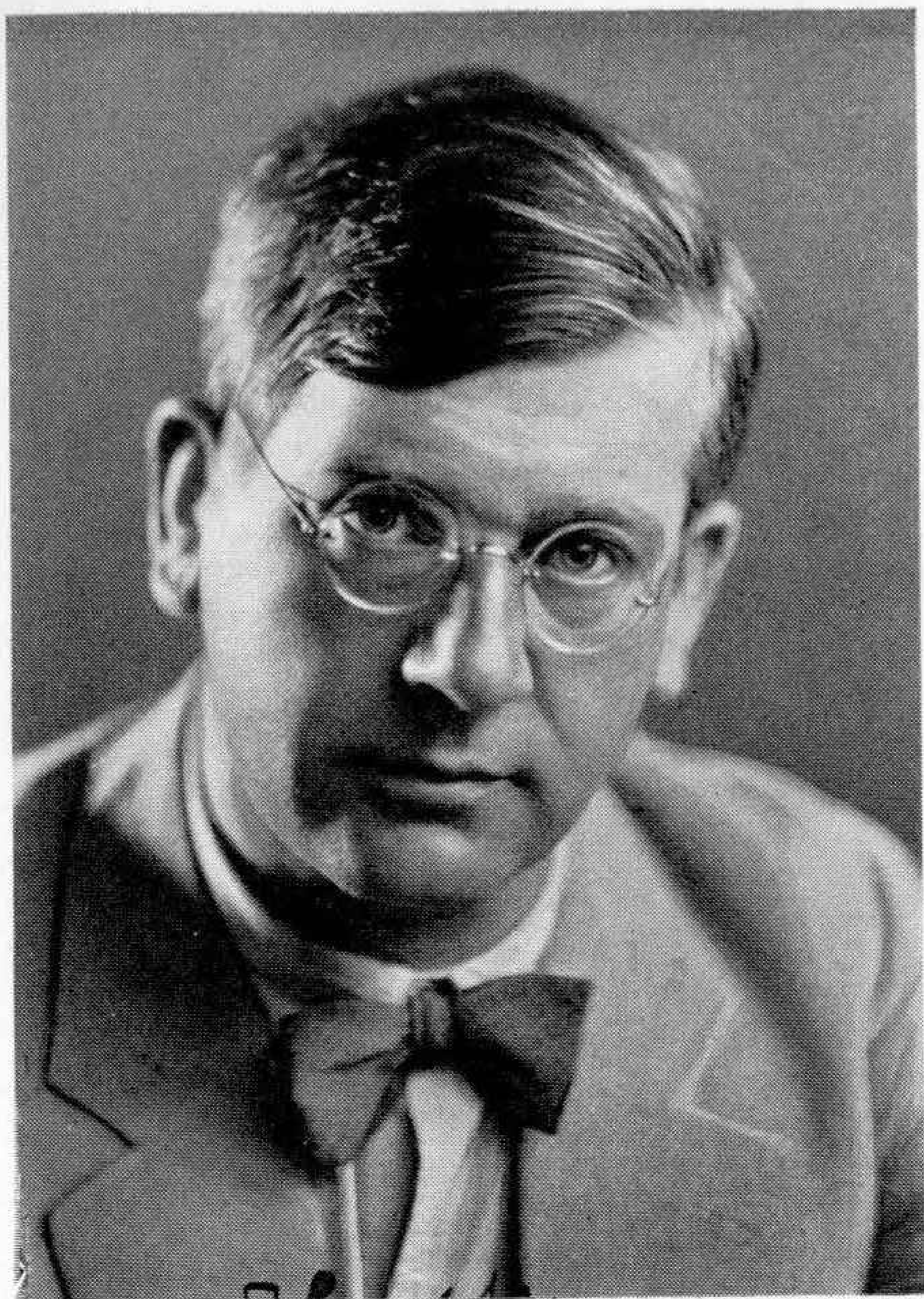
Prof. Gifela Göllerich

Pianistin

Geboren am 16. Juni 1858 zu Wien

Schülerin von Franz Lifzt (1876—1886)

Zu ihrem Auffatz: „Meine Studien bei Franz Lifzt"



GMD Ernst Nobbe (Weimar)



Prof. Dr. Felix Oberborbeck (Weimar)



MD Hermann Saal (Weimar)



Univ.-MD Prof. Dr. Rudolf Volkmann (Jena)

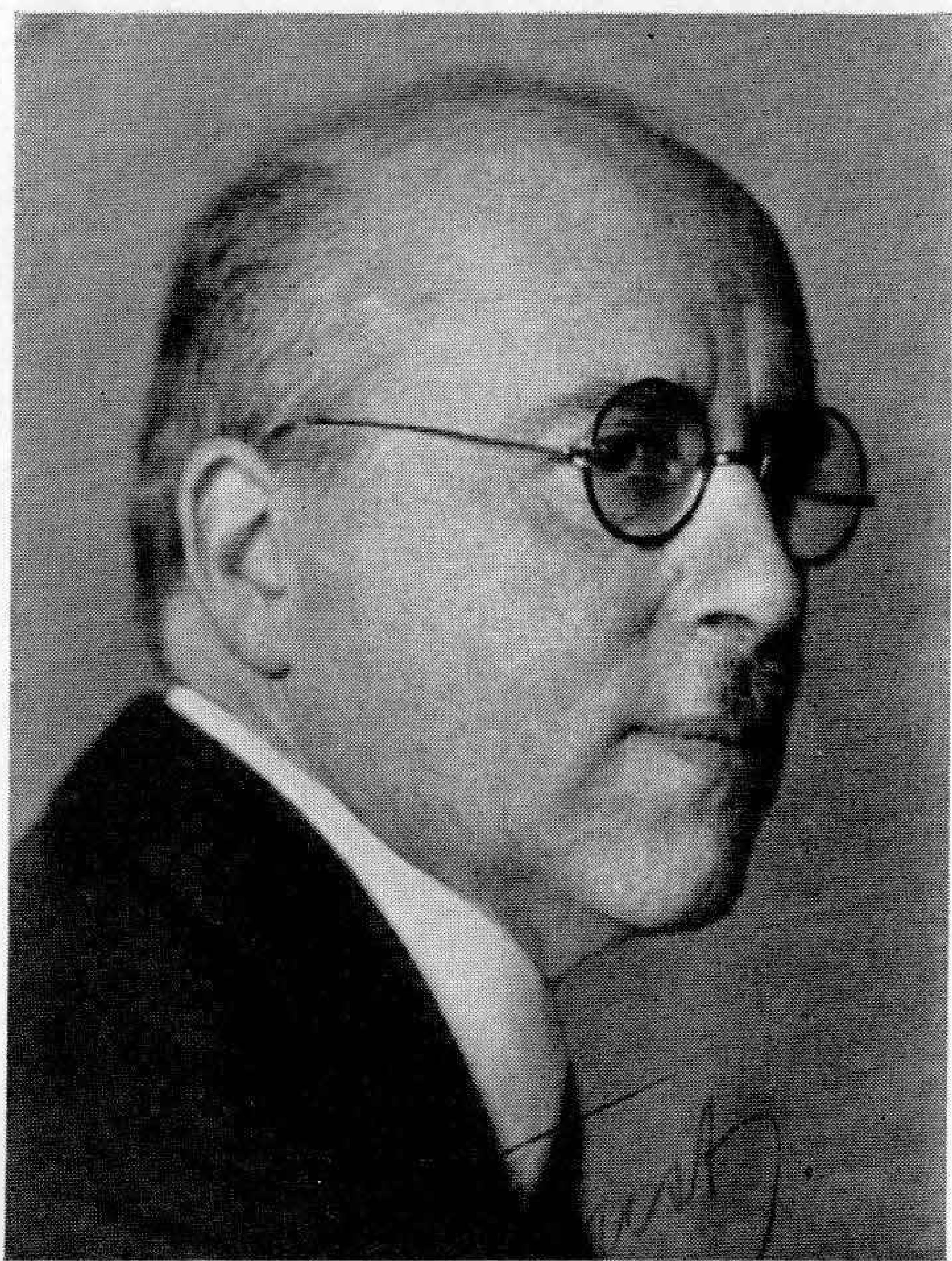
Die Dirigenten der Tonkünstlerversammlung 1936



Städt. KM Ernst Schwaßmann (Jena)



Kirchenrat Erhard Mauersberger (Jena)



Städt. MD Walter Armbrust (Eisenach)



StR Conrad Freyse (Eisenach)

Die Dirigenten der Tonkünstlerversammlung 1936



Peter Cornelius

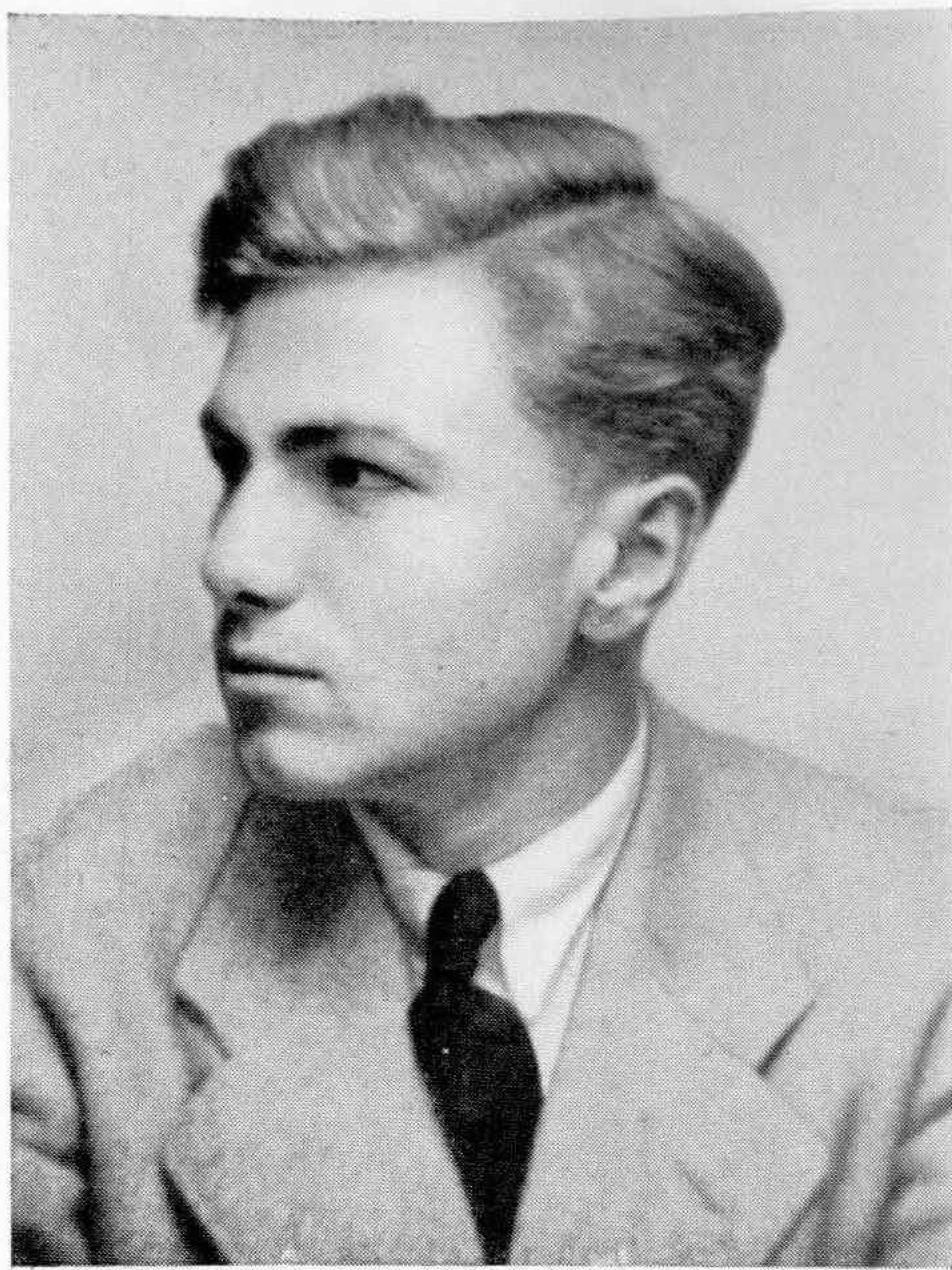


Max Reger

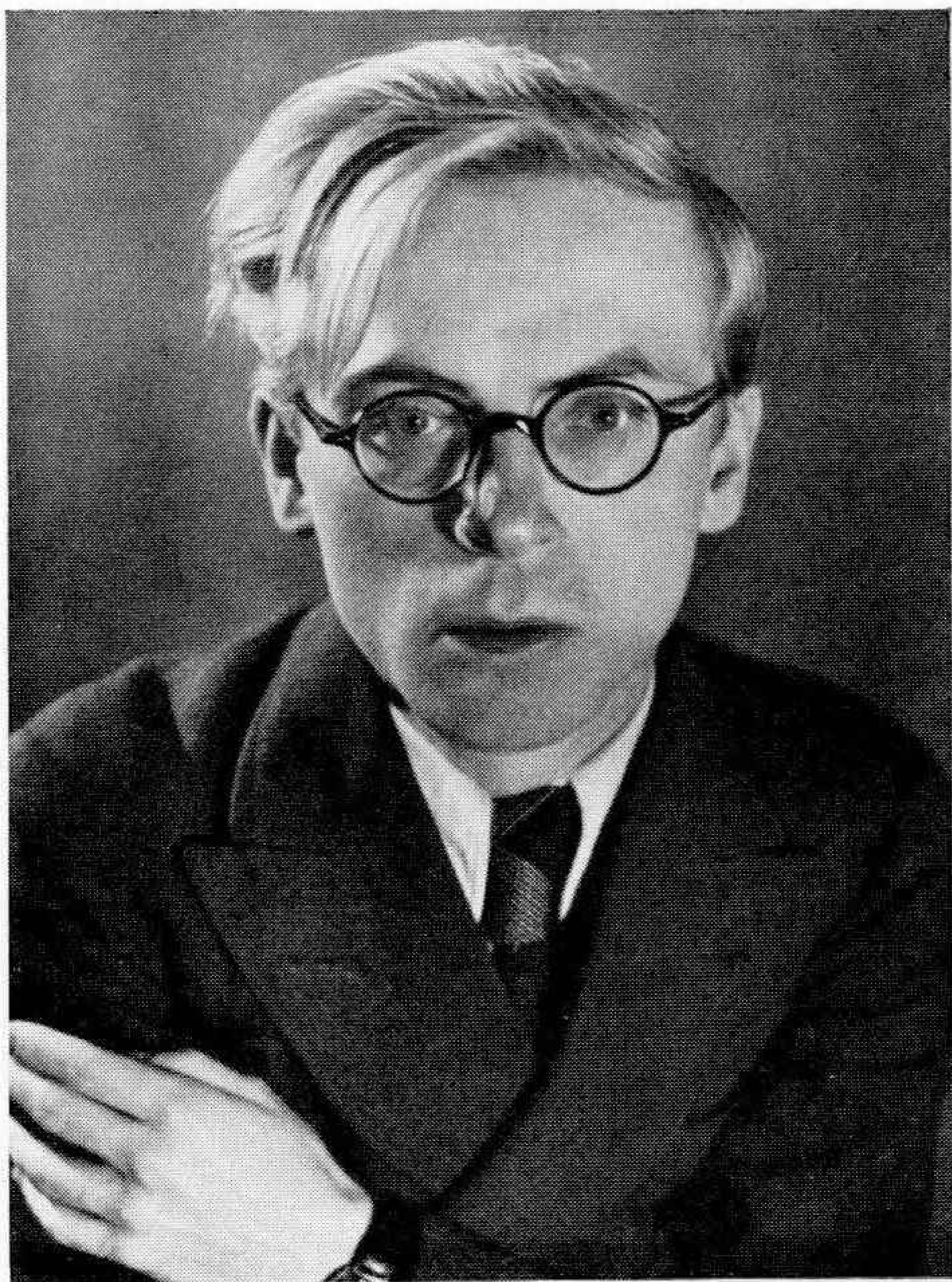
Nach einer Zeichnung von Nölken



E. von Borck



Cesar Bresgen

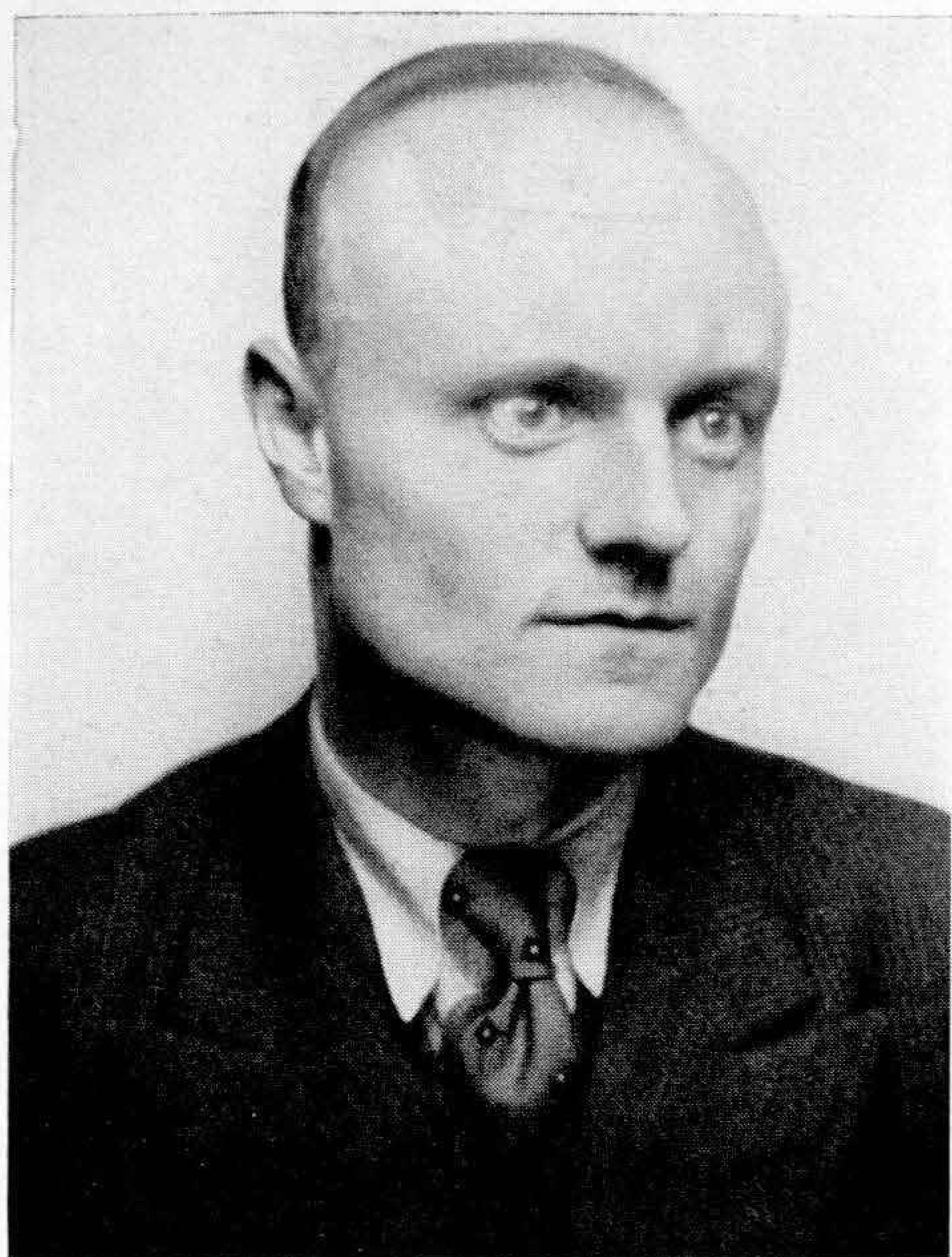


Hugo Distler



Fritz Büchtger

Die Komponisten der Tonkünstlerversammlung 1936



Harald Genzmer



Wolfgang Fortner



Hans Gebhard



Ludwig Gebhard

Die Komponisten der Tonkünstlerversammlung 1936



Max Gebhard



Karl Gerſtberger



Paul Groß

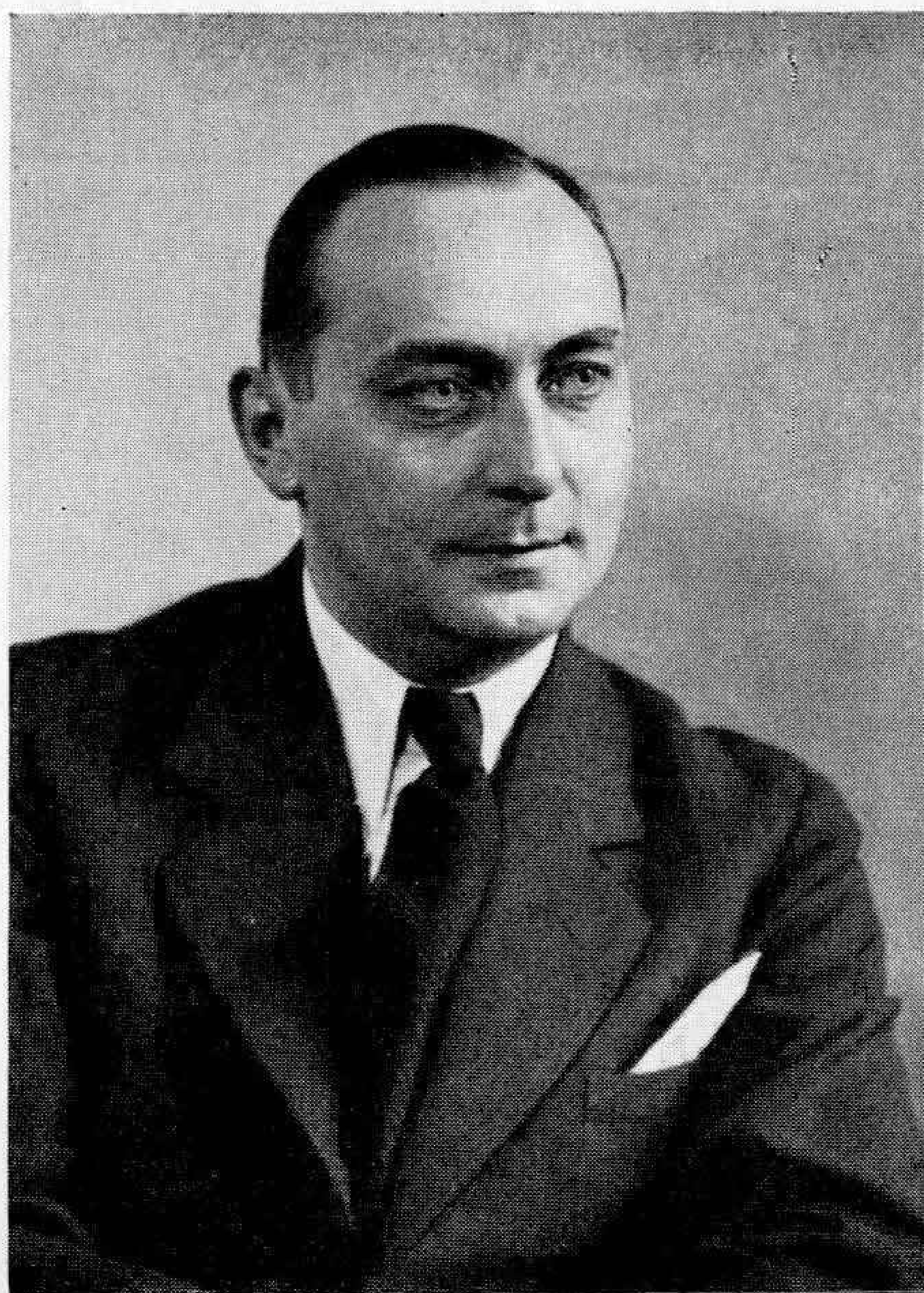


Hugo Herrmann

Die Komponiſten der Tonkünſtlerverſammlung 1936


Karl Höller


J. Fr. Hoff


Ernſt Lothar von Knorr


Hans Humpert

Die Komponiſten der Tonkünſtlerverſammlung 1936



Karl Marx



Hans Petsch



Johannes Przechowski



Dr. Felix Raabe

Die Komponisten der Tonkünstlerversammlung 1936



Karl Schäfer



Hermann Schroeder



Heinz Schubert



Hermann Simon

Die Komponisten der Tonkünstlerversammlung 1936



Max Martin Stein



Karl Thieme



Heinz Tieſſen



Hans Uldall

Die Komponiſten der Tonkünſtlerverſammlung 1936



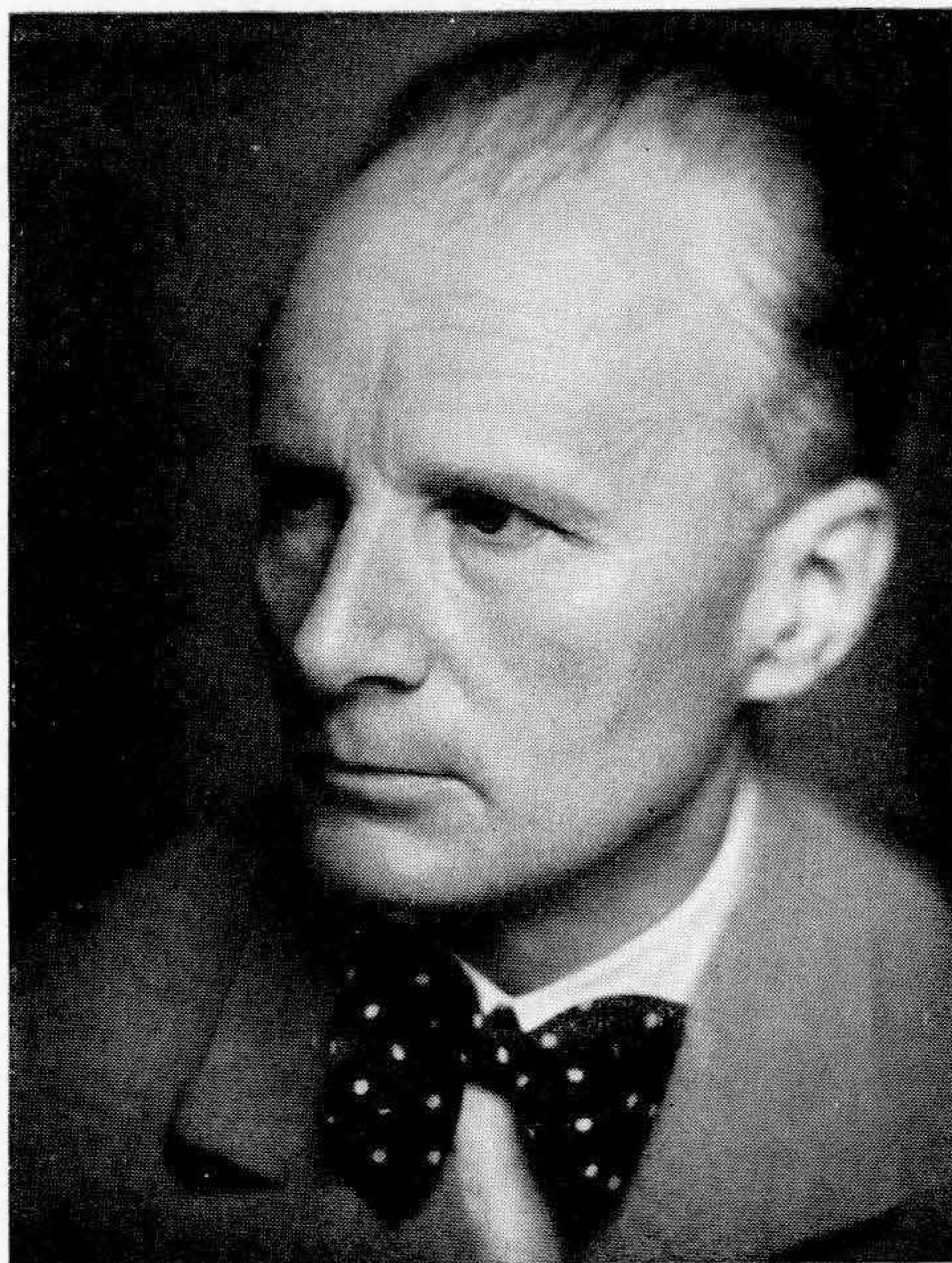
Ludwig Weber



Hans Vogt



Hans Wedig



Kurt von Wolfurt

Die Komponisten der Tonkünstlerversammlung 1936



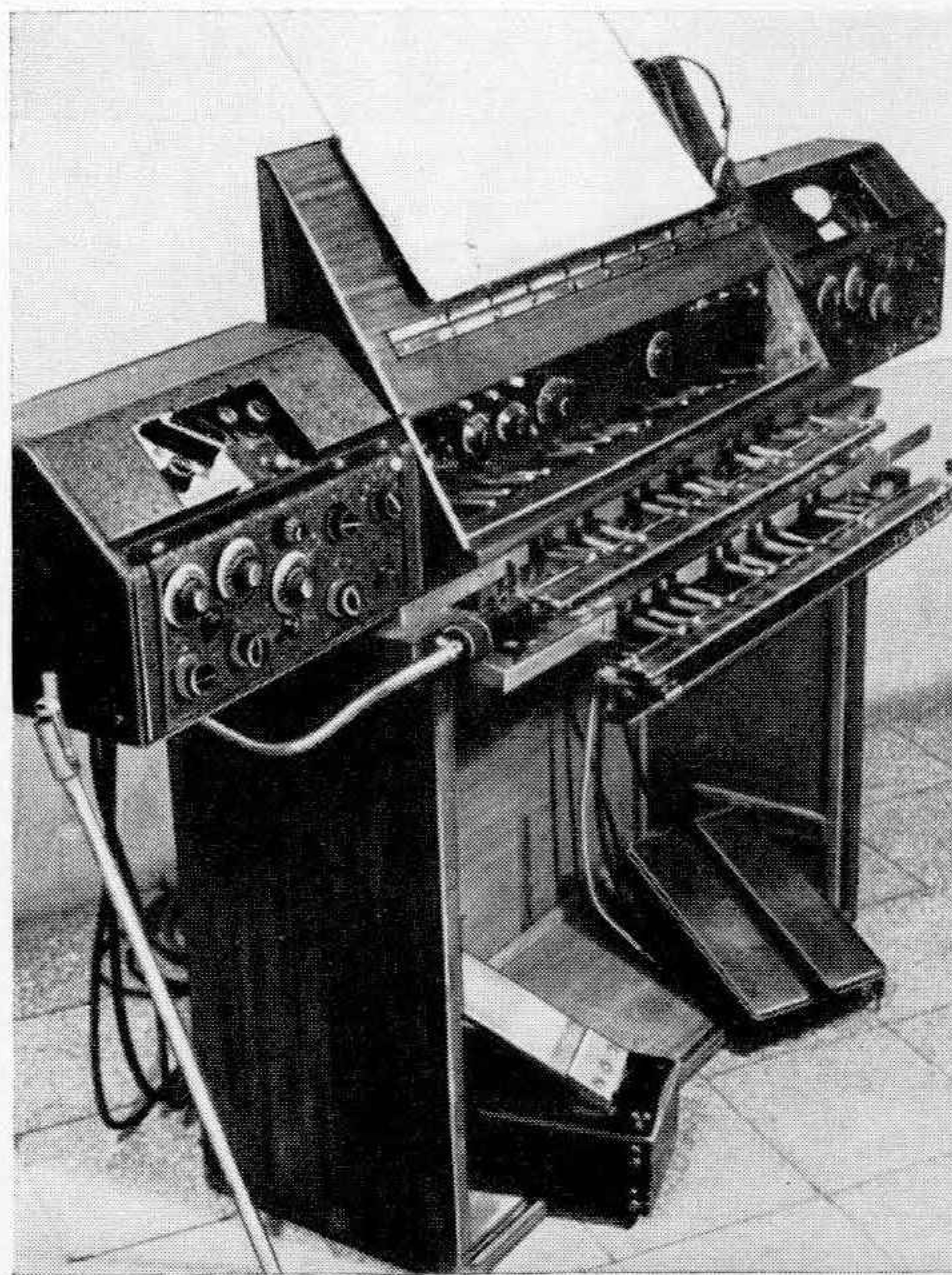
Einſtimmiges Trautonium



Im Unterrichtsraum der Fachgruppe Muſik und Technik an der Staatlichen akademiſchen Hochſchule für Muſik zu Berlin.

Von links nach rechts:

Harald Genzmer, Friedrich Trautwein, Rudolf Schmidt am Trautonium Oskar Sala



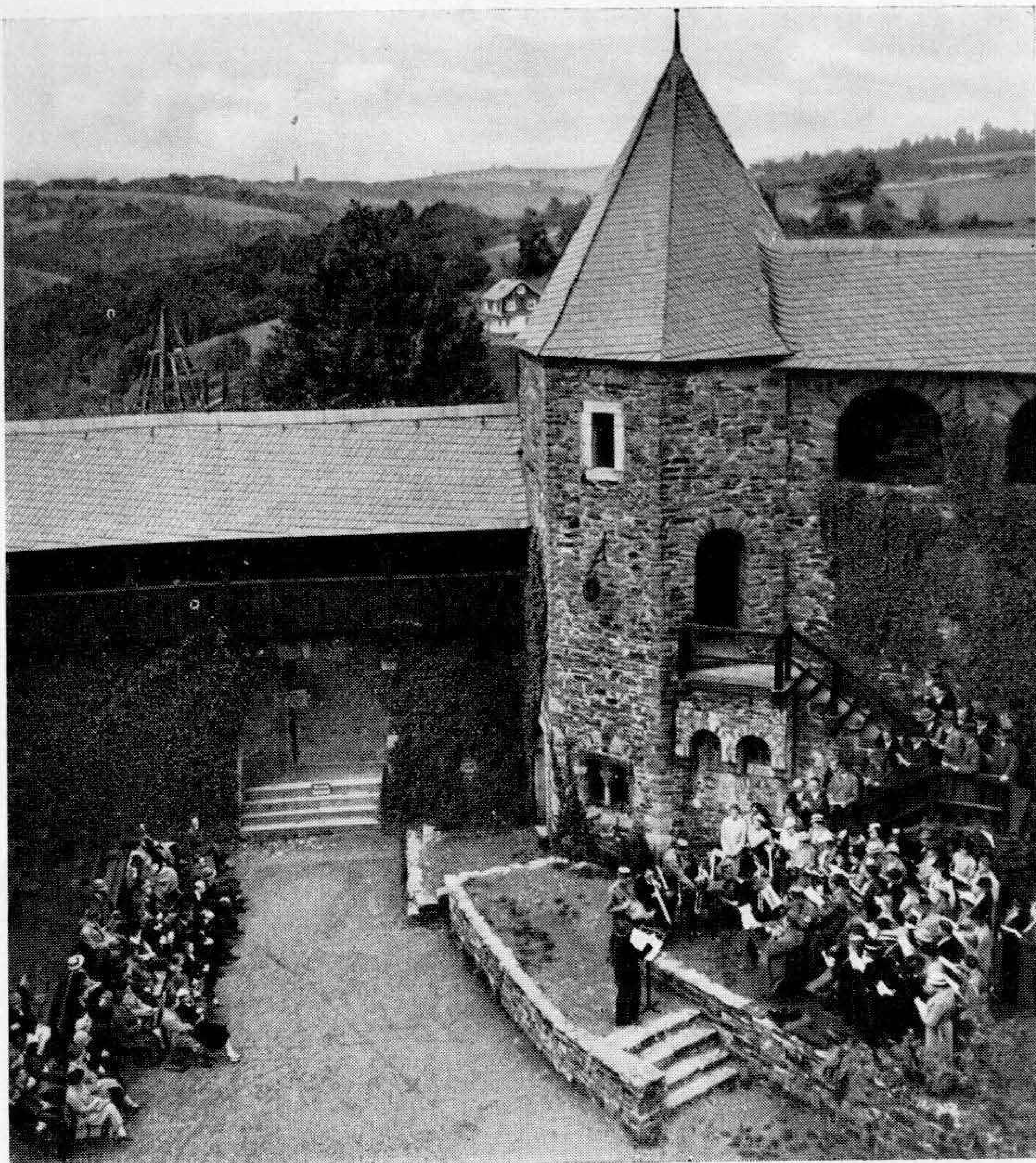
Das neue dreiſtimmige Trautonium

Das urſprünglich einſtimmige Inſtrument (mittlerer Teil) iſt durch 2 weitere Stimmen ergänzt. Die Tonerzeuger befinden ſich zu beiden Seiten, das 2. und 3. Manual ſind unterhalb des 1. angeordnet. Die Pedale rechts ſind Lautſtärkeſchneller, das Pedal links dient zur gleitenden Klangfarbenveränderung

(Bildarchiv der ZFM)

Zu dem Aufſatz von Prof. Dr. ing. Friedrich Trautwein: „Weſen und Ziele der Elektromuſik“

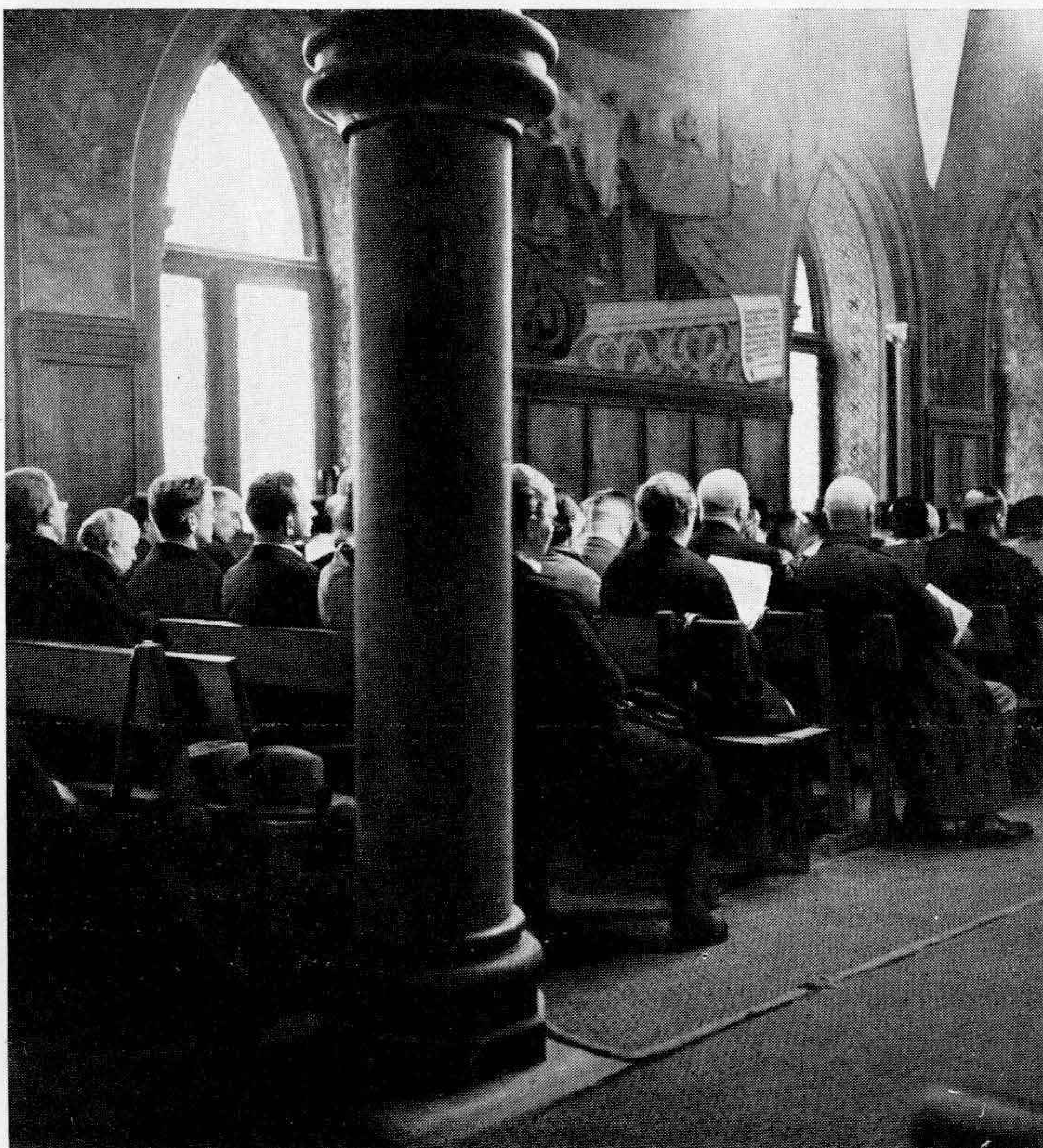
Reichstagung des Berufsstandes der deutschen Komponisten auf Schloß Burg



Aufnahme Hehmke-Winterer, Düsseldorf

„Burgmusik"

Probe zu einer Bach-Kantate im Burghof unter Städt. MD Herwig-Hagen



Aufnahme Hehmke-Winterer, Düsseldorf

Andächtige Hörer im Rittersaal



Aufnahme Sahm, München

General-Indentant Oskar Walleck, Staatstheater München

Leiter der Reichstheater-Festwoche

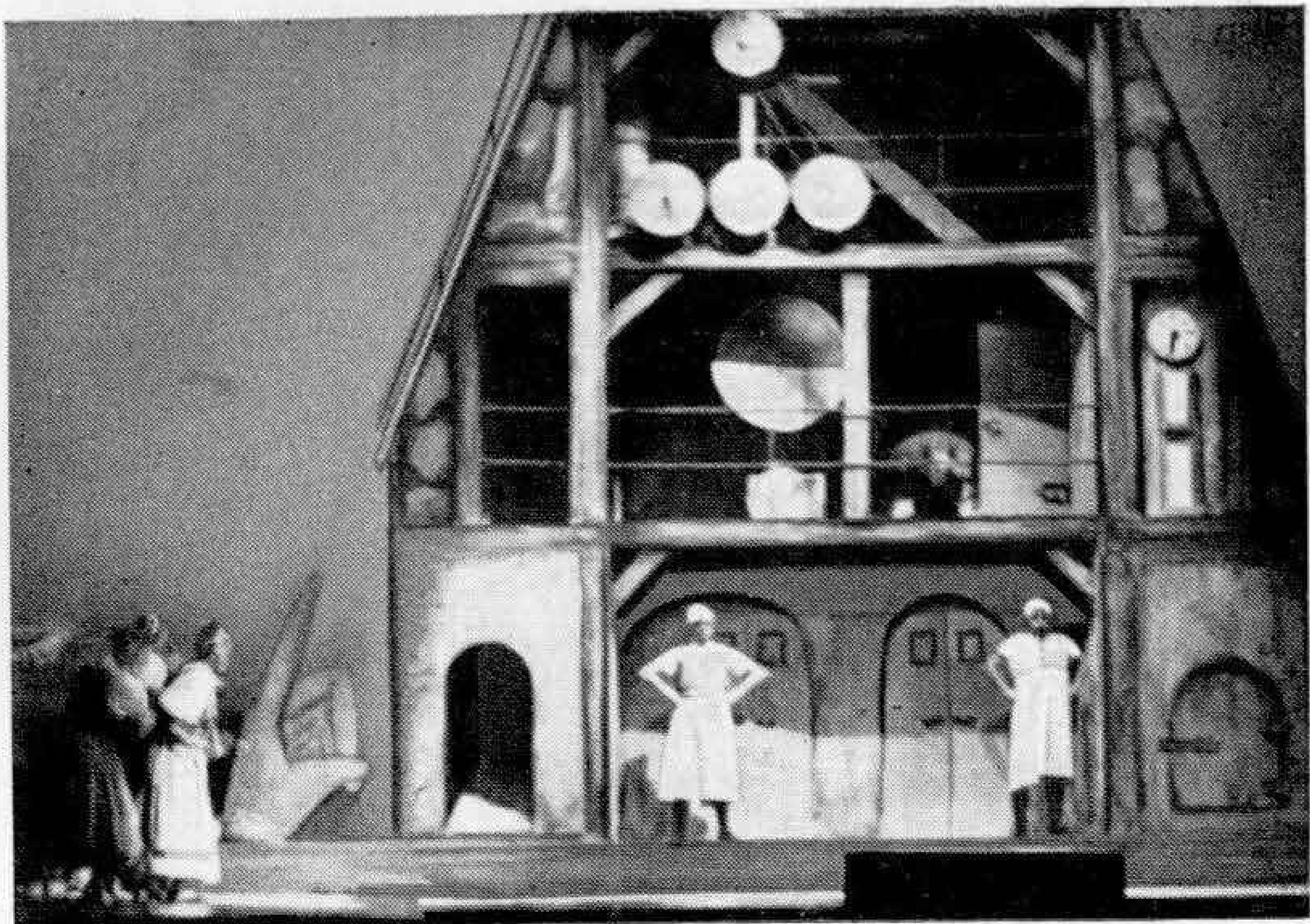


Aufnahme Holdt, München

Don Giovanni von W. A. Mozart im Münchener Residenztheater — Inscenierung: Oskar Walleck — Bühnenbild: Emil Preetorius

Donna Elvira: Hildegard Ranczak — Giovanni: Heinrich Rehkemper

Zur Reichs-Theater-Festwoche in München



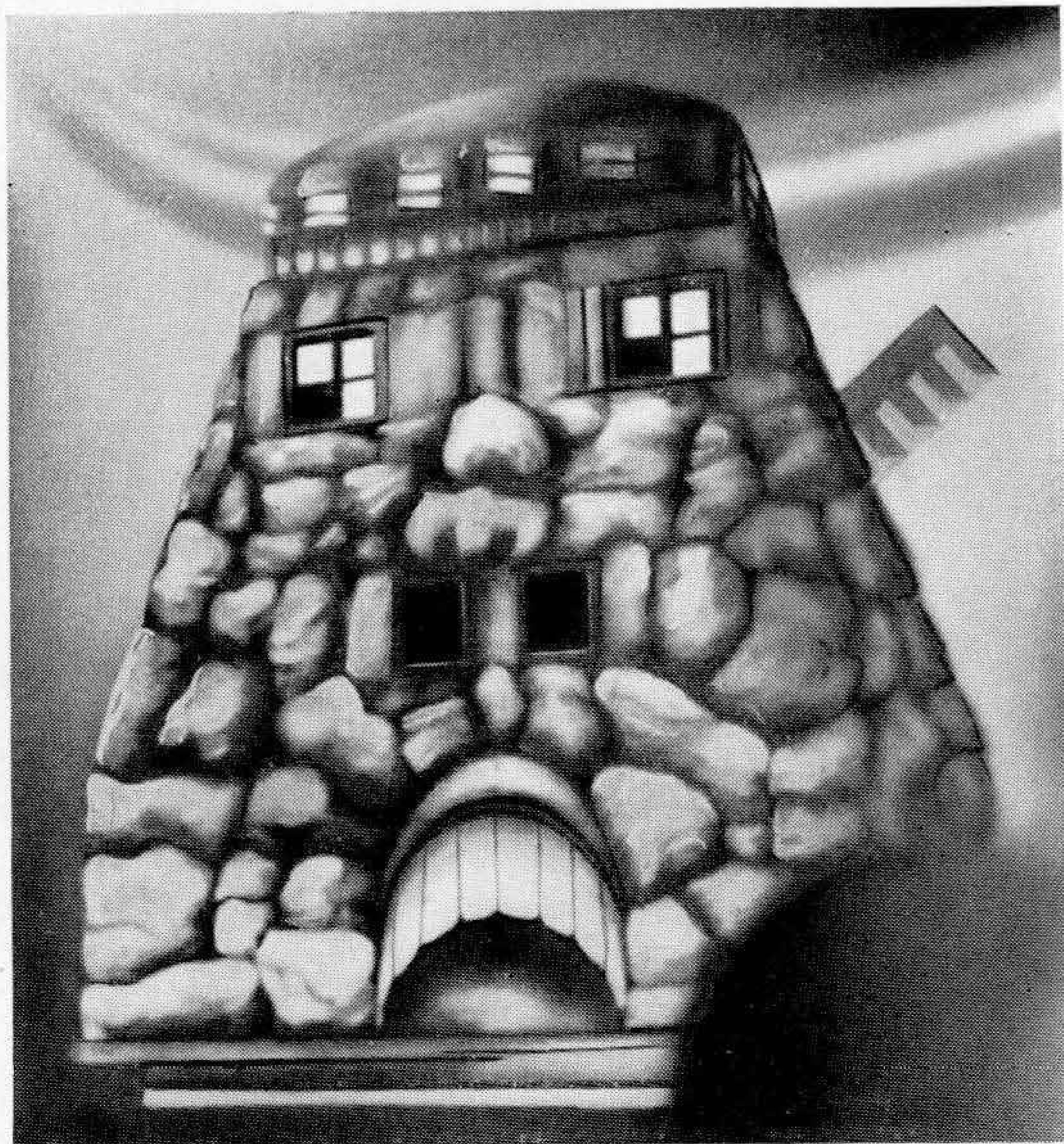
„Die Weibermühle“ (Offen)



„Die Weiber erwarten voller Ungeduld ihre Männer“



Alice Zickler als Frau Grimmig



„Die Weibermühle“ (Geschlossen)



„Die Männer und Frauen“



„Die Weiber nach Verschönerung mit der unverschönten schwatzhaften Frau

Zur Uraufführung des Ballets „Die Weibermühle“ von Alice Zickler, Musik von Friedrich Wilkens im Landestheater zu Darmstadt

Musikal. Ltg.: Heinrich Kollmeier, Tanzltg.: Alice Zickler, Bühnenbild: Elly Büttner

Aufnahmen L. Giesinger, Darmstadt



ZFM Archiv

Prof. Otto Jochum

Direktor der Singſchule zu Augsburg



ZFM Archiv

St. R. Josef Lautenbacher

Stellv. Seminarleiter



ZFM Archiv

Friedrich von Hoermann

Studienrat



ZFM Archiv

Alois Löhle

Mitglied der Prüfungskommission am Seminar



ZFM Archiv

Alfons Meyer

Dozent am Seminar

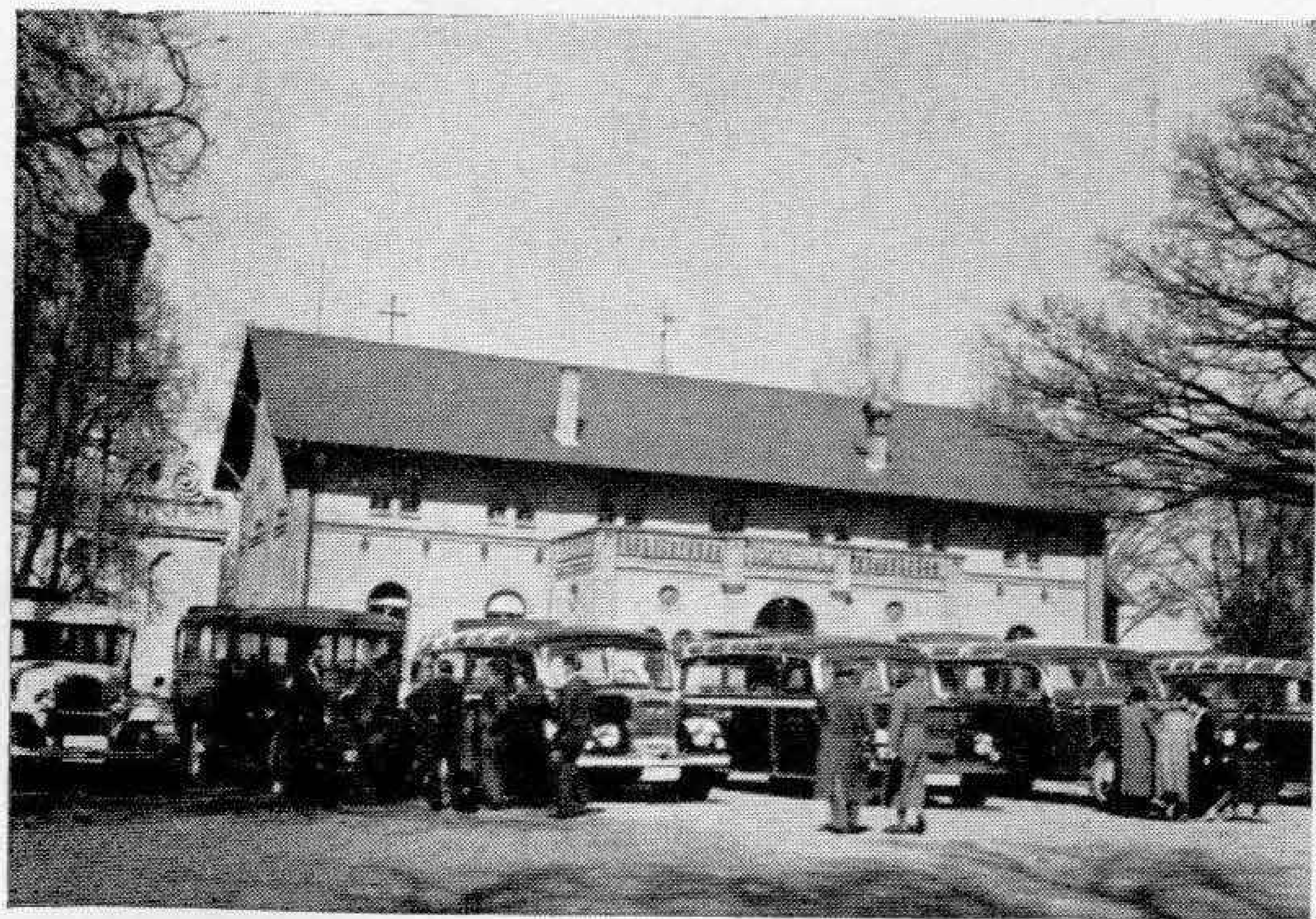
Singschul- und Singschullehrer-Seminar zu Augsburg

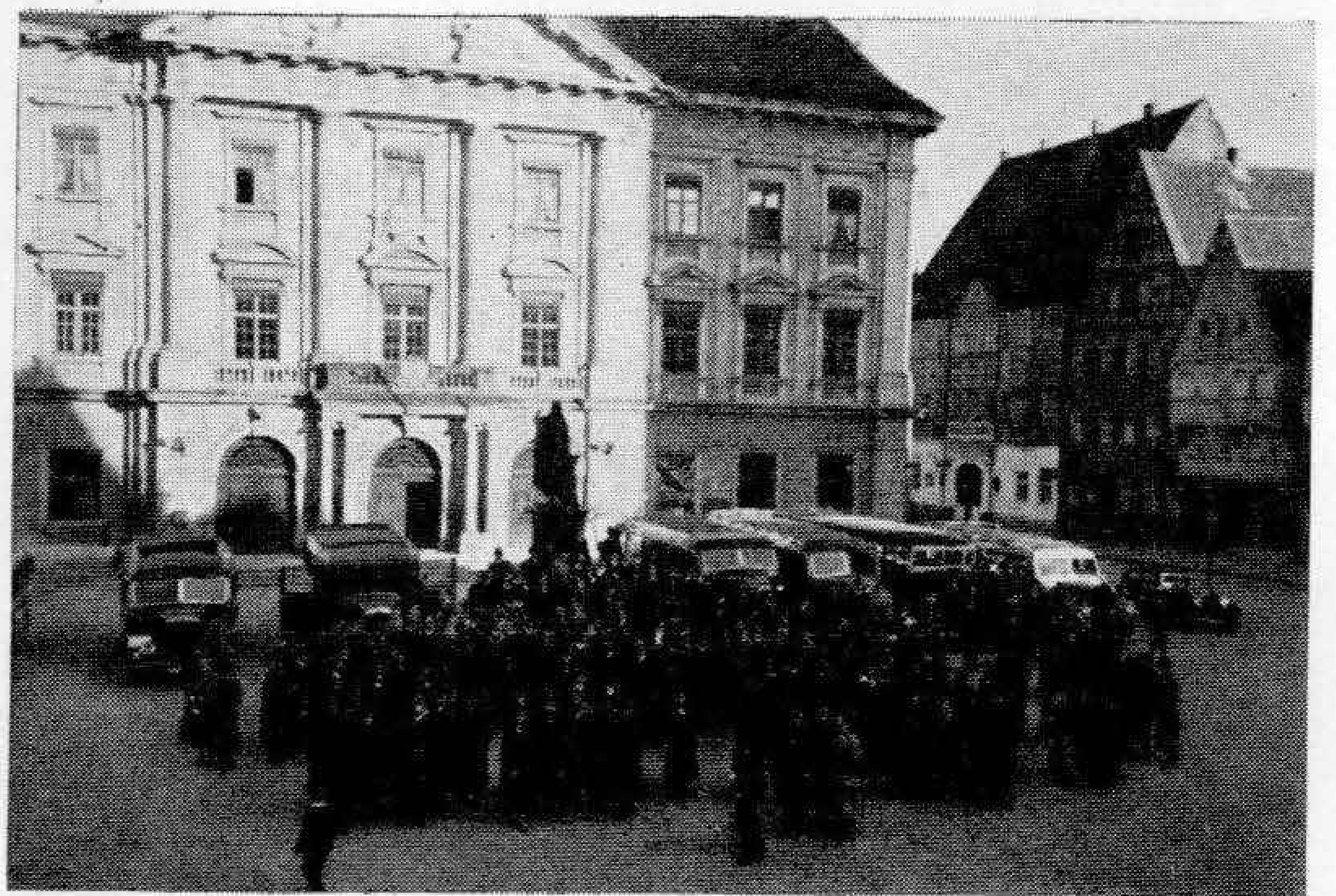






Drei Bilder aus der Arbeit der Singſchule Augsburg

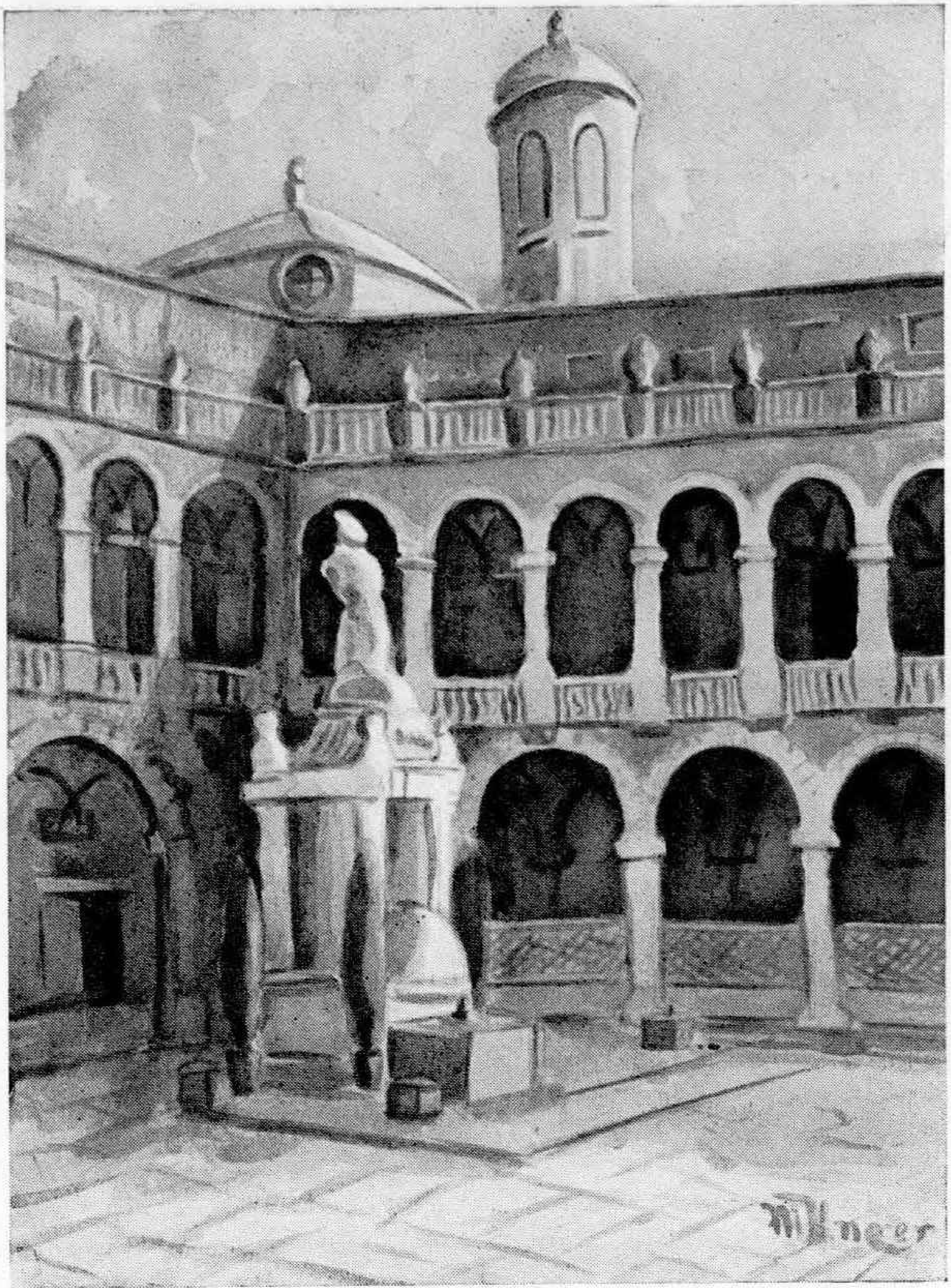




Zwei Bilder von der Fahrt des Stadtchores Augsburg ins Allgäu

(Privataufnahmen)

Zum Bericht über die Musikwiſſenſchaftliche Tagung in Barcelona von Dr. Max Unger - Zürich



Dr. Max Unger: Hof des Alten Hoſpitals in Barcelona, in welchem der Kongreß ſtattfand. (Sepia-Pinſelzeichnung)



Dr. Max Unger: Platz auf den Montjuif zu Barcelona, auf welchem die Volkstänze vorgeführt wurden. (Sepia-Pinselzeichnung)

Festräume aus den Berliner Festwochen

Eosander Kapelle mit der Arp Schnitger-Orgel im Schloß Charlottenhof

Staatliche Bildstelle, Berlin



Weißer Saal im Berliner Schloß

Staatliche Bildstelle Berlin

„Dr. Johannes Fauſt“, Volksoper von Hermann Reutter

Uraufführung im Opernhaus Frankfurt a. M.

Muſikal. Ltg.: Bertil Wetzelsberger, Bühnenbild: Ludwig Sievert, Spielleitung: Walter Felſenſtein



Szene aus dem 2. Bild: Hof des Herzogs von Parma. Herzogin von Parma: Elſe Kment, Mephiſto: Helmuth Schweebs



Scene aus dem 3. Bild: „Das Mädchen“ Cobe Wackers Fauſt: Jean Stern

(Aufnahmen Atelier Pietſch, Frankfurt a. M.)



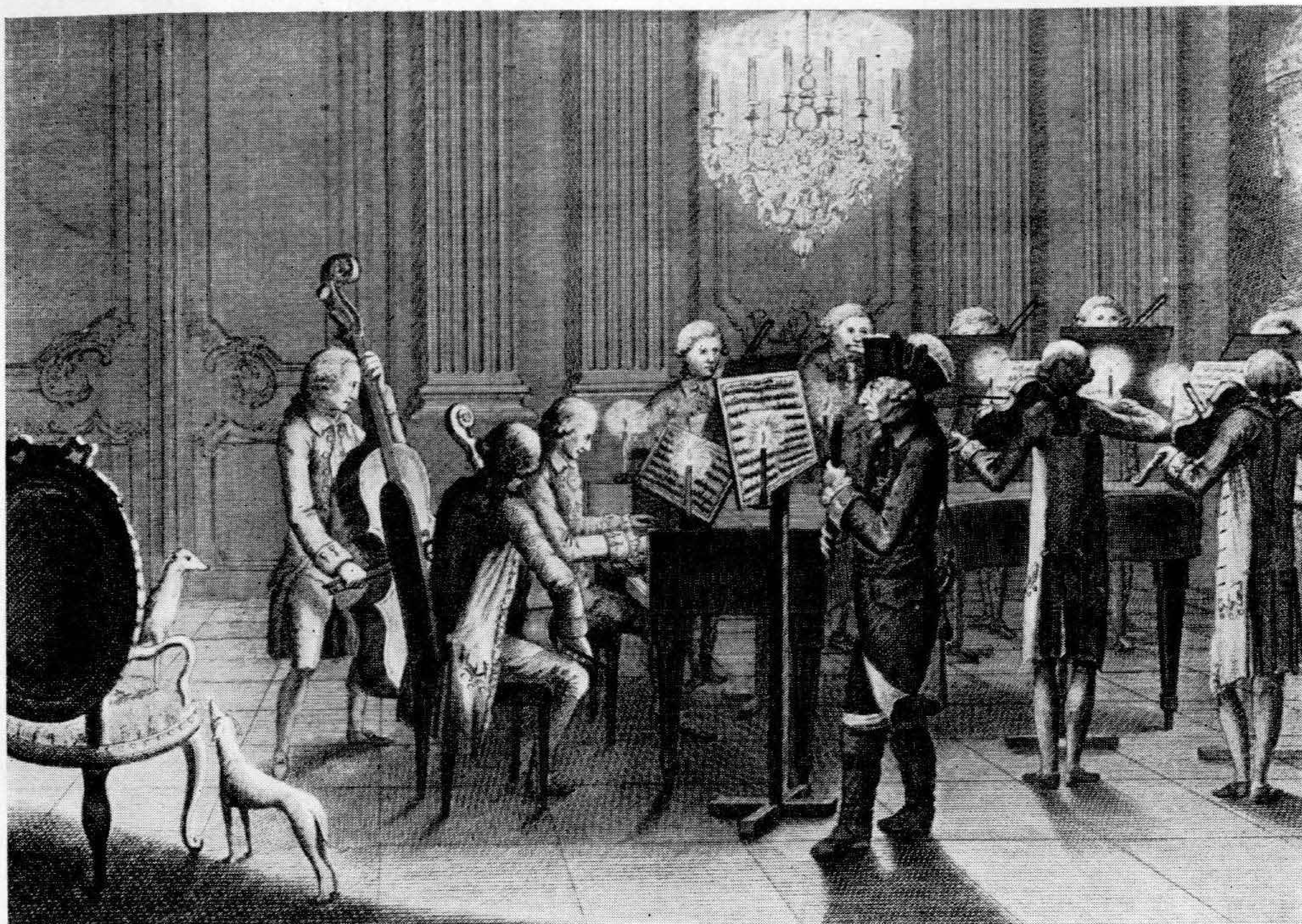
Karl Hoyer (†) am Orgeltisch der Nikolaikirche zu Leipzig

Aufnahme E. Hoenisch, Leipzig



Die „Leipziger Vereinigung für alte Kammermusik" (Prof. Friedrich Högner, Cembalo, Kammervirtuos Carl Bartuzat, Flöte, Paula Klug-Böckel, Viola da Gamba, Konzertm. Christian Klug, Viola da Gamba) i. Gohliser Schlößchen (vgl. Leipziger Bericht).

Aufnahme E. Hoensch, Leipzig



Friedrich der Große
im Kreise seiner Musiker
nach einem Stich von P. Haas



Johann Joachim Quantz



N a c h e i n e m S t i c h v o n S c k e r l 1 7 8 3

Über „F r a n z B e n d a, den Lieblingsviolinisten Friedrichs des Großen" von Dr. Franzi Berten-Jörg vergleiche ZFM Novemberheft 1935 S. 1266 und folgende



Li Stadelmann

Aufnahme Erika Schmachtenberger

Anna Barbara Speckner

Privataufnahme

Folkmar Längin



ZFM Archiv

Michael Schneider



Aufnahme Eckner-Weimar



Fiedel-Trio München:

Franz Giedersbeck, Beatrice Dohme, Erich Wilke

Aufnahme Fr. Springorum-München

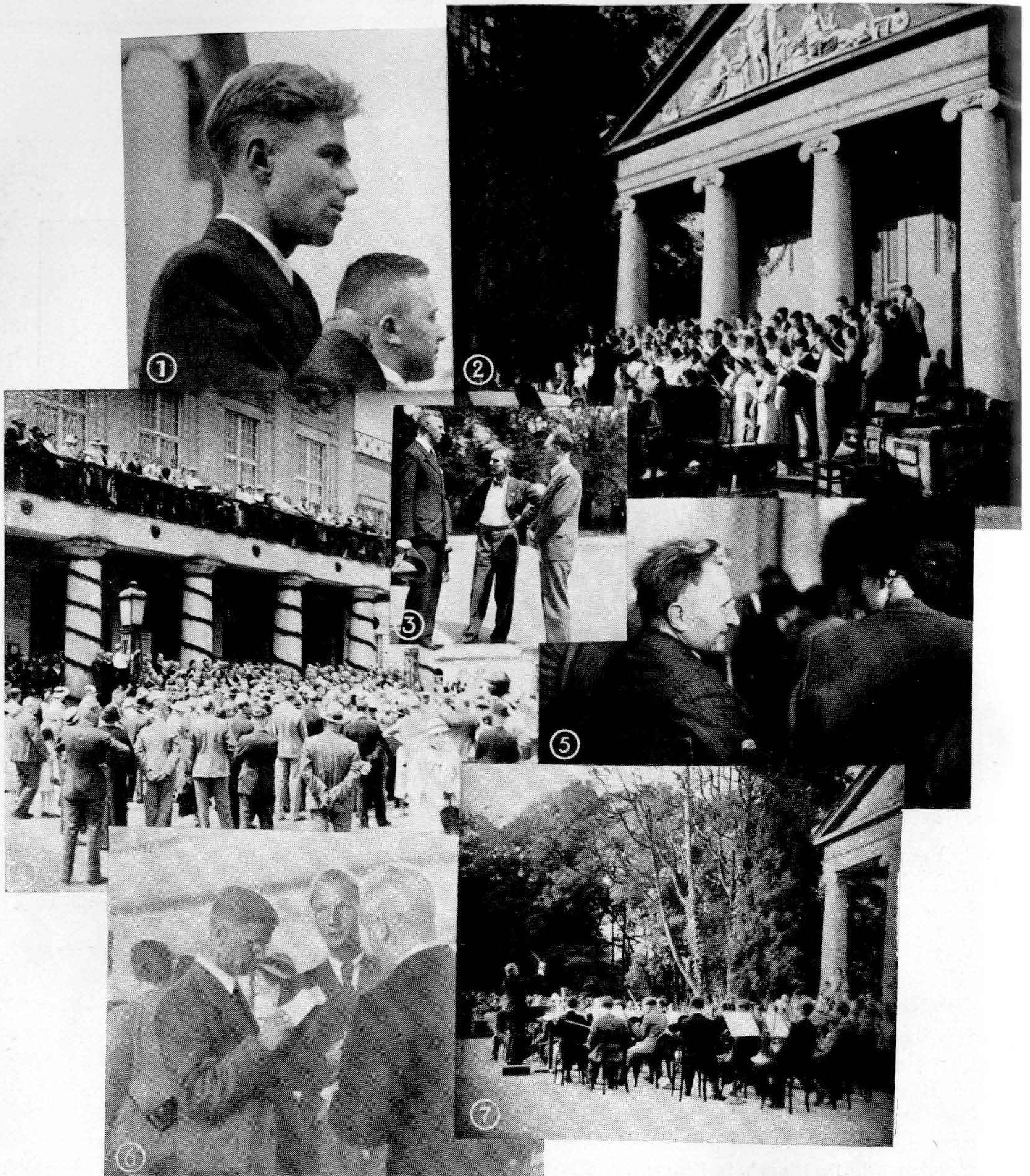


Aufnahme W. Pleyer Zürich

Internationales Bruckner-Fest in Zürich

7
2 5
1 4 9
11 13 15
3 17
10 12 14 16
6 8 18
19

1 Prälat Dr. Hartl, St. Florian
2 Hofrat Holzer, Wien
3 Oberst v. Herold, Baden-Baden
4 Reg. Rat Moißl, Wien
5 Frau v. Hausegger, München
6 Präsident Prof. Max Auer, Vöcklabruck
7 Ing. Furreg, Wien
8 Frau v. Herold, Baden-Baden
9 Redakteur Krämer, Stuttgart
10 Frau Furreg, Wien
11 Prof. Dr. Grüninger, Weinheim
12 Prof. Dr. h. c. Friedrich Klose, Ruvigliano
13 Frau Pfisterer, Weinheim
14 Geheimrat Dr. v. Hausegger, München
15 Frau Staub-Schlaepfer, Zürich
16 Präsident d. Reichsmusikkammer Prof. Dr. Peter Raabe, Berlin
17 Frau Grüninger, Weinheim
18 Konservatoriumsdir. Dr. Volkmar Andreae, Zürich
19 Frau Schnürch, Wien



67. Tonkünstlerversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Weimar

Bild 1: Cesar Bresgen-München, E. G Klußmann-Köln
Bild 2: „Abendmusik“ der Staatlichen Hochschule für Musik zu Weimar am Römischen Haus im Park zu Weimar
Bild 3: Musikverleger Horst Sander-Leipzig, MD Johannes Schüler-Essen, Wolfgang Fortner-Heidelberg
Bild 4: „Festmusik für politische und Kulturveranstaltungen“ vor dem Nationaltheater
Bild 5: GMD Prof. Dr. Peter Raabe während einer Kammermusik
Bild 6: Hermann Schröder-Köln, Gerhard Maaß-Jena
Bild 7: „Abendmusik“ am Römischen Haus im Park zu Weimar

(Aufnahmen von Alfred Brasch-Essen)



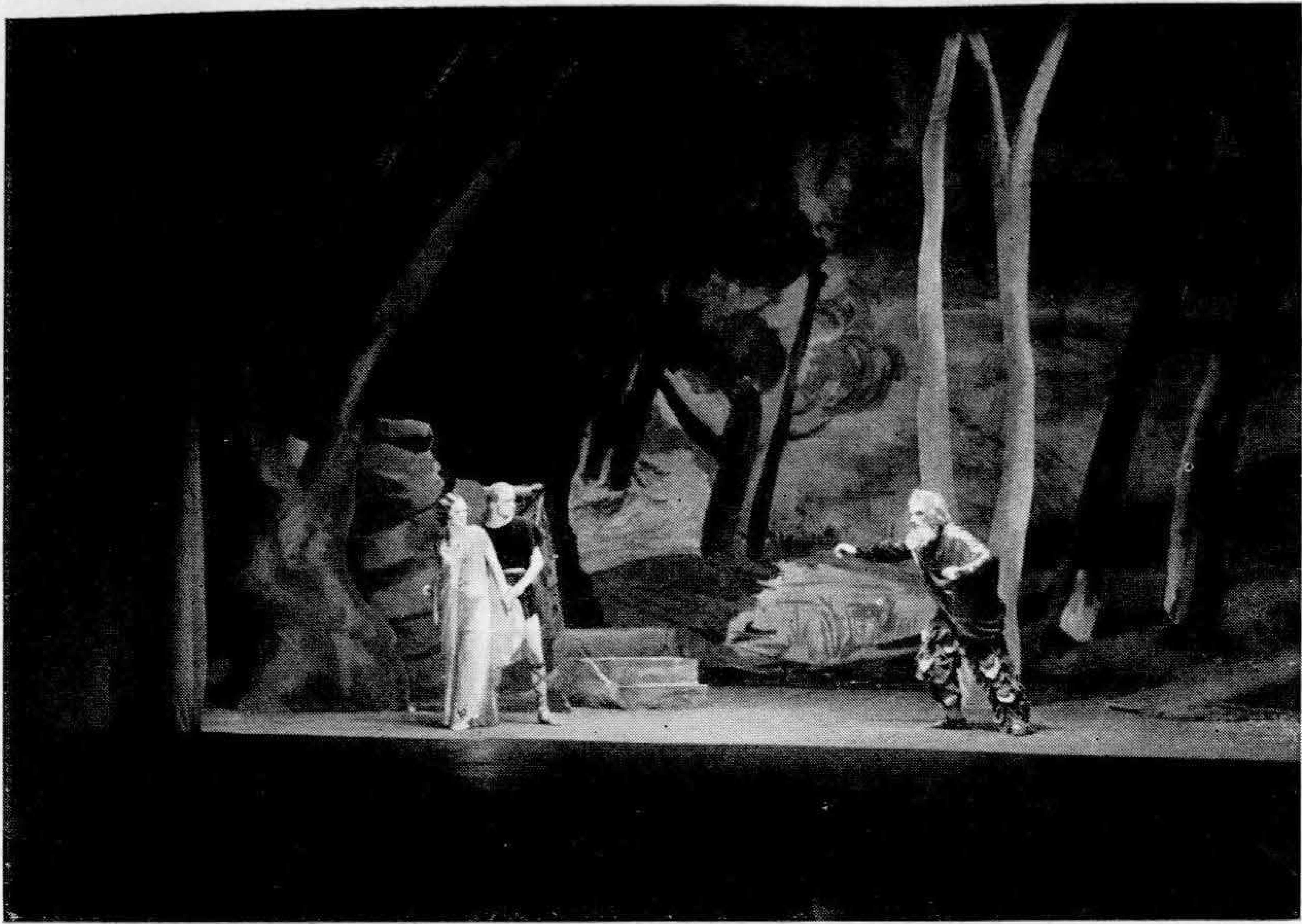




67. Tonkünstlerversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Weimar

Bild 1: GMD Prof. Dr. Peter Raabe, Präsident der Reichsmusikkammer und d. ADMV, Prof. Joseph Haas-München, Prof. Dr. Felix Oberborbeck-Weimar, KM Heinz Schubert-Flensburg
Bild 2: Prof. Dr. Hermann Unger-Köln, Ludwig Weber-Mülheim/R.
Bild 3: „Festliche Musik" vor dem Nationaltheater in Weimar (im Hintergrund das Goethe-Schiller-Standbild)
Bild 4: GMD Prof. Dr. Peter Raabe vor der Wartburg
Bild 5: Hermann Reutter-Stuttgart (rechts)

(Aufnahmen von Alfred Brasch-Essen)



Aufnahme Bieling, Göttingen

Händel-Festspiele in Göttingen / Händel: „Acis und Galathea"

(Galathea: Maria E n g e l, Acis: Heinz M a t t h e i, Polyphem: Günther B a u m)
(Kostüme und Bühnenbild: Lotte B r i l l)



Aufnahme Oswald Wernicke-Augsburg

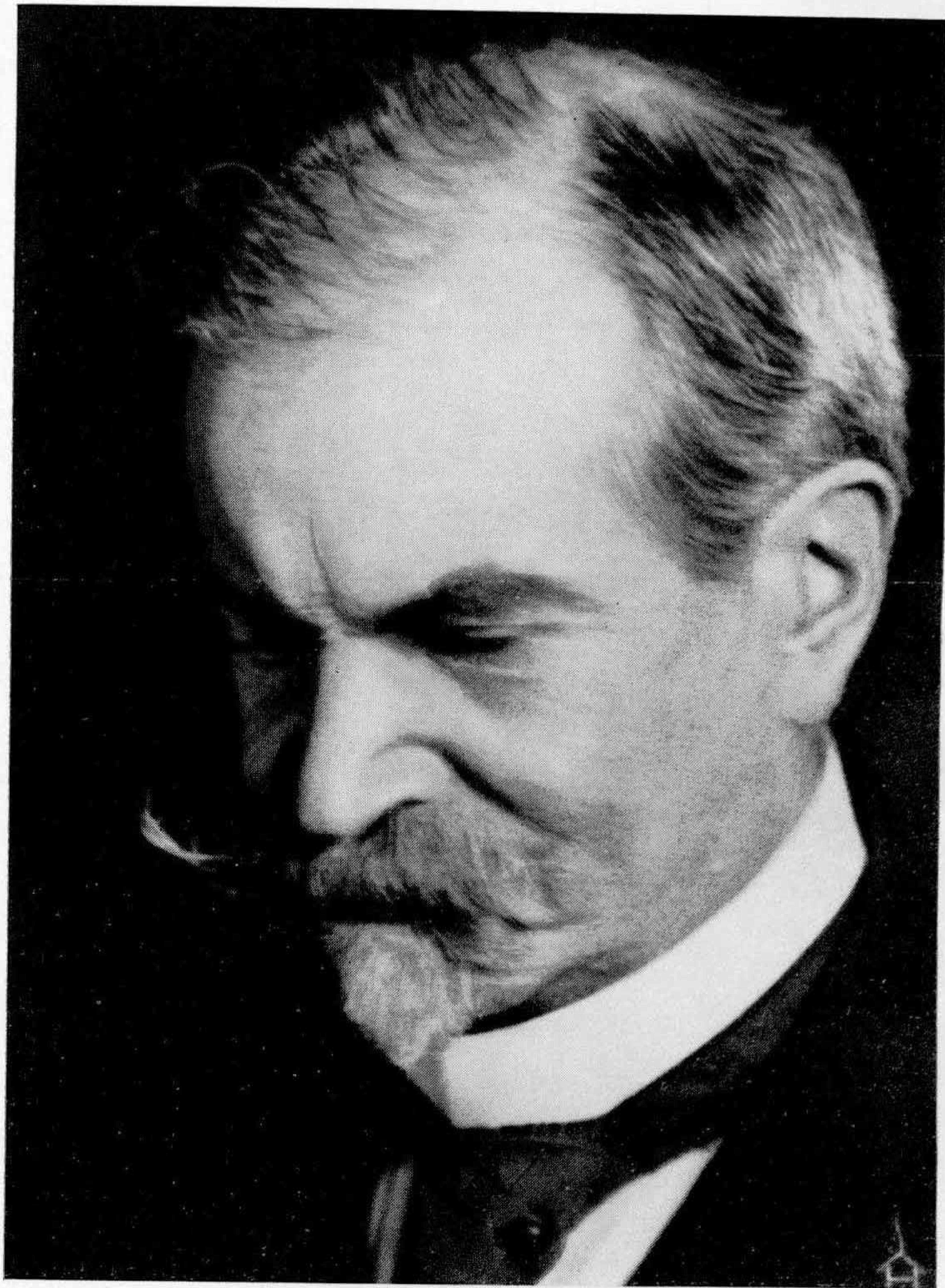
Augsburger Junggesang / Prof. Otto Jochum dirigiert



Wilhelm Berger

geb. 9. August 1861, gest. 16. Januar 1911

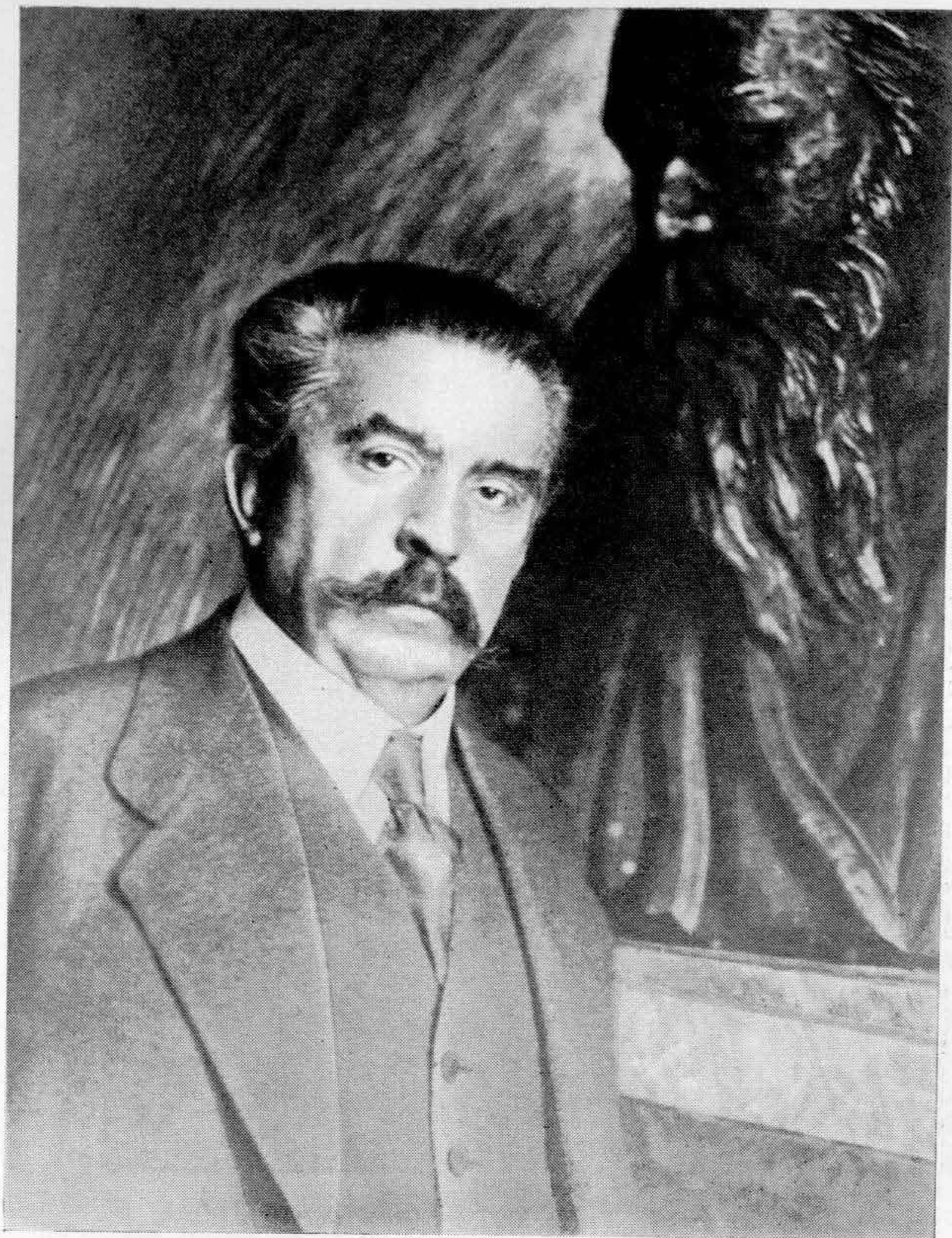
Abdruck mit Genehmigung der Musik-Abteilung der Staatsbibliothek



Privataufnahme

Max Steinitzer

geb. 20. Januar 1864, gest. 22. Juni 1936



Aufnahme A. Pohl-Köln

Fritz Steinbach

geb. 17. Juni 1855, gest. 13. August 1916



Grabmahl
Fritz Steinbach's

auf dem Waldfriedhof in München

Aufnahme A. Pohl-Köln



Ludwig van Beethoven

Stich von Eduard Eichens, Berlin nach einem Gemälde von Schimon

ZFM-Archiv



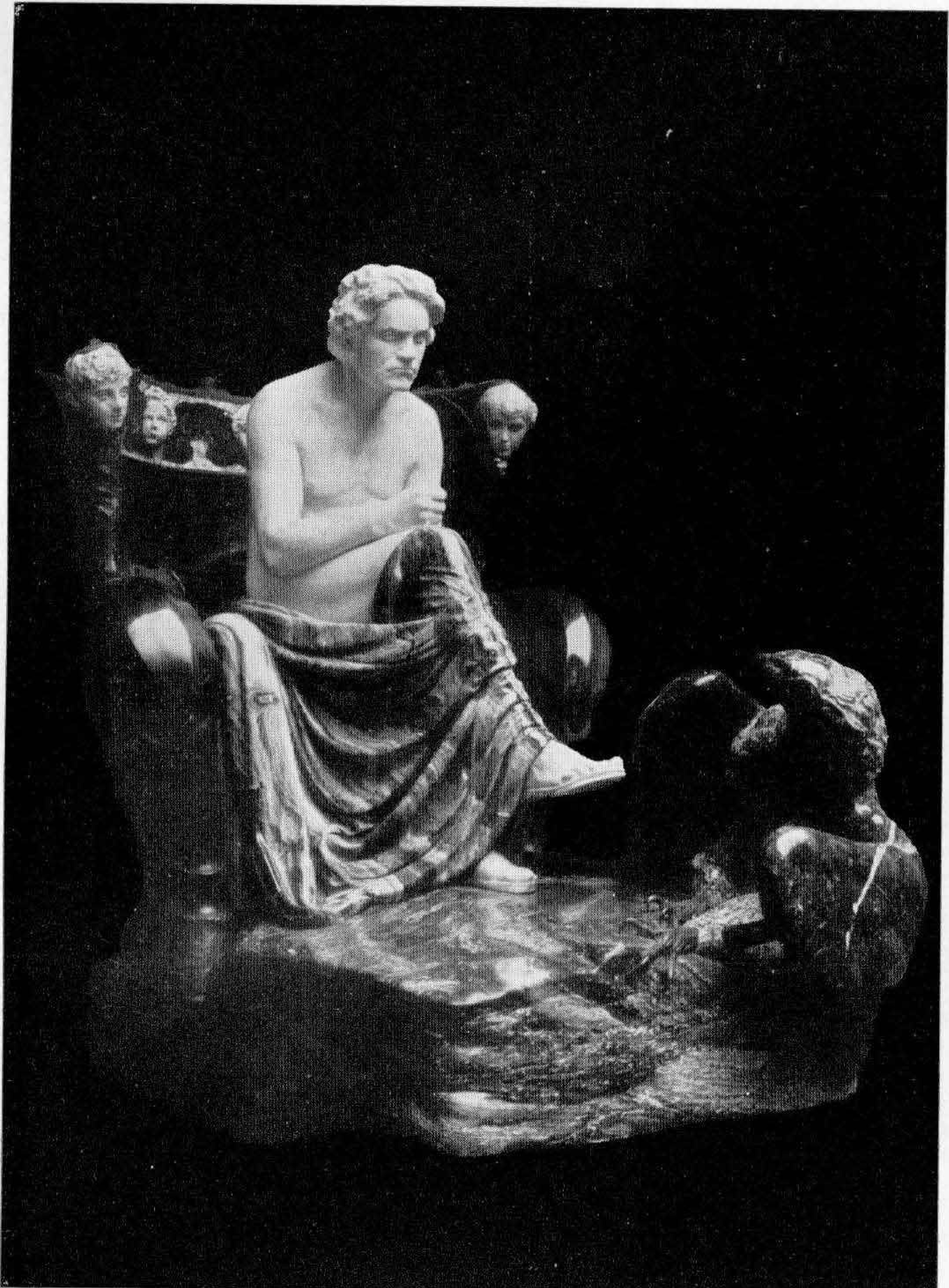
Ludwig van Beethoven.

Stich von Steinmüller nach einem Gemälde von Decker

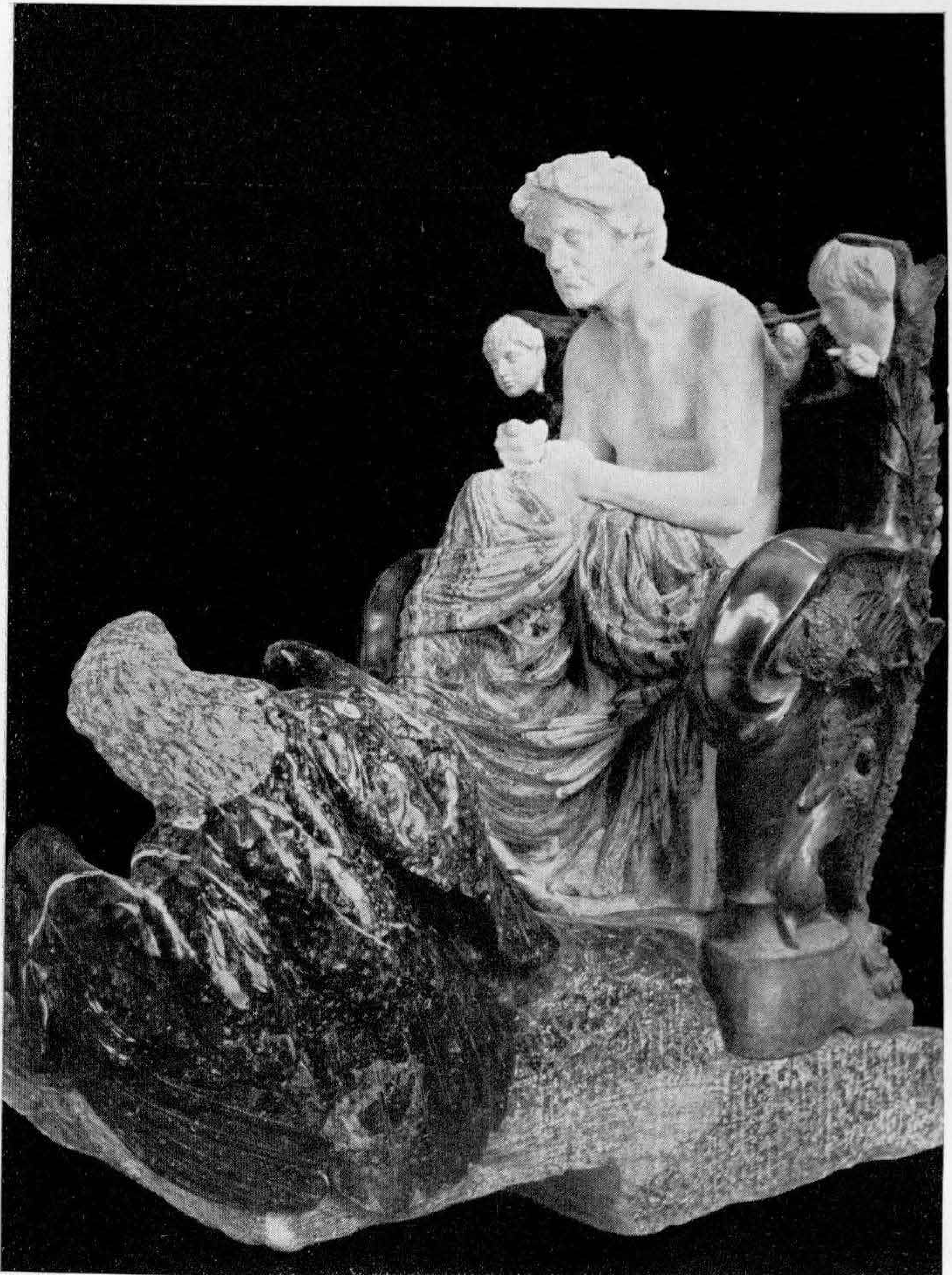
ZFM-Archiv



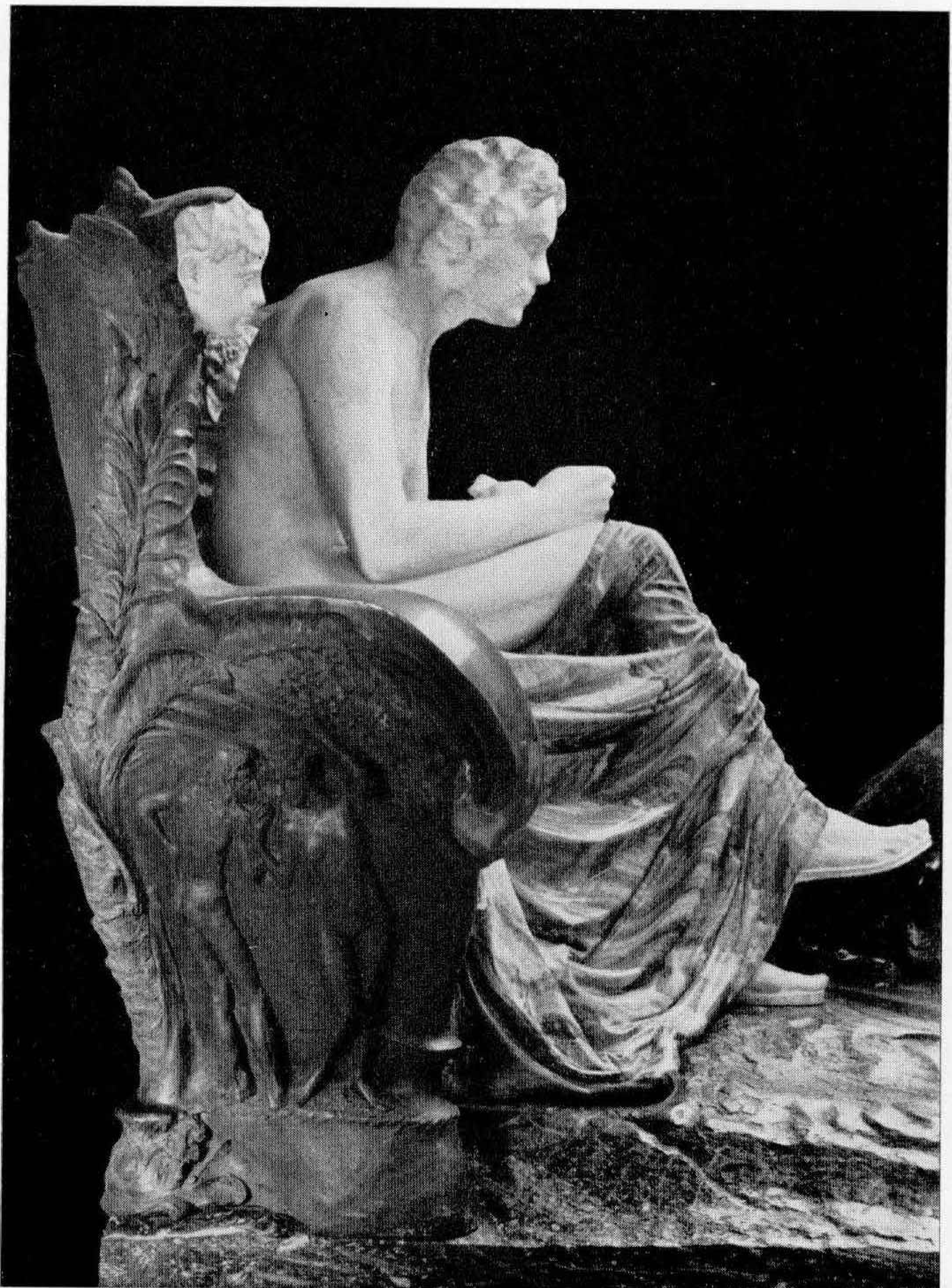
Max Klinger: Beethoven (von vorn)



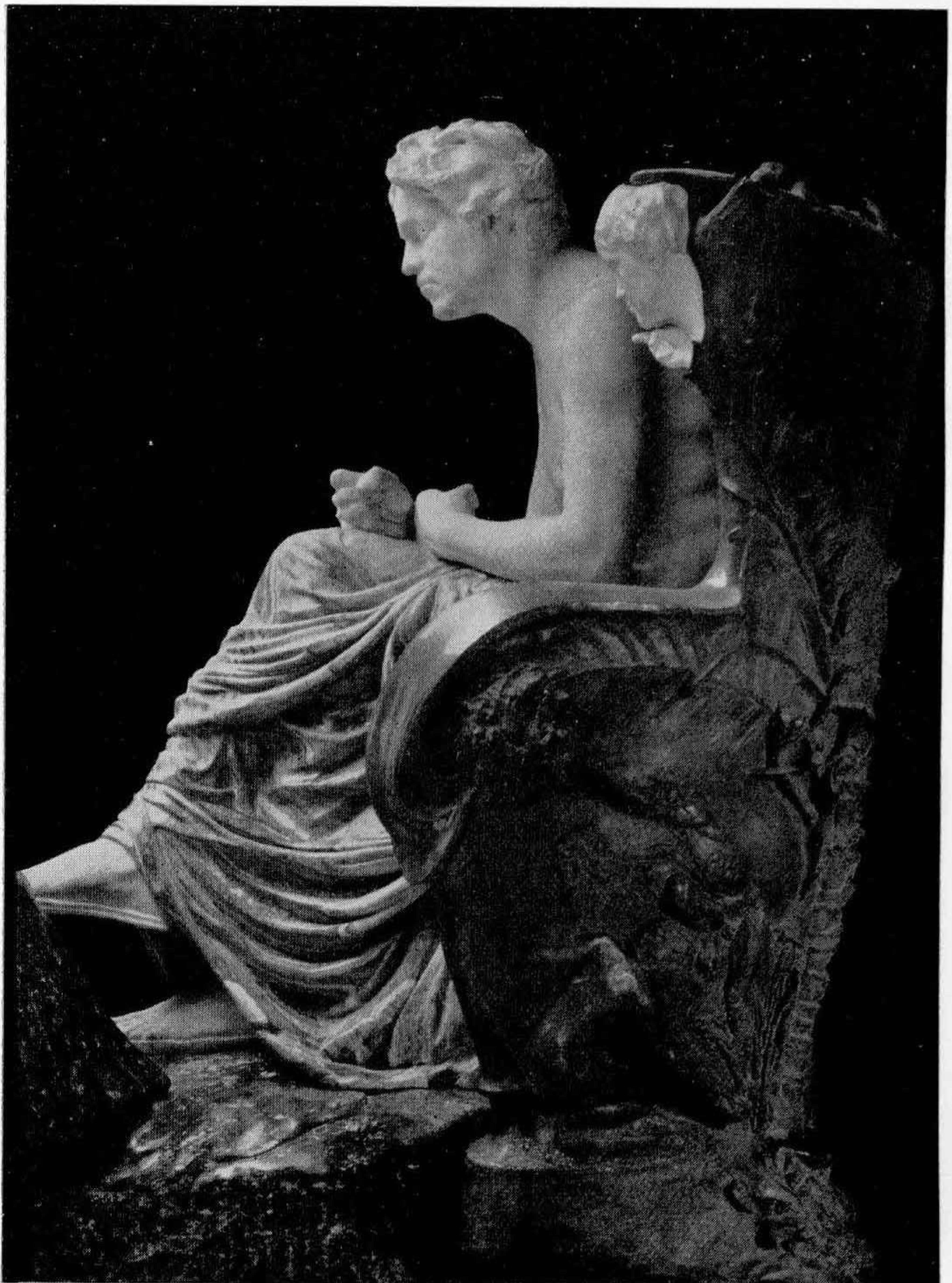
Max Klinger: Beethoven (von rechts vorn)



Max Klinger: Beethoven (von links vorn)



Max Klinger: Beethoven (rechte Seitenansicht)



Max Klinger: Beethoven (linke Seitenansicht)



Max Klinger: Beethoven (von rückwärts)



Wohnzimmer der Familie Beethoven in Bonn (Geburtshaus)
(in den ursprünglichen Zustand versetzt, mit Ausnahme der Vitrine)



Aufnahmen Beethovenhaus, Bonn

Wohnraum der Familie Beethoven in Bonn (Geburtshaus)
(heute mit Wiener Erinnerungen ausgestattet)

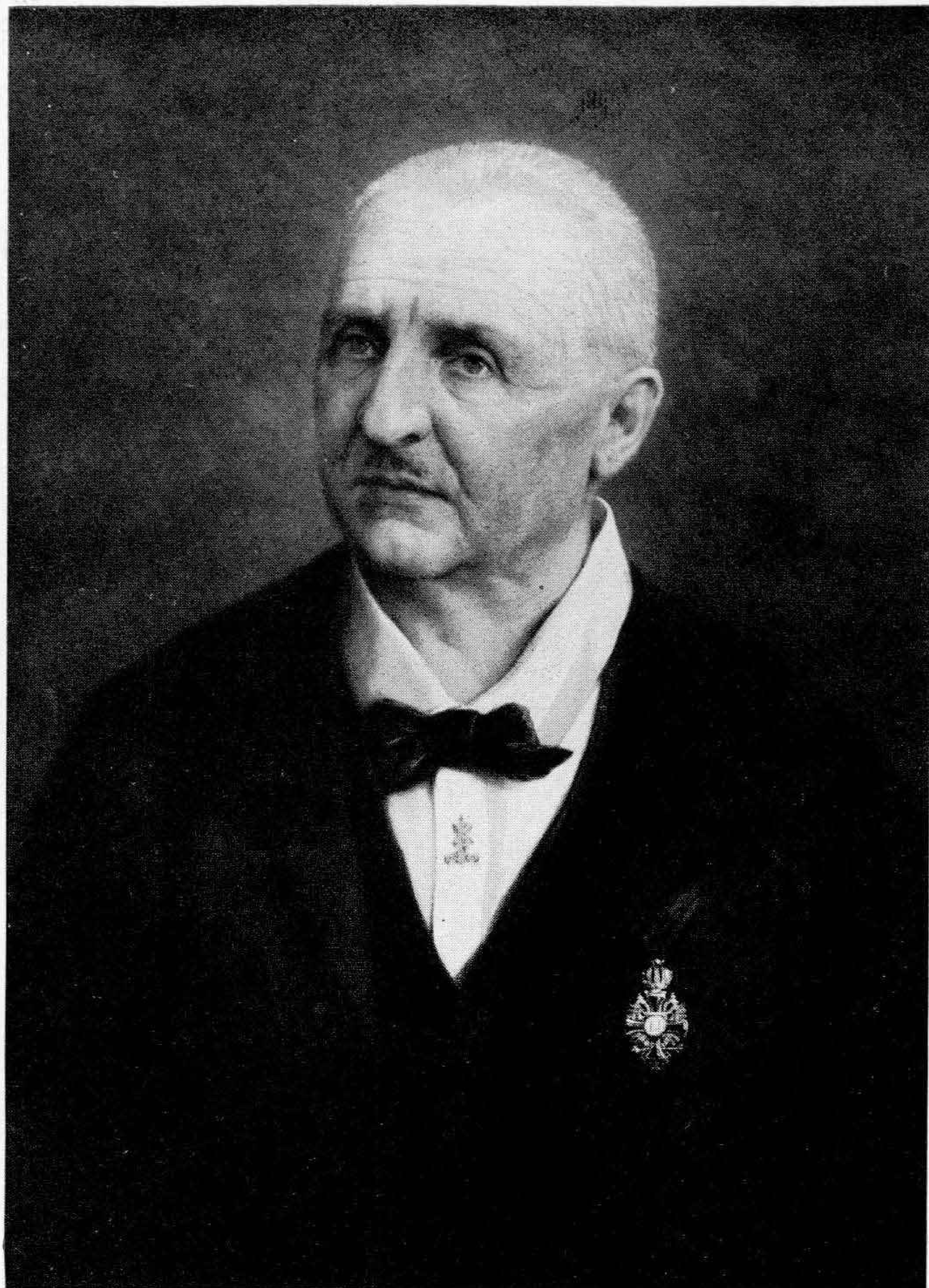
Zum Aufsatz von Dr. Schmidt-Görg: „Die Neueinrichtung des Bonner Beethovenhauses"



Aufnahme Schneider, Zwickau/S.

Martin Kreisig

Geb. 8. September 1856



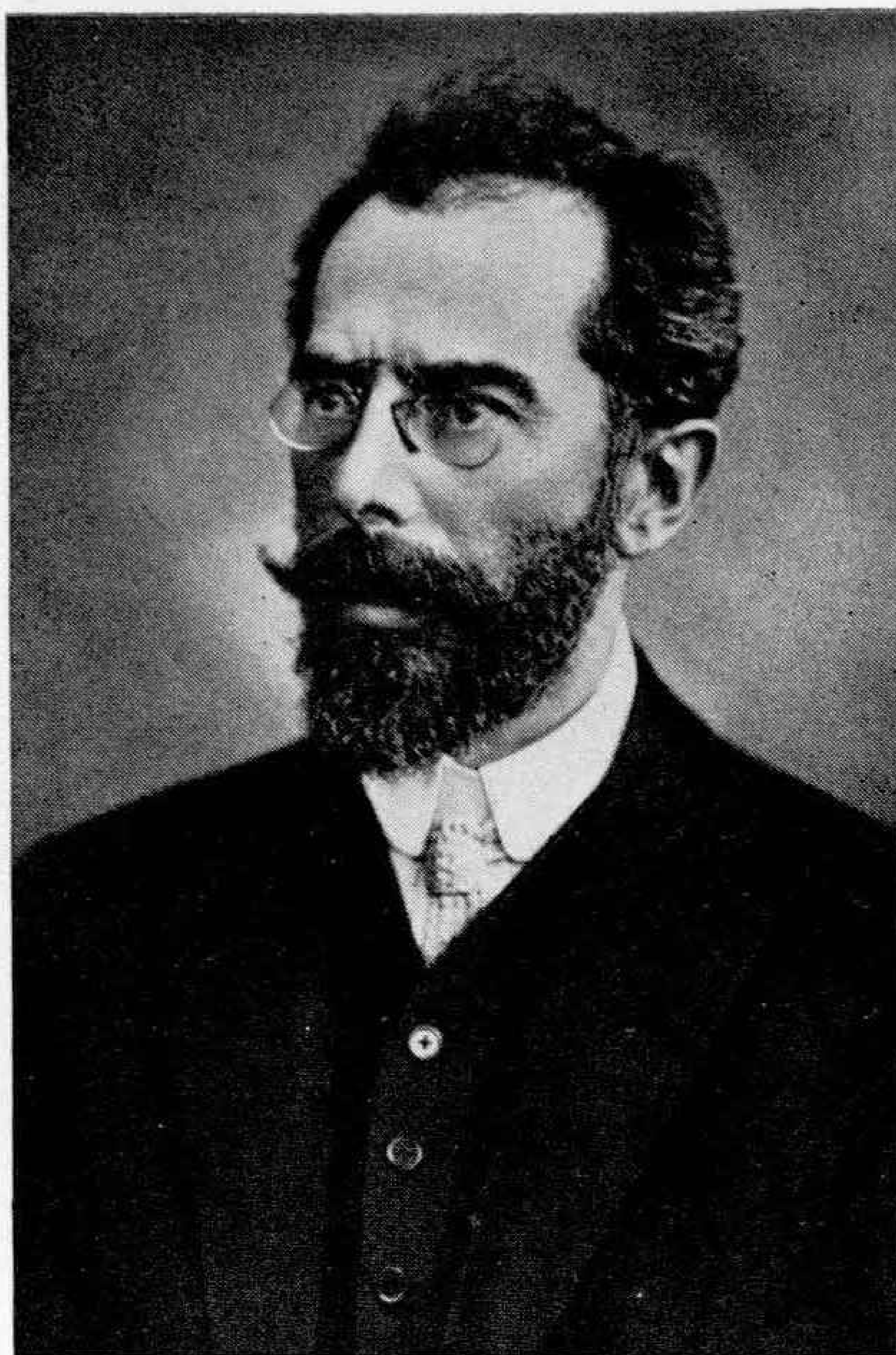
Archiv Bosse-Verlag

Anton Bruckner mit Franz Josef-Orden
(1886)



Archiv Bosse-Verlag

Ferdinand Löwe



Archiv Bosse-Verlag

Joseph Schalk



Archiv Bosse-Verlag

August Stradal



Archiv Bosse-Verlag

August Göllerich

Die Vorkämpfer für Anton Bruckners Werk



Archiv Bosse-Verlag

Hans Richter



Archiv Bosse-Verlag

Arthur Nikisch



Archiv Bosse-Verlag

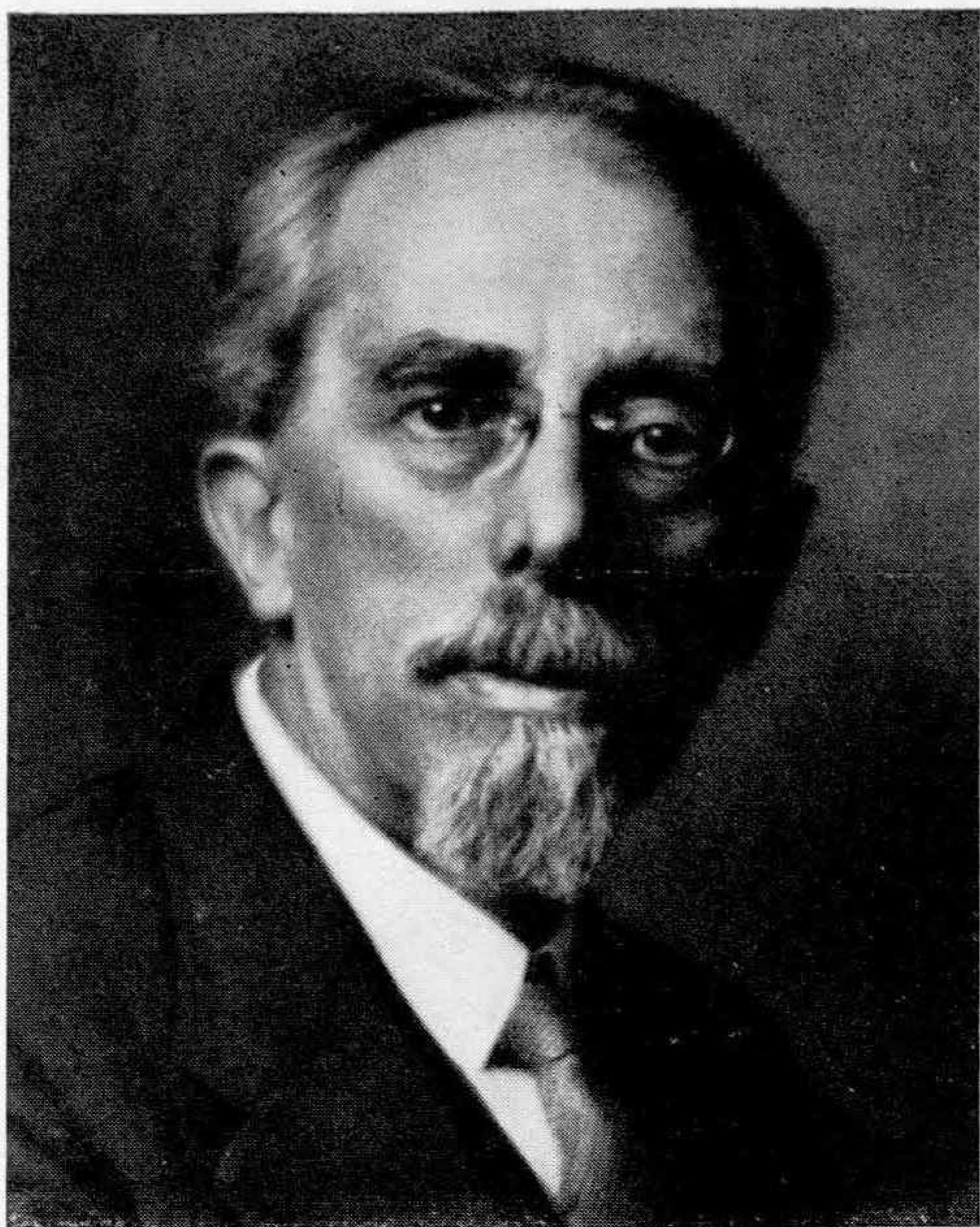
Siegfried Ochs



Archiv Bosse-Verlag

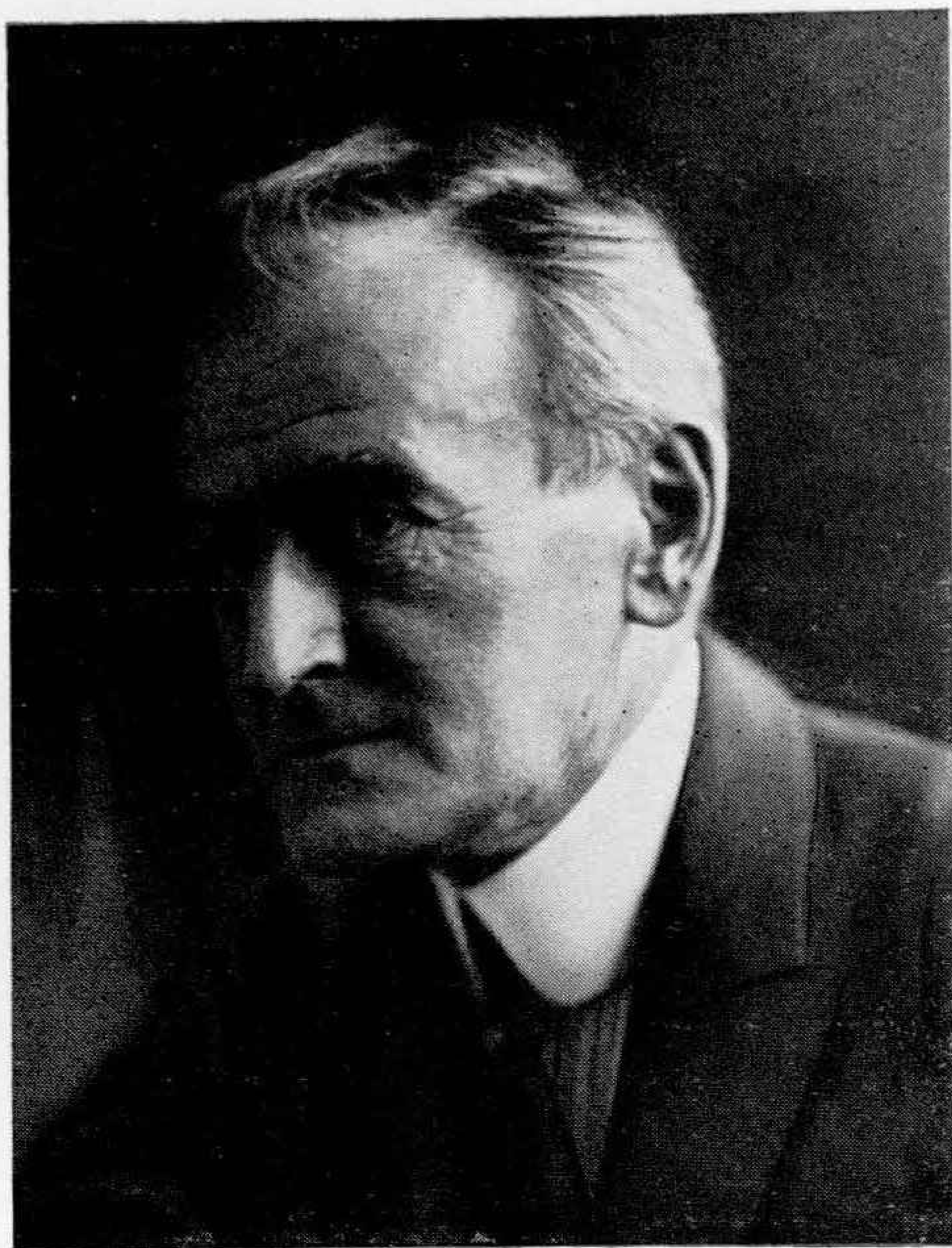
Felix Mottl

Die Vorkämpfer für Anton Bruckners Werk



Aufnahme Fayer, Wien

Franz Schalk †
Ehrenpräsident der I. B. G.



Aufnahme Dührkopp, Hamburg

Dr. Karl Muck
Ehrenpräsident der I. B. G.



Archiv Bosse-Verlag

Prof. Max Auer
Präsident der I. B. G.



Archiv Bosse-Verlag

Geh.-R. Dr. Siegmund v. Hausegger
Präsident der I. B. G. Sektion München

Die Präsidenten der „Internationalen Bruckner-Gesellschaft“



Aufnahme E. Hoenisch, Leipzig

Der Madrigalkreis Leipziger Studenten

(Leitung: Friedrich Rabenschlag)



Aufnahme E. Hoenisch, Leipzig

Walter Niemann

Geboren 10. Oktober 1876



Aufnahme H. Domgörgen, Köln

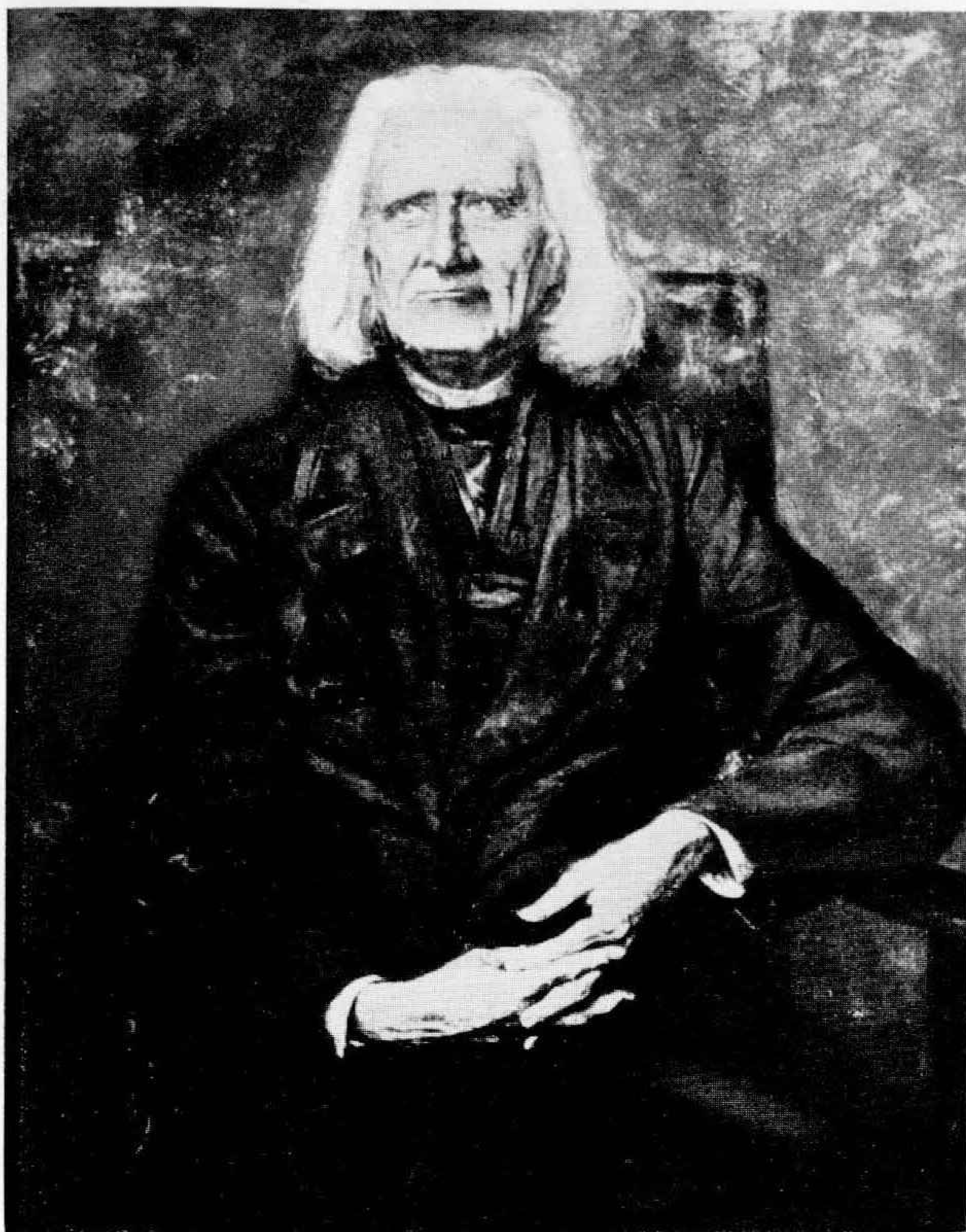
Hermann Unger

Geboren 26. Oktober 1886



ZFM-Archiv

Hermann Simon



Aufnahme Müller

Franz Liszt

nach einem Gemälde Joukowsky



Aufnahme Müller

Richard und Cosima Wagner,
Franz Liszt und Hans von Wolzogen

nach einem Gemälde von Wilhelm Beckmann 1884

(Stiftung von Staatsminister Dr. Frick an die Gedenkstätte in Bayreuth)



Carl Maria von Weber

geb. 18. Dez. 1786, gest. 5. Juni 1826

Nach einam Stich von Vogel in Dresden 1823



Carl Maria von Weber-Denkmal in Eutin



Präsident Prof. Dr. Peter Raabe
und Prof. A. Hofmeier vor Carl Maria von Webers Geburtshaus in Eutin

(Aufnahmen A. Giesler, Eutin)



Aufnahme (nach einem Gemälde) von J. P. Böhm, München

Heinrich Joseph Baermann

geb. 14. Februar 1784, gest. 11. Juni 1847





Bilder a. d. „O b e r o n"-Infzenierung des Stadttheaters Breslau.
Bühnenbild: H a n s W i l d e r m a n n

Aufnahmen: Benna-Breslau



Blick in das durch Oberbaurat Esterer-München wiederhergestellte markgräfliche Opernhaus zu Bayreuth, in welchem die Ballett-Aufführungen der kgl. ungarischen Hofoper stattfanden



Aufnahmen:
Leo Bauer, Bayreuth



Oben: Lifzts „Pefter Carneval", getanzt vom Ballett der kgl. ungar. Hofoper. Unten: Szenifche Aufführung von Lifzts „Heiliger Elifabeth" durch die kgl. ungarifche Hofoper in der Siebert-Halle



Aufnahme: Vajda M. Pal, Budapest



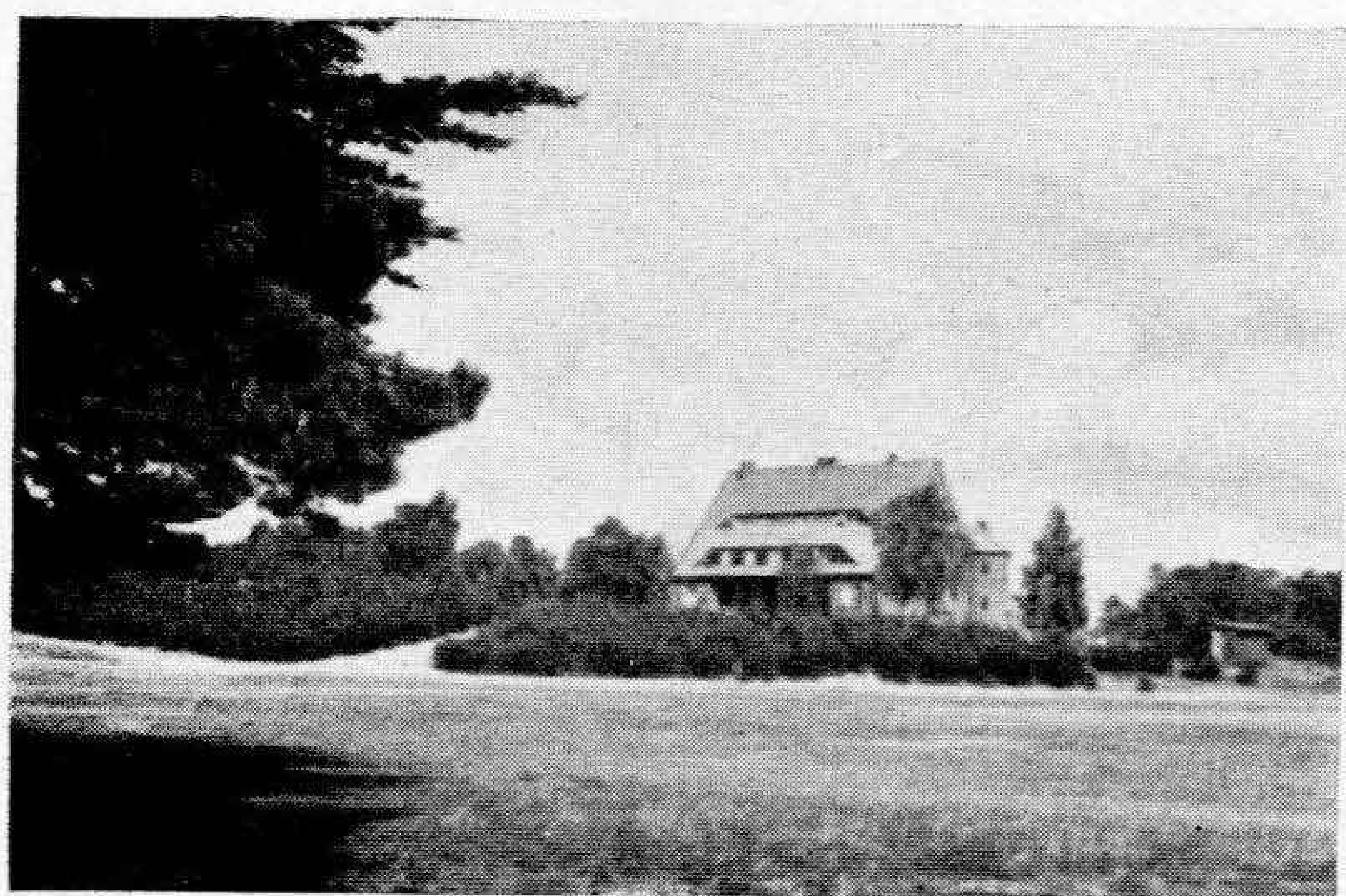
GMD Schultz-Dornburg
nach dem Referat



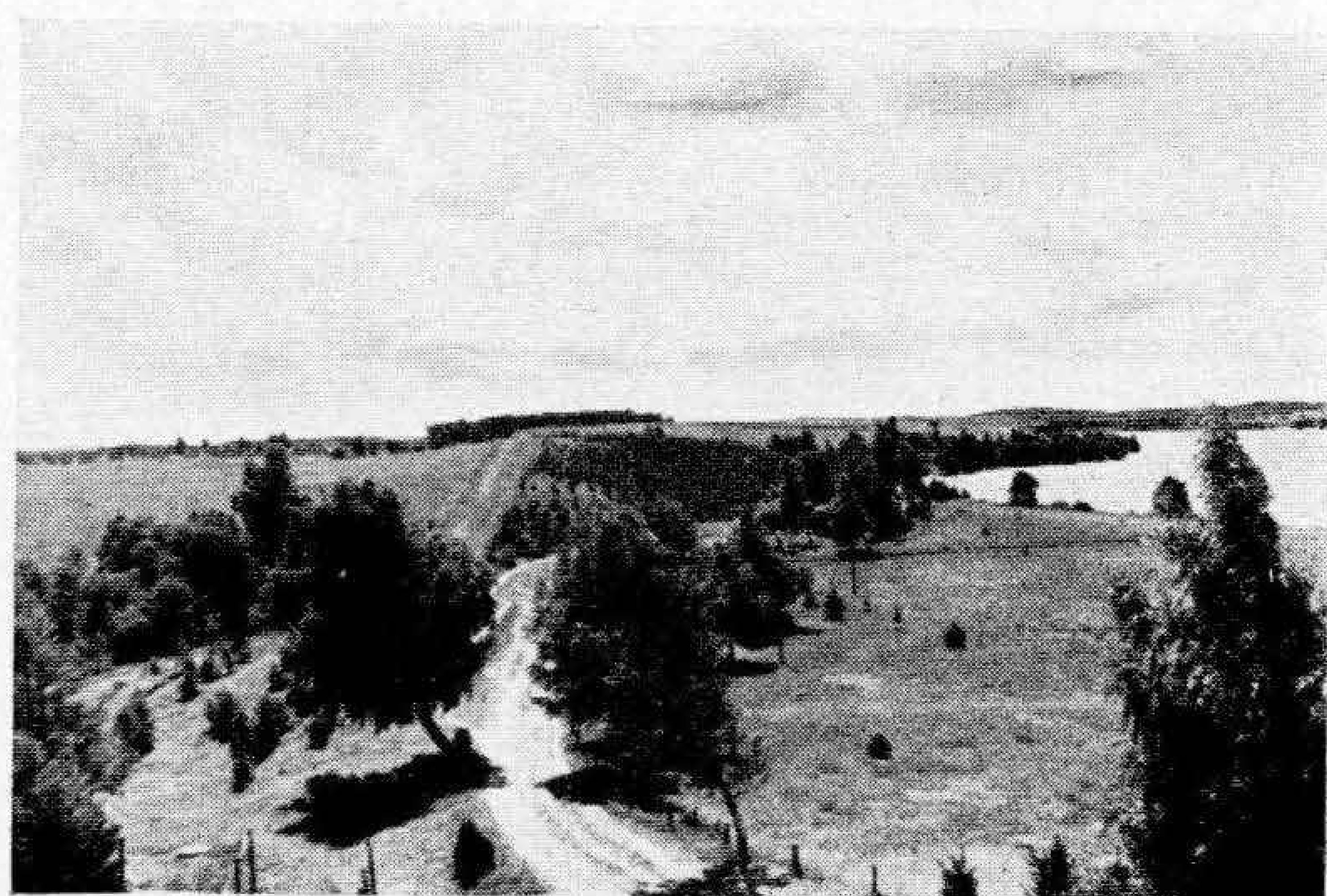
Lager Wuhrberg beim Flaggenappell



Präſident Prof. Dr. Peter Raabe
im Geſpräch mit dem Lagerführer



„Unſer Haus“



Wuhrberggelände am See

(Aufnahmen: links oben: V. Glagk, rechts oben und unten: Bieske, mitte: Stryk-Houben, links unten: Laternſer)

Zum Bericht über das 2. Reichsmuſiklager der Reichsſtudentenbundesführung auf dem Wuhrberg/Pommern

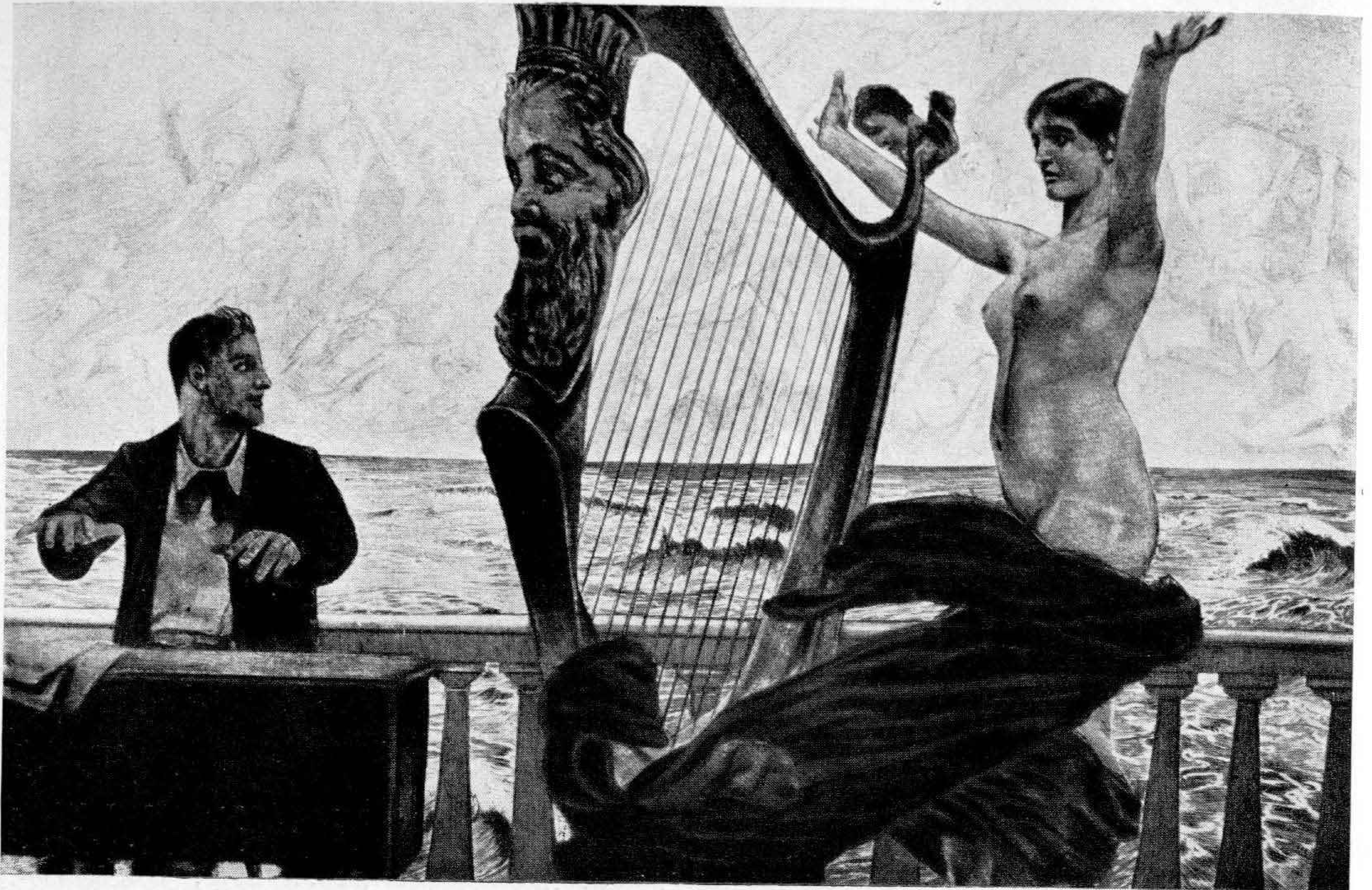


RKM Franz Adam
ſpielt in einer Hamburger Großwerfthalle vor 4000 Werkkameraden
mit ſeinem NS-Reichs-Symphonieorcheſter



KM Erich Kloß
ſpielt mit dem NS-Reichs-Symphonieorcheſter
das Liſzt-Es-dur-Klavier-Konzert
vor der NSG „Kraft durch Freude" in Regensburg

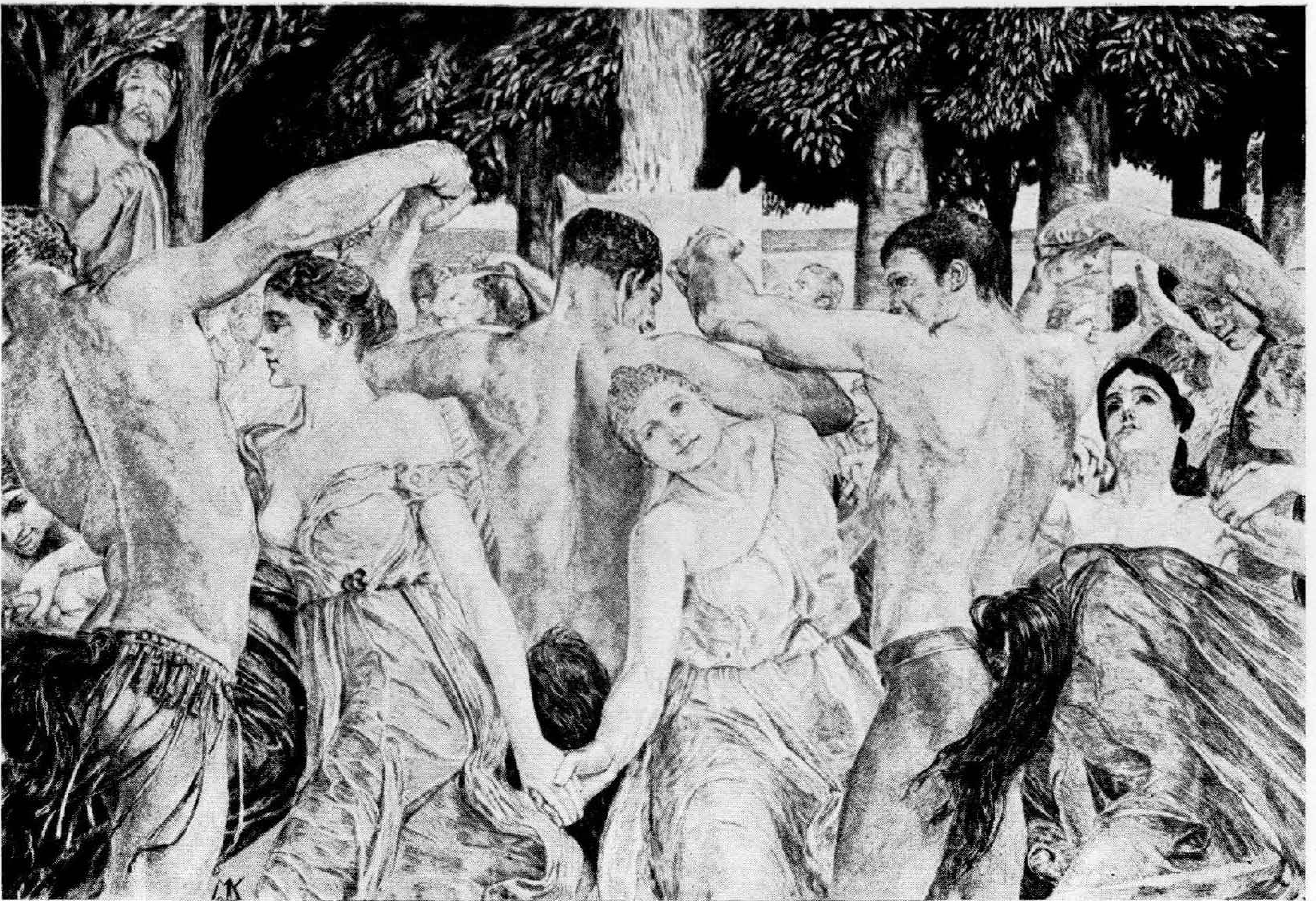
(Aufnahmen W. Morſtadt)



Max Klinger: „Evokation“

Max Klinger: „Der Aufſtand der Titanen“

4 Bilder aus Max Klingers „Brahms-Phantaſie“ mit



Max Klinger: „Der Freudentanz“

Max Klinger: „Die Befreiung des Prometheus“



Aufnahme Schafgans-Bonn

Univ.-Prof. Dr. Ludwig Schiedermair-Bonn

geb. 7. Dezember 1876



Minifterpräfident Klagges eröffnet die Mufiktage



Reichsleiter Rofenberg fpricht bei der Morgenfeier

(Aufnahmen H. Laux - Berlin)

Zum Auffatz: „Heinz Fuhrmann, Braunfchweig — die mufikalifche Hochburg der HJ."



Übungsſtunde
in Gegenwart von Kulturſenator I h l e r t,
dem Geſchäftsführer der Reichsmuſikkammer.



Probe zum Kantatenabend

(Aufnahmen H. Laux - Berlin)

Zum Auffatz: „Heinz Fuhrmann, Braunſchweig — die muſikaliſche Hochburg der H J."